

Д. Д. БЛАГОЙ



ИСТОРИЯ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ XVIII ВЕКА.



*Издание 3
переработанное*

ГОСУДАРСТВЕННОЕ
УЧЕБНО-ПЕДАГОГИЧЕСКОЕ ИЗДАТЕЛЬСТВО
МИНИСТЕРСТВА ПРОСВЕЩЕНИЯ РСФСР

МОСКВА • 1955

ПРЕДИСЛОВИЕ К ТРЕТЬЕМУ ИЗДАНИЮ

В связи с пожеланиями о наивозможно большей сжатости объема учебника автор постарался сделать настоящее издание значительно более компактным. Одновременно он стремился учесть все то новое, что со времени выхода второго издания книги достигнуто советским литературоведением в изучении русской литературы XVIII века. Для большего удобства в разделах «Источники и пособия», сопровождающих каждую главу, или в подстрочных сносках указаны источники даваемых цитат, за исключением цитат из тех произведений, которые вошли в «Хрестоматию по русской литературе XVIII века», составленную проф. А. В. Коревым (М., 1952). После каждой цитаты в скобках дано указание на страницу (арабской цифрой), а если нужно и том (римской цифрой) цитируемого источника. Все цитаты из Пушкина даны по Полному собранию сочинений в 16 томах, изд. Академии наук СССР, 1937—1949; из Белинского — по Полному собранию сочинений в 10 томах, изд. Академии наук СССР, 1953—1955 (поскольку 9-й и 10-й томы этого издания еще не вышли, статьи Белинского последнего периода цитируются по изданию под ред. А. С. Венгерова); из Герцена — по Полному собранию сочинений и писем в 22 томах под ред. М. К. Лемке; из Чернышевского — по Полному собранию сочинений в 16 томах, Гослитиздат, 1939—1953; из Добролюбова — по Полному собранию сочинений в 6 томах, Гослитиздат, 1934—1939.



ВВЕДЕНИЕ

Художественная литература — отражение и выражение жизни народа. XVIII век является очень важным периодом в истории русского народа, а тем самым и в развитии русской литературы.

До XVII в. у русского народа еще не было общности экономической жизни, экономического единства, необходимого для того, чтобы элементы нации могли сложиться в нацию. Небольшие местные рынки стали концентрироваться в один всероссийский рынок, как указывает В. И. Ленин, примерно с XVII века¹.

Примерно с XVII в. начинается и длительный процесс складывания русской народности в русскую нацию, историческую категорию эпохи поднимающегося капитализма. В XVIII в. этот процесс продолжается со все усиливающейся стремительностью.

Потребностями складывающейся русской нации были вызваны экономические и социально-политические реформы первой четверти XVIII в.

Превращение Московской Руси в мощное Российское государство, способное отстоять свою целостность и независимость, было исторически прогрессивно. Государство это строилось в интересах классов помещиков и торговцев путем беспощадной эксплуатации закрепощенной крестьянской массы; но в этой исторически ограниченной форме было осуществлено дело большого национального значения. Россия мощно двинулась вперед, развила свои производительные силы, укрепила и возвеличила свою государственность, заняла одно из первых мест в европейской международной системе.

Одной из важнейших составных частей общего процесса формирования и развития русской нации было формирование и развитие национальной культуры, в том числе русской национальной литературы и неперемennого ее условия — национального русского литературного языка, национальной художественной формы. Эта исторически назревшая проблема определила собой все движение

¹ В. И. Ленин, Сочинения, т. 1, стр. 137—138.

нашей литературы XVIII в., литературы «подымающей нацию»¹ «В каждой национальной культуре есть, хотя бы не развитые, элементы демократической и социалистической культуры, ибо в каждой нации есть трудящаяся и эксплуатируемая масса, условия жизни которой неизбежно порождают идеологию демократическую и социалистическую»², — указывает В. И. Ленин.

Литература XVIII в. развивалась в борьбе двух противоположностей — культуры эксплуатирующих правящих классов и элементов культуры передовой, демократической, отражавшей интересы и чаяния трудящихся и эксплуатируемых масс народа.

Создававшаяся русская национальная литература в основном еще отливалась в ограниченную форму литературы ведущего на данном историческом этапе класса — дворян-помещиков. Наряду с этим все больше дают себя знать, особенно в литературе второй половины века, третьесословные элементы, вносимые усиливающейся жизнедеятельностью развивающегося «купеческого класса» и городского демократического люда, так называемых «мещан». Однако основная линия социальной борьбы проходит не здесь, и в этом — своеобразие русского исторического процесса, определяющее собой и своеобразие развития русской литературы. Под верхним слоем литературы обоих эксплуатирующих классов бьется подспудный поток народного творчества, отражающего жизнь, настроения и надежды закрепощенного, эксплуатируемого крестьянства. Основное выражение это находит в фольклоре. Но то и дело голос, точнее, — стон порабощенного крестьянства прорывается и в литературу, сказывается то там, то здесь: в творчестве даже такого типичного дворянского идеолога, как Сумароков, в замечательной сатире Новикова, Фонвизина, Крылова, в обличительно-сатирических одах Державина. В самом исходе века, после крестьянского восстания под руководством Пугачева, этот подспудный поток бурно вырывается наружу в «Путешествии из Петербурга в Москву» Радищева. Именно во всем этом высвобождаются и складываются элементы демократической идеологии и демократической культуры, порождаемые условиями жизни трудящейся и эксплуатируемой массы русского крепостного крестьянства. Элементы эти еще слабо развиты, еще непрочны, но им принадлежит будущее.

Такова в основном динамика классовой борьбы, стоявшей за процессом развития нашей литературы XVIII в. и этот процесс в его главных линиях обусловившей.

Но не забывая об исторической ограниченности литературы XVIII в., следует одновременно помнить, что в ограниченных ее формах уже отставалось и выкристаллизовывалось передовое русское национальное самосознание, выковывался художественный орган его — русский литературный язык, закладывались пер-

¹ К. Маркс и Ф. Энгельс, Сочинения, т. X, стр. 227.

² В. И. Ленин, Сочинения, т. 20, стр. 8.

вые основы всей последующей русской великой литературы — литературы Пушкина, Льва Толстого, Горького, Маяковского.

Пушкин был не только великим зачинателем, но и великим завершителем. Решительно отталкиваясь от всего отжившего, тянувшего назад, Пушкин органически вобрал в себя все прогрессивные элементы и лучшие достижения предшествовавшего ему литературного развития. Поэтому, чтобы по-настоящему осмыслить Пушкина и все последующее развитие нашей литературы XIX в., необходимо глубоко изучить литературу XVIII в.

Углубленное изучение литературы XVIII в. важно и безотносительно к последующему историко-литературному развитию. Наша литература XVIII в. жила очень многообразной, полнокровной и напряженной жизнью. За весьма короткий (считая от появления первых литературно-художественных произведений в печати), всего лишь семидесятилетний срок русская литература XVIII в. развернулась с большой силой.

Потребностями национального утверждения, ростом национального самосознания вызван тот патриотический дух и связанный с этим высокий общественный пафос, которые составляют одну из характерных и наиболее значительных черт русской литературы XVIII в.

Почти всем сколько-нибудь выдающимся деятелям и явлениям литературы XVIII в. — от своеобразной фигуры стоящего в ее преддверии Феофана Прокоповича до замыкающего ее Радищева, от безыменной повести о российском матросе Василии и «Похвальных стихов России» Тредиаковского до вдохновенных победных од «певца русской славы» Державина — присуще горячее патриотическое чувство: любовь к родной земле, вера в мощь и великое будущее русского народа, гордое сознание национального достоинства и решительная борьба за национальную самобытность.

Конечно, подобно всему идейному содержанию нашей литературы XVIII в. и национально-патриотическая ее направленность развивается на конкретной исторической почве, на базе определенной классовой культуры. Поэтому патриотизм русской литературы XVIII в. не представлял собой чего-то единого. Проникнутый идеями общенародного служения, высокий и благородный патриотизм Ломоносова резко отличался от дворянского патриотизма Сумарокова, в сознании которого судьбы страны были неразрывно связаны с судьбами класса помещиков, и еще больше от дворянско-консервативного патриотизма Карамзина. Казенно-официальному якобы патриотизму Екатерины II, который являлся для нее способом и орудием укрепления российского самодержавия, так же как сентиментально-консервативному помещицкому патриотизму Карамзина, противостоял подлинный революционный патриотизм Радищева, который впервые связал любовь к ро-

дине с ненавистью к самодержавно-крепостническому строю, с революционно-освободительной борьбой с ним.

В дореволюционном литературоведении нередко выдвигалось утверждение о несамостоятельности русской литературы XVIII в., ее «рабской подражательности» литературам западноевропейским. Подобное представление безусловно неправильно. Русская литература XVIII в. вырастает на национальной почве, подготовленной древнерусской письменной литературой и устным народным творчеством; продолжает и развивает отечественные литературные традиции, поднимая их на новую исторически более высокую ступень в соответствии с ростом всей жизни русского народа, развитием общественных, в конечном счете, экономических отношений. Так, русской литературой XVIII в. были «сняты» ограниченные рамки религиозно-церковного мирозерцания, в значительной мере определявшего собой литературу Московской Руси. Это «обмирщение» литературы было очень важным поворотным моментом во всем ее развитии, непосредственно связанным с аналогичными явлениями общественной жизни — реформами Петра I.

Но русские писатели XVIII в. не ограничивались только отечественным литературным опытом.

Задача сформировать русскую литературу как литературу великой нации, не уступающую литературам стран, уже достигших большого уровня развития, могла быть осуществлена тем быстрее, чем интенсивнее будет освоен и использован передовой опыт этих стран.

Среди столичного дворянства, в особенности в придворно-аристократической верхушке русского общества XVIII в., и в самом деле господствовало подражание Западу, поверхностное и бесплодное копирование иностранных обычаев, мод. Но против этих выучеников иностранных гувернеров настойчиво и резко выступали все прогрессивные писатели XVIII в., начиная с Кантемира. На галломанствующих дворянских Иванушек, этих молодых «поросят», побывавших в «чужих краях» и вернувшихся оттуда «совершенной свиньей», было неизменно направлено острие нашей сатиры XVIII в. — от сатир того же Кантемира и комедий Сумарокова до сатирических журналов Новикова и Крылова, до творчества Фонвизина, стихов Державина, «Путешествия из Петербурга в Москву» Радищева.

Но прогрессивные писатели XVIII в. высоко ценили достижения передовой западноевропейской мысли и культуры. «Как истребить два сопотивные и оба вреднейшие предрассудки: первый, будто у нас все дурно, а в чужих краях все хорошо; второй, будто в чужих краях все дурно, а у нас все хорошо», — спрашивал Фонвизин. Критически освоить нужное и полезное чужое и не только не потерять, а, наоборот, утвердить, укрепить и развить свою национальную самобытность, — к этому стремились прогрессивные деятели литературы в борьбе как с рабским преклонением перед Западом, так и с реакционным, националистическим отри-

цанием всей, в том числе и передовой западной культуры — культуры эпохи Просвещения, подготовки французской революции.

Однако, если следует решительно отвергнуть, что русская литература до Пушкина была только подражательной, то было бы исторически неверным утверждать, что она уже в это время достигла полного национально-самобытного развития. В процессе овладения западным литературным опытом некоторые наши писатели того времени порой действительно не проявляли должной самостоятельности. Отсюда понятны резкие нападки на «переимчивость» ряда писателей XVIII в. со стороны и самого Пушкина, и критиков — революционных демократов Белинского, Чернышевского, Добролюбова.

В то же время чем более прогрессивно и значительно было то или иное явление литературы XVIII в., тем национально самобытнее, самостоятельнее оно оказывалось. Так, например, борющийся с галломанией тех, кто золото русского языка «французской медью медит», резко упрекавший Ломоносова в подражательности Сумароков сам строил теорию (да во многом и практику) своего классицизма в значительной степени по западным образцам. Наоборот, поэзия Ломоносова с ее национально-патриотическим духом, общественным — государственным — пафосом, высокой идейностью и героикой является самым замечательным образцом русского классицизма именно как такового. Глубокой национальной самобытностью отличается и «Путешествие из Петербурга в Москву» первого революционного русского писателя Радищева, в литературной деятельности которого нашло наиболее последовательное выражение одно из основных стремлений, свойственных передовым явлениям русской литературы XVIII в., — стремление к правдивому изображению реальной действительности.

После величайших художественных созданий Пушкина литература XVIII в. чаще всего мало способна удовлетворить нас в эстетическом отношении.

Но по сравнению со своими предшественниками — писателями Московской Руси — литература XVIII в. дала и в этом плане исключительно много нового и значительного.

Литература XVIII в. была своего рода гигантской коллективной, творческой лабораторией, в которой вырабатывались основные элементы национальной художественной формы — стилистика стихов и прозы, система стихосложения. При передовой для того времени содержательности, большой идейной насыщенности своего творчества все крупнейшие литературные деятели XVIII в. являлись сознательными, зачастую блестящими экспериментаторами в области художественного слова. Не случайно почти все они были не только писателями-художниками, но одновременно и филологами-теоретиками. Вместе с тем мы уже находим в литературе XVIII в. ряд замечательных достижений, имеющих не только крупнейшее историко-литературное значение, но сохра-

няющих и до сих пор силу очень большой идейно-художественной выразительности. Не только познакомить с литературой XVIII в., но и раскрыть ее эстетическое своеобразие, научить понимать и ценить литературу XVIII в. в ее лучших созданиях — является одной из основных задач вузовского курса.



ИСТОРИОГРАФИЯ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ XVIII в.

Критические оценки и попытки исторического изучения тех или иных явлений литературы XVIII в. возникают уже в самом процессе ее развития. Зачатки и ростки критики проступают в теоретических трудах писателей XVIII в., в их высказываниях о своем творчестве, в литературных спорах; однако критики как самостоятельной отрасли литературы в то время еще почти не было. Самые слова «критик», «критика» утвердились в русском языке только в середине XVIII в. Кантемир в своей сатире «О воспитании», написанной в 1739 г., еще употребляет вместо термина «критик» описательное выражение «острый судья», высказывая сожаление об отсутствии у нас соответствующего термина.

Критические оценки тех или иных произведений чаще всего возникали в литературной полемике писателей, обусловленной общественной борьбой того времени и отражавшей не только их эстетические, но и общественно-политические взгляды. Такова, например, ожесточенная полемика между Ломоносовым, Сумароковым и Тредиаковским; острые нападки на Сумарокова со стороны Лукина; борьба передовых сатирических журналов конца 60-х — начала 70-х годов против реакционной журнальной деятельности Екатерины II; борьба прогрессивных писателей против официозного стихотворца Василия Петрова; полемика между Державиным — автором «Фелицы» — и литературными консерваторами; борьба между третьесословными (вроде Михаила Чулкова) и дворянскими писателями; резкое выступление — с демократических и реалистических позиций — молодого Крылова против Княжнина и Карамзина и т. д. Иногда эта литературная полемика выливалась в форму критических статей, но чаще всего она находила место в произведениях самой художественной литературы, выражаясь во всякого рода сатирических выпадах в стихах и прозе, литературных памфлетах, эпиграммах, пародиях. Нередко критические высказывания и суждения содержались в предисловиях (например, предисловия Лукина к своим пьесам), примечаниях, журнальных очерках и т. п.

Первая собственно критическая статья принадлежит перу Тредиаковского и была написана лишь в 1750 г. («Письмо, в котором содержится рассуждение о стихотворении, поныне на свет изданном от автора двух од, двух трагедий и двух епистол, писанное от приятеля к приятелю, 1750, в Санкт-Петербурге»). Статья Тредиаковского не была тогда напечатана, но, вероятно, получила известность в литературных кругах. Толчком к появлению этой статьи, дававшей крайне резкую оценку произведений Сумарокова, явилась его комедия «Тресотиниус», в которой был высмеян Тредиаковский.

Видное место в развитии критики XVIII в. принадлежит самому Сумарокову. Но критические высказывания еще в значительной степени носят характер мелких стилистических замечаний или безапелляционных оценочных суждений. Образцом критики такого рода может служить «Рассмотрение» Сумароковым од Ломоносова, опубликованное в посмертном издании сочинений Сумарокова (1781). Оды Ломоносова разбиты по строфам на рубрики: «строфы прекраснейшие», «строфы прекрасные», «строфы очень хорошие», «строфы хорошие», «строфы изрядные», «строфы, по моему мнению, требующие большого исправления», строфы, о которых я ничего не говорю». За каждой рубрикой следует цифровой перечень соответствующих строф. Ясно, что такая критика не поднимается выше простых школьных отметок.

Начало историко-литературным изучением положил у нас тот же Тредиаковский статьей по истории русского стихосложения «О древнем, среднем и новом стихотворении российском», опубликованной в 1755 г. Однако в дальнейшем изучения эти не выходили обычно за рамки био-библиографических сведений о писателях, иногда сопровождавшихся и весьма краткой критической оценкой их литературной деятельности. Первой из таких работ было анонимное «Известие о некоторых русских писателях», опубликованное в 1768 г. в одном из иностранных журналов¹. Здесь были даны сведения о 42 писателях XVIII в. В 1772 г. появилась аналогичная работа на русском языке «Опыт исторического словаря о российских писателях». Словарь был составлен выдающимся просветителем и литературным деятелем XVIII в. Н. И. Новиковым и заключал в себе данные уже о 317 русских авторах, подавляющее большинство которых относится к XVIII в. К источникам этого же рода принадлежит «Драматический словарь» 1787 г., дающий перечень всех ставившихся у нас, начиная с 1747 г., театральные пьес, с краткими данными об их авторах, времени постановок, издания и т. п.

Через пять лет после выхода «Словаря» Новиков приступает к выпуску специально библиографического еженедельника «Санкт-Петербургские ученые ведомости». Помещались в этом издании

¹ Перепечатано в изд. П. А. Ефремова «Материалы для истории русской литературы», 1867, стр. 129—160.

рецензии и на произведения художественной литературы. Однако оно просуществовало всего лишь около полугода.

Наиболее значительными литературно-критическими произведениями XVIII в. являются две статьи Радищева: «Слово о Ломоносове», введенное им в состав «Путешествия из Петербурга в Москву», и статья о Тредиаковском «Памятник дактилохореическому витязю», опубликованная в посмертном издании его сочинений (ч. IV, 1811 г.). «Слово о Ломоносове» представляет первый опыт биографического очерка писателя с развернутой и местами весьма критичной оценкой его литературной деятельности. Статья о Тредиаковском, посвященная в основном разбору «Тилемахиды», наоборот, представляет собой выступление в защиту этого традиционно осмеивавшегося автора. Обе статьи не были достаточно оценены современниками, но имеют важное значение. Радищев поднимает ими русскую критику XVIII в. на новую, высшую ступень, давая образец высоко идейной и принципиальной критической оценки, определяемой общественно-политическим значением творчества писателя. Одновременно его статьи (в особенности статья о «Тилемахиде» Тредиаковского) изобилуют меткими художественно-эстетическими замечаниями. Статьи Радищева явились началом последующей передовой русской критики. Основные положения их были восприняты Пушкиным в его критических отзывах о Ломоносове и Тредиаковском.

Последним этапом в развитии критики XVIII в. явилась литературная деятельность Карамзина, который не только выступил с рядом критических статей и рецензий, написанных с позиций дворянского сентиментализма (о «Кадме и Гармонии» Хераскова, о «Душеньке» Богдановича и др.), но и сделал критику и библиографию обязательным отделом своего «Московского Журнала» (1791—1792). С этого времени критика и становится у нас самостоятельной и вместе с тем неотъемлемой частью литературы.

В первые десятилетия XIX в. литература века предшествующего все очевиднее стала из живой, действенной силы превращаться в литературное прошлое. В различном отношении к этому прошлому проявлялась борьба двух лагерей тогдашней русской общественности — прогрессивного и реакционного. Реакционеры стремились окружить литературу XVIII в. атмосферой безоговорочного пияетета, возвеличивая при этом наиболее слабые ее стороны, пытаясь найти в них оружие против все усиливавшихся реалистических тенденций новой литературы. В течение первых двух — двух с половиной десятилетий XIX в. эта атмосфера пияетета оставалась господствующей. Попытки критического отношения к отдельным явлениям литературы XVIII в. носили еще робкий характер. Таковы статьи профессора Московского университета А. Ф. Мерзлякова. Пушкин в 1825 г., жалуясь на слабое развитие современной ему русской критики, прямо иллюстрировал это ссылкой на Мерзлякова. Если Херасков, пишет Пушкин, и «упал в общем мнении, то верно уж не от критики Мерзлякова»

(XIII, 178). В гораздо большей степени «падению» литературной репутации Хераскова способствовала статья студента Московского университета П. М. Строева, написанная в 1815 г. в ответ на половинчатую критику Мерзлякова и дающая весьма суровый разбор главного произведения Хераскова — поэмы «Россияда» — с точки зрения ее несоответствия исторической действительности. Статья Строева была первым ударом по одному из наиболее признанных тогда литературных авторитетов XVIII в.; поэтому понятен весьма сочувственный отзыв о ней Белинского, называющего ее «умною, живою, юношески смелую и благородною» (VII, 262).

Первым поставил вопрос о необходимости полной критической переоценки литературы XVIII в. родоначальник новой русской литературы Пушкин. Перу Пушкина принадлежит несколько критических статей, связанных в той или иной мере с русской литературой XVIII в.: «О предисловии г. Лемонте к переводу басен Крылова» (1825), в которой содержится оценка литературной деятельности Ломоносова; глава «Ломоносов» в «Путешествии из Москвы в Петербург»; наконец, специальная статья о Радищеве, в основном посвященная политическим взглядам Радищева, но дающая оценку и его литературной деятельности. Однако большая часть замечаний и отзывов Пушкина рассыпана по его черновым наброскам и письмам к друзьям¹.

Критическая смелость и сокрушительная сила многих из этих высказываний столь велики, что, например, резкий отзыв Пушкина о Державине в письме к Дельвигу 1825 г. мог появиться в печати только тридцать лет спустя после написания. В то же время Пушкин высоко ценил сильные стороны литературы XVIII в., в которых имелись зерна нового — тенденции к реализму и народности. Так, он отзывался с большой похвалой о ряде стихотворений того же Державина, исключительно высоко ставил сатирическое дарование Фонвизина, произведения Радищева. В 1834 г. Пушкин задумал написать историко-литературный обзор предшествовавшей ему литературы (еще ранее, в 1817 г., аналогичную попытку сделал Батюшков, набросавший план «курса словесности русской»). Но дальше начала статьи, наброска плана и нескольких примыкающих сюда отрывков Пушкин не пошел.

В том же 1834 г. появился в печати первый большой обзор русской литературы — знаменитая статья Белинского «Литературные мечтания». «Суд» над русской литературой XVIII в., к которому призывал «истинную критику» Пушкин, полностью и был осуществлен в критической деятельности Белинского.

В Белинском критик сочетался с историком литературы. На

¹ Все отзывы Пушкина о нашей литературе XVIII в. собраны в сб. «Пушкин-критик» (изд. 2, дополненное, 1950). Анализ их — в моей статье «Пушкин и русская литература XVIII века» в сборнике «Пушкин — родоначальник новой русской литературы», М.—Л., 1941, стр. 101—138.

литературное развитие он смотрел как на длительный исторический процесс; каждое литературное явление он рассматривал как одно из звеньев этого процесса. Поэтому анализу современной литературы Белинский обычно предпосылает в своих статьях обзор предшествовавшего литературного развития (помимо «Литературных мечтаний», см. особенно его статьи: «Русская литература в 1841 г.», «Речь о критике» и «Взгляд на русскую литературу 1846 года»). В знаменитом цикле статей о Пушкине Белинский прямо выдвигает тезис: «Писать о Пушкине — значит писать о целой русской литературе» (VII, 106); в соответствии с этим первые три статьи он полностью посвящает историческому обзору допушкинской литературы, начиная его с Ломоносова. Однако литература XVIII в. была для Белинского, как и для Пушкина, не только историческим явлением, но в какой-то мере еще действующей, в лице ее последователей-эпигонов и «староверов»-теоретиков, составной частью литературной современности — своего рода мертвецом, хватающим за ноги живых. Этим объясняется чрезвычайная резкость многих суждений о писателях XVIII в. и оценок их как со стороны Пушкина, так и со стороны продолжающего его линию Белинского. Для Белинского 30-х — начала 40-х годов литература XVIII в. чаще всего была не столько материалом для исторического изучения, сколько объектом для весьма злободневной борьбы. Борясь с литературой XVIII в., Белинский тем самым боролся за развитие реализма в русской литературе, боролся за Пушкина, Лермонтова, Гоголя. В соответствии с этим большинство высказываний Белинского о литературе XVIII в. окрашено в непримиримо боевые и остро публицистические тона. Белинский полностью достиг своей цели. В позднейших статьях своих середины 40-х годов он мог спокойнее, с большим историзмом подойти к оценке литературы XVIII в. и отдельных выдающихся ее представителей. Это можно наглядно проследить на эволюции оценок Белинским поэзии Державина. После неумеренных восторгов перед Державиным в «Литературных мечтаниях» Белинский переходит в дальнейших статьях к резко отрицательной эстетической оценке его творчества. Однако в своих окончательных суждениях о Державине (в двух больших статьях о нем 1843 г.) Белинский дополняет эстетическую оценку историческим рассмотрением его творчества, в результате чего приходит к утверждению «великого значения» Державина в русской литературе.

Весьма высокую оценку дает теперь Белинский и творчеству Кантемира (в статье о нем 1845 г.). В «Литературных мечтаниях» Белинский утверждал сплошь подражательный характер деятельности Кантемира, теперь он прямо заявляет, что Кантемир был писателем, который «первый на Руси свел поэзию с жизнью». В своей предсмертной статье «Взгляд на русскую литературу 1847 года» Белинский снова выводит литературную родословную критического реализма, или «натурализма», как он его называет,

из литературы XVIII в., начиная с деятельности того же Кантемира. В цикле одиннадцати статей о Пушкине Белинский рассматривает Пушкина как великий синтез всего предшествовавшего ему литературного развития, как «море», в котором слились все большие и малые «реки и ручейки» литературы XVIII — начала XIX в.¹ В результате литературно-художественной деятельности Пушкина и критической деятельности Белинского литература XVIII в. стала восприниматься главным образом как явление чисто историческое.

После некритического преклонения перед нашей литературой XVIII в., после беспощадной критической переоценки ее и ниспровержения всех дотоле признанных литературных «кумиров» наступил период историко-литературного ее изучения. Рядом исследователей была проведена большая работа, носившая, однако, предварительный, по преимуществу био-библиографический характер (устанавливаются фактические данные, регистрируется и уточняется биографический и литературный материал, производятся текстологические разыскания, архивные изучения и т. п.). Очень много сделали в этом направлении такие исследователи, как акад. П. П. Пекарский, П. А. Ефремов, А. Н. Неустроев и др.

Одной из первоочередных задач было научное издание сочинений крупнейших писателей XVIII в. Наиболее значительным было издание акад. Я. Гротом монументального собрания сочинений Державина в девяти томах (1864—1883). Работа Грота была первым опытом научно-критического издания писателя XVIII в. Требованиям современной нам текстологии гротовское издание не отвечает: в него произвольно не включен ряд произведений Державина. Сказывается на издании и реакционная установка Грота, стремившегося противопоставить революционно-демократической идеологии 60-х годов творчество одного из крупнейших писателей прошлого века — представителя дворянско-вельможеской культуры. Тем не менее по обилию материала, по относительной тщательности его проработки (в издание включена и обширная биография Державина, написанная редактором) гротовское издание долгое время было единственным в своем роде образцом издания писателя-классика. Столь же монументальным является академическое издание сочинений Ломоносова, начатое Академией наук еще в 1891 г., но законченное только в 1948 г. (редактор первых пяти томов — акад. М. И. Сухомлинов).

Наряду с количественно преобладавшими био-библиографическими и текстологическими разысканиями начали появляться и собственно историко-литературные исследования.

Одна из первых монографических работ о писателях XVIII в. — книга П. А. Вяземского «Фон-Визин», в основном написанная

¹ Подробнее см. в брошюре А. Д. Оришина «Белинский и русская литература XVIII в.», 1954.

в 1830 г., но опубликованная гораздо позже, в 1848 г. Выбор в качестве предмета исследования творчества одного из наиболее передовых писателей XVIII в., «друга свободы», как называл его Пушкин, несомненно, связан с общественной атмосферой периода дворянской революционности 20-х годов. Пушкин с горячим сочувствием относился к работе Вяземского, помогал ему доставать необходимые материалы, делал серьезные критические замечания. Вместе с тем на книге Вяземского сказались и слабые стороны мировоззрения автора, вызвавшие его дальнейшее резкое политическое поправление. Так, космополитически настроенный Вяземский, в противоположность Пушкину и Белинскому, недооценивал национальной самобытности — «народности» — Фонвизина; считал, что в отношении оригинальности он уступает Сумарокову, а с художественной стороны — ниже Карамзина, и т. д. Книга Вяземского затрагивает и некоторые историко-литературные вопросы, но в основном она носит биографический характер.

Непосредственно историко-литературные задачи ставит перед собой опубликованная двумя годами ранее магистерская диссертация К. Аксакова «Ломоносов в истории русской литературы и русского языка» (М., 1846). На работе Аксакова отразились славянофильские позиции автора. Правильно подчеркивая огромное историко-литературное значение Ломоносова, Аксаков одновременно полностью отрицает какую бы то ни было литературную заслугу за деятельностью Кантемира, оставляя без всякого внимания созданное им у нас реально-сатирическое направление.

Этот существенный пробел стремится восполнить Н. Булич в своей докторской диссертации «Сумароков и современная ему критика» (СПб, 1854). Слово «критика» заменило в заглавии не пропущенное цензурой слово «сатира». В полном соответствии с суждениями зрелого Белинского, Булич выдвигает тезис о том, что «русская литература в XVIII веке, рядом с лирическим направлением, имеет и сатирическое, относящееся прямо к нравам современного общества». Существенным недочетом работы Булича является то, что он считает творчество Сумарокова лишенным какого бы то ни было эстетического значения, т. е. по существу выводит его за пределы художественной литературы. Но вместе с тем исследователь правильно подчеркивает весьма большую историческую роль литературной деятельности Сумарокова, считая его даже родоначальником критического, т. е. сатирического, направления (роль Кантемира им недооценивается). Помимо реабилитации историко-литературного значения Сумарокова, работа Булича ценна и тем, что автор впервые вводит в историю нашей литературы рассмотрение сатирических журналов конца 60-х — первой половины 70-х годов XVIII в., считая их непосредственными «продолжателями дела Сумарокова».

Обстановка общественно-политического подъема второй половины 50-х—60-х годов XIX в. способствовала возникновению повышенного интереса к проявлениям в нашей литературе крити-

ческого и сатирического отношения к самодержавию и крепостничеству. Не случайно поэтому, что именно сатира XVIII в. привлекает к себе в это время особенное внимание исследователей. Вместе с тем в отношении к сатире XVIII в. отчетливо проявилось размежевание двух общественно-политических лагерей — либералов и революционных демократов. На следующий же год после выхода в свет книги Булича в «Отечественных записках» было напечатано исследование А. Н. Афанасьева «Русские сатирические журналы 1769—1774 годов. Эпизод из истории русской литературы прошлого века» (отд. изд. 1859 г.).

1045893
Подчеркивая весьма важное значение сатирических журналов XVIII в., Афанасьев вместе с тем явно преувеличил — с позиций либерализма — их общественно-политическую значимость, попусту слагая восторженные панегирики «блистательному царствованию Екатерины» и ее «благотворному влиянию на развитие отечественной литературы и журналистики». В ответ на это в органе революционной демократии «Современнике» (в 1859 г.) выступил Н. А. Добролюбов с обширной статьей «Русская сатира в век Екатерины». Замечательный расцвет сатирических жанров в нашей литературе и в особенности в журналистике второй половины XVIII в., естественно, должен был заинтересовать Добролюбова. Не случайно, что первая же его критическая работа, написанная еще на студенческой скамье и опубликованная (под псевдонимом Лайбов) в 1856 г. в том же «Современнике», посвящена известному журналу Дашковой и Екатерины II «Собеседник любителей российского слова». Добролюбов уже в этой статье достаточно сдержанно отзывается о сатирических произведениях Екатерины II, прогрессивность которых усиленно подчеркивалась критиками и исследователями из либерального лагеря. В статье «Русская сатира в век Екатерины» Добролюбов ставит общий вопрос о значении всей сатиры екатерининского времени. В противовес авторам-либералам критик правильно подчеркивает ограниченность этой сатиры, нападавшей не на основу зла, т. е. не на устои самодержавно-крепостнического строя, а «только на злоупотребления того, что в наших понятиях есть уже само по себе зло» (II, 175). Однако в полемике с современной ему либеральной сатирой, которая не шла дальше обличения взяточничества, казнокрадства и т. п., Добролюбов недооценивает историческое значение сатиры екатерининского времени, в особенности сатиры новиковских журналов, рассматривая ее как официозную и не учитывая той конкретной обстановки, в которой приходилось действовать Новикову, вынужденному прикрывать оппозицию Екатерине панегириками по ее адресу. (О многом здесь, в силу недостаточной еще тогда научно-исследовательской разработки фактического материала, Добролюбов и просто не знал.) Замечательной стороной названных статей является призыв Добролюбова к постановке больших исторических и литературных проблем, противопоставляемых им крохоборческой практике ученых-«библио-

графов». Добролюбов выступает не против необходимости тщательнейших фактических изучений, в частности — важности и полезности библиографии (наоборот, обе его статьи являются результатом внимательнейшего изучения первоисточников), а лишь против того, чтобы подменять мелочами основные задачи исследования, заключающиеся, по словам Добролюбова, «в верной, полной, всесторонней оценке» данного писателя или произведения. Эти заявления Добролюбова, делаемые им в нарочито заостренной форме, были реакцией против весьма распространенного в то время мелочного, узко фактографического изучения литературных явлений прошлого. Характерно, например, что Афанасьев параллельно с опубликованием своей работы о сатирических журналах переиздал наименее значительный из журналов Новикова «Кошелек» и не имеющую почти никакого значения «Поденшину». Этот выбор по признаку не литературно-общественной значимости, а наибольшей библиографической редкости вызвал новую весьма ироническую отповедь Добролюбова (рецензия в «Современнике», 1858 г.): «Человек с обыкновенными простыми понятиями о литературе выбрал бы, конечно, «Трутенъ», как самый лучший из всех и имеющий интерес не только исторический, но даже отчасти современный. Затем обыкновенный человек издал бы «Живописца»... На них-то, конечно, прежде всего и обратилось бы внимание обыкновенного издателя, предпринимающего перепечатку старинных журналов. Но библиография имеет свои права и свои воззрения» (I, 484—485). Однако именно потому, что сатира «Трутня» и «Живописца» еще продолжала, при наличии в то время крепостного права, сохранять свой жгучий «современный» интерес, переиздать эти журналы оказалось не так-то просто. Оба они смогли быть переизданы известным библиографом и текстологом П. А. Ефремовым только после реформы 1861 г. («Живописец» в 1864 г. и «Трутенъ» в 1865 г.). Около того же времени под редакцией Ефремова вышли новые научно-критические издания (со вступительными статьями и примечаниями) сочинений других замечательных наших сатириков XVIII в. — Фонвизина, Кантемира, Василия Майкова и др. Однако попытка того же Ефремова полностью переиздать «Путешествие из Петербурга в Москву» Радищева закончилась неудачей: отпечатанное в 1872 г. под его редакцией двухтомное собрание сочинений Радищева по специальному постановлению комитета министров было уничтожено еще до выхода его в свет. Первое полное научное издание «Путешествия» смогло появиться только в 1905 г. (под редакцией Н. П. Павлова-Сильванского и П. Е. Щеголева). Таким образом полный текст другого произведения XVIII в., также уничтоженного правительством Екатерины II, — тираноборческой трагедии Княжнина «Вадим Новгородский» — смог быть опубликован только в 1914 г. (под редакцией и со вступительной статьей В. Ф. Саводника).

Если исследователи и критики — революционные демократы и либералы — обращали преимущественное внимание из всей нашей литературы XVIII в. на писателей реально-сатирического направления, — исследователи и критики реакционного лагеря выдвигали на первое место писателей-одописцев или таких консервативно-дворянских деятелей нашей литературы, как Карамзин. Так, в те же 60-е годы появляется двухтомное биографическое исследование М. П. Погодина «Н. М. Карамзин по его сочинениям, письмам и отзывам современников. Материалы для биографии» (М., 1866). Основанная на тщательном изучении архивных данных, работа Погодина содержит немало ценного фактического материала, но основная установка автора носит неприкрыто реакционный характер. В том же 1866 г. вышел объемистый том писем Карамзина к И. И. Дмитриеву, под редакцией Я. К. Грота и П. П. Пекарского. В сугубо «охранительном» духе проводятся в 1865 г. юбилейные торжества в связи со столетием со дня смерти Ломоносова (большую, но чисто фактографическую ценность представляют вышедшие к этому юбилею «Материалы для биографии Ломоносова» П. С. Билярского и ряд публикаций о Ломоносове в «Сборнике материалов для истории Академии наук в XVIII веке», ч. I—II, А. А. Куника; обширные биографии Ломоносова и Тредиаковского появились в 1873 г. в исследовании Пекарского «История Академии наук в Петербурге», т. II). К этому же времени относится начало монументальных работ Я. К. Грота по Державину (Гроту принадлежит ряд работ и о других писателях XVIII в. — статьи и разыскания о молодом Крылове, лучшее издание сочинений Хемницера и др.).

Оживленные изучения писателей и литературных явлений XVIII в., возникающие в 50-е и 60-е годы, продолжают и в последующие десятилетия. Но в обстановке все усиливающейся политической реакции изучения эти по большей части принимают все более отвлеченно-«академический» характер. Ряд работ в этой области принадлежит перу таких ученых, как Л. Н. Майков, Н. С. Тихонравов, А. Н. Пыпин, Алексей Веселовский, П. О. Морозов и др.

Некоторые из этих работ написаны в духе буржуазного компаративизма и проникнуты космополитической недооценкой самостоятельности и национальной природы русской литературы XVIII в. Особенно показательна в этом отношении выдержавшая пять изданий (последнее из них вышло за год до революции, в 1916 г.) книжка Алексея Веселовского «Западное влияние в новой русской литературе». Выступая против приверженцев крайних националистических взглядов, Алексей Веселовский вместе с тем резко преувеличивает зависимость русской литературы от литератур западноевропейских, доходя порой до совершенно нелепых утверждений, предлагая, например, пересмотреть точку зрения на Фонвизина, народность творчества которого была так верно понята и оценена еще Пушкиным, как на «оригинального

сатирика». Аналогична этому позднейшая попытка В. Н. Перетца (в его докторской диссертации) объявить несамостоятельной реформу русского стихосложения Тредиаковским.

Ценными по фактическому материалу являются работы и публикации по литературе XVIII в. В. В. Сиповского: сборник «Русские повести XVII—XVIII вв.» (тексты и вступительная статья), пространная монография «Н. М. Карамзин, автор «Писем русского путешественника» (СПБ, 1899) и др. Особенно следует отметить его «Очерки из истории русского романа» (вып. 1, 1909 г.; вып. 2, 1910 г.). Правда, эта работа Сиповского носит главным образом описательный характер (попытки историко-литературной классификации и анализа составляют как раз наиболее слабую ее часть), но автором впервые вводится в круг изучения самая значительная количественно из всей литературы XVIII в. область художественно-повествовательной прозы: романа и повести. Очень полезным является составленный Сиповским же библиографический перечень оригинальной и переводной повествовательной литературы XVIII в.: «Из истории русского романа и повести (материалы по библиографии, истории и теории русского романа)», СПБ, 1903.

Наряду с монографическими изучениями отдельных писателей или целых литературных жанров делались, также начиная еще с пушкинского времени, попытки общего обзора всей нашей литературы XVIII в. Так, в 1822 г. появляется первый «Опыт краткой истории русской литературы» Н. И. Греча, подавляющая часть которого посвящена рассмотрению литературных деятелей именно XVIII в. «Опыт» Греча, который Белинский иронически назвал «адрес-календарем» русской литературы, сводился в основном к перечню писателей, сопровождаемому краткими биографическими сведениями и перечислением их основных произведений. Содержательнее краткий перечень и оценка писателей XVIII в., данные в статье декабриста А. Бестужева «Взгляд на старую и новую словесность в России», опубликованной в «Полярной звезде» за 1823 г. Наоборот, недалеко ушло от Греча «Руководство к познанию истории литературы» В. Т. Пласина (СПБ, 1833), в предисловии к которому автор прямо ссылается на «Опыт» Греча, как на основу своих «материальных знаний русской литературы». На неизмеримо большей высоте стоят общие обзоры развития литературы XVIII в., содержащиеся в ряде вышеназванных статей Белинского, в которых дается целостная, проникнутая историзмом концепция русского литературного процесса. Белинский рассматривает явления литературы в органической связи с явлениями жизни общества и вместе с тем с полным вниманием к специфике художественной литературы. Он различает два основных течения в развитии русской литературы XVIII в.: «идеальное», или «риторическое», и сатирическое — реальное, с их последующим синтезом, частично в Державине, полностью в Пушкине; в то же время Белинский подчеркивает, что ведущей тенденцией — «смыслом и душой» истории русской литературы — было ее постоянное

стремление к тому, чтобы «из риторической. сделаться естественною, натуральною», т. е. стремление к народности и реализму. Наследниками и продолжателями Белинского в этом, как и в других отношениях, явились революционные демократы 60-х годов — Чернышевский и Добролюбов. Наоборот, в работах исследователей-либералов оказалось разрушено то целостное сочетание исторического и эстетического подхода к изучению художественной литературы, которое так ценно у Белинского. Таким обедненным и тем самым искаженным пересказом Белинского был вышедший еще при его жизни в 1847 г. «Очерк истории русской поэзии» А. П. Милюкова. Автор двухтомной «Исторической хрестоматии по русской литературе» А. Б. Галахов в своей получившей весьма большую популярность «Истории русской словесности древней и новой» (1863), якобы следуя Белинскому, рассматривает явления литературы оторванно от исторической жизни общества, в одностороннем эстетическом плане. Против этого выступил в обширной рецензии на «Историю» Галахова Н. С. Тихонравов. Эстетическим оценкам Тихонравов противопоставляет «объективно-беспристрастное», «сравнительно-историческое» изучение с позиций историко-культурной школы. Именно с такой точки зрения и подошел он к литературе XVIII в. в своих литографированных лекциях «История русской литературы XVIII века» (1879—1880).

Н. С. Тихонравов ставит здесь вопрос о преемственности русской литературы и устно-поэтической традиции, привлекая большое количество произведений массовой рукописной литературы. В этом — ценная сторона его курса. Но историзм Тихонравова носит отвлеченно-либеральный характер, а его «объективная беспристрастность» является по существу буржуазным объективизмом, полемически обращенным против Белинского и критиков — революционных демократов 60-х годов. В дальнейшем развитии русской буржуазно-академической историографии именно школа Тихонравова оказалась одной из наиболее влиятельных. Так, историко-культурный метод полностью положен в основу четырехтомной истории русской литературы А. Н. Пыпина, вышедшей в конце 90-х годов (литература XVIII в. отдан почти весь третий и часть четвертого тома). Помимо сказанного, Пыпин, как и другие представители историко-культурной школы, не проявляет достаточного внимания к художественной литературе как специфической форме идеологии, растворяя материал художественной литературы в «сопредельных проявлениях народной и общественной мысли и чувства», т. е. в истории культуры вообще. В том же плане и на тех же основаниях был построен и наиболее распространенный, выдержавший ряд переизданий учебный курс И. Порфирьева «История русской словесности» (литература XVIII в. посвящена ч. II, отделы 1-й и 2-й). Историко-культурным уклоном отличается большинство других дореволюционных общих курсов: проф. А. С. Архангельского «Русская литература XVIII века» (Казань, 1910); проф. Е. В. Петухова «Русская литература. Исторический

обзор главнейших литературных явлений древнего и нового периода» (из. 3, П., 1916); проф. А. М. Лободы «Лекции по истории русской литературы», ч. 1, XVIII в. (Киев, 1912) и др.

Разработкой и изучением русской литературы XVIII в. в десятилетия, непосредственно предшествовавшие Великой Октябрьской социалистической революции, занимались, помимо названных ученых, И. А. Шляпкин, А. И. Соболевский, В. И. Резанов, В. П. Семенников и многие другие. Но в общем изучение литературы XVIII в. было в этот период одним из отсталых участков нашего литературоведения. Неблагополучно продолжало обстоять дело с изданиями авторитетных текстов большинства писателей XVIII в. Имевшиеся монографии о крупнейших писателях XVIII в. (Вяземского — о Фонвизине, К. Аксакова — о Ломоносове, Булича — о Сумарокове и т. д.) устарели, новых не появлялось.

Следует особо остановиться на вышедшей совсем незадолго до Октябрьской революции «Истории русской общественной мысли» Г. В. Плеханова. Специально литературоведческих задач автор работы себе не ставил. Тем не менее он широко использовал для своих целей материал художественной литературы. Соответствующие главы работы Плеханова представляют весьма большой интерес и для литературоведа. В противоположность очень многим авторам, считавшим, что развитие нашей литературы в XVIII в. носило чисто формальный характер, сводилось к выработке форм языка и стиха, Плеханов, полемизируя здесь и с революционными демократами-просветителями (в первую очередь с Чернышевским), подчеркивает большую содержательность, идейность литературы XVIII в. (см. основополагающую в этом отношении главу V части 3-й: «Общественная мысль в изящной литературе»). Несоответствие между содержанием и формой в ней действительно имеется; но если в декадентстве — литературе эпохи «упадка того общественного класса или слоя, вкусы и стремления которого в ней выражаются» — мы постоянно сталкиваемся с формой, лишенной содержания, то в нашей литературе XVIII в., наоборот, мы обычно встречаем содержание, еще не нашедшее соответствующей формы, адекватного художественного воплощения. Содержание это, конечно, не отвечает тем требованиям, той, говоря словами Чернышевского, «норме разума и благородного чувства», которые предъявляли к литературе революционные демократы 60-х годов (вспомним оценку Добролюбовым сатиры новиковских журналов), но исторически оно было значительным. Взгляды автора «Истории русской общественной мысли» сказались на неверном понимании им русского исторического процесса, ложной теории якобы внеклассового характера русского самодержавия. Тем не менее в качестве первой попытки марксистского истолкования явлений нашей литературы XVIII в. работа Плеханова имеет несомненное значение.

Очень большого развития достигает изучение русской литературы XVIII в. в советском литературоведении. Уже вскоре после

Октябрьской революции начал появляться ряд работ по литературе XVIII в. (первый вузовский курс, специально посвященный русскому классицизму XVIII в., акад. П. Н. Сакулина «История новой русской литературы. Эпоха классицизма» (М., 1918); сборник статей о Радищеве В. П. Семенникова «Радищев. Очерки и исследования» (1923) и др.). Но особенный размах изучение русской литературы XVIII в. приобретает с начала 30-х годов. Количество научно-исследовательских работ в этой области резко возрастает. Достаточно указать, что за предвоенные восемь лет вышло пять больших научно-исследовательских сборников, специально посвященных нашей литературе XVIII в. За последние годы опубликовано очень большое число статей, книг, защищен ряд порой весьма ценных кандидатских и докторских диссертаций по русской литературе XVIII в. Изучение и исследование литературы XVIII в. ведется в настоящее время одновременно по разным направлениям. Выпускаются собрания сочинений ряда крупнейших писателей XVIII в. Здесь следует назвать издания большой и малой серии «Библиотеки поэта», фотолитографское воспроизведение первого издания радищевского «Путешествия из Петербурга в Москву» с обширными комментариями, академическое издание всех сочинений Радищева и др. Делается ряд новых публикаций: приводятся в известность и обследуются богатейшие архивные материалы (ряд обзорных статей, посвященных литературному наследию Ломоносова, Радищева, Новикова и др., в сборниках «Литературное наследство»). Создаются монографические исследования о крупнейших писателях и даже отдельных произведениях литературы XVIII в. Существеннейшей особенностью советских изучений литературы XVIII в. является стремление вести их на основе марксистско-ленинской методологии. Отвергнуты попытки формалистического подхода к литературе, эклектическое сочетание старого культурно-исторического метода с марксизмом («Русская литература» П. Н. Сакулина); ликвидирован «вульгарный социологизм», концепция так называемого «единого потока».

Важнейшей чертой советских исследований является то, что наряду с частными изучениями наши литературоведы, продолжая и развивая заветы революционно-демократической критики, ставят и разрабатывают важнейшие теоретические и историко-литературные проблемы: проблему национальной самобытности нашей литературы XVIII в., роста в ней патриотического сознания и патриотических мотивов, проблему становления в ней элементов народности и реализма, развития в ней критической мысли и революционного сознания, наконец, проблемы ее эстетической, художественной значимости. Передовая, подлинно научная методология, огромная исследовательская энергия, направленная за последние годы на изучение нашей литературы XVIII в., выросшие многочисленные кадры молодых ученых, широта в постановке проблем, правильные в основном пути, намеченные к их разрешению, — все это является не только свидетельством того, что советское литера-

туроведение начало щедро выплачивать лежавший на русской науке долг в отношении нашей литературы XVIII в., но и залогом, что недалеко то время, когда этот долг будет полностью погашен.

ИСТОЧНИКИ И ПОСОБИЯ

Литературе XVIII в. посвящены тт. III и IV коллективной «Истории русской литературы» Академии наук СССР (т. III — 1941 г., т. IV — 1947 г.). Беглый обзор развития стилей и жанров русской литературы XVIII в. — в книге акад. П. Н. Сакулина «Русская литература. Социолого-синтетический обзор литературных стилей», ч. 2 — «Новая литература», М., 1929. Ряд глав, посвященных отражению развития общественной мысли в литературе XVIII в. — в работе Г. В. Плеханова «История русской общественной мысли», тт. II и III, изд. 2, дополненное, М.—Л., 1925; то же — в Собрании сочинений Г. В. Плеханова, т. 21, стр. 5—296, и т. 22, стр. 5—364 (цитаты по этому изданию). Подбор важнейших произведений в «Хрестоматии по русской литературе XVIII в.» А. В. Кокорева (М., 1952). Собрание стихотворных произведений большинства поэтов XVIII в., в том числе и второстепенных, в «Русской поэзии», под ред. С. А. Венгерова, вып. I—VII, СПб., 1893—1901; в обширных примечаниях и дополнениях подобрана и перепечатана многочисленная критическая литература. Наиболее выдающиеся образцы художественной прозы — в сборнике «Русская проза XVIII века», т. 1—2, под ред. А. В. Запашкова и Г. П. Макогоненко. М.—Л., 1950. Образцы драматургии — в сборнике «Русская комедия и комическая опера XVIII века», под ред. П. Н. Беркова, М.—Л., 1950. Наиболее значительные образцы журналистики и публицистики XVIII в. — в «Сборнике материалов к изучению русской журналистики», вып. I (XVIII в. и первая половина XIX в.), под ред. Б. П. Козьмина и в «Избранных произведениях русских мыслителей второй половины XVIII века», т. 1—2, под ред. И. Я. Щипанова, М., 1952.

Библиографию о крупнейших писателях XVIII в. см. в рекомендательном указателе «Русские писатели XVIII века», сост. Н. П. Ждановский, М., 1954.

По истории русского театра XVIII в. см. П. О. Морозов «История русского театра до половины XVIII столетия», СПб., 1889; коллективную «Историю русского театра», под ред. В. Каллаша и Н. Е. Эфроса, т. I, М., 1914; Л. Гуревич «История русского театрального быта», т. I, М.—Л., 1939. История развития русского литературного языка XVIII в. — в книгах акад. В. В. Виноградова «Очерки по истории русского литературного языка XVII—XIX веков», изд. 2, М., 1938, Л. А. Булаховского «Курс русского литературного языка», т. 2, Киев, 1953, и А. И. Ефимова «Лекции по истории русского литературного языка», М., 1954. Об искусстве XVIII в. — в книгах Н. Коваленской «История русского искусства XVIII века», М.—Л., 1940, — история живописи, скульптуры и архитектуры XVIII в., и Т. Ливановой «Русская музыкальная культура XVIII в. в ее связях с литературой, театром и бытом», т. I—II, М., 1952—1953. О журналистике и критике XVIII в. — в «Очерках по истории русской журналистики и критики», т. I: XVIII в. и первая половина XIX в., Л., 1950, и в книге П. Н. Беркова «История русской журналистики XVIII века», М.—Л., 1952.





1.

НОВОЕ СОДЕРЖАНИЕ В СТАРЫХ ФОРМАХ. НА ПУТЯХ К КЛАССИЦИЗМУ

(Литература первых десятилетий XVIII века)

Новая русская литература зарождается еще во второй половине XVII в. В это время становятся явственными симптомы надлома средневекового церковного мировоззрения. Создаются, главным образом в демократических кругах тогдашнего общества, многочисленные и тесно связанные с устным народным творчеством образцы противоцерковной и политической сатиры («Служба кабаку», «Калязинская челобитная», повести о Шемякинском суде, о Ерше Ершовиче и др.). Намечаются некоторые просветительские тенденции (в литературной деятельности Симеона Полоцкого и его последователей — Сильвестра Медведева и Карiona Истомина). Получают все большее распространение литературно-светские повествовательные жанры; складывается бытовая повесть (вроде повести о Савве Грудцыне и, в особенности, находящейся у самого преддверия литературы XVIII в. повести о Фроле Скобееве). Появляются первые театральные пьесы — «школьные драмы» и даже драматические произведения светского содержания. Складывается выработанная система виршевого стихосложения.

Но дальнейшее развитие эти новые начала получают под влиянием общественных и политических преобразований начала XVIII века.

Петровские реформы были подготовлены всем ходом предшествовавшего русского исторического процесса: развитием товарно-денежных отношений, образованием в XVII в. внутреннего все-русского рынка, с чем было непосредственно связано развитие политических учреждений — абсолютистской государственной системы.

Оторванность России от морских торговых путей мешала ее национальному развитию. «Ни одна великая нация не находилась в таком удалении от всех морей, в каком пребывала **вначале**

империя Петра Великого»¹, — писал К. Маркс. Стремлением пробиться к морю определялась и внешняя, и внутренняя политика Петра (войны с Турцией, Северная война; экономические и административные реформы, просветительные мероприятия). Тем, что было прорублено «окно в Европу», что русские вооруженные силы, разгромив шведскую армию и флот, овладели устьем Невы, вышли к берегам Балтики, была решена задача исключительно большого национального значения: была обеспечена возможность существования русской нации как нации великой.

Основная тяжесть и в ведении войн, и в лихорадочном внутреннем строительстве ложилась на плечи народа — крепостного крестьянства. Целым рядом специальных мер — подушной переписью, введением паспортов, закреплением так называемых «гулящих людей» — вольнонаемных работников — за теми помещиками, на землях которых перепись их застала, Петр, говоря словами Радищева, «истребил последние признаки дикой вольности» — усилил крепостное право. «Петр I совершенно отделил дворянство от народа, — замечал позднее Герцен, — и, наделив его страшной властью по отношению к крестьянам, заложил в недра народной жизни антагонизм» (VI, 325). Антагонизм этот и давал себя все время знать.

Народный протест сказывался в резкой оппозиции Петру со стороны раскольников; еще непосредственнее и прямее он выражался в народных восстаниях начала XVIII в. (астраханское восстание 1705 г., восстание 1707—1708 гг. на Дону и в Поволжье под предводительством Кондратия Булавина, одновременное башкирское восстание).

Восстания эти беспощадно подавлялись Петром, строившим Российскую империю как национальное государство помещиков и торговцев, как абсолютистскую дворянско-чиновничью монархию, возглавляемую императором-самодержцем.

Все хозяйственные, социальные, политические и культурные проблемы, решавшиеся в этот период, выросли в истории нашей страны на своем корню. Но все эти задачи решались на передовом для того времени уровне. Старая Московская Русь — царство «древлего благочестия», церковного предания и авторитета в области мысли, «Домостроя» в быту — превращалась в «Российскую Европию» (выражение одной из повестей той поры): для национальных нужд и потребностей использовались знания и опыт более развитых западных стран.

Но и Запад не был однороден. Имелся Запад прошлого, всяческих пережитков феодальной средневековой культуры; Запад контрреформации, схоластики, иезуитских школ, папской инквизиции. И был другой Запад — наследник Возрождения, Запад становящейся культуры нового буржуазного общества, просвети-

¹ «Очерки истории СССР» (Период феодализма. Россия в первой четверти XVIII в.), М., 1954, стр. 434.

тельской и критической мысли, крепнущего научного познания действительности, Запад Коперника и Галилея, Бэкона и Декарта. Монахи-книжники второй половины XVII в. обычно тянулись именно к первому Западу. Передовые деятели начала XVIII в. и сам Петр хотели использовать опыт второго, старались сбросить путы средневековья, стремились к высвобождению из-под религиозно-церковной опеки, к «обмирщению» культуры и быта.

При этом иногда брали через край. Проводимая Петром «европеизация» страны нередко грубо насильственно и без особой нужды нарушала народные обычаи и навыки, оскорбляла национальное чувство. Многие дворянские сынки, усиленно посылавшиеся царем в «чужие края» для учения, вывозили оттуда не только внешний лоск, модные костюмы и прически, но и космополитическое «презрение» к своей стране и к своей национальности. С этого времени и начинается тот резкий разрыв между «европеизированным» дворянством и остальным народом, то раболепство перед Западом, которое позднее, во второй половине века, примет такие уродливые формы в широких дворянских кругах. Равным образом через окно, прорубленное в Европу, хлынули на Русь всяческие авантюристы, искатели «фортуны». Правда, сам Петр, охотно приближая к себе иностранцев, особой воли им не давал, но при его преемниках они приобретали подчас весьма большую силу и влияние, становясь, как это было, например, при Анне Ивановне, в период «бироновщины», злейшими угнетателями русского народа и вообще мешая его развитию, движению вперед. Достаточно вспомнить ожесточенную борьбу, которую пришлось вскоре повести Ломоносову за честь и права русской науки и русской литературы с засевавшими в Академии наук иностранцами.

*Новая
идеология*

Религиозная идеология и официальное выражение ее на Руси — православная церковь — отнюдь не исчезли. Но вместе с тем такие меры, как уничтожение патриаршества, создание синода и т. п., привели к тому, что над авторитетом церкви непрерываемо стал авторитет государства. Именно государство по понятиям большинства людей XVIII в. являлось высшей не только политической, но и моральной ценностью. Польза государства, независимо от того конкретного содержания, которое вкладывалось в это понятие представителями различных общественных классов и группировок, считалась обязательной целью всех частных усилий и стремлений, долгом каждого гражданина (слово, которое в новом его значении: не просто житель города, а член государства, отечества — приобрело широкое употребление в слове эпохи). Характерно, что именно в это время появляется в русском языке и слово «патриот» — «сын отечества».

Самое представление о государстве приобретает теперь новый, не церковный, а вполне светский характер: в основе государственного устройства и законов, по воззрениям передовых мыслителей и деятелей того времени, лежит не божественное предначертание,

а «общественный договор» — принципы «естественного права», т. е. свойства и качества, присущие самой человеческой природе.

Одновременно с новыми понятиями о государстве, праве, законе в сознание людей петровского времени стали все настойчивее проникать и новые научные представления о действительности. Духовенство, являвшееся «учительным сословием» московской Руси, воспитывало общественное сознание в определенном узкоцерковном направлении. Все, что вступало в противоречие с библейей и писаниями «отцов церкви», объявлялось под строжайшим запретом. В первой трети XVIII в. церковь утрачивает не только свое политическое влияние, но и преимущественное влияние в области идеологии. Заботы о просвещении, созидании культуры переходят в руки светской власти. До этого времени на Руси имелось весьма небольшое число духовных школ, светских же не существовало вовсе. **Теперь начинают принимать энергичные меры по насаждению образования.** В отношении детей дворян, духовенства и приказного чина ставятся требования обязательного обучения. Московской духовной академии приказывается «завести... учения латинские», т. е. придать преподаванию в ней несколько более светский характер. Питомцами этой новой Славяно-греко-латинской академии будут и Тредиаковский, и Ломоносов.

Организуется целая сеть светских школ, как специальных (Морская академия, Инженерная школа), так и общеобразовательных. Составляются учебники. В 1703 г. вышла в свет «Арифметика, сиречь наука числительная» выдающегося преподавателя московской навигацкой школы Л. Ф. Магницкого, дававшая своего рода энциклопедию математических знаний. По «Арифметике» **Магницкого двадцать пять лет спустя усваивал начатки знаний мальчик Ломоносов.**

Помимо сети школ, организуется ряд культурных и научных учреждений. В Петербурге создаются библиотека, первый естественно-исторический музей (кунсткамера), обсерватория. Наконец, в 1724 г. был утвержден устав «Академии наук и курьезных художеств», открытой вскоре после смерти Петра.

Просвещение, образование Петр, как известно, насаждал самыми крутыми мерами, в порядке грозного принуждения, «не останавливаясь перед варварскими средствами борьбы против варварства»¹. Однако Петр действовал путем не только принуждения, но и убеждения, объясняя и растолковывая при помощи многочисленных официальных и официозных публицистов во главе со знаменитым Феофаном Прокоповичем пользу и необходимость тех или иных правительственных мероприятий, стремясь создать определенное общественное мнение по тому или иному вопросу. Поэтому публицистика получила в это время небывалое до того развитие.

С конца 1702 — начала 1703 г. вместо прежних рукописных

¹ В. И. Ленин, Сочинения, т. 27, стр. 307.

«вестовых писем» или «курантов», составлявшихся в одном экземпляре для царя и ближних бояр, начинает выходить огромным по тому времени тиражом (некоторые номера печатались в нескольких тысячах экземпляров) первое у нас печатное периодическое издание — политическая газета «Ведомости о военных и иных делах, достойных знания и памяти, случившихся в Московском государстве и во иных окрестных странах».

Резкий скачок делает книгопечатание: за первые 25 лет XVIII в. вышло больше книг, чем за два предыдущих столетия, причем число книг не церковного, а светского содержания из года в год все увеличивалось. В 1708 г. вместо старого церковнославянского вводится новый гражданский шрифт, в основном приближающийся к нашему современному. Тем самым кладется резкая грань даже по внешнему виду между церковной литературой, продолжавшей печататься старым шрифтом, и «гражданскими книгами» — литературой новой, светской. Взамен акафистов, молитвословов и житий святых, «Виноградинов христовых», «Триодей постных», «Триодей цветных» и т. п., которыми пестрят книжные списки за первые годы XVIII в., русский печатный рынок постепенно начинает наполняться учебниками и руководствами по географии, истории, военному делу, архитектуре, иностранными лексиконами. Среди всей этой учебно-прикладной и официально-государственной литературы изредка попадались и образцы литературы художественной, как правило, характерно связанной с античностью: иллюстрированный перевод басен Эзопа, к которому присоединена приписывавшаяся Гомеру «Война мышей и лягушек», средневековая «История о разорении града Трои», иллюстрации к знаменитым «Метаморфозам» Овидия («Овидиевы фигуры в 226 изображениях») с краткими пояснительными к ним подписями; наконец, «Апофегмата» — переведенный с польского сборничек изречений и полуанекдотических повестей, связанных с именами философов, политических деятелей и писателей древности, главным образом Греции и Рима. Сведения об античности находил читатель и в изданной в 1720 г. своеобразной энциклопедии по истории культуры — книге Полидора Виргилия Урбинского («О изобретателех вещей»). В 1725 г. был опубликован перевод сочинения древнегреческого грамматика Аполлодора («Библиотеки, или о богах»), дающего пересказ всех основных «еллинских басен», т. е. являющегося своего рода руководством по той же античной мифологии.

Не менее существенное значение имело издание в 1705 г. по приказу Петра сборника «*Symbola et emblemata*», содержащего 840 аллегорических изображений («эмблемы») и афористических надписей к ним («символы»). Сборник этот систематически вводил русского человека в круг условных образов и аллегорических представлений, заимствовавших свой материал в значительной степени из той же античной мифологии, на язык которых переводился мир живой реальности (явлений природы, вещей, понятий).

Сборник выращивал и культивировал то особое «иконологическое», т. е. мифологизированно-аллегорическое, мышление, которое составляет существенную черту эстетики классицизма — одного из наиболее влиятельных направлений в нашей литературе XVIII в., широко распространившегося вскоре после смерти Петра. Сборник снова был переиздан с исправлениями в языке и многочисленными дополнительными статьями и пояснениями в 1788 г. Не только поэты, но и художники, скульпторы на протяжении почти всего столетия черпали отсюда и материал, и самые методы специфически-условного воспроизведения действительности.

*Развитие
науки*

Одной из характерных черт для русского общества первой трети XVIII в. становится интерес к точным наукам — математике и естествознанию.

Первой книгой, напечатанной «новотипографским тиснением», т. е. гражданским шрифтом, был учебник геометрии. Через некоторое время переводится на русский язык и печатается двумя изданиями (в 1717 и 1723 гг.) популярная книга знаменитого физика и астронома Гюйгенса, посвященная обоснованию и защите новой системы мироздания, выдвинутой Коперником. Гелиоцентрическая система Коперника, пришедшая на смену прежней геоцентрической теории Птолемея, ставившей землю в центр вселенной, имела огромное освободительное значение, явилась, по словам Энгельса, «революционным актом, которым естествознание заявило о своей независимости... Отсюда датирует освобождение естествознания от теологии. Оттуда же пошло гигантскими шагами развитие наук...»¹. Не удивительно, что система Коперника и на русской почве явилась предметом ожесточенной борьбы между передовыми умами и защитниками старого, церковного мирозерцания. Активное участие в этой борьбе, являвшейся в существе своем борьбой за новое научное понимание действительности, примет и ряд выдающихся деятелей русской художественной литературы, разделявших вместе со всей своей эпохой живейший интерес к математике и точным наукам.

*Преобразова-
ния в быту*

Коренной ломке подверглись старые, исконные формы привычного общежития. По возвращении из так называемого «великого посольства» в Западную Европу Петр на первом же приеме во дворце, вооружившись ножницами, собственноручно срезает боярские бороды, режет длинные полы старых боярских одежд. Через короткое время на улицах и площадях с барабанным боем читаются указы, предписывающие в предельно короткий срок всем, за исключением духовенства и крестьян, одеться в новое европейское платье.

Беспощадному разрушению подвергается старый теремной семейный уклад. При дворе и в частных домах начинают устраиваться вечеринки с играми и танцами на западный манер — ассамблеи, на которые бояр обязывают приводить своих жен и до-

¹ К. Маркс и Ф. Энгельс, Сочинения, т. XIX, стр. 477.

черей, знакомящихся с молодыми людьми другого пола, участвующих в танцах и всякого рода развлечениях. В противовес господствовавшему дотоле религиозно-аскетическому идеалу утверждается право человека на всестороннее развитие его личности, на полное удовлетворение его земных потребностей.

*Новая
интеллигенция*

Петр брал себе помощников отовсюду, не считаясь с их сословной принадлежностью, настойчиво выдвигая принцип подпочтения личной заслуги перед «породой» — родовойостью. В последние годы жизни Петра этот принцип, издавна проводившийся им на практике, нашел и прямое законодательное закрепление и выражение в «Табели о рангах», покончившей навсегда со старой боярской Русью, поставившей «бюрократическую иерархию заслуги и выслуги на место аристократической иерархии породы, родословной книги» (Ключевский). «Табель о рангах» не только создавала новый бюрократический аппарат управления страной. Уничтожая прежнюю феодально-сословную замкнутость дворянства, открывая доступ в него всем достигавшим определенного служебного чина, она будила личную инициативу, вносила жизнь, движение в старые закостеневшие формы. Но и независимо от этого историческая прогрессивность петровских преобразований привлекла на их сторону наиболее передовых людей всей страны — представителей самых различных сословий и общественных состояний. Среди них и потомок древнего боярского рода В. Н. Татищев — автор «Истории российской», первый русский ученый-историк, географ, этнограф; и представители прогрессивных кругов ученого духовенства: рязанский епископ Гавриил Бужинский; наиболее выдающийся публицист и писатель петровского времени Феофан Прокопович. Встречаем здесь и выходца из крестьян-ремесленников, ставшего состоятельным купцом и предпринимателем, И. Т. Посошкова — автора ряда записок и проектов, в том числе выдающегося в своем роде политико-экономического трактата «Книга о скудости и богатстве» (1724), которая впоследствии живо заинтересовала Ломоносова и которую Добролюбов считает «замечательнейшим явлением в тогдашней письменности». Это были люди достаточно разные не только по своему общественному положению, но и по возрасту, и по образованию. Талантливый самородок, изобретатель и самоучка, первый русский экономист Посошков, написавший свой трактат глубоким стариком, в возрасте около 70 лет, принадлежал к поколению старой, допетровской Руси. Сочувствие к «новшествам» причудливо уживалось в нем с традиционным, патриархально-церковным миро-созерцанием. Его книга, за которую он был посажен в Петропавловскую крепость, где и умер, и которая не без усилий смогла быть опубликована только более чем сто лет спустя, проникнута сочувствием к поработанному крестьянству и окрашена в яркие антидворянские тона. Идеолог шляхетства, рационалист и скептик, последователь философии Эпикура В. Н. Татищев, принадле-

жавший к поколению молодежи петровского времени, стоял на уровне современной образованности. Так же блестяще образованный Феофан Прокопович был церковным деятелем. Но всех этих людей объединяла поддержка преобразований, любовь к просвещению, горячее патриотическое чувство. И дворянин Татищев, и архиепископ Феофан Прокопович, и выходец из крестьян Посошков совершенно независимо друг от друга согласно выступали за необходимость учения, в частности высказывали пожелания грамотности всего народа. Татищев в замечательном «Разговоре двух приятелей о пользе наук и училищ», впервые опубликованном только в 1883 г., решительно вступает за представителей науки, гонимых невеждами и суеверами.

Устанавливается традиция того просветительства — культа разума, науки, — носителями которого в той или иной степени были деятели новой интеллигенции петровского времени и которое будет подхвачено и развито всеми выдающимися писателями XVIII в., начиная с Кантемира и, в особенности, с Ломоносова.

*Новое
искусство*

Тот же процесс, который мы наблюдаем в области политического мышления, школьного образования, книгопечатания, науки, четко обозначается и в развитии русского искусства первой четверти XVIII в.

Уже с середины XVII в. в искусстве Московской Руси сказываются тенденции к обмирщению. В живописи конца XVII в. появляются так называемые «парсуны» — изображения знатных особ («персон»), представляющие собой переход от иконы к портрету. В рамках церковной музыки развивается «партесное» — многоголосное, концертное — пение; широко распространяются стихотворно-вокальные «канты» и «псалмы», подготовляющие стиль светской лирической камерной песни XVIII в.; наконец, вместе с организацией первого русского придворного театра появляются музыканты и певцы. Но решительный перелом в развитии искусства, выработка новых, светских его форм происходят в первые десятилетия XVIII в. В живописных вкусах этого времени ощущается явная тяга к искусству земному, отражающему реальный чувственный мир. Отсюда и интерес к произведениям античности. Так, в 1719 г. в Летнем саду сооружается специальный грот для древнегреческих и древнеримских антиков.

Ведущую роль в русской живописи первой четверти XVIII в. приобретает портрет. Портретисты этого времени еще испытывают в той или иной степени воздействие традиционной «парсунной» манеры, но вместе с тем в их произведениях мы имеем первые образцы нашей светской портретной живописи, отличающиеся подчас высоким художественным мастерством. Таковы работы талантливого портретиста того времени Ивана Никитина, достигшего в своем творчестве замечательной по тому времени правдивости изображения. Получает высокое развитие «градыровальное искусство» — гравюра; молодые отечественные граверы почти не уступают опытным иностранным мастерам.

Аналогичные процессы мы наблюдаем и в архитектуре. Особое значение имело здесь строительство новой столицы. Петербург создавался как центр новой светской государственности, боевой форпост на морских путях в Западную Европу. С этим связаны были не только общий строго продуманный план и вид города, но и основные архитектурные его сооружения: Петропавловская крепость, Адмиралтейство, здание двенадцати коллегий. Вознесшийся из «тьмы лесов, из топи блат» новый город, на протяжении столетия сделавшийся одним из величайших и прекраснейших городов Европы, почти с самого начала явился как бы наглядным выражением нового периода развития русской культуры.

Чисто светское направление приобретает в это время и музыка. Появляются военные духовые оркестры, исполняющие во время торжественных публичных празднеств победно-панегирические «канты» и «виваты». Широчайшее распространение получает танцевальная музыка, в особенности излюбленные «минаветы» — менуэты. Театральные постановки изобилуют вокальными номерами — ариями, также приобретающими значительную популярность. В домах многих вельмож и даже у некоторых представителей высшего духовенства заводятся инструментальные капеллы. Из-за границы выписываются клавишины и клавикорды. Появляются первые русские музыканты-любители.

Новая литература Художественная литература, вполне соответствующая новым началам, внесенным эпохой преобразований, новым потребностям общества, смогла возникнуть далеко не сразу.

На первых порах она отставала в своем развитии от общественно-политического развития русской жизни. Поэтому удельный вес художественной литературы в общей культуре данного периода еще невысок. Литературно-художественные произведения, вплоть до Тредиаковского, не печатаются, а распространяются по-старинке, рукописным путем. В большей своей части произведения этой письменной литературы не имеют и имени автора.

Художественная литература этого времени во многом черпала свой материал из новой действительности, но очень долго, всю первую треть века, она разрабатывала это новое содержание в старых традиционных формах, шла по проторенным еще во второй половине XVII в. путям. В то же время под напором новых идей и начал нарушалась цельность, устойчивость и самих этих форм. Все являло собой зрелище крайней пестроты, брожения, соединения элементов, казалось бы, прямо противоположных, противоречивших друг другу.



ПОВЕСТИ

В конце XVII — первой трети XVIII в. широкое распространение получает повествовательная литература. В многочисленных списках до нас дошло более ста повествовательных произведений, составлявших основной беллетристический фонд эпохи. Эта повествовательная литература была весьма разнообразной по своему содержанию и жанрам. Тут встречались переделки духовных стихов и новые списки древнерусских повестей, легенд, волшебных сказок, «смехотворных повестей», или фацетий, и, наконец, переводных и оригинальных чувствительно-нравоучительных и авантюрно-любовных «гисторий» — термин, который, очевидно, должен был внушать представление о реальности, невымысленности повествуемого. Переводятся в это время и образцы любовно-авантюрного романа XVII в. Вся эта повествовательная литература находила себе многочисленных читателей и притом в весьма разнообразной — не только дворянской, духовной, купеческой, но и мещанской, и даже крестьянской — среде. Самое переписывание повестей не было чем-то механическим. Подобно народным сказителям, любители «книжного почитания», грамотей-переписчики зачастую не только переписывали ту или иную повесть, но и пересказывали ее до известной степени своими словами, внося в нее подчас довольно существенные изменения. В результате на старые произведения нередко накладывались новые краски (в языке, в бытовых подробностях), подказанные новой исторической действительностью (такова, например, переработка знаменитой повести о Бове в списке 1734 г.). Иногда такое вышивание новых узоров по старой канве оказывалось столь значительным, что возникало словно бы совсем новое произведение, даже с другим заглавием. Яркий пример этого появляющаяся в петровское время «История о французском сыне», представляющая собой несомненную переработку более ранней переводной повести о Василии Златовласом — королевиче чешской земли¹.

«Старина» и «новизна», отечественное и чужое причудливо сочетаются и в самом характерном, наиболее литературно-значительном повествовательном произведении первых десятилетий XVIII века — «Гистории о российском матросе Василии Корнотском и о прекрасной королевне Ираклии флоренской земли»².

¹ «История о французском сыне» опубликована С. Елеонским в «Чтениях Общества истории и древностей российских при Московском университете», № 3, 1915, стр. 13—39; книга имеется и в отдельном издании (М., 1915).

² Новейший исследователь повести Г. Н. Монсеева, обследовавшая семь списков ее, считает, опираясь на большинство списков, что фамилия героя должна читаться «Кириатский» или «Кириацкий». См. ее статью «Гистория о российском матросе Василии Кириацком (к вопросу о составе и происхождении повести)», «Труды отдела древнерусской литературы», вып. X, М.—Л., 1954, стр. 358—388.

Основное сюжетное ядро повести о необычайных приключениях отважного и «острого» разумом русского матроса — уход сына из родительского дома и последующие его злоключения — было хорошо знакомо русскому читателю, восходя к известной евангельской притче о блудном сыне.

Во второй половине XVII в., в период намечающегося перелома, начинающейся борьбы между старым укладом и новыми веяниями, сюжетная схема этой притчи приобретает у нас широкую литературную популярность. Сюжет притчи разрабатывается в ряде произведений: непосредственно в пьесе Симеона Полоцкого «Комидия притчи о блудном сыне» — произведении, получившем большую популярность (оно было даже напечатано); косвенно — в повестях середины XVII в. о Горе-Злочастии и о Савве Грудцыне. Кое в чем старый сюжет приобретает здесь несколько новую окраску. Но в основном мораль притчи — прославление родительского дома, патриархального уклада и признание пагубности попыток вырваться из него — остается во всех этих произведениях неизменной. В повести о матросе Василии этот традиционный сюжет получает совсем иную разработку. Старый родительский дом скудеет. Отец Василия впадает в крайнюю нищету. Сын стремится помочь родителям на отнюдь не традиционных, а целиком подсказанных новой действительностью путях. Этим и мотивируется уход Василия из дому. В повестях о Горе-Злочастии и о Савве Грудцыне сыновья, оказавшись вне отчего дома, встречают в миру неизбывное горе, сладить с которым они не в силах. Единственным прибежищем оказывается бегство из мира: герои обеих повестей уходят в монастырь. Российский матрос Василий испытывает самые разнообразные бедствия: терпит кораблекрушение, попадает на остров к разбойникам, чуть не погибает от происков коварного флоренского адмирала. Однако он не только выходит с честью из всех этих испытаний, но и замечательно преуспевает в жизни, достигая высших степеней славы и могущества. Там торжествует традиционное церковное мирозерцание, здесь — мирозерцание светское, выдвигающее нового героя, добивающегося своих целей совсем новым, невозможным в старое время путем.

Характерно и следующее: бедный русский дворянин («фамилия моя небольшая», — рекомендует он сам себя), обыкновенный российский матрос, попав на Запад, не только не ударяет в грязь лицом, а наоборот, везде выдвигается на самые первые места: дается названным братом цесаря, т. е. австрийского императора и наконец даже королем флоренским. Национально-патриотический подъем петровского времени находит в фабульном ходе повести замечательное выражение. Самое превращение простого матроса в короля, при всей своей сказочности, не включало в себе ничего слишком невероятного для людей, бывших свидетелями того, как простые пирожники, юнги и царские денщики до-

стигали высших государственных степеней (вспомним «полудержавного властелина» Меншикова). Выбор в качестве главного героя повести матроса также является весьма примечательным. По словам Маркса, «превращение Московии в Россию явилось результатом ее превращения из полуазиатской континентальной страны в главенствующую морскую державу на Балтийском море» («Тайная дипломатия XVIII в.»). Фигура талантливого и предприимчивого дворянина-матроса являлась до известной степени художественным символом эпохи. Существенно новым было и то основное качество, с помощью которого Василию удается совершить головокружительное восхождение по ступеням общественной лестницы. В повести о Горе-Злочастии попытки «молодца» зажить самостоятельной жизнью объясняются тем, что он был «мал и глуп, не в полном разуме и не совершен разумом», как настойчиво твердит повесть. Разум же оказывается равносильным «учению родительскому» и поучениям «людей добрых», т. е. религиозно-патриархальной морали с ее требованиями «покориться другу и недругу». В повести о Савве Грудцыне Савву почитают главным образом не за его личные качества, а за то, что он сын уважаемого отца. В повести же о матросе Василии непрерывно подчеркивается значение его ума как личного свойства, изощренного просвещением, «наукой». Матросы высоко ценят Василия за специальные знания, необходимые в морском деле; разбойники выбирают его атаманом за его «острый ум»; наконец, цесарь сажает его с собой за стол за его «достойный разум». То значение, которое придается в повести науке, делает ее типичным произведением данного времени. Вообще повесть в первой своей части вся насыщена жгучей современностью. В поисках счастья герой отправляется в новый центр русской жизни, новую столицу — «Санкт-Петербург», выбирает себе самую злободневную профессию — «записывается» в морской флот, просясь для лучшего познания наук «за моря», в Голландию.

На весьма видное место выдвигается в повести и любовная интрига. Любовная интрига имела и в повестях XVII в. Однако там она обычно играла служебную роль. В повести о Савве Грудцыне любовная интрига является поводом для окончательного падения героя, предающегося в руки дьявола. В повести о Фроле Скобееве герой с помощью хитро проведенной любовной интриги добывается богатства и благополучия, что и составляет основной мотив повести. В «Гистории о российском матросе Василии Кориотском и о прекрасной королевне Ираклии флоренской земли», как показывает уже самое название, любовная интрига приобретает центральное значение. Радикально меняется в повести и понимание любви. В повести о Савве Грудцыне любовь — чистая похоть, дьяволовое наваждение — главная причина гибели героя. Для Фрола Скобеева любовь — также в ее подчеркнуто чувственном понимании — средство для достижения знатности и богатства. В повести о матросе Василии любовь — большое

и чистое чувство, переживания влюбленных исполнены возвышенной «галантности» и чувствительности.

Стремление автора повести заставить своего героя действовать на международной арене, сделать из русского матроса европейского «кавалера» также весьма характерно. Однако в окружающей действительности автор еще не находил соответствующего материала. Ничего не знал он и о реальной западноевропейской жизни; он даже не имел элементарных географических и культурно-исторических сведений. Так, например, он считает, что Флоренция и столица цесаря, т. е. Вена, являются приморскими городами. Не удивительно, что, начав повесть как вполне оригинальное произведение, точно даже в отдельных мелких подробностях передающее реальные черты своего времени, автор в дальнейшем (примерно с момента избрания Василия разбойниками в атаманы) оказался вынужденным прибегнуть к традиционным схемам переводных повестей. Так, исследователями отмечалась близость здесь повести к переводной «Гистории о гишпанском шляхтиче Долторне». Однако эту близость к чужеземному образцу не следует преувеличивать. Не в меньшей, если не в большей степени эпизоды, связанные с пребыванием Василия на острове у разбойников, с освобождением им королевны Ираклии, перекликаются с мотивами русских народных сказок. Само изложение в значительной степени ведется в тонах и в стиливой манере русского народного творчества, так называемых «разбойничьих» песен.

В языке повести характерно сочетаются элементы «старины» и «новизны»: церковнославянские слова, формы и обороты соседят с многочисленными варваризмами — новыми словами, заимствованными из иностранных языков и широко хлынувшими в русскую литературную и деловую речь (*флот, маршировать, командированные матросы, термин, вексель, кварталы, пароль, ария, лакей, шпага, персона, все вооружишася и стаха во фрунт* и т. п.). Ощутимы и фольклорные следы (*государь мой батюшка, платок шелковый, братцы-молодцы, тын, стежка* и т. д.).

Сочетание «старины» и «новизны» находим и в обрисовке образа героя. Поначалу Василий дан в качестве традиционного «молодца» старой русской повести. Он — любящий и почтительный сын, благочестивый христианин, во всех трудных случаях жизни прибегающий к молитве. Но по ходу повести эти черты все более оттесняются на задний план, все явственнее выступает перед нами облик галантного и чувствительного «кавалера», правда, опять-таки вполне в духе времени, сочетающего эту чувствительность с беспощадной жестокостью к врагам (приказывает, например, учинить над вероломным флоренским адмиралом «тиранственное мучение» — «с живого кожу снять»). Наряду с этим образ Василия напоминает порой то искусного и тароватого «гостя» новгородских былин, который водит по морям корабли, то

смышленного и удачливого героя русских народных сказок. Соответствует их общему духу и мажорный, оптимистический тон повести, заканчивающейся блистательным торжеством героя, победой верности над коварством, добра над злом.

В связи со всем этим находится и одна очень существенная черта повести — ее относительный демократизм. Это не только сказывается в безусловном торжестве личной заслуги над «породой», но и в социальной обрисовке героя. Василий, правда, дворянин, но, подобно Фролу Скобееву, из самых захудалых, да и упоминается об этом только вначале: на всем же остальном протяжении повести, как и в самом ее заглавии, удареение ставится на том, что главное действующее лицо — простой русский матрос.

Можно думать, что эти черты и обусловили длительную популярность повести в широких читательских слоях. Сюжет повести даже получает в середине XVIII в. народную обработку былинным складом — «Женитьба Пересмякина племянника», где герой и прямо оказывается «гостиным сыном». Мало того, он снова воспроизводится в конце XIX в. в лубочной «Сказке о португее-прапорщике» некоего И. Кассирова, изданной в Киеве в 1894 г.

**Повесть
об Александре** Из других повестей, появившихся в первые десятилетия XVIII в., особую популярность приобрела «История об Александре, российском дворянине»; до нас дошли целых двенадцать ее списков. По основной теме повесть совпадает с «Историей о российском матросе»: в ней также рассказывается о приключениях русского молодого человека, уехавшего в «чужие края» за наукой. Но в отличие от Василия Корнотского Александр — сын знатного и богатого дворянина. Это обуславливает ряд жанровых и сюжетных особенностей повести, отражающей другой бытовой уклад, иные нравы и интересы ее героев.

Александр тоже преуспевает в учении: «От природы данный разум в нем так изострился, что философии и протчих наук достигл». Однако занятиям науками он предпочитает развлечения: «склонность же его была более в забавах, нежели во уединении быть». Когда Александр приходит в надлежащий возраст, он просит отца отпустить его в Европу для пополнения образования, подчеркивая, что только европейски образованный человек достоин называться дворянином. Однако на самом деле Александра заботит не столько желание видеть «процветающие в науках академии», сколько поиски новых развлечений. Соответственно этому и отправляется он не в деловую Голландию, как Василий, а в центр европейской роскоши и наслаждений — Францию времен регентства. Все его пребывание за границей сводится к цепи непрерывных любовных увлечений, и только однажды, в результате уныния после постигшей его любовной неудачи, вспоминает он о своих гражданских обязанностях.

Повесть об Александре распадается на две части, механически

объединенные между собой личностью героя. В первой рассказывается о романе в «граде Лидле» между Александром и «дочерью пастора» Элеонорой, закончившемся трагически — болезнью и смертью Элеоноры, приключившимися от «проклятого непостоянства кавалерского»: неустойчивый Александр изменил своей возлюбленной с соблазнившей его дочерью «генерала Дигитриха Гендил Пистоллия», Гедвиг-Доротеей. Во второй части повествуется о новом увлечении Александра в Париже дочерью королевского гофмаршала Тиррой и о разнообразнейших его приключениях в качестве «кавалера гнева и победы», слава о подвигах которого гремит по всей Европе.

Если повесть о Василии Кориотском во многом перекликается с русской народной сказкой, то очень пространная (почти в три раза больше повести о Василии) история о дворянине Александре строится (в особенности во второй ее части) в манере любовно-авантюрного романа, крайне сложного и запутанного по сюжету и композиции и изобилующего разнообразными происшествиями. Здесь и поединки, и блистательные рыцарские подвиги; насильственное разлучение влюбленных и роковое неузнание ими друг друга при встрече; нападение разбойников, заключение в темницу, кораблекрушение; фантастические описания диковинных стран, куда судьба забрасывает героев, — Египта, Китая, Флориды, населенной «человекоядцами», и т. д. Соединившись, наконец, с Тиррой, Александр по пути с ней в Россию тонет, купаясь в море. Тирра произнесла длинный элегический монолог в виршах, закалывается мечом. В довершение всего появляется одна из героинь первой части — Гедвиг-Доротея. Узнав, что Александр и Тирра погребены вместе, ревнивая Гедвиг-Доротея приходит в неопишемую ярость, извлекает труп Тирры из гроба, бросается с ним в пропасть и разбивается: «главу, руки и ноги переломала и в той злости жизнь свою окончала».

Основная сюжетная нить — история Александра — несколько раз прерывается своего рода вставными новеллами — рассказами о любовных похождениях другого «российского дворянского сына», Владимира, с которым Александр подружился в Париже. В противоположность рыцарственно настроенному Александру, Владимир — грубый циник, любовные приключения которого носят непристойный и вместе с тем трагикомический характер. Причем в конечном счете торжествует в повести именно этот герой: родители Александра, которым Владимир по возвращении в Россию рассказал о несчастной судьбе их сына, «по многим рыданием и плача» Владимира, вместо Александра, наследником учили. И тако сия гистория скончася».

Помимо линии авантюрной, в истории об Александре отчетливо выражена и линия любовно-психологическая. Автор подробно останавливается на сердечных переживаниях своих героев, на зарождении и развитии любовного чувства. В повесть обильно включены письма друг к другу влюбленных, их страстные моно-

логи и диалоги то в стихах, то в прозе, чувствительные любовные песни — «арии» (22 письма и 7 «арий»).

Однако наряду с новыми чертами, ставящими данную повесть у самых истоков развития русского любовно-авантюрного романа XVIII в., в ней сохраняются и следы «старины».

Начало повести — рассказ о «добронравном» отце Александра, о горе родителей, вынужденных расстаться с сыном, и т. п. написан в манере старых русских повестей, хотя и осложнен целым рядом реальных подробностей, связывающих его с первыми десятилетиями XVIII в. В частности, несомненна близость его к одной из популярнейших переводных рыцарских повестей XVII в. — «Истории о храбром и славном рыцаре Петре Златых Ключей и о прекрасной кралевне Магилене Неаполитанской». В значительной степени по тому же типу построена и вторая «рыцарская» часть повести об Александре. Причем обе эти части прилажены друг к другу с поражающей наивностью. Так, если в начале повести имеется ряд указаний, заставляющих отнести ее действие к первой четверти XVIII в., то описание подвигов Александра не имеет ровно никакого отношения к современности, а отбрасывает нас по меньшей мере на два века назад — в эпоху странствующего рыцарства. В первой части упоминается об огнестрельном оружии — «ружейном стуке», боевые же схватки Александра происходят явно до изобретения пороха: «кавалеры» в шлемах с опущенным забралом и в латах дерутся копьями, мечами и т. п. Любовь между героем и героиней в повести поднята на идеальную рыцарскую высоту, не имеющую ничего общего с теми вольными нравами, которые живописуются в повестушках Владимира, и в особенности с грубо-натуралистическим тоном последних. В рамках одной повести механически сочетаются два излюбленных читателем того времени литературных жанра: рыцарского романа и «смехотворной» бытовой повести — фации. Это объясняется, однако, не только литературной неискушенностью автора, но и неустойчивостью его мирозерцания, в частности отношения к женщине, в котором обнаруживается все то же сочетание «старины» с «новизной».

Наряду с рассказами Владимира о своих «волокигствах» в повесть вставлен обширный разговор трех иностранных дворян на тему о женщинах. Разговор этот весьма примечателен и характерен, представляя собой своего рода попытку постановки и двойного разрешения «женского вопроса» — по старинке и в духе идей нового петровского времени. Двое из собеседников в полном соответствии с допетровскими представлениями о «злых женах» считают, что все женщины распутны, третий горячо оспаривает это мнение. Сам автор не становится ни на чью сторону, спор так и остается неразрешенным.

Язык повести отличается даже бoльшим, по сравнению с повестью о Василии, количеством славянизмов, наряду с этим включая в себя и немалое число варваризмов: *мадел* (т. е. модель),

момент, ретироваться, диспорат, оперийские действия, компания, персона, секретарь, приятные мины, иметь амур, натура, политика, тюльпан и т. п.

К той же группе повестей о приключениях русских молодых людей, поехавших для учения «в чужие края», относится «История о российском купце Иоанне и о прекрасной девице Елеоноре».

Российская империя складывалась как государство помещиков и купцов. Естественно появление в художественной литературе представителей обоих этих сословий.

Повидимому, прямым литературным источником данной повести послужила повесть о дворянине Александре. В то же время, взяв готовую фабулу, автор повести об Иоанне разработал ее в плане отражения не дворянского, а купеческого быта. Иоанн Евдокимов, отец героя повести — купец, но не традиционный торговый «гость» повести о Савве Грудцыне, а коммерсант новой петровской складки. Из провинциального города Старая Русса он переезжает в новую столицу Санкт-Петербург и заводит там обширную торговлю с Западом: «нача торговати кораблями во всех приморских городах». Своему сыну Иоанну он стремится дать наилучшее образование: после того как тот «грамоте читать и писать обучился и часть математических наук изучил», отец сам (весьма характерный штришок, не повторяющийся в других повестях) отправляет его «для обучения иностранных наук... во французский город Париж». В Париже Иоанн становится главным приказчиком знатного парижского купца. У последнего живет «одна препорученная ему гишпанского купца дочь, девица, именем Елеонора, весьма добродородна и красна лицом». Иоанн влюбляется в нее. Роман его протекает в том же роде, как и аналогичный роман с Элеонорой Александра. Однако флирт Иоанна и его милой значительно проще и грубоватее: Элеонора, заигрывая с влюбленным в нее кавалером, приказывает своему камердинеру Селибраху украдкой пустить «на галстук» Иоанна «большую букашку», а затем сказать: «Ах! господин Иоанн, сколь хорошо ты убрался, только вши с галстука снять не догадался!» Когда, проделав все это, Селибрах снимает в присутствии Элеоноры с галстука Иоанна «букашку», последний приходит «от того в великой газард»: «едва от стыда на ногах устоял». «Елеонора же в то время, закрыв лицо свое платком, сильно смеялась». Побужденная, наконец, одной из иоанновых «арий» «на миновет», Элеонора берет в правую руку серебряный поднос и две «чистого серебра чашки», в которые наливает сладкой водки, а в левую — серебряную стопу, «налив в ней старенбургского богатого пива», отправляется со всем этим в комнату к Иоанну и произносит «следующие речи»: «Любезнейший Иоанн! покорно прошу вас сделать мне одолжение — изволь выпить сию чашу водки без задержания, а я другую выпью — еще ж и сию стопу обще выпьем пиво и не будем боятца никакого дива». Когда купец узнает о незаконной

любви Иоанна и Элеоноры, он, основательно избив Иоанна «езжалою толстою плетью», прогоняет его из дому. Влюбленные разлучены, но исход повести в общем не заключает в себе ничего особенно трагического: Элеонору выдают, хотя и «не по ее желанию», замуж за «лейб-гвардии ундер офицера»; Иоанн же, вернувшись в Россию к отцу, начинает жить «во благополучии», хотя, добавляет автор, не забывает «возлюбленную свою Элеонору, которая никогда из мысли его не выходила».

По сравнению с повестью об Александре повесть о купеческом сыне Иоанне ведется в менее условно-книжном стиле, насыщена конкретными бытовыми подробностями, словом, ближе к реальной действительности.

— К своему литературному источнику — повести об Александре — автор повести об Иоанне словно бы проявляет даже ироническое отношение: так, письмо влюбленного Александра пишется кровью, здесь — красными чернилами. Повесть демократичнее и по стилю. Если на повести об Александре сказывается широкое воздействие галантно-рыцарских романов, то в рифмованных репликах Иоанна и его возлюбленной Элеоноры явно ощущается влияние скоморошских присказок, народного рашеника.

Перед нами прошли три образца новой рукописной повести первых десятилетий XVIII в. Все они написаны на одинаковый сюжет, но возникли в различной социальной среде, связывают общий сюжет с различной социальной обстановкой и потому существенно разнятся в его разработке. В повести о российском матросе Василии Корнотском, выражавшей идеологию прогрессивных слоев мелкого служилого дворянства петровского времени, при всей замечательной новизне ее содержания и тона, встречаем ряд черт, сближающих ее с народной сказкой об удачливом «добром молодце»; в связанной с идеологией крупного «новоманирного шляхетства» повести о российском дворянине Александре, в особенности во второй ее части, аналогичный сюжет разрабатывается в форме любовно-авантюрного рыцарского романа; в третьесловной повести о купце Иоанне — в форме, приближающейся к бытовому рассказу.

*Стихотворные
повести*

Наряду с прозаическими повестями, в которые иногда включаются довольно обильные стихотворные куски — «арии», в повествовательной литературе этого времени встречаются и сплошь стихотворные повести. Один из новейших исследователей склонен относить к петровскому времени любопытную стихотворную повесть — автобиографию подьячего Семена Петровича Левицкого, герой которой, однако, сродни не столько Василию Корнотскому, сколько плуту Фролу Скобееву¹. Но особенный интерес представляет другая сти-

¹ См. об этой повести в статье И. Н. Розанова «Стихотворство петровского времени» в «Истории русской литературы» Академии наук СССР, т. III, стр. 147—148; текст ее — в «Трудах отдела древнерусской литературы», т. II, стр. 283—300.

хотворная повесть, облеченная также в автобиографическую форму рассказа-исповеди от лица женщины и условно названная исследователями «Отрывком романа в стихах»¹. До нас дошел только конец этой повести в очень неисправном списке с рядом пропусков и искажений.

И повесть о подьячем, и «Отрывок романа в стихах» относятся к архаическому жанру «азбуковника» (восходит к «толковой азбуке», возникшей еще в XII в.); оба произведения разбиты на неравные куски — главки, каждая из которых носит название очередной по порядку буквы алфавита и именно с этой буквы и начинается. Но, судя по содержанию и общему тону, «роман в стихах» появился скорее всего в петровское время.

Героиня повести, повидимому купеческая дочь, полюбила «любезного» ей человека, но вынуждена по требованию отца выйти замуж за другого — «богатого, да нечестного». Отец рисуется в повести **самодуром, тиранящим жену и дочь**. Открыто пойти против его воли героиня не решает и **выбирает более легкий путь: тайком продолжает после свадьбы прежние отношения с «любезным»**. Кончается все тем, что «псовка-соседка» выдает их, и героиня навсегда разлучается с любимым. Последние две главки повести («фита» и «ижица») содержат моральные сентенции, окрашенные в традиционно-религиозные тона: признание, что разлука с «любезным» — наказание за грехи, и предостережение другим не поступать так, как поступила рассказчица. Но эта благочестивая концовка в духе допетровской старины находится в явном несоответствии со всем предшествующим. В самой повести отчетливо проступают новые взгляды на отношения полов: требование, чтобы брак заключался по взаимной склонности жениха и невесты, а не по произволу родителей. Замечателен и образ героини. Это активная и страстная натура, задыхающаяся в рамках домостроевского уклада, который не только давит на нее извне, но и морально исказил ее облик. Повесть грубо-натуралистична по тону, очень неуклюжа и беспомощна, даже для того времени, в отношении стиха. Но изображенный в ней женский образ гораздо в большей степени, чем героини других рассмотренных нами повестей, отличается жизненностью, верностью реальной русской действительности.

¹ В. В. Сиповский считает, что рассказчица является и автором. П. Н. Сакулин возражает против этого («Русская литература», ч. 2, М., 1929, стр. 48—49).



СТИХОТВОРСТВО

*Виршевое
стихотворство*

К концу XVII и в особенности к началу XVIII в. у нас чрезвычайно распространилось виршевое стихотворство. В состав преподавания духовных академий Киевской и Московской входила неперменной частью и пиитика. На уроках пиитики ученики не только проходили теорию поэзии, но сами учились под руководством учителя слагать вирши. Этим объясняется крайнее распространение виршеписания прежде всего именно среди ученого духовенства. Вирши слагали и пастыри церкви (Дмитрий Ростовский, Стефан Яворский и др.), и рядовые ее представители. В основе виршевого стиха лежит рифма (нередко вместо точной рифмы употреблялись ассонансы и даже консонансы) обычно смежная. Симеон Полоцкий и его ученики и последователи (Сильвестр Медведев, Карион Истомин и др.) внесли в виршевой стих, исходя из системы польского стихосложения, принцип силлабизма — равносложности: рифмующиеся строки должны заключать в себе одинаковое число слогов на протяжении всего данного произведения. Рифма, опять-таки по образцу польского стиха, употреблялась по преимуществу женская. Однако наряду с получившим широкое распространение силлабическим — виршевым — стихом продолжал существовать также и неравносложный виршевой стих.

В результате оторванности от жизни, в атмосфере церковной схоластики школьными виршеписцами конца XVII — начала XVIII в. усиленно культивировались всякого рода «стиховные штуки» — формалистические ухищрения. Складывались акростихи, мизостихи (стихи, в которых буквы, составляющие нужные слова, находились в середине строки), стихи-эхо, стихи пифагорические, т. е. расположенные в форме пифагоровой теоремы, и т. п. Придумывались «рачы» стихи, которые давали одно и то же чтение и слева направо, и справа налево. Например: «Аки лот и та мати толика, || Аки лев и та мати велика». Один из бывших питомцев Киевской академии архиепископ Иоанн Максимович написал хвалебные вирши царевичу Алексею, которые можно было читать по всем направлениям: спереди назад, сзади наперед, снизу вверх, сверху вниз. Упражнялись в составлении всякого рода фигурных стихов, специально предназначенных для восприятия глазом (стихи в форме звезды, чаши, креста, сердца и т. д.).

Для многих питомцев духовных школ виршевой стих сделался как бы обычной формой их книжной речи. В 1707 г. была, например, опубликована в Чернигове книга Максимовича под названием «Богородице дево». Книга эта примечательна тем, что все в ней — заглавие, предисловие, посвящение, текст, послесловие — написано виршами; всего в книге 24 тысячи стихов, т. е. приблизительно в пять раз больше, чем в «Евгении Онегине». В том же роде Максимовичем была написана и другая книга —

алфавит святых, заключающий в себе около десяти с половиной тысяч вирш. Даже списки опечаток в некоторых книгах составлялись в виршах. Охотно использовался виршевой стих и во всякого рода учебной литературе. Некоторые учебники были написаны сплошь виршами (таков, например, стихотворный «Букварь» Кариона Истомина, составленный в конце XVII в.). Помимо подобного учебно-дидактического содержания, культивировалось стихотворство торжественно-панегирическое: стихи на гербы знатных лиц, стихотворные «приветства» царственным особам, хвалебные канты (стихи, предназначавшиеся для пения). Слагались эти стихи по большей части учеными монахами в стиле, столь распространенном в виршевой поэзии южной и юго-западной Руси второй половины XVII в. Отличительными чертами этого стиля были напыщенная риторичность, отягощенность всякого рода словесными украшениями, избыточный аллегоризм и т. п.

В первые десятилетия XVIII в. эти традиционные формы наполняются новым злободневным содержанием, связанным главным образом с героикой петровского времени, с военными победами, имевшими большое национальное значение. Таков кант неизвестного автора «Победославная песнь на победу Полтавскую» 1709 г., кант на взятие Нарвы 1704 г., «Песнь приветственная» (в связи с заключением Ништадтского мира Димитрия Ростовского) и др.

Сквозь неуклюжие школьно-архаические формы в некоторых из этих победных кантов и приветственных стихов — предшественниках будущей оды XVIII века — пробивается горячее патриотическое чувство, дышит героический дух эпохи. В упомянутой «Победославной песни» наряду с торжеством победы звучат мотивы прославления мирной жизни, восхваления Петра за любовь его к наукам:

К сим он простирает руки,
Сей бо добродородный сок
Сердцу даст живой поток.

Это прямо предваряет некоторые основные темы одописи Ломоносова.

В одном из кантов («Буря море раздымает»), являющемся в какой-то мере стихотворной параллелью матросских мотивов в повести о матросе Василии, рисуется яркая картина тягот и опасностей, связанных со службой во флоте, с грозной бурей на море.

Небывало широкое распространение получает в петровское время и книжная любовная лирика.

Любовная лирика Любовные песни и «арии», многочисленные образцы которых мы встречаем в повестях петровского времени, были не только одним из стилистических элементов, обусловленных общим содержанием повестей, но, подобно варваризмам в языке последних, являлись реально-бытовой чертой петровского времени.

В литературе допетровской Руси книжная любовная лирика

почти совершенно отсутствовала. Да и как ей было развиваться, когда всякое, хотя бы и самое невинное, сближение между собой представителей различных полов почиталось делом сугубо греховным. Симеон Полоцкий в стихотворении, озаглавленном «Жен близость», решительно предостерегал от тех роковых последствий, к которым приводит даже простое знакомство мужчины с «противным» (т. е. противоположным) полом. А когда однажды в 1698 г., т. е. уже при Петре, в руки чиновников Разрядного приказа случайно попало некое любовное послание в стихах, это показалось всем столь подозрительной новинкой, что для выяснения автора было наряжено специальное следствие.

Вместе с переменами в семейном быту — освобождением женщины из «теремного затворничества», новыми формами общежития (ассамблеями и т. п.) — петровское время принесло с собой и порожденную всем этим новую поэзию.

Появляются поэты и даже поэтессы — слагатели любовных стихов. Имена большинства из них остаются нам неизвестными. Несомненно, были среди них и школьные виршеписцы, и подьячие, но чаще всего это были люди светские, близкие ко двору. До нас дошла одна любовная песня, которая образует акrostих «Кнежна Прасковия Трубецкая» (к семье Трубецкого был близок поэт Антиох Кантемир). Это наводит на мысль, не является ли она автором как этой песни, так и ряда других, написанных от лица женщины («Ах свет мой горький моей молодости» и др.). Есть свидетельство, что любовные стихи писала и дочь Петра, будущая императрица Елизавета. Именно с этого времени любовная лирика становится одной из популярных у нас областей поэзии. Писанием любовных стихов обычно начинают свой творческий путь и все крупнейшие наши поэты XVIII в.

Многочисленные образцы любовных стихов, встречающиеся в рукописных сборниках того времени, позволяют составить отчетливое представление об их характере. Большинство их отличается условной манерностью и галантной изысканностью. В них воспевается любовь, которая «родит в сердце искры», зажигает «огонь». Поэт «почитает» свою возлюбленную «будто богиню», «звезду» («Звезда, ей же я молюся, ей же жертву принесу»); поет о притягательной силе ее глаз («твой глаз магнит в себе имеет»); сравнивает ее с цветами, с драгоценными камнями («цвет благоуханнейший, сапфир дорогой, прекраснейший», «неоцененная краля, бриллиант, дорогая»); сетует на «злую фортуна», разлучающую его с милой; оплакивает свое сердце, простреленное «острою стрелою Купиды». С жалостными мольбами обращается он к самой любви, которая одновременно «сладость и отравя».

Многие из этих метафор, образов, символов с этого времени прочно вошли в русское литературно-поэтическое сознание, неожиданно, хотя, конечно, через ряд промежуточных звеньев, возникая в творчестве поэтов, намного удаленных от примитивной поры любовной лирики первой трети XVIII в.

Пестрят любовные стихи петровского времени именами античных богов и богинь. Помимо «фортуны», чаще других упоминается «злая Купида» (божок любви Купидон). При этом языческая древность зачастую весьма наивно уживается здесь с привычным ортодоксально-церковным мышлением. Так, в одном из стихотворений поэт обращается к православному богу Московской Руси с мольбой избавить его от «Купиды»: «Ах, боже, дай милости, || Узри мя в жалости, || Убий злую Купиду || За мою обиду».

Подавляющее большинство любовных стихов этой поры окрашено в жалостно-чувствительные, сентиментальные тона. Их постоянные мотивы — жалобы на «злую фортуна», разлучающую влюбленных. «Печаль», «тоска», «туга», «скорбь», «жалость презельна и пребезмерна» — обычные слова их словаря. Несчастные влюбленные проливают в них «реки слез», «слезный дождь». «Видишь ли, любимая, как скорбит душа моя?» — вопрошает поэт, обращаясь к своей возлюбленной. Лучше смерть, чем жизнь без любимого или без любимой: «Умру и лучше умирати, неж без Доринде долго жить», — восклицает влюбленный. «Пробью на мечи свои бедны перси», — вторит влюбленная.

Встречаем в любовных стихах петровского времени и мотивы радостей любви, торжества обладания, но они звучат гораздо реже. Характерно проникают в поэзию этой поры и гораццианско-эпикурейские темы и мотивы. Такова «Застольная песня» — первый образец столь популярной у нас впоследствии эпикурейско-анакреонтической лирики, так называемой «легкой поэзии». Поначалу эта песня представляет собой полуперевод-полупеределку известной студенческой песни «Gaudeamus igitur»:

Для чего не веселиться?
Бог весть, где нам завтра быть!
Время скоро изнурится,
Яко река, пробежит:
И еще себя не знаем,
Когда к гробу прибегаем...

В этой песне содержится и ряд конкретных подробностей пира эпикурейски настроенных вельмож петровского времени, имена которых тут же называются. «Новоманирная» дворянская молодежь — усердные читатели опубликованных в это время переводных писемовников и сборников хороших манер («Приклады, како пишутся комплименты», «Юности честное зерцало»), старавшиеся как можно резче во всем отделить себя от простого народа, не походить на «деревенского мужика», — росла и воспитывалась в окружении крепостного быта, в атмосфере народного творчества: народных песен, сказок, пословиц. Как увидим дальше, вопреки тому, что в поэтике классицизма народное было равнозначно «низкому», «подлому», элементы народного творчества непрерывно просачивались в литературу. С воздействием фольклора сталкиваемся мы и в первых опытах петровской лирики. Еще

в конце XVII в. стольник царицы Прасковьи Федоровны Петр Квашнин писал превосходные в своем роде любовные стихи, почти полностью воспроизводившие поэтику, язык и приемы народной песни:

Кабы знала, кабы ведала
Нелюбовь друга милова,
Неприятство друга сердечнова,
Ой, не обыкла бы, не тужила бы,
По милом друге не плакала,
Не надрывала б своего ретива сердца.

Позже, в 1722 г., дед будущего поэта Н. А. Львова, возвращаясь из персидского похода, составляет на фольклорных мотивах замечательную песню «То не пал туман на сине море», которая позднее стала популярной народной песней. Но ни Квашнин, ни дед Львова традиции в то время не создали. Русская и украинская народная поэзия несомненно накладывала порой весьма заметный отпечаток на книжную лирику петровского времени, но одновременно в ней сказывались явные следы воздействия западноевропейских литературных образцов.

В то же время новое содержание нередко облекалось в столь мало подходящие для него тяжеловесные формы церковнославянской речи. Получались строки вроде: «О, коль велию радость аз есмь обретох. || Купида Венерину милость принесох».

Этот пример наглядно показывает, как мало пригоден был для любовной лирики и наш виршевой стих. Видимо, чувствовали это и ее авторы, нередко пытаясь внести некоторую легкость и разнообразие в монотонно-тяжеловесный строй виршевого стиха. Взамен традиционного длинного стиха употреблялись более короткие строки; помимо смежной рифмовки подчас давалась перекрестная; вводились внутренние рифмы. Последнее вносило в стих некоторую ритмическую упорядоченность, произвольно приближая его к тоническому. Ритмизации стиха способствовало и то, что в ряде случаев любовные стихи предназначались для пения, т. е. составлялись на определенную музыкальную мелодию (вспомним любовные арии на мотив менуэта). Подчас авторы любовных стихов прибегали к довольно изысканному строфическому построению своих песенок, замыкая каждую из строф стихом, которым она начиналась. Иногда все стихотворение получало такую же кольцевую композицию, заканчивалось теми же стихами, которыми открывалось; употреблялись античные строфы.

Но все это были полумеры. Ни в одном из видов нашей художественной литературы первых десятилетий XVIII в. не ощущалось, пожалуй, так резко несоответствие между формой и содержанием, как именно в любовной лирике.



ДРАМАТУРГИЯ

*Создание
публичного
театра*

Одним из характерных явлений становящейся новой культуры было возникновение публичного театра. Как известно, попытка завести театральные представления, основать театр была сделана еще царем Алексеем Михайловичем. Однако театр Алексея Михайловича носил замкнутый, дворцовый характер. Петр не только возобновил инициативу отца, но и придал снова организованному им театру совсем другой размах и характер. Из дворца театр был выведен на площадь: театральные представления стали доступными за относительно небольшую плату всем «охотным смотрельщикам», т. е. всем желающим. В 1702 г. по поручению царя был заключен договор с руководителем одной из странствующих иностранных трупп Кунстом. Тотчас же было приказано на одном из самых «знатных мест» столицы — на Красной площади, в непосредственной близости с Кремлем и собором Василия Блаженного, — приступить к постройке специального здания для театра, «комедийного анбара», или «комедийной хранины». До этого уже начались представления в наскоро приспособленном под «театрум» зале дворца Лефорта. Еще несколько ранее, в ноябре 1701 г., были начаты школьные театральные представления «в новосияющих славяно-латинских Афинах», т. е. в только что преобразованной духовной Славяно-греко-латинской академии. Как и большинство нововведений Петра, сооружение театра наткнулось на глухую оппозицию старомосковских людей. Театр был передан в ведение Посольского приказа. Дьяки приказа, которым была поручена постройка театрального помещения, отговаривались недосугом, указывали, что под театр выбрано неподходящее место. Тем не менее по настоятельному требованию главы Посольского приказа боярина Головина к концу 1702 г. «комедийная хранина» была готова.

! Одновременно с сооружением театрального помещения были приняты срочные меры к подготовке русских актеров. Кунсту было повелено спешно организовать своего рода театральную школу, набрав в нее учеников «из русских робят, каких чинов сышутся, к тому делу удобных». Было набрано около двадцати человек из подьячих и посадских людей (в числе их даже один бывший истопник); учение закипело, и уже 14 декабря того же 1702 г. состоялся первый спектакль с участием в нем русских актеров (позднее пьесы стали исполняться и одними русскими актерами). С этого времени спектакли начали происходить регулярно, с 1705 г. — по два раза в неделю, по понедельникам и четвергам. Пьесы, ставившиеся в театре Алексея Михайловича, за единичными исключениями были религиозного содержания — «действовали из библии», т. е. были написаны на библейские сюжеты.

*Новый
светский
репертуар*

В публичном московском театре ставились пьесы лишь сугубо

светского характера. В делах Посольского приказа сохранилось «Описание комедий, что каких есть в государственном Посольском приказе, мая по 30 число 1709 года». Кроме того, сохранилась опись переведенных комедий, пополняющая «Описание» еще двумя названиями. Из пятнадцати поименованных здесь пьес до нас дошло (отчасти полностью, отчасти в отрывках) только шесть, остальные известны лишь по названиям. По своему содержанию пьесы эти весьма разнообразны и заимствованы из самых различных литературных источников.

Особенно видное место занимают пьесы, в которых действуют античные герои: «О крепости Грубстона, в ней же первая персона Александр Македонский», «Два завоеванные города, в ней же первая персона Юлий Кесарь», «Сципио Африкан, вождь римский, и погубление Софонизбы, королевы Нумидийския». Последняя пьеса дошла до нас полностью и представляет известный интерес. На тот же сюжет, заимствованный из Тита Ливия, была написана в эпоху Возрождения первая европейская трагедия нового типа. Наряду с пьесами, условно приурочивавшимися к исторической действительности, шли пьесы из частной семейной жизни. Такова, например, кровавая трагедия на тему поруганной и отомщенной супружеской чести — «Честный изменник, или Фридерико Фоп Поплей и Алоизия, супруга его», являющаяся переделкой «трагической оперы» одного итальянского поэта XVII в. Ставилась и шутовская буффонада под маловразумительным в русском переводе названием «Принц Пикель-Гяринг, или Жоделетт. Самый свой тюрьмовый заключник», представляющая собой переработку комедии Томаса Корнеля (брата автора «Сиды»), в свою очередь заимствовавшего ее содержание из пьесы знаменитого испанского драматурга Кальдерона «Сам у себя под стражей». Познакомились русские зрители и с образом знаменитого испанского обольстителя Дон Жуана: в театре шла «Комедия о доне Яне и доне Педре» — переделка французского перевода итальянской пьесы, сделанного за несколько лет до «Дон Жуана» Мольера. Наконец, ставились комедии и самого Мольера «Порода Геркулесова, в ней же первая персона Юпитер» (это комедия Мольера «Амфитрион»), «Доктор принужденный» (или «О докторе битом») — его же комедия «Лекарь поневоле». При этом обе эти пьесы шли в переводах непосредственно с подлинника. Таков был драматургический репертуар, которым располагал первый публичный русский театр в Москве и который вводил в сознание русских зрителей ряд классических образов мировой литературы. Однако материал этот доходил до русского зрителя не непосредственно, а в специальных сценических переработках странствующих трупп. Переработки осуществлялись в духе так называемых «английских комедий», весьма популярных в XVII в. в ряде стран Европы, куда они были занесены английскими бродячими комедиантами, сохранившими до известной степени традиции театра шекспировского времени.

Основной чертой большинства ставившихся здесь пьес была

их повышенная — яркая и шумная — театральность. Они обычно отличались занимательностью сюжета, крайним мелодраматизмом фабулы, остротой драматургических ситуаций, резкостью сценических эффектов. На поведении героев пьес, на их жеманно-витиеватых речах лежал отпечаток той же «галантности», которую мы видели в повестях и в любовной лирике. Так, в пьесе «Сципио Африкан» суровый карфагенский воин Масиниза распекает чувствительные арии. После встречи с женой побежденного им короля Сифакса, Софонизбой, Масиниза, видя ее «небесное лицо» в слезах, восклицает: «Ах и паки ах! Аз есмь ли победитель или побежден? Тигр иногда ловца убьет, а бессильная серна против того смерти не уйдет. Но Софонизба меня в оковах заключит. Аз победил, а она победительный венец носит. Я владею в ее крепости, а она сердце мое владеет» и т. п. Но наряду с влиянием придворной драматургии в этих пьесах, ориентировавшихся на широкие слои зрителей, чувствуется наличие и демократической струи, связанной с традициями народного театра. Так, почти во все пьесы в качестве неизменных и весьма активных персонажей введены всякого рода «издевательские», «шутовские персоны» — потомки шутов старинного народного театра.

Самое действие пьесы строилось обычно на резких контрастах: высоко драматические сцены сменялись или даже непосредственно сопровождалась фарсом. Условно-аллегорическая патетика монологов главных героев пьес сочеталась с наивным натурализмом сценического воплощения и актерской игры. Считалось, например, безусловно обязательным, чтобы все убийства, казни и прочие кровавые происшествия, которыми изобиловали пьесы, происходили непременно на глазах у зрителей, причем из артистов при помощи особого пузыря с красной жидкостью, помещаемого под платьем, текла «настоящая» кровь. Равным образом, галантно-утонченному стилю реплик главных героев противопоставлялась вульгарно-натуралистическая речь обжоры и пьяницы — «издевательского слуги» Эрсила, появляющегося на сцене с обезьянкой в «Сципионе Африканском», или «веселого музыканта» Лентуло — в «Честном изменнике». Таков, например, в этой последней пьесе галантный диалог между арцугом (герцогом) и его женой Алоизией, перемежаемый мрачными, меланхолическими репликами безнадежно влюбленного в Алоизию Родериго и трезво-насмешливыми, сводящими все с неба на землю вставными репликами Лентуло. Арцуг по просьбе Алоизии срывает цветок белого шиповника, но накалывается на колючий куст и падает в обморок. Через некоторое время он приходит в себя:

Арцуг. О! Как мне учинилось!

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

Арцуг. Верный любитель (влюбленный.— Д. Б.) всегда есть пужлив.

Алоизия. Но ревнительный любитель никогда не унывает.

Родериго. Но 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.

В «Принце Пикель-Гяринге» (голландское прозвище шута — «маринованная селедка») находим и прямую пародию на «прециозный», галантно-возвышенный придворный стиль. Пародия эта восходит к иноземному оригиналу, однако потребность пародировать подобный стиль явно ощущалась тогда и у нас. Об этом лучше всего свидетельствует перевод в 1708 г. на русский язык знаменитой комедии Мольера «Les précieuses ridicules», в которой эта смешная «галантерейность», «мелянхолея», «художество любления» и «художество вздыхания» подвергнуты беспощадному осмеянию.

Перевод этот под маловразумительным названием «Драгя смеяння» был сделан в духе шутовских реплик пьес публичного театра одним из шутов Петра по прозвищу «король Самоедский» и, возможно, был представлен на сцене.

Ставились в театре и сплошь «шутовские комедии». Это были грубоватые фарсы, изобилующие рядом непристойностей. Нам известны названия двух такого рода «шутовских комедий»: «О Тенере, Лизеттине отце, винопродавце» и «О Тонвуртине, старом шляхтиче, с дочерью». Обе пьесы имеют подзаголовок «перечневые», означающий, что актерам давался только перечень сцен с указанием общего их содержания; диалог же импровизировался самими актерами. Можно с уверенностью сказать, что в исполнении русских актеров эти импровизации обильно уснащались образцами народного балагурства, скоморошьями присказками, бойким раешником.

Кстати и составлены обе «перечневые» пьесы одним из русских актеров Семеном Смирновым. К сожалению, ничего, кроме названия этих двух «перечневых» пьес, о драматургической деятельности Смирнова нам неизвестно.

Однако первый публичный театр все же был весьма мало связан с русской национальной почвой, что и определило собой крайне недолговечное его существование.

Немцы — руководители театра — Иоганн Кунст и его преемник Отто Фюрст даже не владели как следует русским языком и имели совершенно отдаленное представление о русской действительности, «не знали», по меткому выражению одного из актеров, «русского поведения». Все пьесы, ими ставившиеся, были, как правило, переведены с немецкого языка. Причем переводы эти, поручавшиеся переводчикам Посольского приказа, выполнялись совершенно неудовлетворительно. Неплохо передавали переводчики реплики комических персонажей; они позволяли себе здесь иной раз даже более или менее свободное обращение с подлинником, вводили русские пословицы и т. п.; зато никак не удавались

им трагические и в особенности галантно-изысканные речи и реплики главных героев; передаваемые с наивной буквальностью, они приобретали в их переводах подчас прямо смехотворный характер, вызывая явно не те эмоции, на которые рассчитывал автор.

Пестрое, чтобы не сказать варварское, сочетание в постановках театра мишурной пышности и примитивного натурализма, галантности и шутовства также явно пришлось не по вкусу некоторым русским зрителям, запросы и требования которых оказались выше того, что смог предьявить им заезжий руководитель немецких странствующих трупп.

Театр Кунста-Фюрста не удовлетворял и Петра. На театр он смотрел прежде всего с политической точки зрения. Массовость театральных зрелищ делала их весьма подходящим орудием для пропаганды его внешней и внутренней политики. Агитационные «триумфальные комедии» на победы в войне со Швецией заказывались Петром и театру Кунста-Фюрста. Однако эти задания если и выполнялись, то плохо. Все это определило судьбу театра. В 1706 г. публичный театр на Красной площади, просуществовав столь же недолго, как и придворный театр Алексея Михайловича, был упразднен.

*Школьный
и придворный
театр*

В большей мере шел навстречу политическим установкам Петра школьный театр, возникший в стенах московской Славяно-греко-латинской академии. Театральные представления, систематически разыгрывавшиеся учениками академии — «благородными велико-российскими младенцами», как их витиевато-торжественно величали, опирались на установившуюся еще в XVII в. традицию школьных спектаклей Киевской духовной академии. Но в петровское время традиция эта, с которой познакомил Москву своими школьными драмами уже Симеон Полоцкий, получила особое и весьма характерное направление.

Первой пьесой, поставленной в Московской академии в 1701 г., была обычная религиозная «школьная драма», в духе драматургии Симеона Полоцкого, на сюжет евангельской притчи о богатом и Лазаре («Ужасная измена сластолюбивого жития с прискорбным и нищетным»). Но уже в следующей пьесе, «Страшное изображение второго пришествия господня на землю», в апокалиптическую тематику включаются эпизоды, непосредственно связанные с политическими событиями современности (выпады против польского сейма, панегирики по адресу Петра). В дальнейшем публицистический и панегирический характер школьной академической драматургии все усиливается. Подобно церковным проповедям таких приверженцев Петра, как Гавриил Бужинский, как Феофан Прокопович, в академических представлениях на все лады прославляется личность и деятельность царя. Школьные пьесы продолжают сохранять свою религиозную оболочку, но изображаемые в них библейские события и персонажи выбираются с таким расчетом, чтобы зритель все время ощущал аллегорическую связь

между ними и современностью. Связь эта обычно и прямо подсказывается путем соответственных надписей и разъяснений. Особенно охотно прославляются при этом военные победы царя (просветительная деятельность Петра, чем дальше она шла, тем меньше встречала сочувствия среди большинства духовенства). Взятие шведской крепости Нотебург отмечается академией в начале 1703 г. специальным триумфальным представлением — «действом» — «Торжество мира православного». В 1705 г. ставится пьеса «Свобождение Ливонии и Ингерманландии», в которой освобождение Моисеем евреев от полчищ фараона и победа его над Амаликом перемешиваются с современными событиями: аллегорической борьбой льва — шведский государственный герб — и русского «двоголового орла». Наряду с библейскими героями в пьесе действуют языческие боги (Юпитер, Феб) и такие аллегорические персонажи, как Ревность, Хищение, Благочестие и т. п. В пьесе 1710 г. «Божие уничижение гордых уничижение» аллегорические образы и библейские мотивы прообразуют — о чем в «предидействии» (прологе) прямо доводится до сведения зрителей — поражение шведов при Полтаве, измену Мазепы и бегство последнего с Карлом XII. Подчеркивается это по ходу пьесы и рядом прозрачных аллегорий: в конце первой части на сцене является, например, хромой лев (шведский король Карл XII был ранен под Полтавой в ногу) с надписью: «Хром, но лют»; гидра, олицетворяющая предательство Мазепы, с девизом: «Лютею и не хромею», и, наконец, орел с гордой надписью: «И хромых и не хромых, и лютых и не лютых смиряем». Постановка всех этих триумфальных действий носит торжественный, парадный характер, сопровождается световыми эффектами, музыкой, хорами, включением балетных номеров («офицерский таец» и т. п.) Характерны для всего стиля пьес уже самые их пышно-велеречивые заглавия. Например, полное заглавие последней из упомянутых пьес состоит больше чем из ста слов.

Через некоторое время в Москве возникает другой школьный театр при хирургической школе («гошпитале») доктора Бидлоо на Яузе. Из постановок «гошпитального» театра особенно интересна написанная «учеником хирургии» Федором Журовским в связи с коронацией Екатерины I в 1724 г. триумфальная пьеса «Слава российская». Пьеса построена по типу «школьной драмы», но лишена какой бы то ни было религиозной окраски. Помимо торжествующей и победоносной России, на сцене выступают ее недавние враги: Турция, Персия, Польша и Швеция; благосклонные и ней античные божества: Нептун, Паллада, Марс, Любовь российская (Cupido), которая вместе с Благочестием (Pietas) — весьма характерное сочетание — подносят Екатерине венцы; Слава, Виктория, Флора и обычные олицетворения добродетелей и пороков: Истина, Премудрость, Зависть, Гордость, Гнев и т. п. Год спустя в том же «гошпитальном» театре была поставлена другая, на этот раз «плачевная трагедия» «Слава печальная», которая была на-

писана скорее всего также Федором Журовским на смерть Петра I. В пьесе дано восторженное прославление Петра и его дела ¹.

По примеру Московской академии школьные театральные представления организуются и при многих провинциальных духовных школах-семинариях: в Ростове, Новгороде, Твери, Астрахани и даже в Сибири — в Иркутске и Тобольске, где тамошний митрополит созывал зрителей на представления «славных и богатых комедий» звоном соборных колоколов.

Наряду со всем этим возобновляется традиция и дворцовых театральных представлений. В начале 1707 г. в подмосковном селе Преображенском, где игрались «комедии» при Алексее Михайловиче, организуется театр сестрой Петра, царевной Натальей Алексеевной. Туда было передано не только все «убранство» упраздненного московского публичного театра — театральные костюмы, реквизит, — но и тексты пьес, многие из которых, видимо, снова были там показаны.

Завела у себя театр в подмосковном селе Измайловском и вдова царя Ивана, Прасковья Федоровна. Оба эти театра, повидому, уже не носили такого замкнутого характера, как при царе Алексее Михайловиче. Когда через некоторое время Наталья Алексеевна переехала в новую столицу Петербург, она поспешила организовать театр и там, причем этот петербургский театр носил еще более открытый характер: вход туда был доступен всем желающим (конечно, из привилегированных кругов общества). Наряду с пьесами с религиозной тематикой, но написанными, в отличие от школьных драм, не стихами, а прозой, в театре ставились инсценировки популярных произведений переводной повествовательной литературы: «Комедия Олунина», «Комедия о прекрасной Мелюзине», «Комедия о итальянском маркизе и о безмерной уклонности графини его», представляющая драматизацию одной из новелл Боккаччо, и др. Инсценировки эти еще носили крайне примитивный, наивно-беспомощный характер, но имели, однако, немалое значение в качестве первых опытов создания русской светской оригинальной драматургии. Помимо отрывков указанных пьес из театра Натальи Алексеевны, до нас дошло несколько образцов пьес-инсценировок, ставившихся на подмостках театра Бидлоу и в других местах. Большинство этих пьес представляет собой своеобразное сочетание светской тематики инсценируемых любовных повестей и романов с приемами и стилем школьных драм; написаны они обычно рифмованной речью. Характерным образцом одной из таких инсценировок может служить «Акт о Калеандре», являющийся драматизацией весьма популярного переводного романа с тем же заглавием. «Акт о Калеандре» появился несколько позднее («скомпанован в 1731 г.»). Именно

¹ См. статью С. А. Щегловой «Неизвестная драма о смерти Петра I», «Труды отдела древнерусской литературы», т. VI, М.—Л., 1948, стр. 376—404 (здесь же опубликован и текст пьесы).

поэтому на нем легче всего проследить черты, характерные для указанной придворно-аристократической линии репертуара. Библиейская тема «Песни песней» — о любви, которая сильнее смерти, разворачивается в пьесе на материале приключений рыцарского романа, причудливо переплетающихся с школьно-классической мифологией и традиционными аллегорическими образами; деятельное участие в событиях принимают и боги; ряд сцен происходит на Олимпе; в действии участвуют такие персонажи, как Смерть, Бессмертие, Любовь, Верность, Чистота, Слава, Ярость и т. п. Все это причудливо-пестрое сочетание не только разнохарактерного, но подчас прямо противоположного материала облечено в традиционные формы школьной драмы, вправлено в виршевой стих того же типа, что и в любовной лирике. Как и в последней, здесь такое же кричащее несоответствие между новым содержанием и старой формой. Поражает пьеса и своими размерами (около 8 тысяч стихов; в печати — около 400 страниц большого формата) Каждое действие обрамлено антипрологом, прологом и эпилогом (прологи и эпилоги — в прозе) Включены в пьесу многочисленные «канты» и «арии», исполнявшиеся под «унывную музыку». Участвует в ней колоссальное количество действующих лиц (например, в восьмом явлении первого действия участвуют «26 персон», во втором явлении третьего действия — «36 персон» и т. д.). Закончиться в течение одного вечера такая пьеса, конечно, не могла. Столь же громоздкие пьесы ставились и в других театрах. Один из иностранцев рассказывает о спектакле в госпитале Бидлоо: «Сюжетом пьесы была история Александра Македонского и Дария; состояла она из 18 актов, из которых 9 давались в один раз, остальные на другой день; между антрактами были забавные интермедии».

Из всех действовавших в это время в Москве театров театр при школе Бидлоо был наиболее общедоступным. Причем школьный театр не замыкался только в стенах школы, проникал подчас и в самую народную гущу. В праздничные дни (на святках, на масленице) ученики академии и школы Бидлоо в содружестве с любителями театра из придворных служителей устраивали спектакли в обыкновенном сарае, на это время наняваемом. Занавесом служила рогожа; играли актеры в костюмах также из рогожи. Ставить в оборудованных подобным образом театрах, рассчитанных, очевидно, на массового зрителя, сложные и длинные пьесы было, конечно, невозможно. Игрались в них так называемые «русские комедии», представлявшие собой инсценировки популярных любовно-авантюрных повестей. Инсценировки эти, рассчитанные на массового зрителя, носили явно иной, чем пьесы вроде «Акта о Калеандре», значительно более опрошенный характер. Это можно наглядно видеть на одной из них — «Комедии о графе Фарсоне» (дошедший до нас список сделан каким-то семинаристом в Пензе, в 1738 г., но написана пьеса скорее всего ранее).

В «Комедии о графе Фарсоне» отсутствуют мифологические и аллегорические персонажи (имена античных богов лишь упоминаются), действуют в ней только реальные люди. Пьеса по размерам невелика. Фабула ее несложна. Сын знатных родителей французский граф Фарсон отпрашивается у отца «во иностранные государства погуляти и тамо чужестранных извычай познати» — мотив, столь знакомый нам по повестям и неоднократно повторяющийся в ряде пьес-инсценировок (например, имеем его в развернутом виде и в «Комедии о Петре Златые Ключи»). Попад в Португалию, молодой граф решает пожить там, чтобы обучиться «кавалерским наукам». Через некоторое время ему удается пленить португальскую «кравенну» и стать ее возлюбленным. Напуганные все возрастающим влиянием Фарсона при дворе, португальские сенаторы коварно расправляются с ним. Кравенна в свою очередь предаст смерти злых сенаторов; приказывает «единого повесить, другого казнить, а третьего расстрелять — сообщницу же их злую гофмейстершу» «на пустом острове оконать», т. е. зарыть живой в землю. Свершив все это, кравенна закалывается, отказав трон сыну. После ее заключительной речи следует ремарка: «Тогда вынуть шпагу и заколотца. И завесу скоро закрыть». Любовно-драматической фабуле соответствует галантно-чувствительный стиль пьесы, хорошо знакомый нам по повестям и лирике этого времени. В языке героев церковнославянизмы сочетаются с многочисленными варваризмами («рцыти ми или в мизерию пришел» и т. п.).

Но в общем пьеса написана относительно легким и живым стихом, напоминающим не столько тяжеловесный виршевой стих школьных драм, сколько «складную речь» раешника. Построение «речей» (реплик) персонажей отличается крайней безыскусственностью. Раз найденные стиховые формулы возвращаются снова и снова. Так, и Фарсон, и кравенна неизменно обращаются к своим пажам все с теми же словами: «Верный мой паж и здравия моего страж». Несколько раз повторяется один и тот же ответ Фарсона на вопрос, кто он таков: «Имя мое граф Фарсон. От высоких персон», приобретая характер почти поговорки. Подобная безыскусственность формы и приемов, несомненно, способствовала легкости усвоения пьесы массовым зрителем. Указанные черты связывают эти произведения уже не столько со школьной драмой, сколько с другим драматургическим жанром — так называемыми интермедиями.

Интермедии Интермедиями — «междувброшенными забавными игральницами», как у нас переводили этот термин, — назывались небольшие сценки, обычно весьма комического свойства, которые исполнялись в промежутках между действиями школьной драмы. Иногда эти сценки представляли собой пародийную перелицовку содержания основной пьесы, но чаще всего не имели с ней ничего общего. Порой это были просто комические монологи, но чаще они являлись небольшими самостоятельными

пьесками, очень сложными по содержанию и разыгрывавшимися двумя-тремя персонажами, которые имели характер постоянных комедийных масок. Основой для интермедий нередко служили всякого рода бродячие анекдоты, частью закрепленные в сборниках фацияей, фавльо, басенные сюжеты и т. п. Одна из интермедий о старике с вязанкой дров и смерти представляет собой инсценировку известной басни Эзопа. Басенный характер носит и другая интермедия, о незадачливом астрологе, который «зрит» «в звезды» и попадает в яму, вызывая насмешки мужика: он предлагает ему полежать в яме три дня прежде чем он его извлечет оттуда. Но это ядро обрастало разнообразным бытовым материалом. Исполненные грубоватого юмора, фарсовых трюков, подчас прямо непристойных, интермедии отличались примитивно-бесхитростной натуралистичностью — жизненностью содержания — и простотой языка, близкого к живому народному говору. Несомненна близкая связь интермедий со скоморошьими «игрищами».

В эпоху Петра интермедии наполняются злободневным общественно-политическим содержанием. Во многих интермедиях высмеиваются враги петровских новшеств, ревнители «старины». Так, в одной из интермедий комически выведен раскольник, который, сетуя на то, что настали «последняя времена», горько жалуется на указы о бритье бороды, о немецком платье, о том, что «человеки ходят, як облезьяны. || Вместо главных волосов носят паруки, будто немцы поганы».

В другой сценке дьячок жалостно причитает при виде подьячего, который, согласно указу 1708 г. об обязательном обучении сыновей церковнослужителей, пришел насильно забирать его детей в семинарию — «серимарию», как он произносит это новое и непонятное ему слово.

Дьячок просит подьячего помочь ему избавить детей от учения, написав, «что они еще не годны летами»; тот соглашается, но, конечно, за определенную мзду. Появляется второй подьячий и «купно с первым» надувает дьячка: забирает у него и деньги, и детей. На прощание подьячие вдобавок еще издеваются над легковверным дьячком:

Ну, дьячок, прощай, добрый человек.

Дай те бог множество лет,

А впрядь, пожалуй, знайся с нами,

С подьячими, приказными строками. (Б., 84)

Взяточничество и обманы чиновников-подьячих изобличаются и в других интермедиях. Херликин (т. е. арлекин) подает «во учрежденную для всяких расправ канцелярию покорное доношение» от имени некоего «сибирского дворянина», который жалуется, что издавна терпит «немалые обиды» «от мух, комаров и прочия проныры; ни днем, ни ночью нет покою от них нигде». Судья выносит «резолуцию»: «Что б бить ему мух самому везде, не исключая никаких и нигде». Тогда Херликин начинает бить судью и секретаря, приговаривая, что убивает усевшихся на них мух.

Наряду с подъячими сатирической мишенью для авторов интермедий (здесь они продолжают традиции антиклерикальной сатиры XVII в.) являются попы и монахи.

В одной из интермедий «самой курьезной, зрителем забавной, весьма преславной о старце» сатирически изобличается распутный монах. В другой выводятся одновременно «поп», «подъячий в железах» и «монах в цепи». «Поп» жалуется на то, что минуло для него прежнее доходное и привольное время; ему вторит подъячий.

После очень пространного монолога подъячего появляется «старец», который жалуется на суровость «монашеского житья»: «Я жду — вот дадут ужо мне вина напиток, || Ан велят на кирпичах отдохнуть ложитца»; между тем: «Не худое дело, чтобы богу молитца, || Да прежде путем надобно напиток» и т. д. Жалостные речи всех трех персонажей переходят во взаимные пререкания, заканчивающиеся общей потасовкой. В это время раздаются звуки «бычка» (народный танец) — все трое дружно пускаются в пляс. В финале на сцене оказывается гаер, который «бьет и гонит всех».

Весьма интересны интермедии в отношении их словесного оформления. Написаны они непринужденной рифмованной речью — «складной прозой». Рифмовка отличается большой вольностью: рифмы часто неточны, нередко заменяются приблизительными созвучиями (ассонансы и т. п.), например: «Не велеть ли тебя выслать, || Чтобы ты опять к нам не рыскал»; или: «Вели поднять только чару, || Отчего будет довольно чаду»; «Я подарил тебе юбку, || Ел у тебя жареную утку» и т. п.

Отличаются — и в весьма выгодную сторону — интермедии от всех остальных явлений литературы этого времени своим чисто русским простым языком без всякой примеси славянизмов и варваризмов (если те или другие иной раз и вводятся, то чаще всего с иронической целью; именно так звучат славянизмы в устах приверженца старой веры и старых обычаев). Вот, например, веселые зазыванья-прибаутки хвалящего свой «горячий товар» уличного торговца пирогами — «маркитанта»:

Кто тут спрашивал подовых, господа честные?
Вот у меня куды хорошие какие!
То здесь пироги горячи,
Едят голодные подъячи.
Вот у меня с лучком, с перцем,
С свежим говяжьим сердцем,
Масло через край льется.
И подлить еще довольно найдется... И т. д. (Б., 72)

Во всем этом отрывке нет ни одного слова, взятого не из живой разговорной речи. Недаром подобные бойкие присказки продолжали бытовать в народно-уличных представлениях (так называемый «Петрушка») даже еще в XX в.

Подчас интермедии из коротких сценок разрастались в целые небольшие комедии. Такова, например, дошедшая до нас в сравнительно большом числе списков и, значит, весьма популярная интермедия о гаере. Но и независимо от этого в интермедиях мы имеем явные зачатки нашей будущей комедии. От интермедий тянутся прямые нити к ранним комедиям Сумарокова. С другой стороны, существует несомненная связь между некоторыми сатирико-обличительными интермедиями и сатирами Кантемира, а позднее и сатирическими «притчами» того же Сумарокова.



НАРОДНАЯ ЛИТЕРАТУРА

Своеобразное и во многом противоречивое отражение эпоха преобразований находит в устном народном творчестве — в исторических песнях, песнях-плачах, сказках, народной сатире.

*Народные
песни*

Всего нам известно до 200 народных песен, отражающих события первых десятилетий XVIII в. Рассказывается в песнях и о том, как царица Софья пыталась известить брата, и о стрелецких бунтах, и о военных походах — взятии Азова, многочисленных героических эпизодах в войне со Швецией, в особенности о Полтавской битве, об измене Мазепы и т. д. Многие из этих песен трудно точно определить хронологически; возможно, ряд их сложился позднее и, во всяком случае, дошел до нас в более поздних записях; но так или иначе в своем подавляющем большинстве они связаны с данной эпохой.

В песнях чаще всего сказывается сочувственное отношение народа к личности Петра I, противопоставляемого «князьям-боярам», «графам-генералам» и вообще «людям придворным». Безусловно поддерживал народ внешнюю политику Петра, понимая ее как защиту родины от зарубежных хищников. В одной из песен резко подчеркиваются захватнические стремления шведского короля, требующего «отказать» (отдать) ему всю Россию: «Все широки острова, || Все глубоки озера, || Все глубоки озера, || Все и чистые поля, || Все и чистые поля, || Все и темные леса». С народным юмором отзывается на это Петр в другой песне:

Ох, вы гой еси, князья со боярами!
Пьете вы — едите все готовое,
Цветное платьице носите припасеное,—
Ничего-то вы не знаете, не ведаете.
Еще пишет король шведский ко мне грамотку,
Он будет король шведский ко мне кушати.

Уж мы столики расставим — Преображенский полк,
Скатерти расстелем — полк Семеновский,
Мы вилки да тарелки — полк Измайловский,
Мы поильце медяное — полк драгуншек,
Мы кушанья сахарны — полк гусарушек,
Потчивать заставим — полк пехотушек. (К., 117—118)

Одновременно и очень настойчиво проводится в песнях мысль, что решающее значение в победах над врагами принадлежит на тунеядствующим «князьям со боярами» и даже не царю, а народной и солдатской массе. Во время Азовского похода Петр обращается за советом к князьям и боярам — «как нам Азов-город взяти». На вопрос царя «князья и бояре промолчали». Ободрили совсем было приунывшего Петра «солдаты и драгуны», пообещавшие взять Азов «белой грудью» и героически выполнившие это обещание (песня «Ах, бедные головушки солдатские»). О том же самом поется в песне о взятии у шведов Орешка — Шлиссельбурга. Нерешительные и малодушные царские генералы советовали Петру «отступить» от города. «Победили силу шведскую», «полонили» неприступный город, к которому «водою... плыти — не доплыти. сухим путем итти — не досягнуть», простые «российские солдаты» (песня «Ты злодей, злодей, ретиво сердце»).

С замечательной художественной силой, в величавых образах, непосредственно связанных с крестьянским земледельческим трудом и в то же время напоминающих древние образы «Слова о полку Игореве», выступает та же мысль в песне о «Полтавской баталье»:

Распахана шведская пашня,
Распахана солдатской белой грудью;
Орана шведская пашня
Солдатскими ногами;
Боронена шведская пашня
Солдатскими руками;
Посеяна новая пашня
Солдатскими головами;
Поливана новая пашня
Горячей солдатской кровью.

Некоторые черты Петра — простота его манер, обращения с людьми — в народном творчестве подвергаются дальнейшей и весьма характерной идеализации. По песням и сказкам, даже тогда, когда простой человек оказывается сильнее или сметливее царя, тот нисколько не сердится на это и, наоборот, награждает его. В некоторых песнях и сказках Петр прямо выступает в качестве заступника за народ против его обидчиков. Зато в свою очередь, когда бояре хотели покончить с Петром, заколовив его в бочку с набитыми внутри гвоздями и бросив эту бочку в море, его выручает, заменив собой, некий стрелец. В одной из песен царя, якобы отправившегося в Стекольное государство (Стокгольм), спасает от неминуемой гибели (вывозит «на край синя моря») простой крестьянин.

В «плачах войска» о смерти Петра, повидимому, сложившихся в солдатской среде, молодой солдат, стоя на часах, призывает «ветры буйные» разнести с небес снежки белые, растолкнуть белогорюч камень, расшатать мать-сыру землю, расколоть гробовую доску, чтобы мог «встать-проснуться» Петр и посмотреть, как вся армия в полном боевом порядке продолжает ждать своего «полковничка». Этот героизированный образ Петра крепко вошел в народное сознание. Недаром даже в пугачевских манифестах упоминается о «блаженном богатыре Петре Алексеевиче».

Однако наряду со всем этим в народном творчестве звучат и горькие жалобы на жестокие тяготы, которые ложились прежде всего и больше всего на плечи народа, крестьянства.

В песнях поется о закрепощении вольных «гулящих людей», которым некуда теперь «кинуться» от царских застав и от «крепких караулов», требующих «печатного паспорта», поется о тяжести рекрутства: ноет-завывает сердце молодецкое при мысли о беде, о том, что «быть ему, молодцу, в рекрутах»; поется о «невольных — службе царской», о «солдатских горючих слезах», о «бедных головушках солдатских», которым «ни днем ни ночью покою нет». Сын говорит матери, что без времени состарила его не жена и не малые детушки, а состарила «чужая дальна стороноушка, грозна служба государева... часты-дальние походы» (песня «Ах, талан ли мой, талан таков»). Особенно жалуются солдаты-новобранцы, что Петр отдал их под начало иноземцам, которые не жалеют русского человека, бьют, губят солдатешек напрасно.

Народу, крестьянам приходилось осуществлять в исключительно трудных условиях и строительство новой столицы, и рытье каналов и т. п. В песне образно рассказывается, как во время рытья Ладожского канала не только «добрый молодец кручинен» стал, но расплакалась и травушка зеленая, которую «унижает...мати земля сырая»: «Не одной тебе в чистом поле тошнехонько, || И мне еще того тошнее» (К., 261). Прорывается порой в песнях и народный гнев, народный протест. Нашли себе в них широкое и чаще всего сочувственное отражение и народные восстания, в особенности Булавинское. После усмирения восстания «славный тихий Дон», «Дон Иванович», который раньше «быстер — бежал» и «всё чистехонек», помутился «сверху донизу» оттого, что поизловили «ясных соколов, донских казаков» (К., 88).

Причинами народного недовольства и волнений выступают притеснения и неправды «собак»-воевод и бояр (в песнях называются подчас и имена их: то Борис Репнин, то Меншиков, то князь Гагарин). Так, в широко распространенной песне «Что пониже было города Саратова», характерно заимствованной из цикла песен о Разине, рассказывается об «удалых молодцах» — казаках, плывущих по Камышенке-реке:

Они веслами гребут, сами песенки поют,
Они хвалят-величают православного царя,

Православного царя, императора Петра,
А бранят они — клянут князя Меньшикова,
Что с женою и с детьми и со внуčатами:
«Заедает вор-собака наше жалованье
Кормовое, годовое, наше денежное».

А в одной из песен главным виновником объявляется сам царь-батюшка, «который разорил войско донское, потревожил стариков-старых». В другой «бравой песенке» в связи с рытьем того же Ладожского канала о Петре поется и совсем уж непочтительно: «Ты рассукин сын, хозяин, расканалья сукин сын, здесь канавушки порыл» (К., 264). Равным образом из одного судебного дела 1720-х годов о некоем астраханском подьячем Корчагине до нас дошло характерное заклинание ружья — «оберегателя» от врагов, заканчивающееся троекратным проклятием «монарха нашего царя Петра».

С особенной силой неприязнь к Петру сказывалась среди старообрядцев, провозгласивших его не более не менее как «антихристом». В одном из рукописных «лицевых», т. е. иллюстрированных, старообрядческих апокалипсисов изображению антихриста несколько раз придано портретное сходство с Петром; с тем же сталкиваемся и в ряде старообрядческих песен и стихов¹. Но и тут в формах борьбы за старую веру и обычаи выражался несомненный протест угнетенных народных масс. Не случайно вожди народных восстаний XVIII в. от Булавина до Пугачева заявляли себя защитниками старой веры.

Всякие непочтительные намеки на личность царя карались беспощаднейшими пытками и неминуемой смертью. В одном из указов Петра прямо сказано, что «за составление сатиры сочинитель ее будет подвергнут злейшим истязаниям». Но это не останавливало противников Петра. В частности, вскоре после его смерти получила широкое распространение «забавная» народная (лубочная) картинка «Мыши кота погребают», весьма сатирического свойства.

На картинке, разделенной на несколько продольных полос, изображен большой мертвый кот, перевязанный накрест веревками (очевидно, чтобы, чего доброго, не воскрес!), лежащий на чухонских дровнях, которые тянут восемь мышей. За дровнями следуют музыканты и очень пестрая и многочисленная похоронная процессия, в которой участвуют мыши и крысы — представительницы самых различных русских местностей и областей и самых разнообразных профессий. Наверху картинки имеется надпись, раскрывающая ее потаенный смысл: «Небылица в лицах, найдена в старых светлицах, оберчена в черных тряпицах: как мыши кота погребают, недруга своего провожают, последнюю честь с церемониею отдавали: был престарелый кот казанской, уроженец астраханской, имел разум

¹ См. Т. С. Рождественский, Памятники старообрядческой поэзии, М., 1909.

сибирской, а ус сусастерской» (т. е. торчком кверху стоящий). «Жил славно, ел-пил. Умер в серый четверг, в шестопятое число. .» Во всем этом — несомненные намеки на личность и образ жизни Петра. Особенно прозрачно указание времени смерти «кота». Петр действительно умер в «серый», т. е. зимний, январский четверг, в «шестопятое число» — в первую четверть шестого часа. Точно соответствует действительности и изображение похорон: тело Петра перевозилось на погребальных сани, в которые было запряжено восемь лошадей (на картинке восемь мышей); во время похорон играла музыка. В форме шуточных присказок даны подписи ко всем изображенным на картинке участникам процессии. Общая тема подписей — ликование крыс и мышей по случаю смерти их старинного недруга и обидчика. Например: «Позади бежит из Таганки самая поганка смотреть кота на дровнях и бьет в бубен, поход ему будет»; или: «Гренко с Дону, из убогова дому, веселые песни воспеваает, без кота добро жить возвещает» Радующийся смерти кота Гренко с Дону — недвусмысленный намек на жесточайшую расправу, постигшую Дон после Булавинского восстания. В некоторых подписях содержатся сатирические намеки на ряд определенных лиц: фигурирующая в них вдова кота, чухонка-адмиральша Маланья — Екатерина I; «мышь с Рязани сива, в сарафане синем, идучи горько плачет, а сама в присядку пляшет» — давний противник Петра рязанский митрополит Стефан Яворский, и т. д. Смысл многих подписей уже не поддается раскрытию, однако в свое время, видимо, почти все они имели конкретную сатирическую направленность. Мыши не только провожают кота, но и справляют по нем веселые поминки; каждая припасла для этого какой-нибудь снеди! «мыши идут пешками, студенное кушанье несут мешками»; «мышь с Полянки старуха несет хлеба краюху»; «мышь смазлива несет пироги в корзине»; «идет мышонок отшибенное рыло, несет жареную рыбу» и т. д. Словом, вся картинка представляет пародию на похороны Петра, напоминая устраивавшиеся им при жизни уличные процессии «всешутейшего и всепьянейшего собора».

Не менее примечательно другое литературное произведение, также, повидимому, сложившееся в петровское время, — народная драма «Царь Максимилян».

К сожалению, дошла она до нас только в очень поздних записях конца XIX в., т. е. сделанных больше чем полтора столетия спустя по ее появлении. Первоначальное сюжетное ядро обросло здесь разнообразным и разновременным материалом. В составе пьесы находим не только заведомо более поздние народные песни и романсы, заимствованные из популярных песенников, но и выдержки из стихов Державина, Пушкина, Лермонтова, даже И. С. Тургенева. Отделяя позднейшие наслоения, можно до некоторой степени представить себе первоначальное содержание пьесы.

Грозный царь Максимилиан узнает, что его сын Адольф отказывается отречься от веры христианской и признать «кумирских» богов. В гневе он велит заковать его в цепи и заключить в тюрьму. Через некоторое время царь снова призывает сына и спрашивает, одумался ли он. Адольф почтителен, но непреклонен. На все требования отца он неизменно отвечает: «Я ваши кумирные боги || терзаю под ноги, || как хочу, || так и топчу!» (В различных записях ответ слегка варьирует, но основная формула неизменно та же.) Тогда царь Максимилиан призывает короля Брамбеуса (в других вариантах просто палача) и приказывает ему срубить «вздорному» и «непокорному» сыну Адольфу голову. По приказу царя является старик-гробкопатель — явный персонаж интермедий. Царь велит ему убрать «это мерзкое тело, || чтоб оно поверх земли не тлело». Сам царь женится на «дерзкой богине» Венере и т. д. В основе «Царя Максимилиана», несомненно, лежит литературный источник. Некоторые исследователи считали, что им является житие мученика Никиты, сына Максимилиана, подвергшегося жестокому мучению со стороны отца за исповедание христианской веры. П. Н. Берков полагает, что непосредственный источник народной пьесы — драма 1704 г. «Венец славно-победный святому великомученику Димитрию», инсценировка жития Димитрия Солунского, пострадавшего при царе Максимилиане. В петровское время этот житийный материал получил несомненное злободневно-политическое звучание. Едва ли не самым драматическим эпизодом борьбы между допетровской «старинной» и петровской «новизной» было присуждение к смертной казни сына Петра, царевича Алексея, который находился в явной оппозиции к преобразованиям отца и вокруг которого группировались силы церковной и боярской реакции. Еще до приведения приговора в исполнение было объявлено, что Алексей умер в крепости, причем пошли упорные толки, что он был задушен. Мучеником за веру, каким старались изобразить царевича Алексея его приверженцы из рядов реакционного духовенства, и показан в драме «Царь Максимилиан» царевич Адольф. Пьеса приобрела исключительную популярность. При этом, перейдя из рук создавшего ее автора, вероятно, реакционного церковника, в народную среду, она приобрела знаменательные новые черты. Связь с конкретным историческим событием (гибель царевича Алексея) все больше выветривалась, основной конфликт стал приобретать все более обобщенный характер — смелое до конца отстаивание своих убеждений перед лицом царя-деспота. Сама оппозиция Адольфа отцу получила новую окраску. В ряде дошедших до нас вариантов Максимилиан гневается на сына не только за то, что он не признает «кумирных богов», а и за то, что он гулял по Волге-реке с разбойниками и даже был у них атаманом. Наряду с внутренним несочувствием, но внешним трепетом перед лицом грозного царя начинают прорываться и насмешливо-сатирические по отно-

шению к нему нотки. Царь любит попользоваться чужим трудом на даровщинку: когда гробокопатель просит полагающуюся ему плату, царь спешит отделаться от него:

Гробокопатель. Царь, пожалуй денежки за работу.

Царь Максимильян. Приходи, старик, в субботу.

Этот обмен репликами повторяется в пьесе несколько раз. Зато в одном из вариантов и Маркушка-гробокопатель в ответ на слова царского скорохода: «Поди скорей! Царь ждет!» прехладнокровно отвечает: «Не велика птица, твой царь-то, и подождет». «Ваше помирательское высоко-не-перескочишь» (пародийное переименование слов: «ваше императорское величество»), — иронически обращается он к самому царю, — «долго ли ты меня тревожить-то будешь?» Наконец, в пьесе, повествующую о мученичестве за веру, вводится весьма сатирическая сценка между пьяным дьяконом и попом, пародирующая церковную службу.

Композиционная форма драмы о царе Максимильяне отличается еще большей безыскусственностью, чем «Комедия о графе Фарсоне». Пьеса построена на непрерывно возвращающихся эпизодах (несколько раз повторяется появление перед царем Максимильяном сына, появление гробокопателя и т. д.), причем повторяются не только ситуации, но и персонажи все время обмениваются между собой одними и теми же репликами, получающими значение раз навсегда установившихся, постоянных «складных», т. е. выраженных «складной речью», формул. Большинство «явлений» построено совершенно симметрично. Почти каждое «явление» заканчивается или начинается одними и теми же призывными словами царя Максимильяна к скороходу. В ряде записей ответные реплики скорохода прямо повторяют сказанное царем. Эта крайняя простота построения пьесы и всего ее словесного оформления сообщает ей не только весьма своеобразную и по-своему очень действенную художественную выразительность, но и обуславливает ее исключительную доходчивость до самого неискущенного зрителя.

Драматичность сюжета, заключавшего в себе явные элементы политической оппозиционности, политической сатиры, и предельная доходчивость формы, определили единственную в своем роде судьбу пьесы о царе Максимильяне. В течение почти двухсот лет (до самой революции) пьеса сохранялась в народной памяти, разойдясь по всей стране (зарегистрирована исследователями в очень большом числе вариантов), разыгрывалась крестьянами в деревнях, рабочими на фабриках, солдатами в казармах. Один из последних вариантов записан во время русско-японской войны в Маньчжурии, где пьеса неоднократно исполнялась в полку.

Первая пьеса, которая получила широкое фольклорное значение, драма о царе Максимильяне сыграла немаловажную роль в последующем развитии народного театра; под ее воздействием возникает позднее и такая популярная народная пьеса, построенная на мотивах разбойничьих песен, как «Людка».

ИСТОЧНИКИ И ПОСОБИЯ

Тексты почти всех рассматриваемых нами повестей опубликованы в сб. В. В. Сиповского «Русские повести XVII—XVIII века», СПб, 1905. Перечень рукописных повестей XVIII в. дан в работе А. Н. Пыпина «Для любителей книжной старины», Библиографический список рукописных романов, повестей, сказок, поэм и др., в особенности из первой половины XVIII в., М., 1888; полнее — в «Сборнике общества любителей российской словесности» на 1891 г. Новый вариант «Истории о российском матросе Василии» опубликован в упомянутой статье Г. Н. Моисеевой. Образцы стихотворства приводятся в сб. «Вирши. Силлабическая поэзия XVII—XVIII веков» (Малая серия «Библиотеки поэта», Л., 1935); там же — вступительная статья И. Н. Розанова «Русское стихотворство от начала письменности до Ломоносова». О кантах первой половины XVIII в. см. в книге Т. Н. Ливановой «Русская музыкальная культура XVIII в.», т. I, 1952, раздел «Из истории русской народно-бытовой песни», стр. 471—525; к тому приложен альбом с текстом кантов из рукописного сборника середины XVIII в. Тексты дошедших до нас пьес репертуара первого публичного театра напечатаны в сборнике Н. С. Тихонравова «Русские драматические произведения 1672—1725 гг.», тт. I—II, СПб, 1874. «Слава российская» — в «Чтениях в обществе истории и древностей российских при Московском университете», 1892, кн. 2 (М. И. Соколов «Слава российская»). «Комедия о графе Фарсоне» опубликована в серии «Памятников древней письменности и искусства» (Н. М. Петровский «К истории русского театра. Комедия о графе Фарсоне», 1900); «Акт о Календере» и шутовская комедия — в сборнике В. Н. Петца «Памятники русской драмы эпохи Петра Великого», СПб, 1903; тексты интермедий — в сборниках «Русская народная драма XVII—XX веков» под ред. и со вступительной статьей П. Н. Беркова, М., 1953, (Б.); «Одинадцать интермедий XVIII века», 1915, и в «Летописях русской литературы и древности», изд. Н. Тихонравовым, т. II, 1859, стр. 35—50 — «Русские интермедии первой половины XVIII века: интермедия о гаере — в упомянутом сборнике Тихонравова (т. II, стр. 485—498); интермедия о старце опубликована и прокомментирована проф. Н. К. Гудзием в «Известиях Таврического университета», 1919, стр. 10—18; песни о Петре — в VIII выпуске «Песен, собранных П. В. Киреевским», М., 1870 (К.). Пьеса о царе Максимилиане опубликовывалась неоднократно: Н. Е. Ончуков «Северные народные драмы», СПб, 1911; Н. Н. Виноградов «Народная драма «Царь Максимилиан», СПб, 1914 (здесь даны записи четырех вариантов пьесы; два варианта перепечатаны в упомянутом сборнике под ред. П. Н. Беркова) О ней — статья Р. М. Волкова «Народная драма «Царь Максимилиан». Опыт разыскания о составе и источниках», «Русский филологический вестник», 1912, т. LXVII, стр. 323—343; т. LVIII, стр. 280—323. Текст и объяснительная статья к картинке «Мыши кота погребают» — в сборнике Д. А. Ровинского «Русские народные картинки», т. I—V, 1881.

Большое количество материалов для изучения культуры петровского времени — в монументальном исследовании акад. П. П. Пекарского «Наука и литература при Петре Великом», тт. I—II, СПб, 1862.

Ряд статей, посвященных отдельным сторонам литературы петровского времени, — в т. III «Истории русской литературы» Академии наук СССР. См. также обзорную главу проф. А. В. Кокорева «Литература и театр» в «Очерках истории СССР. XVIII век. Первая четверть», М., 1954, стр. 702—728.



Феофан Прокопович

Почти все памятники художественной литературы первых десятилетий XVIII в., как уже сказано, дошли до нас без имени авторов. Писателем, горячо ратовавшим за политику Петра, был один из самых выдающихся государственных и культурных деятелей данной эпохи, оратор и публицист, драматург, поэт и теоретик литературы Феофан Прокопович.

Биографические данные

Феофан Прокопович (1681—1736) вырос в относительно демократической среде — был сыном киевского мелкого торговца. После смерти отца он жил с матерью в крайней нищете. Учился Феофан в Киево-Могилянской академии, где получил обычное схоластическое образование. Не удовлетворяясь этим, Феофан поехал совершенствоваться в науках «в чужие страны». Сначала в польских школах (для чего даже принял униатство), а затем в деггуме святого Афанасия в Риме, специально созданном для учеников — греков и славян — с целью воспитывать из них пропагандистов католицизма. Однако Феофан никак не заразился «папешским духом», как сам он называл впоследствии католические пристрастия, которыми грешило большинство представителей южнорусской образованности. Наоборот, попав в самый центр католического мира, он вынес оттуда идеи Возрождения и Реформации и кровную на всю жизнь ненависть ко всякому рода мракобесию и изуверству вообще. Около 1704 г. Феофан вернулся в Киев, снова принял православие, постригся в монахи и стал преподавателем пиитики и риторики в Киевско-Могилянской академии. В 1706 г. он произнес приветственную проповедь в честь приехавшего в Киев Петра, в 1709 г. вскоре после Полтавской битвы, выступил, снова в присутствии Петра, с «Панегириком, или словом похвальным о преславной над войсками свейскими победе». С этого времени начинается сближение Феофана с царем. В 1711 г. он находится при Петре в турецком походе, затем назначается ректором академии, а в 1716 г., по вызову Петра, переезжает в Петербург; через некоторое время возводится в сан епископа (позднее стал архиепископом и первенствующим членом Синода). Отныне Феофан делается одним из ближайших пособников Петра, в частности его правой рукой по делам церкви. В своих проповедях и приветственных словах царю Феофан поддерживает все его начинания, доказывая текстами из священного писания важность просвещения, удобство новой одежды, необходимость создания морского флота (в частности, им было написано и предисловие к морскому уставу) и т. п. При непосредственной помощи Феофана был проведен Петром переворот в области церковного управления. В 1720 г. Феофаном был составлен «Духовный регламент», который и был положен в основу церковного устройства: патриаршество было вовсе уничтожено, церковь получила коллегиальное управление под главенством самого царя.

Все это вызвало бешеную ненависть к Феофану со стороны реакционного духовенства. После смерти Петра, в связи с наступлением общей реакции его преобразовательной деятельности, стали поговаривать о восстановлении патриаршества; на место патриарха прочили одного из самых злейших врагов Феофана — ростовского епископа Георгия Дашкова. В 1728 г. была напечатана книга одного из наиболее влиятельных деятелей церковной реакции Стефана Яворского «Камень веры», направленная против Феофана как носителя лютеранской «ереси» на Руси и требовавшая казни еретиков. Вместе с тем вокруг Феофана группируются наиболее передовые, просвещенные люди эпохи — «ученая дружина», как он их называет. Это выразительное название усвоено впоследствии Пушкиным (XI, 161). Все представители «ученой дружины» исповедовали доктрину, позднее получившую название «просвещенного абсолютизма»; сходились на том, что успешно бороться с политической и церковной реакцией, двигать страну вперед может только «просвещенный» монарх, обладающий неограниченной властью. Это определило позицию «ученой дружины» при восшествии на престол Анны Ивановны. Как известно, после смерти Петра II члены высшего правительственного органа в стране, Верховного тайного совета, наметив на освободившийся престол дочь старшего брата Петра I, Анну Ивановну, обусловили ее воцарение рядом «кондиций», ограничивавших самодержавную власть и фактически отдававших страну в руки аристократической олигархии. Феофан стал во главе дворянской оппозиции «затейке верховников», убедив Анну в последний момент разорвать уже подписанные было ею «кондиции». Победа Анны была и личным торжеством Феофана: он начинает снова играть главную роль в церковных делах, жестоко, при помощи страшной «тайной канцелярии», расправляясь со своими врагами из реакционного церковного лагеря.

✕ Личность
Феофана

Основной чертой интеллектуального облика Феофана была неуголимая тяга к знанию. Страсть к учению не покидала Феофана во всю его жизнь.

В результате он сделался одним из образованнейших людей эпохи. Он собрал огромную по тому времени библиотеку по самым различным отраслям знания. Одним из первых в России он стал вести научные наблюдения, пользоваться микроскопом, телескопом. Феофан, который еще в Киево-Могилянской академии начал первым преподавать наряду с богословием физику и математику, был горячим сторонником научного мирозерцания, основанного на точном знании и прямо противоположного средневековым антинаучным представлениям, которые господствовали в это время на Руси. Замечательно в этом отношении стихотворение, написанное Феофаном на латинском языке и резко обличавшее римского папу за осуждение Галилея, пропагандировавшего систему Коперника (суд над Галилеем происходил в 1633 г., т. е. лет за 60—70 до пребывания в Риме Феофана).

Конечно, не следует слишком преувеличивать научный пафос Феофана. По верному замечанию Плеханова, его сознание не было «совсем свободно от схоластического сора» (XXI, 57). Например, позднее, в 1730 г., один из близких ему по духу людей, историк Татищев, вздумал сомневаться в «божественном» содержании «Песни песней», утверждая, что в ней излагается всего-навсего обыкновенная история страстной любви Соломона к своей невесте. Феофан выступил со специальным трактатом, направленным «против неискусных и малорассудных мудрецов, легко о книге сей помышляющих». Но в то же время этот богослов и учитель церкви славил творческую мощь человеческого ума, «великий свет», зажженный эпохой Возрождения. Это делает его первым в многочисленном и славном ряду наших писателей-просветителей XVIII в. Отнюдь не был этот ученый монах и аскетом; наоборот, он умел ценить земную жизнь и ее радости: понимал и любил искусство, завел у себя в доме хор и оркестр, был веселым собеседником за стаканом вина.

Патриотизм
Феофана

Был Феофан и горячим патриотом. Он выступал энергичнейшим противником закоснелой и самодовольной старины; страстно доказывал необходимость петровских нововведений. Наряду с этим он решительно ополчился против тех иностранцев, которые кичились мнимым превосходством, «презирая» русский народ, «яко немощный и грубый». Прекрасно владея несколькими языками, Феофан при общении в России с иноземцами демонстративно не хотел употреблять никакого, кроме русского, и только в крайних случаях объяснялся на латинском как международном научном языке того времени. Постоянно сетовал Феофан на пренебрежение его современников к своему историческому прошлому, на то, что «столько славных деяний нашего отечества» совершенно забыто: «едва что передано памяти потомства из того, что совершило оно до сих пор». Сам Феофан не только изучал русские древности, собирал исторические материалы (многочисленные исторические примеры и параллели рассыпаны по всем его проповедям), но и составил несколько специальных работ по русской истории. Восторженно славил Феофан в своих речах-проповедях все наиболее выдающиеся события петровского времени. В его «похвальных и поздравительных» «словах и речах» громко и торжественно зазвучала та тема — Петра, строителя Петербурга, героя Полтавской победы, — которая пройдет через нашу литературу XVIII и начала XIX в., завершаясь «Полтавой» и «Медным всадником» Пушкина. Одновременно гневно заклеил Феофан предательство «проклятого изменника», «изверга отечества» Мазепы.

Замечательны слова Феофана о «народе российском», героически выросшем и закалившем себя в грозные дни войны со Швецией, когда был поставлен вопрос о его существовании как великой нации: «О всемирного удивления! как незапно да вельми знатно в войне сей стала в славу, в пользу возрастати Россия!

Растет человек, растет древо, ведаем, да никакими очима не можем усмотрети растительного движения; а мир весь ясно видел, как народ Российский, когда весьма ему исчезнути многии провещали, возрастал высоко и аки бы подымался от гнушения в похвалу, от презрения в страх, от немощи в силу» («Слово о состоявшемся между Империею Российскою и короною шведскою мире 1821 г.»). Ратовал Феофан и за «умаление народных тяжестей», выступал против злоупотреблений в судах, против «злодейственных взятков».

*Литературная
деятельность*

Как писатель Феофан проявил себя уже в первый киевско-украинский период своей деятельности. Литературным центром, рассадником художественной литературы по всей Украине была в это время Киево-Могилянская академия. Здесь господствовал стиль так называемого школьного, или схоластического, классицизма. Основными литературными жанрами, культивировавшимися в Академии, были напыщенно-риторические, витиевато-замысловатые проповеди, школьные драмы, наконец, религиозная, дидактическая и панегирическая лирика.

Феофан в своей литературной деятельности следует в основном традиции школьного классицизма, но в то же время настойчиво стремится освободить его от схоластики и пышной риторики, придать ему большую жизненность, естественность и простоту. По натуре Феофан был страстным обличителем-публицистом, «самым плодовитым и самым талантливым публицистом эпохи преобразования», как заслуженно называет его Плеханов (XXI, 29). Идеалом Феофана был «свет науки» — просвещение. Наиболее злобных и опасных врагов просвещения всматривал он в подавляющем большинстве представителей того сословия, к которому сам принадлежал. Гневной сатирой на «темных людей» петровского времени — «любителей невежества», «сумасбродов и неучков», «алчных корыстолюбцев», сделавших себе из культивируемой ими тьмы народной доходную статью, проникнута вся его литературная деятельность.

В большинстве своих писаний Феофан словно бы стоит за пределами художественной литературы. Его основными литературными жанрами являются жанры богословского трактата, церковной проповеди, законодательных постановлений. Однако и в этих далеких от художественной литературы жанрах пробивается ярко выраженная струя сатирика-памфлетиста. В самом деле, исчисляя, например в «Духовном регламенте» обязанности епископов, Феофан, по существу, дает яркую обличительную зарисовку-характеристику современных ему «князей церкви» с их надутой гордостью, требованием себе почти божеских почестей, злоупотреблением властью судить и решать в делах веры, взяточничеством, поборами. Разъезды епископов с их свитами по епархиям приравняются Феофаном не более не менее как к татарскому нашествию. В одной из своих наиболее знаменитых проповедей

«Слово о власти и чести царской», сказанной им в 1718 г. в связи с делом царевича Алексея Петровича, Феофан набрасывает острый сатирический образ реакционных иерархов, «злых и понурых меланхоликов», которые выступают против преобразовательной деятельности Петра аргументами религиозного порядка — «богословствуют от писання», «да так, — добавляет Феофан, — как то делают пружи (саранча. — Д. Б.), животное крылатое, по что чревище великое, а крыльця малые и не по мере тела: вздоймется полететь, да тотчас и на землю падает». Здесь дана убийственная по сарказму характеристика исконных врагов Феофана, апостолов невежества, лицемерных постников, реакционных «монахов и попов», проповедующих аскетизм, небесное и волочащихся по земле своими плотно набитыми «чревищами». Не менее примечательна концовка этой проповеди: в форме реально-бытового анекдота Феофан окончательно пригвозждает к позорному столбу лицемерие реакционеров из церковного лагеря: «Два человека вошли в церковь — не помолитися, но красти. Один был в честном платье, а другой в рубище и лаптях; а договор был у них не в общую корысть собирать, по что кто захватит, то его. Лапотник искуснейший был и тотчас во алтарь, да на престол, и обираючи заграбил, что было там. Взяла зависть другого и аки бы с ревности: «Ни ли ты, рече, боишься бога — в лаптях на престол святой схватился» — а он ему: «Не кричи, брат, бог не зрит на платье, — на совесть зрит». Впоследствии эта концовка получила чисто литературную обработку в одной из басен Сумарокова. Несомненное влияние оказала публицистика Феофана на сатиры Кантемира. Феофан и сам широко пользуется в своих проповедях литературным, в частности басенным материалом. Саркастически издеваясь над «льстецами», которые готовы похвалить «и кашель господский», Феофан сравнивает их с лисицей из эзоповой басни о вороне и лисце.

Решительно ополчаясь против вычурно-напыщенного «курьезного слога» «ученых хвастунов» — проповедников, которые усвоили себе манеру выражаться «как можно удивительнее и необыкновеннее», Феофан старается говорить и писать как можно **обыкновеннее** и проще. Этими же чертами отмечена не только публицистика Феофана, но и сравнительно немногочисленные его литературно-художественные произведения.

Трагедо-
комедия
«Владимир»

Самым значительным произведением Феофана является написанная им в 1705 г. на украинизированном церковнославянском языке «трагедокомедия» из эпохи крещения Руси — «Владимир»

Избрав темой своей пьесы «повесть о обращении к Христу равноапостольного нашего Владимира», Феофан оставался в кругу традиционной религиозной тематики школьных драм. Ряд мест пьесы, повествующих о той внутренней борьбе, которая происходила в душе Владимира, прежде чем он решил окончательно принять христианство, почти буквально совпадает с соот-

ветствующими местами церковной проповеди на день «святого Владимира», произнесенной Феофаном около этого же времени в Киеве. Однако традиционной теме Феофан сообщает совсем новую окраску. Выбранный им религиозный сюжет вместе с тем является сюжетом национально-историческим. Впервые в нашей литературе появляется пьеса из русской истории.

Мало того, религиозная оболочка исторической пьесы Феофана заключала в себе злостное общественно-политическое ядро. Тема борьбы просвещения, прогресса, новых начал, которую веда светская власть в лице Владимира с силами старого порядка, олицетворенными в образах грубых, корыстных и невежественных жрецов, была очень актуальна. Сам Феофан весьма прозрачно намекал на тех, кого он имеет в виду под «жрецами» пьесы. Так, в одном месте главный жрец Жеривол прямо назван «попом»; в другом жрецы называются «калугерами» — монахами. Безошибочно разгадали оригинал феофановых жрецов сами реакционные деятели церкви. «Архиереев, иереев православных жрецами и фарисеями называет», — писал один из них в доносе, поданном на Феофана уже после смерти Петра, «... священников российских называет жериволами, лицемерами, идольскими жрецами, а чернецов — черными мужиками и чертями, и монашество и черниц желает искоренить». Это же прямо признал в своем официальном объяснении по поводу доноса и сам Феофан, естественно отрицая только, что он «охуждал» так «сплошь всех священников». Негодование реакционных церковников против Феофана было вполне понятно. Важное и серьезное (изложение основ христианской веры, содержащееся в речах греческого философа, изображение трагического борения старых и новых начал в душе Владимира и т. п.) сочетается в пьесе Феофана (отсюда и название ее — «трагедокомедия») с комическим, с элементами резкой сатиры в изображении «жрецов», перекликающейся с народной антицерковной сатирой XVII в., с резкими выступлениями против официальной церкви протопопа Аввакума. При этом пикантнее всего, что разыгрывалась пьеса Феофана учениками духовной академии. Уже самые имена жрецов — Жеривол, Пияр, Курояд — заключают в себе характеристику их носителей. Действительно, ненасытное любостяжание, безмерное обжорство, пьянство, всецелая преданность плотским похотям — «бесу гела» — являются их отличительными чертами. В репликах и взаимных характеристиках Жеривола и его товарищей черты эти раскрываются с комическим преувеличением, непосредственно восходящим к грубоватому балагурству и круто посоленному юмору народных «игрищ». Главный жрец Жеривол с вожделием вспоминает о тех днях, когда щедрый к богам Владимир оделял их обильными жертвами; теперь же настали плохие времена:

Но уже тую щедрость измени. О студа!
Даде вчера едина козла, тако худа,
Тако престарелого, тако бестелесна,

Тако изнуренного, иссохша, бесчестна,
Тонка, лиха, немощна, бескровна, бесплотна...

Величайшая обида для Жеривола в том, что теперь он вынужден будет называться всего лишь Козлоядом. Жеривол вообще никогда не может насытиться. Даже тогда, когда, «напитанный многими жертвами», так, что чрево его становится подобным «превеликой клади», Жеривол засыпает, он все продолжает двигать челюстями: «И во сне жрет Жеривол». Жеривол и великий развратник. Помимо того, он — **жалкий** трус (приходит в панический ужас при виде тени Ярополтка), **хвастун** и самохвал, бесстыдный льстец и лицемер (ненавидя Владимира и задумав погубить его, в глаза всячески превозносит его, заявляя, что он «больше» всех богов, в том числе и самого Перуна). Подстать Жериволу и его помощники, низшие жрецы, плотоядные лакомки Курояд и Пияр. Все эти развратники и обжоры к тому же и **бессовестные** ханжи. Все они уверяют, что **умаление** прежнего «**боголюбия**» беспокоит их не лично за себя, — сами они, конечно, обойдутся без жертв, их волнует судьба богов. Курояд, который начинает последнее действие пьесы истощенным воплем: «Ясти мне хочется, ясти, о горе! ясти, || ясти хочу! Горе мне — приходит пропасти», — ханжит даже перед своим товарищем Пияром.

Лицемеры и ханжи, жрецы вместе с тем **грубые невежды**, **обманщики**, ловко использующие ходячие **предрассудки** и **суеверия**. Жеривол пытается, например, запугать Владимира выдуман-
ном им вещим сном — метод, весьма распространенный среди **духовенства** начала XVIII в. В споре с греческим «философом», т. е. богословом, Жеривол не может ничего возразить ему по существу и действует только бранью, криком, бессмысленными издевками и угрозами. Владимир **вынужден** сам **признать**, что причиной всему этому является отсутствие в народе просвещения. Борьба просвещения с невежеством заканчивается полным торжеством первого. Соппротивление жрецов ни к чему не ведет. При ликовании всего народа старые боги низвергнуты; даже дети смеются над ними. Как видим, Феофан весьма умело выбрал **религиозно-исторический** сюжет, против которого никто ничего не **мог бы возразить**, для яркой пропаганды своих излюбленных идей и **смелой** насмешки над их заклятыми врагами.

В связи с этим Феофан резко отошел и от привычной формы «школьных драм». Последние были полностью выдержаны в серьезных тонах; комическая разрядка давалась только в интермедиях. Феофан ввел интермедийное начало в основное «действие», сочетав в своей пьесе в одно целое жанры трагедии и комедии, перемешав в ней, по его собственным словам, «смешное» и забавное с серьезным и трогательным» и лица «незначительные с знаменитыми». Написана пьеса традиционными тринадцатисложными силлабическими виршами. Но в ряде мест Феофану удается разрушить однообразие в течении стиха, сообщить ему несвойственную нашей силлабике динамичность, энергию.

Стихи Феофан писал в течение всей своей жизни, но дошло до нас их мало. В библиографии трудов Феофана, приложенной к собранию его сочинений 1760 г., указано всего 22 стихотворения на русском языке (писал он стихи и на латинском и польском языках); из них при жизни Феофана было опубликовано только одно, а остальные — «письменные», т. е. оставшиеся в рукописях (небольшое число стихотворений было обнаружено позднее).

Как мы уже знаем, школьная поэзия отличалась крайним формализмом. В школьных пиитиках того времени правила к составлению всякого рода «стиховных штук», «курьезных стихов» и замысловатых эпиграмм занимали один из самых обширных разделов курса. Феофан вовсе выбрасывает этот раздел из составленного им курса пиитики на латинском языке «De arte poetica». Он резко и решительно выступает против подобных, по его словам, «трудных пустяков», «ребячьих игрушек, которыми мог забавляться грубый век». В своей поэзии Феофан живо откликается на самые разнообразные политические события современности: им пишется «Епиникион» — торжественная ода на Полтавскую победу; стихи «На день 25 февраля, когда Анна разорвала кондиции верховников, на открытие Ладожского канала» — «На Ладожский канал». Свои мрачные настроения в период реакции после смерти Петра он передает в иносказательной элегии «Плачет пастухик в долине девиства». Описывает Феофан в стихах бой с турками при реке Пруте, извигая которого он был. Первые строфы этих стихов с небывалой у нас до того времени тройной рифмой замечательны по своей звуковой и художественной выразительности:

За могилсю Рябую,
Над рекою Прутовою
Было войско в страшном бою.

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

Здесь, как и в некоторых местах «Владимира», силлабический стих задолго до Тредиаковского и Ломоносова, звучит у Феофана как тонический, в данном случае — почти как правильный четырехстопный хорей. Правда, дальше в том же стихотворении идут строфы, написанные обычными силлабическими виршами и весьма трудные для произношения. Очень легко и также почти чистым хореем звучит стих и в другом стихотворении Феофана — «Запорожец кающийся», написанном от лица запорожского казака, раскаивающегося в своем участии в восстании Кондратия Булавина и в измене Мазепы.

Из формальных особенностей произведений Феофана следует отметить, что он первый в русской поэзии пишет ряд стихов октавами. Очень своеобразна в формальном отношении песнь «На приход государыни императрицы Анны Иоанновны в подмосковное село Владыкино» («Прочь уступай, прочь, печальная ночь...»), написанная стихами разной длины и с самой различной рифмовкой. Песнь была положена на музыку, как и еще не-

сколько стихотворений Феофана духовного и философского характера, которые распевались учениками его школы. Наряду с этим у Феофана имеется ряд шуточных стихотворений, написанных языком, приближающимся к разговорному (шуточная эпитафия нероднякону Адаму, стихи «К лихорадке в лихорадке» и в особенности цикл стихотворений к эконому отцу Герасиму, славившемуся превосходным приготовлением домашнего пива). Вообще по мастерству владения стихом и строфическому разнообразию Феофан является одним из выдающихся поэтов-силлабиков.

Литературно-художественные произведения Феофана оставались малоизвестными. Тем не менее не только общекультурная, но и собственно историко-литературная роль Феофана очень значительна. Соединявший в своем лице православного архиепископа, фактического главу церкви, с горячим приверженцем преобразовательной деятельности Петра, с просветителем, боровшимся за знание, за науку, Феофан явился как бы связующим звеном между XVII и XVIII в., между Симеоном Полоцким и писателями послепетровского времени. Не случайно поэтому, что как личность Феофана, так и вся его литературная деятельность сыграли несомненную роль в развитии творчества поэта-сатирика Антиоха Кантемира, деятельность которого открывает второй этап в движении русской литературы XVIII в., охватывающий собой примерно 30—50-е годы.

ИСТОЧНИКИ И ПОСОБИЯ

Художественные произведения Феофана Прокоповича ни разу не были собраны и изданы вместе. «Владимир» опубликован Н. С. Тихонравовым в его сборнике «Драматические произведения 1672—1725 гг.», СПб, 1875, т. II, стр. 280—344; перепечатан в сборнике «Древнерусские драматические произведения» в серии «Русская классная библиотека» под ред. Чудинова, вып. 26, СПб, 1898 (в сокращении в хрестоматии А. В. Кокорева). Избранные стихи — в сборнике «Вирши. Силлабическая поэзия XVII—XVIII веков» (Малая серия «Библиотеки поэта», № 3, 1936); там же, во вступительной статье И. Н. Розанова о поэзии Феофана. Публицистика — в издании: Феофан Прокопович. Слова и речи поучительные, похвальные и похвалительные, ч. I—III, СПб, 1760—1765. Обширная биография Феофана — в книге И. А. Чистовича «Феофан Прокопович и его время», СПб, 1868 (здесь же приводится и ряд стихов Феофана). Литературной деятельности Прокоповича, главным образом как проповедника и публициста, посвящено исследование Н. Морозова «Феофан Прокопович как писатель», СПб, 1880. Наиболее полная характеристика Феофана как писателя-художника — в статье проф. Н. К. Гудзия, в т. III «Истории русской литературы» Академии наук СССР, 1941, стр. 157—175.





РУССКИЙ КЛАССИЦИЗМ. СТАНОВЛЕНИЕ НАЦИОНАЛЬНОГО ЛИТЕРАТУРНОГО ЯЗЫКА. НОВАЯ СИСТЕМА СТИХОСЛОЖЕНИЯ

(Литература 30—50-х годов)

После смерти Петра I представители церковной и боярской реакции делали попытки вернуть допетровские порядки, но невозможно было обратить колесо истории вспять. Отмена в 1754 г. внутренних таможен завершила процесс создания единого всероссийского рынка. Продолжало укрепляться и развиваться национальное государство помещиков и торговцев. При этом оно стало все резче и отчетливее приобретать именно помещичий, сословно-дворянский по преимуществу характер. В результате почти непрерывных дворцовых переворотов, осуществлявшихся дворянами-гвардейцами, политическая роль дворянства все увеличивалась, оно получало все новые льготы и привилегии.

В то же время усиливались угнетение и эксплуатация крестьянства. Императрицы «щедро» раздавали участникам дворцовых переворотов и своим многочисленным фаворитам огромные количества населенных земель, и число крепостных становилось все больше. Одновременно возрастала власть над ними дворян-помещиков (при Елизавете Петровне право владения землей и крепостными было закреплено только за дворянами). Последние все определеннее стали рассматривать крестьян как своих рабов, свою движимую собственность, с которой они могут поступать, как им заблагорассудится: продавать и покупать, женить и выдавать замуж по своему усмотрению и даже, по указу 1760 г., ссылать без всякого суда на поселение. Это вызывало естественный отпор со стороны крестьянства; чрезвычайно усилились побеги крепостных от помещиков, причем бежали не только отдельные лица, но и целые семьи, подчас целые деревни; по данным официальной статистики за восемь лет (с 1719 по 1727 г.), в бегах числилось почти 200 тысяч человек. В разных местах появились многочисленные «воровские компании», состоявшие в основном

из бежавших крестьян; для борьбы с ними использовали регулярные войска; в 50-е годы произошло несколько разрозненных восстаний среди так называемых монастырских крестьян (закрепленных за монастырями). Все это носило неорганизованный характер, но горючий материал все накапливался, что заставляло наиболее сознательных из дворян серьезно задумываться над положением дел в стране.

Вместе с тем развитие экономических отношений — рост производительных сил, усиление внешней и внутренней торговли — вынуждало правительственную власть идти порой на такие мероприятия, которые отвечали потребностям и интересам всей страны, действовать по временам в духе так называемого «просвещенного абсолютизма» — способствовать развитию просвещения, культуры.

Новые очаги просвещения В конце 1725 г. была торжественно открыта в Петербурге Академия наук с гимназией и университетом при ней. При Академии организуется типография. С 1727 г. к Академии переходит издание «Ведомостей», начинающих выходить под названием «С.-Петербургских ведомостей», с особым приложением — «Примечаниями», в которых печатались произведения научного характера, имевшие подчас отношение к литературе. Для печатания художественной литературы заводится через некоторое время специальная вторая академическая типография. С 1755 г. Академией начинает выпускаться первый в России популярно-научный и литературный журнал «Ежемесячные сочинения, к пользе и увеселению служащие», в котором особенно много печатались Сумароков и поэты его школы. Несмотря на мало благоприятные поначалу условия, Академия наук становится выдающимся центром русской науки. Наряду с Ломоносовым в Академии появляются и другие крупные деятели: поэт и видный филолог В. К. Тредиаковский, профессор ботаники и этнограф С. П. Крашенинников, автор весьма ценного труда «Описание земли Камчатки», вышедшего в 1755 г. и тогда же переведенного на английский, немецкий, французский и голландский языки. Замечательной чертой молодой русской науки было то, что в развитии ее принимали участие представители самых широких демократических слоев народа (Ломоносов — крестьянин, Крашенинников — сын простого солдата).

Через семь лет после открытия Академии наук, в 1732 г., в Петербурге же создается светское учебное заведение иного типа — кадетский корпус, под пышным названием «Рыцарской академии» (позднее стал именоваться Сухопутным шляхетным корпусом). «Рыцарская академия» была сословной дворянской школой. По закону Петра I всякий дворянин должен был начинать службу солдатом. Открытие корпуса-академии, выпускавшей своих питомцев сразу офицерами, было уступкой правительства Анны Ивановны сословным домогательствам дворянства. Тесно связан был корпус и с дворцом. Юные «рыцари», обучавшиеся

в корпусе, помимо специальных военных дисциплин и общеобразовательных предметов, таким светским «наукам», как танцы, фехтование, верховая езда, дежурили в качестве пажей при дворе. Преподавание в корпусе отличалось многопредметностью; в старших классах учащийся мог выбрать себе ту или иную «специальность». Воспитанники корпуса весьма интересовались и словесностью. Уже начиная с 1735 г. кадеты ежегодно подносили императрице поздравительные оды от «шляхетной юности». В 40-е годы в корпусе существовало даже специальное литературное общество. Несколько позже в нем стали происходить театральные представления. С 1756 г. при корпусе была организована типография, а скоро стал издаваться и литературный журнал «Праздное время, в пользу употребленное». Шляхетный корпус стал своего рода питомником дворянской литературы середины XVIII в.: из его среды вышли такие крупнейшие деятели ее, как Сумароков, Херасков и ряд их учеников и последователей.

В 1759 г. было открыто другое привилегированное дворянское учебное заведение — Пажеский корпус, организованный по образцу версальского. В первые же годы после его организации учеником Пажеского корпуса стал будущий знаменитый автор «Путешествия из Петербурга в Москву» Радищев.

Крупнейшее значение имело открытие в 1755 г., по почину и проекту Ломоносова, Московского университета — учебного заведения, носившего более демократический характер: в него принимались не только дворяне, но и разночинцы (в гимназии при университете также было два отделения — специально для дворян и для разночинцев). В ведение Московского университета отдана была на первых порах и открытая два года спустя, в 1757 г., Академия художеств (до этого живопись и скульптура преподавались при Академии наук). С самого же начала университет, наряду с Академией наук, сделался одним из центров литературной жизни того времени. С 1756 г. университетом начинает издаваться под редакцией ученика Ломоносова, профессора и поэта Поповского, первая московская газета «Московские ведомости», во главе которой позднее (с 1779 г.) стал один из замечательных деятелей русского просвещения XVIII в. Н. И. Новиков. С момента основания университета в нем стал служить один из наиболее влиятельных русских поэтов второй половины XVIII в. Херасков, ведавший университетской типографией и театром; позднее Херасков стал директором и куратором (попечителем) университета. Сделавшись редактором университетских литературных журналов «Полезное увеселение» (1760—1762) и «Свободные часы» (1763), Херасков объединил вокруг себя талантливую университетскую молодежь. Литературный учитель Хераскова Сумароков уже в 1758 г. замечал: «Писатели стихов русских привязаны или к Академии, или к университету».

К концу рассматриваемого нами периода гимназии начинают появляться и в провинции. Так, в 1758 г. по образцу московской

университетской открывается («для размножения наук в империи») гимназия в Казани (также с двойным отделением — для дворян и для разночинцев). В числе первых 14 учеников Казанской гимназии был крупнейший поэт XVIII в. Державин.

*Общественная
мысль*

Основным содержанием передовых течений русской общественной мысли 30—50-х годов является продолжение и развитие складывавшихся у нас уже в петровское время традиций просветительства. В духе заветов Феофана представители прогрессивной общественной мысли ставят своей задачей — во имя «доброй в людях перемены» — «разрушать злонравные обычаи», бороться за науку, за просвещение, т. е. за дальнейшее развитие страны в духе петровских реформ, с «нелюбящими ученой дружины», т. е. реакционным духовенством и смыкавшимися с ним остатками старой боярской оппозиции. Борьба эта носила подчеркнуто патриотический характер, она велась не за просвещение и науку вообще, а за просвещение русского народа, за создание и развитие русской национальной культуры.

Помехой на пути к этому было низкопоклонство верхушки дворянского общества перед Западной Европой. Возникнув уже при Петре, это низкопоклонство стало стремительно развиваться и принимать самые уродливые формы при его преемниках, в числе которых, как напоминает Герцен, «было четыре женщины и между ними одна только русская». По словам Герцена, «на берега Невы обрушилась целая туча» уроженцев «тридцати шести» герцогств, составлявших тогдашнюю Германию: «Не имея иной цели, как лишь удержаться в монаршем благорасположении», они «служили особе государя, а не нации», соединяя это с «полным равнодушием к участи управляемых», с «глубочайшим презрением» к русскому народу, с «полным незнанием» русского национального характера (VI, 333—334). В свои руки они стремились захватить и молодые очаги русского просвещения и культуры. Тщетно один из замечательнейших русских просветителей этого времени Кантемир добивался, чтобы его поставили во главе недавно организованной Академии наук; в качестве «командира» Академии был назначен ставленник Бирона, невежественный немец. До 1733 г. в университете при Академии не было ни одного русского студента.

Во время Елизаветы при дворе и среди дворянской знати нарастает увлечение всем французским, сменяющее немецкие пристрастия времен Анны Ивановны: широко распространяются французский язык, французские моды и манеры. Стремясь окружить российское самодержавие ореолом «просвещенного абсолютизма», Елизавета и ее приближенные заигрывают с популярнейшим из французских философов-просветителей Вольтером. Пропагандист «просвещенного абсолютизма» Вольтер откликается на это. В 1745 г. он посылает Елизавете свои сочинения. В следующем, 1746 г. русская Академия наук выбирает Вольтера своим

почетным членом. Императрица усиленно приглашает его в Петербург. Ему предлагают взяться за написание истории Петра I — поручение, которое он позднее и выполнил; Ломоносову предписывают передать в распоряжение Вольтера все собранные им по этому же вопросу материалы.

Пример двора оказался заразительным. Именно с этого времени в широких кругах дворянства, в особенности столичного, стремящегося замкнуться в своих узко-сословных рамках, как можно резче отделить себя от «непросвещенного» народа, возникает та безразлично-пренебрежительная, а порой и прямо враждебная отчужденность от своего, отечественного, национального, та «галломания», которая будет жестоко обличаться почти всеми писателями-сатириками XVIII в., начиная с Кантемира.

В то же время увлечение Францией и сношения с Вольтером, имевшие целью возвышение и укрепление русского самодержавия, несколько не мешали как самой Елизавете, так и многим лицам из ее ближайшего окружения придерживаться самого строго церковного благочестия. С придворных балов разряженная императрица нередко отправлялась прямо в церковь. Соответственно этому и некоторые просветительные правительственные мероприятия елизаветинского времени парадоксально сочетаются с новой вспышкой церковной реакции. Руководящие места в церковном управлении захватываются представителями реакционного духовенства, занимающими резко отрицательную позицию по отношению к просветительской традиции Феофана Прокоповича. Синод возобновляет ожесточенную борьбу с наукой, с естествознанием, добивается изъятия и уничтожения изданных при Петре и позднее переводов ряда научных книг.

Продолжая традиции «ученой дружины», энергичную борьбу с реакционерами в рясе поведут Ломоносов и некоторые его ученики. Реакционеры пытаются по-своему использовать и тот подъем национального сознания и национального чувства, который, в частности, охватил широкие круги народа после свержения «бироновщины». Некоторые церковные проповедники возобновляют огульные нападки против всех вообще иноземцев как «дьявольских эмиссариев», исконных врагов русского народа. Иное отношение к этому находим у прогрессивных деятелей литературы и общественности. Решительно борясь с раболепством перед Западом низкопоклонствующих кругов дворянства, они критически усваивают лучшие достижения передовой западноевропейской мысли и художественного слова, обращая их на пользу строящейся русской отечественной культуры.

Русское просветительство продолжает развиваться в самом тесном общении с передовыми западноевропейскими философскими и общественно-политическими течениями. Наряду с теоретиками «естественного права» Пуфендорфом, Декартом, Лейбницем и постепенно их вытесняя, «властителями дум» просвещенных

представителей русского общества становятся Локк, Монтескье и, в особенности, тот же Вольтер.

Все более растущее и крепнущее национальное самосознание и передовые просветительские стремления составляют самую ценную и основную черту прогрессивной русской общественной мысли данного периода, с особенной силой проявляющуюся в художественной литературе.

*Развитие
искусства*

В первые десятилетия XVIII в. шла черновая работа по созданию новой государственности: закладывался фундамент, воздвигались стены Российской империи: теперь можно было украшать выведенное здание, созидать парадный его фасад. Основной пафос искусства этого периода — пафос торжествующей государственности. Отсюда свойственные ему монументальность, величественность и вместе с тем пышность, предельное великолепие. Ведущую роль приобретает в это время достигающая замечательного расцвета архитектура, по преимуществу архитектура дворцов и храмов. В созидании величественных архитектурных сооружений активно участвуют живопись и скульптура, приобретающие в силу этого главным образом декоративный характер: наружные и внутренние скульптурные украшения, росписи потолков и стен — плафоны, панно, представляющие по большей части разработку мифологических сюжетов аллегорического значения. Эти живописные аллегории обычно использовались и поэтами-описцами, подчас прямо перепосившими их в свои стихи. Особенно часто мы будем сталкиваться с этим в творчестве Державина. Типичнейшим образцом искусства 30—50-х годов XVIII в. может служить Большой царскосельский дворец, воздвигнутый самым выдающимся зодчим этого периода Растрелли-сыном, главой целой школы русских архитекторов. Грандиозные размеры дворца, лазурь стен, ослепительный блеск кровли из белого луженого железа, позолота многочисленных скульптурных украшений, бесчисленные зеркала, бесконечная анфилада роскошных зал — все это создавало зрелище сказочной пышности, те царственные чертоги — жилище «земных богов», — которые будут неоднократно воспеть Ломоносовым, Державиным, Пушкиным.

Чертами декоративной торжественности отмечена и портретная живопись 30—50-х годов, прославляющая в образах императоров и императриц носителей высшего государственного могущества. Их образы рисуются в аспекте сперва грозной и мощной власти (портрет императрицы Анны Ивановны художника Л. Каравакка, еще напоминающий «парсуну»), затем величавой благожелательности и улыбчатого царственного великолепия (более поздние и уже вполне светские портреты Елизаветы художников Г. Гроота и Луи Токе). Именно эти портреты, сочетающие пышность и торжественность с условным жеманством и капризной изысканностью, характерны для живописного стиля этого времени — периода победоносных войн, «просвещенного абсолю-

тизма» и вместе с тем эпохи румян и белил, мушек и пудренных париков, менуэтов и пасторалей. Несомненная связь между торжественно-декоративной портретной живописью и одописью середины века.

В творчестве таких замечательных русских мастеров, как А. П. Антропов, как Иван Аргунов — один из членов крепостной семьи Аргуновых, давшей ряд талантливых художников и архитекторов, — проявляются подчас тенденции к опрощению портрета — приданию ему большей правдивости изображения. В какой-то степени эти реалистические тенденции можно соотнести с аналогичными стремлениями, дающими себя знать в сатирических жанрах поэзии этого периода (Кантемир, отчасти Сумароков).

Такой же характер, как архитектура и живопись, носит в это время и музыка. Ведущим музыкальным жанром является так называемая «серьезная опера», которая, по словам теоретиков того времени, кроме «богов и храбрых героев, никому на театре быть не позволяет. Все в ней есть знатно, великолепно и удивительно». Постановки «серьезных опер», в основе которых лежал мифологический либо легендарно-исторический (античный или восточный) сюжет, отличались пышной декоративностью, изобиловали всякого рода сценическими эффектами, сопровождалась роскошными балетами. Кроме «серьезных опер», по времени даже предворяя их, заезжими итальянскими оперными труппами культивировался жанр музыкальных интермедий — небольших музыкальных сенок комического содержания. «Серьезная опера» близко примыкала к жанру «классической» трагедии. Помпезная торжественность ее постановок перекликалась с высокими жанрами поэзии середины XVIII в. (ода, эпическая поэма). В противоположность этому музыкальные интермедии также перекликались с реалистическими тенденциями классицизма, проявлявшимися в жанрах сатиры и комедии. При дворе был организован большой оркестр, позднее — хор; устраивались регулярные концерты. В 1730 г. впервые печатается литературно-музыкальное произведение — кантата Тредиаковского «На восшествие на престол Анны Иоанновны», положенная на музыку неизвестным композитором. Увлечение музыкой широко распространяется в кругах дворянской знати; в домах вельмож заводятся оркестры из крепостных музыкантов, в том числе возникшие именно в России знаменитые роговые оркестры, представлявшие собой род живого органа и неоднократно воспевавшиеся поэтами XVIII в. Начинает развиваться и светская вокальная лирика. Державин позднее прямо называл это время «веком песен». В рукописных сборниках этой поры среди светских, чаще всего любовно-лирических кантов появляются первые записи русских народных песен, интерес к которым культивировался при дворе. Жанр любовных песен, подчас также в народном духе, получает широкое распространение и в поэзии этого времени, в особенности в творчестве

Сумарокова и его многочисленных учеников. В свою очередь кладутся на музыку произведения ряда наших поэтов. Так, в сборниках рукописных кантов, тексты которых в большинстве своем принадлежат неизвестным авторам, попадают произведения Тредиаковского, Ломоносова. Способный дилетант, сын истопника Г. Н. Теплов, получивший образование в школе Феофана Прокоповича, впоследствии видный сапожник, положил на музыку любовные песни Сумарокова и др. Переложения Теплова были напечатаны им в 1759 г. в сборнике «Между делом безделье, или собрание разных песен» и получили большую популярность, явившись первыми образцами нового музыкального жанра песни-романса, усиленно затем разрабатывавшегося в музыке и поэзии XVIII в.

Создание постоянного русского театра

После смерти Петра мысль о возобновлении публичного театра замирает. При дворе подвизаются иностранные труппы. Однако в широких кругах русского общества сказывается все нарастающая потребность в театральных представлениях на русском языке. Русские спектакли продолжали ставиться на праздниках в наспех приспособленных помещениях актерами-любителями. До нас дошел ряд имен частных театральных предпринимателей этого рода, представителей городской разночинной интеллигенции — студентов, семинаристов, канцеляристов и т. д. В 1750 г. был издан специальный правительственный указ, разрешавший театральные представления в частных домах. Выражением этой естественной потребности в театральных представлениях на русском языке было, наконец, появление в 1747 г. первой вполне светской русской пьесы нового типа — трагедии Сумарокова «Хорев».

Это послужило непосредственным толчком к созданию постоянного столичного театра. «Хорев» был в 1749 г. разыгран питомцами Шляхетного корпуса в его стенах. Спектакль имел шумный успех и был вскоре повторен во дворце. В корпусе и дворце были поставлены и другие пьесы Сумарокова, начавшие появляться вслед за «Хоревом». С целью расширить репертуар было «высочайше приказано» сочинить «по трагедии» академическим поэтам Тредиаковскому и Ломоносову, быстро выполнившим заказ: Тредиаковский написал трагедию «Деидамия», которая, однако, поставлена не была, Ломоносов — трагедию «Тамира и Селим», поставленную в январе 1751 г. Продолжались спектакли и в Шляхетном корпусе. Но для дальнейшего развития театрального дела требовалась организация профессиональной труппы. До столицы дошли известия, что в Ярославле уже происходят постоянные театральные представления, во главе которых стоит купеческий сын Федор Григорьевич Волков (1729—1763), которые пользуются шумным успехом и привлекают большое число зрителей. Это было первое русское театральное предприятие, возникшее по частной инициативе и утвердившееся за Волковым за-

конную славу создателя русского театра — «Ломоносова театра нашего», как называет его П. А. Вяземский.

В 1752 г., по приказу Елизаветы, вся труппа Волкова была вызвана в Петербург и дала несколько спектаклей. Волков и наиболее способные его товарищи были отданы «для обучения словесности, иностранным языкам и гимнастике» в тот самый Шляхетный корпус, который явился рассадником новой дворянской литературы. Большинство их с Волковым во главе с успехом прошли курс обучения. И наконец, в 1756 г., по указу Елизаветы, был организован постоянный «Руской для представления трагедии и комедии театр», директором которого был назначен Сумароков. Ф. Г. Волков, сочетавший в себе с замечательной актерской одаренностью дарования поэта, драматурга, музыканта, живописца и скульптора, сделался премьером труппы¹. Помимо того, в новосозданном театре сразу же оказались такие выдающиеся актеры, как И. А. Дмитриевский и Я. Д. Шумский — оба прибывшие с ним из Ярославля; появились и первые русские актрисы (сперва женские роли исполнялись молодыми мужчинами), в ряду их — А. М. Мусина-Пушкина, славившаяся, в частности, своим исполнением русских народных песен; несколько позднее — знаменитая трагическая актриса Т. М. Троепольская. Манера игры русских актеров соответствовала жанру «классической» трагедии, отличаясь торжественной патетичностью, величавостью жестов, декламационно-напевной читкой стихов. Но вместе с тем лучшие из наших первых актеров стремились к невозможной в этих условных рамках естественности, правдивости игры. Большой жизненностью отличалось блестящее комическое дарование Шумского, соответствовавшее в этом отношении драматургическому творчеству Фонвизина, ряду образов которого он дал замечательное сценическое воплощение.

Однако правительство попрежнему отпускало огромные средства на содержание иностранных трупп, русский же театр не имел постоянного помещения и существовал в крайне трудных материальных условиях. Первому его директору Сумарокову в течение ряда лет пришлось вести напряженную борьбу с «ненавистниками российского театра». Но несмотря на все это, начало было положено: русский театр продолжал крепнуть и развиваться. Одновременно с открытием постоянного театра в Петербурге начались театральные представления в Московском университете, где по почину и под руководством Хераскова студенты стали разыгрывать пьесы Сумарокова, самого Хераскова и др. Возникновение постоянного русского театра имело большое значение для всего развития нашей литературы XVIII в., в которой драматургические жанры начинают занимать с этого времени одно из ведущих мест.

¹ См. «Ф. Г. Волков и русский театр его времени». Сборник материалов, М., 1953.

Очень большой шаг вперед делает в 30—50-е годы художественная литература. Она активно и страстно включается в общественно-политическую борьбу, в строительство отечественной культуры, внося в это, в соответствии с классовой идеологией писателей, различное классовое содержание. Это существенно изменяет самый характер литературы. Литература предыдущего периода еще была по большей части анонимной.

С осознанием литературы как влиятельной общественной силы связано появление первых русских писателей XVIII в.; именно это осознание и воодушевляет деятельность крупнейших из них. Произведения художественной литературы теперь уже не только распространяются в списках, но чаще всего и печатаются. Прочное завоевание в это время художественной литературой типографского станка наглядно свидетельствует о все возрастающем ее значении в жизни общества и вместе с тем является мощным стимулом для ее дальнейшего развития. В то же время художественная литература еще только начинает приобретать себе право на признание. Круг читателей и ценителей ее пока еще очень невелик, сводясь в основном к представителям высшей дворянской знати, таким, как И. И. Шувалов, которые и сами, в порядке дилетантизма, занимаются литературой, да к очень еще тонкому слою разночинной интеллигенции, складывавшейся вокруг Академии наук и Московского университета. Сами писатели еще склонны смотреть на свои занятия художественной литературой, как на нечто дополнительное к их государственной службе (Кантемир) или научной работе (Ломоносов), как на что-то, чем можно заниматься лишь в свободное от других, более важных обязанностей время. «С досугу стишки пишу», — заявляет в одной из своих сатир Кантемир. Попытка Сумарокова стать профессиональным литератором, добиться признания литературы как важной и значительной общественной деятельности заканчивается драматически. Печатать свои произведения писателю еще негде; журналы начинают появляться у нас только к самому концу данного периода. Не существует еще ни книгоиздателей, ни литературного гонорара, ни понятия о литературной собственности; даже труды переводчиков вознаграждаются лишь некоторым количеством экземпляров переведенных ими книг. Чтобы иметь возможность напечатать некоторые свои оригинальные произведения, Тредиаковский вынужден прибегать к хитрости, давая их в качестве приложения к делавшимся им переводам. Заменой (конечно, очень своеобразной и чрезвычайно относительной) литературного заработка является в это время покровительство угодившему писателю со стороны двора и сановных любителей литературы — «меценатов». Выражается ли это покровительство в денежных и ценных подарках (золотые перстни, табакерки) или в поощрениях по службе, оно неизбежно ставит писателя в зависимое положение от своих «милостивцев». Однако, несмо-

тря на малоблагоприятные условия, в которых находился труд писателей, процесс развития литературы продолжается со все нарастающей силой.

Если для литературы первых двух-трех десятилетий XVIII в. были характерны взаимопроникновение и сочетание «старины» и «новизны», если новое содержание чаще всего облекалось в ней в старые формы, теперь «новизна» решительно одерживает верх. Вырабатываются новые формы языка и стиха, соответствующие новому содержанию. Складывается литературно-художественное направление, отвечающее той новой ступени в развитии общественных отношений и общественного сознания, на которую стала страна в результате преобразований начала века. Это литературно-художественное направление носит название русского классицизма.

Классицизм Классицизм у нас, как и на Западе, сложился и окреп в эпоху утверждения и расцвета феодально-абсолютистского строя. Феодально-абсолютистские государства образовывались в интересах эксплуатирующего меньшинства — дворянства и крупной буржуазии — на плечах трудового народа. Но для своего времени феодальный абсолютизм, положивший конец феодальной раздробленности, был явлением исторически-прогрессивным. В эту пору, по словам Маркса, «абсолютная монархия выступает в качестве цивилизующего центра, в качестве основоположника национального единства»¹. Этим задачам служит в области художественной литературы и классицизм. Именно это и делало его ведущим, наиболее прогрессивным литературным направлением данного исторического периода, утверждению и развитию которого способствовали все крупные писатели-современники — Кантемир и Тредиаковский, Ломоносов и Сумароков.

Сильными сторонами классицизма были высокий гражданский пафос, требовавший, чтобы во имя общегосударственных задач приносились в жертву личные страсти и интересы; культ разума, противопоставлявшийся средневековой мистике; наконец, в непосредственной связи с этим — оплодотворенность великими образцами античного искусства. Но на всем классицизме, даже на сильных его сторонах, с самого начала лежала печать существенной ограниченности, обусловленной его социально-исторической природой.

Служение общему связано было в классицизме с подавлением жизни личности, со сковыванием индивидуального начала и личной творческой инициативы, с принудительным подчинением писателей заранее выработанной и строго регламентированной системе «правил», по своему суровому ригоризму и мелочной обстоятельности почти не уступавшей в литературном плане феодально-абсолютистскому гнету в плане общественном.

¹ К. Маркс и Ф. Энгельс, Сочинения, т. X, стр. 721.

Высшим эстетическим критерием классицизма была разумность художественного произведения, соответствие его — и по содержанию и по форме — велениям и требованиям логицизирующей мысли. Не случайно первое же произведение, открывающее собой период господства классицизма в русской литературе, — первая сатира Кантемира — носило заглавие «К уму своему», а вместо термина «художественная литература» употреблялся термин «словесные науки», чем ставился, по существу, знак равенства между художественной литературой и научным познанием. Вместе с тем само понимание действительности носило в то время по преимуществу метафизический характер — предметы и явления природы брались «в их обособленности, вне их великой общей связи, и в силу этого — не в движении, а в неподвижном состоянии, не как существенно изменяющиеся, а как вечно неизменные, не живыми, а мертвыми»¹ (Энгельс). Это определило собой и поэтику классицизма, обусловило отвлеченность и схематизм произведений писателей-«классиков».

Задачей литературы, согласно теории классицизма, считалось подражание «природе» — действительности. Однако «природа» «классиков» была метафизична. В реальной действительности все тесно связано и переплетено между собой, в умопостижаемой «природе» классицизма все отделено и расчленено. Или возвышенное, или низменное, или смех, или слезы, или добродетель, или порок. Именно на этом основана игравшая такую определяющую роль в поэтике классицизма четко разработанная система литературных родов и видов. Основной ее чертой была строгая иерархия жанров (деление на «высокие» и «низкие» жанры) в соединении с их резкой дифференциацией, замкнутостью каждого жанра в себе и полной отделенностью его от всех остальных. К каждому жанру был прочно прикреплен тот или иной круг явлений действительности, подлежавших его ведению, что определяло и раз навсегда заданный характер данного жанра. Так, предметом трагедии было только возвышенное; ее действующими лицами могли быть лишь цари и аристократы; предметом комедии — только смешное; в круг ее персонажей входили главным образом представители «низших» сословий — мелкопоместное дворянство, чиновничество (подьячие), крепостные слуги и служанки. Торжественная ода должна была только воспевать подвиги героев; сатира — только бичевать «злонравие» — пороки; идиллия — рисовать безоблачную жизнь аркадских пастухов и пастушек и т. д. Во всем этом сказывалось метафизическое и вместе с тем сословно-феодалное мышление подавляющего

¹ К. Маркс и Ф. Энгельс, Сочинения, т. XIV, стр. 21. Связь метафизичности мышления с эстетикой и поэтикой классицизма убедительно вскрыта в статье Г. Н. Поспелова «Сумароков и проблемы русского классицизма», «Ученые записки Московского университета», вып. 127, «Труды кафедры русской литературы», кн. III, М., 1948, стр. 200—212.

большинства приверженцев классицизма, в особенности дворянской его линии — Сумарокова и его школы.

Отвлеченность, метафизическая абстрактность мышления вела к отрешенности классицизма, в особенности в «высоких» его жанрах (эпопея, трагедия, ода), от индивидуального человека, от быта, от национальных особенностей и исторического своеобразия изображаемого явления. В произведениях классицизма, по справедливым словам Белинского, — «образы без лиц, события без пространства и времени».

С особенной наглядностью все это сказывается в методе типизации писателями-«классиками» явлений действительности, в построении человеческих характеров. Вместо показа типического в индивидуальном, что является определяющим свойством реалистического художественного образа, «классики» давали типическое в отвлечении от индивидуального, изображали человека «вообще». Одна из сатир Кантемира так и называется «На человеческие злонаравия вообще». Вместо полнокровных образов живых людей рисовались условные «характеры», т. е. образы-схемы, образы-понятия, составленные из одной искусственно выделенной психологической или социально-бытовой черты, — скупца, ханжи, несправедливого судьи и т. п., представлявших собой как бы персонифицированную идею скупости, ханжества, несправедливости. Если же писателю-«классику» и удавалось подчас выйти за рамки такой схематической односторонности, создать живой и впечатляющий художественный образ, то происходило это не в согласии с теорией, а вопреки ей. Схематические образы той же драматургии русского классицизма XVIII в., конечно, являлись в смысле приближения к действительности значительным шагом вперед по сравнению с олицетворенными аллегориями школьных драм. Но отсюда было еще очень далеко до появления на сцене образов подлинно живых людей.

Антиисторичность классицизма с особенной наглядностью проявляется в трагедии, поскольку, согласно «правилам» этого жанра, авторы трагедий должны были заимствовать свои сюжеты из мифологии или из истории. Отнесение действия трагедий в античность или в историческое прошлое было в значительной мере лишь эстетическим приемом, позволявшим сконструировать некий отрешенно-условный, полностью подчиненный законам разума и потому, по мнению «классиков», художественно совершенный мир. Условная отвлеченность этого мира, исключенность его из реальной действительности подчеркивались и театральным оформлением. На сцене обычно не полагалось никакого реквизита, трагедия разыгрывалась на фоне все одной и той же декорации, которая оставалась неизменной на протяжении всей пьесы — некоего «дворца вообще». Все события и происшествия, связанные с фабулой пьесы, совершались за сценой, и о них только рассказывалось зрителям. Зато тем громче и чеканнее звучали величаво-пространные монологи и диалоги трагических

персонажей, раскрывающие героическое величие или непомерное злодейство их душ или дающие детальнейший анализ владеющих ими «страстей». Абстрагирующая мысль, сообщающая пестрой, неупорядоченной конкретной действительности стройный порядок алгебраических формул и геометрических чертежей, считалась писателями-классиками основным источником художественного творчества. «Классическая» трагедия должна строиться как своего рода драматургический силлогизм и поэтому непременно состоять не больше и не меньше как из пяти актов: первые два акта — «большая посылка», следующие два — «малая» и последний, пятый, — заключение. Даже «лирический беспорядок», считавшийся главной особенностью оды — одного из ведущих жанров классицизма, — должен быть вместе с тем «прекрасным беспорядком», т. е. заранее строго логически продуманным: «беспорядок оды долженствует быть порядочен», — формулирует это Тредиаковский. Поэты-одописцы традиционно заявляли, что они творят в состоянии своего рода «умонесступления», «опьянения», особого священного восторга, но и «сходить с ума» требовалось по всем правилам логики.

Осуществление своих эстетических идеалов писатели-«классики» находили в памятниках античного искусства, рассматривавшихся в качестве неизменных для всех времен и народов, «вечных», классических (преподаваемых в школе, в классах — отсюда и название направления) образцов прекрасного. Следование античным «образцам», наряду с подчинением «правилам», также опиравшимся на античную поэтику Аристотеля и Горация, положенную в основу наиболее авторитетного новоевропейского кодекса классицизма — «Искусства поэзии» («L'art poétique») Буало, — носило зачастую чисто внешний, формальный характер. В поэтику классицизма переносились и такие черты античного искусства, которые в свое время имели реальный смысл и значение — были связаны с мифологическими представлениями древних о жизни и природе, но в XVII и XVIII вв. — это свое значение полностью утратили, не имели никаких корней в самой жизни и потому оказывались своеобразным способом условной эстетизации действительности, а порой и прямо риторикой (мифологические образцы и уподобления, обращения к богам и лире, «чудесное» в эпопее и т. п.).

«Создания греческой поэзии, вышедшие из жизни греков и развившие ее собою, показались для новых поэтов нормою и первообразом для поэзии народов другой религии, другого образования, другого времени», — писал Белинский, именно за это и называя, вслед за Пушкиным, классицизм ложно- и псевдоклассицизмом. Но овладение, хотя бы и частичное, художественным опытом античного и, в особенности, древнегреческого искусства, этой, по словам того же Белинского, «всемирной мастерской, через которую должна пройти всякая поэзия в мире, чтобы научиться быть изящною поэзиею», имело для писателей-«класси-

ков», несомненно, положительное значение. В этой мастерской они учились гармонии форм, пластичности образов, ясности и простоте выражения, соразмерности частей, единству и стройности композиции. В русском классицизме XVIII в. все это еще выражалось больше в стремлении, чем в достижениях, но уже и эти стремления были плодотворны, расчищая и подготавливая в какой-то степени пути Пушкину.

На русский классицизм XVIII в. долгое время склонны были смотреть, как на механическое подражание французскому. Это неверно. У нас, как и на Западе, была своя давняя традиция литературных связей с античностью, дающая себя знать уже в ряде явлений древней нашей литературы. В нашей поэзии второй половины XVII — начала XVIII в. (Симеон Полоцкий и др.) был достаточно широко представлен так называемый школьный, схоластический классицизм (панегирические жанры, образы античной мифологии). Использование античных образов и мифологических имен широко практиковалось, как мы видели, в любовной лирике и в «триумфальной» школьной драматургии первых десятилетий XVIII в. Переходным, соединительным звеном от школьного классицизма к классицизму XVIII в. явилась литературная деятельность Феофана Прокоповича. Помимо того, такие основоположники и крупнейшие деятели русского классицизма, как Кантемир, Тредиаковский, Ломоносов, превосходно владели древнегреческим и латинским языками, а потому имели полную возможность прямо, без всякого посредничества прибегать к выдающимся памятникам античных литератур. Показательна в этом отношении «Тилемахида» Тредиаковского — своеобразная переработка романа французского писателя Фенелона, который Тредиаковский сумел в гораздо большей степени, чем это было в подлиннике, приблизить к миру гомеровского эпоса. Таким образом, наш классицизм XVIII в., связанный, как и западный классицизм, с развитием новой философии и новой науки, при всем своем существеннейшем отличии от средневекового схоластического классицизма, был в то же время закономерным, постепенно назревавшим этапом в органическом процессе развития русской литературы. В то же время — и это самое главное — возникновение нашего классицизма XVIII в. полностью соответствовало тогдашним русским историческим условиям — эпохе феодального абсолютизма — в той же мере, в какой возникновение классицизма во Франции соответствовало аналогичным условиям французской исторической жизни XVII в. Деятели русского классицизма XVIII в. использовали опередивший их литературный опыт западных писателей. Но то, что осваивалось, обращалось на удовлетворение нужд и интересов русской жизни; освоенная теория развивалась в соответствии с национальными условиями, с местной практикой.

Чертами национально-исторического своеобразия отмечен весь процесс развития русского классицизма в целом. С самого на-

чала в русском классицизме особенно громко заявляют себя воспитательные и просветительские тенденции. Это вело к чрезвычайному усилению обличительной, общественно-сатирической струи. Характерно, что первыми проявлениями русского классицизма XVIII в. были именно сатиры Кантемира, который сразу же вступает на путь резких общественно-политических обличений. В дальнейшем сатире оказываются не чужды все представители нашего классицизма, даже Ломоносов; в творчестве же Сумарокова сатирические жанры составляют один из значительнейших разделов. В этой сатирической струе русского классицизма с особенной силой сказываются реалистические тенденции, складывается особое «сатирическое направление» — далекое предвестие будущего критического реализма.

Теория классицизма у нас, как и во Франции в XVII в., носила в основном аристократический характер. Однако, несмотря на теорию, в русском классицизме, при всей его оторванности от народных масс, народ, его речь, его творчество дают себя знать в ряде существенных моментов. Тот же Кантемир прямо подчеркивал «народный почти стиль» своих сатир. Народные, «мужицкие» песни непосредственно повлияли на преобразование русского стихосложения Тредиаковским. Замечательно, что один из самых выдающихся представителей русского классицизма Ломоносов прямо вышел из трудовой крестьянской массы, и народный дух ощутим во всей его литературной и научной деятельности.

Наконец, важной чертой нашего классицизма является повышенное внимание к национально-патриотической тематике. Почти все крупнейшие деятели русского классицизма — и Тредиаковский, и Сумароков, и, в особенности, Ломоносов, — подобно их предшественнику Феофану Прокоповичу, усиленно интересуются русской историей, пишут ряд исторических трудов. Это сказывается и на их литературно-художественной деятельности. Кантемир, наряду с сатирами, начинает писать героическую поэму о Петре I. Ломоносов наполняет свои оды летописными и историческими напоминаниями и параллелями, сюжет своей первой трагедии связывает с Куликовской битвой, задумывает и частично осуществляет образец русской национальной эпопеи — грандиозную поэму о том же Петре. Сумароков не только относит действие подавляющего большинства своих трагедий во времена русской летописной древности, но и пишет трагедию на прямо исторический сюжет — «Димитрий Самозванец», задумывает эпическую поэму о Димитрии Донском и т. д. Гражданско-патриотическим чувством проникнуто подавляющее большинство сатирических произведений деятелей русского классицизма. Патриотическим стремлением строить культуру русского и художественного слова на национально-народных основах вдохновляется преобразовательная деятельность крупнейших представителей нашего классицизма в области языка и стихосложения.

С наибольшей силой национальное своеобразие русского клас-

сизизма сказывается в универсальной деятельности «вождя» русской литературы XVIII в. (как называл его Радищев) Ломоносова. Политическое мировоззрение Ломоносова, как и других прогрессивных деятелей русского классицизма, определялось концепцией просвещенного абсолютизма, опиравшейся на конкретный исторический пример русской действительности — деятельность Петра I. Но в противовес Сумарокову, стремившемуся своим творчеством укрепить дворянско-крепостническую государственность, Ломоносов ставил основной целью своей деятельности решение задач общенационального значения. И именно Ломоносов такие общенациональные задачи в области художественной литературы и решил: довел до конца и укрепил своей художественной практикой начатое Тредиаковским преобразование русского стиха, заложил основы к образованию национального литературного языка. Сумароков в свою очередь явился наиболее типичным и основным теоретиком классицизма, как литературного направления, при всей его исторической прогрессивности, существенно ограниченного в социальном отношении, несущего на себе печать литературных взглядов и вкусов господствующего класса русского дворянства.

Под знаком формирования и утверждения классицизма как основного и ведущего литературного направления протекает весь процесс развития русской литературы в 30—50-е годы XVIII в.



Кантемир

В личности и в творчестве Кантемира процесс «обмирщения» литературы, освобождения ее от средневеково-схоластической оболочки, органически связанный с «обмирщением» культуры и быта, как бы находит свое живое воплощение.

*Жизнь
и личность
Кантемира*

Князь Антиох Дмитриевич Кантемир (1708—1744) был сыном молдавского господаря (правителя Молдавии, бывшей тогда в зависимости от Турции)¹. Во время русско-турецкой войны 1711 г. отец поэта Дмитрий Кантемир присоединился к Петру и, ввиду неудачи Прутского похода, окончательно переселился вместе с семьей в Россию. Россия стала для Антиоха его подлинной родиной. Всю свою жизнь он посвятил служению ей. С самых ранних лет Антиох стал проявлять блестящие способности. Занятия с ним вели профессора только что учрежденной Академии наук.

¹ Сам Кантемир датирует свое рождение 1709 годом.

Усвоенные знания он пополнял всю жизнь усиленным самообразованием. В результате Кантемир сделался одним из образованнейших людей своего времени. Прекрасное знание древних и новых языков и литератур сочеталось в нем с глубокими познаниями в области точных наук. О разносторонности его образования могут дать представление следующие факты. Ему принадлежат первые у нас переводы из Анакреонта, сделанные непосредственно с греческого подлинника. Вместе с тем Кантемир переводит в 1730 г. на русский язык книгу Фонтенеля «Разговоры о множестве миров», пользовавшуюся в то время широкой европейской известностью и представлявшую собой блестящую популяризацию астрономических знаний, а в конце жизни составляет трактат по алгебре. Кантемир непосредственно общался с рядом наиболее выдающихся представителей просветительной философии, переписывался с Вольтером, лично дружил с Монтескье, знаменитую сатиру которого на современную ему феодально-деспотическую Францию «Персидские письма» — перевел на русский язык (перевод этот, как и многие другие работы Кантемира, до нас не дошел). Из русских деятелей ему всех ближе был Феофан Прокопович. Во время борьбы против «затейки» верховников Кантемир оказывается в одном лагере с Феофаном; в частности он составляет прошение к Анне Ивановне от имени дворянства (шляхетства) об уничтожении кондиций, заключенных ею с верховниками. Однако надежды, которые Кантемир возлагал на новую самодержицу, оказались обманутыми. Вместо продолжения и развития дела Петра наступила страшная пора бироновщины. Всего через год по восточности на престол Анны Ивановны Кантемир удаляется в своего рода почетную ссылку — получает пост русского дипломатического представителя («резидента») в Лондоне, через некоторое время назначается посланником во Францию. На новом поприще совсем еще юный Кантемир обнаружил всю присущую ему блестящую и разностороннюю талантливость, умело отстаивая честь и достоинство молодой Российской империи в сложной международной и внутренне-политической обстановке того времени. За границей (куда Кантемир выехал 1 января 1732 г.) он прожил всю остальную часть своей жизни; там же он и умер.

Литературная деятельность

В семье родителей Кантемира господствовало «древнее благочестие». Учителем русского языка у будущего сатирика был питомец Славяно-греко-латинской академии Иван Ильинский, сам не чуждый литературных занятий в духе школьной традиции: переводил, писал силлабические вирши, а главное — составлял указатели, так называемые «симфонии», или «конкорданции», к Библии. По следам своего учителя составил и опубликовал в 1727 г. «Симфонию на псалтырь» и Кантемир.

Но вскоре литературная деятельность Кантемира приобретает вполне светское направление. Он начинает усиленно писать мод-

ные в то время любовные канты. Любовные песенки Кантемира пользовались большой популярностью у современников и современниц, но до нас не дошли. Однако самого автора песенок узколичные, любовные жанры скоро перестают удовлетворять. Вспоминая в четвертой сатире о своем увлечении жанрами любовной лирики, он замечает: «Шуток тех минулося время, и пристало || Уж мне горько каяться, что дни золотые || Так непрочно stráтил я, пиша песни тые» (I, 92).

Недолгое царствование Петра II (1727—1729), как уже упоминалось, было временем резкой реакции петровским новшествам. «Любителям просвещения», к числу которых принадлежал и Кантемир, действительно, было не время заниматься писанием любовных песенок. От интимных любовных жанров Кантемир переходит к поэзии, насыщенной большим общественным содержанием.

В 1729 г. появляется первая сатира двадцатилетнего Кантемира под характерным двойным заглавием «На хулящих учение. К уму своему», направленная против «презрителей наук», прежде всего — против реакционного духовенства: через два месяца, в начале 1730 г., появляется вторая его сатира под не менее выразительным названием: «На зависть и гордость дворян злонаправных», обращенная против реакционного, кичащегося своим родом, заслугами предков старого дворянства и всячески защищающая принцип личной заслуги, положенный в основу петровской «табели о рангах».

Первая же сатира Кантемира вскоре после уничтожения Анной кондиций была без имени автора показана Феофану Прокоповичу, который отнесся к ней очень сочувственно и постарался придать ей наивозможно большую известность: «везде с похвалами стихотворцу рассеял» (I, 22). В стихотворном послании «К сочинителю сатир», написанном октавами, Феофан всячески ободряет безыменного автора, призывая его к безбоязненному, с поднятым забралом продолжению своей сатирической деятельности, направленной против «нелюбящих ученой дружины». Третью сатиру, написанную Кантемиром вскоре после этого, в том же 1730 г., он посвящает Феофану; она построена в форме обращения-вопроса «к архиепископу новгородскому» — «мудрому». «дивному первосвященнику», которому «все то далось знати, здрава человека ум может что поняти» (I, 64). «Похвалами ободрен,— пишет сам Кантемир в примечаниях к первой сатире (первоначальная редакция),— наш молодой сатирик вдаль поступил и совокупил следующие три сатиры и иные творения».

Всего Кантемиром написано девять сатир. Кроме уже названных трех, Кантемир написал до отъезда за границу еще две сатиры: четвертую, «К музе своей (о опасности сатирических сочинений)», в начале 1731 г. и пятую, «На человека», в августе того же года. В окончательном виде сатира эта называется «Сатира в Перьерг (на человеческие злонаправия вообще)». Последние четыре сатиры Кантемира написаны уже за границей и после

весьма длительного перерыва: шестая «О истинном блаженстве» — в начале 1738 г.; седьмая «К солнцу. На состояние света сего» — в конце июля 1738 г.¹; восьмая, считавшаяся до сих пор седьмой, «К князю Никите Юрьевичу Трубецкому (о воспитании)» — в 1739 г. и последняя, девятая, считавшаяся восьмой, «На бесстыдную нахальчивость» — в конце 1739 г.

Восторженное сочувствие, которое встретили сатиры Кантемира со стороны Феофана Прокоповича, вполне понятно. Сатиры Кантемира метили в тех, с кем боролся и сам Феофан, — в деятелей церковной и светской реакции. Больше того, в них находим ряд весьма едких намеков и на персональных недругов Феофана — уже известных нам Георгия Дашкова, Стефана Яворского и др. Наконец, в сатирах Кантемира энергично и страстно отстаиваются и развиваются многие из тех основных положений, которые выдвигал и защищал сам Феофан Прокопович: защита пользы знания, наук, необходимости просвещения, борьба с ханжеством, невежеством.

Но вместе с тем Кантемир с самого же начала значительно расширил круг «злонравных» явлений общественной жизни, подвергаемых им беспощадному сатирическому изобличению, и резко усилил политическую остроту своей критики. В соответствии с этим и свои бичевания общественных пороков Кантемир облекает в новую для русской литературы, сугубо светскую жанровую форму сатиры. Следуя одному из основных принципов эстетики классицизма — «подражанию» признанным классическим образцам, — Кантемир подчеркнуто указывает литературные источники своих сатир. В автоэпиграмме, приложенной им при предисловии к первой сатире (первоначальная редакция), он пишет:

Что дал Гораций, занял у француза.
О, коль собою бедна моя муза!
Да верна; ума хоть пределы узки,
Что взял по гальски, заплатил по русски².

То же повторяет он и в окончательной редакции предисловия ко всем своим сатирам вообще: «Я в сочинениях своих наипаче Горацию и Боалу, французу, последовал, от которых много занял,

¹ Время написания этой сатиры вызывало разногласия между исследователями. Одни полагали, что она написана еще до отъезда за границу; другие считали ее последней из всех вообще сатир Кантемира; в собрания его сочинений она входила в качестве девятой. Точную дату обосновал З. И. Гершкович в своей кандидатской диссертации «А. Д. Кантемир. Проблемы мировоззрения и литературной деятельности», защищенной в 1953 г. Изучив по рукописям сложную и малоисследованную историю создания сатир Кантемира, автор пришел к ряду ценных выводов, во многом меняющих установившееся представление об эволюции мировоззрения и творчества Кантемира.

² В изданиях сочинений Кантемира последние два стиха печатались в искаженном тексте: «Да верно, ума хоть пределы узки, что взял по польски, заплатил по русски». См. статью Т. Глаголевой «Материалы для полного собрания сочинений кн. А. Д. Кантемира», «Известия Отделения русского языка и словесности Академии наук», 1906, т. XI, кн. 2, стр. 111.

к нашим обычаям присвоив» (I, 8). Наконец, в четвертой сатире Кантемир снова скромно подчеркивает, что он всего-навсего «топчет следы» древних сатириков — Ювенала, Персия, Горация, и нового — Буало (I, 89).

Кантемир полностью принимает рационалистическую основу эстетики классицизма. Недаром первая же его сатира открывается обращением к уму. Ум для Кантемира является верховным критерием, судьей и руководителем. Он же составляет основу художественного творчества: «Уме незрелый, плод недолгой науки! || Покойся, не понуждай к перу мои руки...», — начинает Кантемир ту же первую свою сатиру. «Но смотрю, чтоб здравому смыслу речь служила...», — говорит он о себе в восьмой сатире. Из сатир древних авторов, по преимуществу Горация и Ювенала, и в особенности из сатир Буало Кантемир заимствует приемы построения своих собственных сатир, их форму, ход изложения, поэтические образы. Причем он не только не скрывает этого, но, наоборот, тщательно оговаривает это в автопримечаниях. Но сам же Кантемир точно определяет и границы своего следования образцам. Усвоенную им у иноземных предшественников художественную форму своих сатир он, по его собственным словам, «присвоил к нашим обычаям», «заплатил по русски», т. е. наполнил оригинальным отечественным содержанием — связал с реальной русской действительностью. «Несмотря на подражание латинским сатирикам и Буало, он умел остаться оригинальным, потому что был верен натуре и писал с нее», — правильно замечает Белинский (В., XI, 84). Именно это-то и сделало сатиры Кантемира «в высшей степени оригинальными произведениями» (В., IX, 199).

Оригинальность содержания своих сатир сам Кантемир особенно ценил, подчеркивая ее столь же настойчиво, как и свои «имитования» в области формы. Так, по поводу первой же сатиры, в «изъяснениях» к первоначальной редакции ее, он замечает: «Можно сказать, что сатира сия ни с чего не имитована, но есть выдумка нашего автора, понеже из всех сатириков никто особливую сатиру на хулящих учение не делал» (I, 195). По поводу содержания второй сатиры он пишет: «Сию материю описали из древних сатириков Ювенал в сатире VIII, а из новейших Буало в V, которых наш весьма мало имитовал, как ясно может рассудить, кто всех трех сверстать похочет» (I, 214).

Один из позднейших учених (А. Д. Галахов) действительно захотел сопоставить все три сатиры и пришел к очень ценным выводам. Сходство сатиры Кантемира с Ювеналом и Буало ограничивается только немногими внешними признаками («разговорная», диалогическая форма, совпадение первых строк всех трех сатир). В то же время в ней разворачивается совершенно иная, чисто русская действительность.

Если же Кантемир замечал, что он оказывался чересчур в плену у своего образца, он сам начинал энергично бороться с этим. Так, он радикально переработал свою пятую сатиру, когда

увидел, что она слишком близка к Буало. Все это объясняется тем, что писание сатир было для Кантемира отнюдь не литературным упражнением по перенесению на русскую почву нового поэтического жанра, но большим общественным делом.

Сатира Кантемира была обращена против реакционных сторон своей современности. Одним из основных объектов сатиры (здесь Кантемир перекликается с народной сатирической литературой XVIII в. и непосредственно продолжает линию Феофана Прокоповича) были носители церковной реакции, реакционное духовенство, от самых низких его степеней (дьячки и т. п.) до самых высоких — архиепископов и кандидатов на патриарший престол. Среди «хулианных ученик» на первое место Кантемир выдвигает «Критона с четками в руках», олицетворяющего реакционных иерархов церкви, упрямую твердыню, что не только светские науки, но даже свободное чтение ~~мирских~~ библии ведет к безбожью и к утрате нравов, т. е. к порче церковного благочестия, а тем самым — иронически добавляет сатирик — и церковных доходов.

Попутно в той же сатире Кантемир дает исключительную по резкости зарисовку «святого кляушара райских врат» — православного епископа, прямо метавшего в одного из главных недругов Феофана архиепископа Георгия Дашкова, осмелев домогающегося стать патриархом (портретность этой зарисовки раскрывает сам Кантемир в примечаниях к сатире). Столь же резко задается Кантемиром и мелкая церковная сволочь — «безмозглый церковник», т. е. дьячок. Вообще острые выпады против реакционных «пастырей душ», «попов и архиереев» и «чернцов» (монахов) рассыпаны почти по всем сатирам Кантемира. Он буквально не упускает случая чтобы так или иначе не задеть невежества, суеверий, корыстолюбия, лицемерия, завистливости, жадности, чревоутолия и т. п. своих неизменных недругов. Так, в первой сатире, говоря о том, что трудно «место хвалы» терпеть хулу, он добавляет, что это труднее, «нежели не славить попу святую неделю» (I, 193), поясняя (в первоначальной редакции примечаний): «Попы обыкновенно всю неделю жадно для своей корысти по всем дворам воскресшего из мертвых Христа прославляют» (I, 201—202). Во второй сатире Фидарет иронически замечает своему собеседнику, «злонравному дворянину» Евгению: «А зависти в тебе нет, как в попах соборных». В примечании Кантемир пишет: «Не слышано еще, чтоб несколько попов у одного собора могли пребывать без зависти меж собою... а все то от жадности и сребролюбия, которое, не кем каким образом, в священническом чине вкоренилось» (I, 216). В четвертой сатире он попутно иронически подчеркивает, что «не делают чернца один рысы» (I, 89) и т. д.

Таких резких и настоячивых антицерковных выпадов мы не встретим во всей последующей нашей легальной дореволюционной литературе.

Каков поп, таков и приход. Подстать пастырям и их паства. В седьмой сатире показан «благочестивый» прихожанин, что «с рук не спускает || Часовник и пятью (т. е. по пять раз.— Д. Б.) в день в церковь побывает, || Постится, свечи кладет и не спит с женою, || Хотя отняв у бедного ту, что за душою || Одну рубашку имел, нагим ходить нудит. .» (I, 148). В пятой сатире выведен другой благочестивый верующий — старозаветный купец — «старик сановитый, || Седюю красен брадой, брюхом знаменитый. .» (I, 108). При зрелище всеобщего пьянства во время церковного праздника он «с слезами в глазах» жалуется на забвение благочестивых обычаев предков, на упадок народных нравов и вообще на приближение конца света. Однако через некоторое время выясняется, что сам же он и торгует вином, усиленно к тому же разбавляя его водой. Подобный же образ, еще более резко заостренный, Кантемир снова повторяет в сатире «К солнцу». В пятой сатире рисуется живая бытовая сценка. В одной благочестивой семье, члены которой ханжи и лицемеры, во время церковной службы на дому вспыхнула по пустяковому поводу ссора, вскоре превратившаяся в общую свалку. Тщетно и поп, и рассказчик пытались примирить ссорящихся, указывая, что они сошлись «не к брани и битве», а «к молитве», где прежде всего «нужна любовь»:

Но вдруг вижу, что свечи и книги летают;
На попе уж борода и кудри пылают.
И тушá кричит, бежит в ризах из палаты.
Хозяин на мой совет мне, вместо уплаты,
Налоем в спину стрельнул; я с лестниц скатился,
Не знаю, как только цел внизу очутился (I, 120).

Наряду с реакционным духовенством, вторым основным объектом сатиры Кантемира являются носители «боярской» реакции. Уже в первой сатире Кантемир задевает тех, «Кому в роде семь бояр случилось имети || И две тысячи дворов за собой считает, || Хотя впрочем ни читать, ни писать не знает». Обличениям подобных «злонравных дворян» он полностью посвящает всю свою вторую сатиру, построенную в форме диалога между Евгением («благороднорожденным») и Филаретом («любителем добродетели»). Евгений жалуется на то, что он славен предками, а почести — чины и деревни — идут не ему, а тем, «кто не все еще стер с грубых рук мозоли», кто недавно не смел даже показаться на глаза его отцу, а лишь «клянялся с темными руками» дворецкому. В приводимом далее Евгением перечне разумеются те «новые люди», которые пришли на смену боярской верхушке и заняли первые места в управлении государством (например, слова «кто с подовыми горшком истер плечи» — прямой намек на Меншикова, которого его недоброжелатели корили тем, что в детстве он продавал на улицах подовые пироги). Филарет возражает Евгению, что потомки должны быть достойны своих предков, что «тщетно имя» и «ничего собою не значит, в том, кто себе своею

рукою» — своим личным трудом и заслугой — «не присвоит» той почести, которая добыта трудами предков, что благородными нас делают не родословные грамоты, покрытые плесенью и изгрызенные червями, а «одна добродетель»: «Разнитесь потомком быть предков благородных, или благородным быть». Нападки на «злонравных дворян» мы найдем, следом за Кантемиром, и у Сумарокова, и у Фонвизина. Однако в данном случае предшественник заходит дальше своих последователей. И Сумароков, и Фонвизин противопоставляют «злонравным» дворянам дворян же, но «благонравных». Кантемир в своей сатире становится на сторону деловых, знающих и государственно-полезных людей, «кон чрез свои труды из подлости в знатную степень проносятся» (I, 50), т. е. независимо от их социального происхождения. В этом вопросе Кантемир, следуя традиции Петра, шел далеко впереди своего времени. Тенденции второй сатиры Кантемира мы встретим не раньше, чем в сатирических журналах Новикова. Больше того, своим союзником в этом вопросе будет ощущать Кантемира даже Белинский.

Старой Московской Руси Кантемир противопоставляет новые идеи — идеи просвещения, личной заслуги, торжествующей над родовой дворянской косностью. Но оглянувшись вокруг себя, сатирик не видит достойных носителей этих новых идей. В первой сатире следом за Критоном на науку нападает типичный представитель старой Руси, грубый и невежественный помещик Сильван. Сильван — за жизнь по-старинке. Он отрицает науку и просвещение, не видя в них никакого проку и считая, что во всяком случае не дело дворян заниматься ими: «подлых то есть дело» — аргумент, который позднее повторит помещица Простакова в «Недоросле» Фонвизина. Однако в той же первой сатире, наряду с Сильваном, не менее пренебрежительное отношение проявляют к науке и представители «новоманирного шляхетства»: мечущий горстью добро, накопленное мозолями и потом» предков, щеголь Медор, соприкоснувшийся с западноевропейской культурой, но вместо знаний вывезший из «чужих краев» только моды, и упитанный, «румяный» Лука, представитель того круга, в среде которого сложилась уже известная нам беспечно-эпикурейская песенка на мотив «Gaudeamus igitur. .». Нападая на феодальное родовое боярство, Кантемир не щадит и тех выскочек из «мещан», которые, разбогатеv, лезут в знать, рядятся «в золото», таскают за собой «толпу слуг», платят «кучу денег» за изготовление фальшивых родословных.

Едко смеется сатирик над «раздутым подьячим», который стыдится своей матери и считает, что ему пристало вступить в родню с одними только боярами; над мельником, «что с волос стрес муку недавно», и в то же время — «Кручинится и ворчит и жмурит глазами, || Что в палате подняли мухи пыль крылами» (I, 94). Мало того, в своих обличениях Кантемир метит и еще выше — резко нападает на подлинный бич не только его времени,

но и всего XVIII в. вообще — временщиков, фаворитов. В пятой сатире перед нами предстает целая галерея алчных, наглых и невежественных временщиков, которые то восходят на самый верх славы и могущества, то, поскользнувшись «на льду скользком», стремглав летят вниз и кончают жизнь «между соболями» — в сибирской ссылке (I, 123). Именно такова и была участь многих временщиков той поры, и можно с уверенностью сказать, что читатель, современники Кантемира, на место всех этих сатирических персонажей, наделенных условными именами — Хирон, Ксенон, Макар, — без труда могли подставить вполне реальных живых лиц.

Попадает от сатирика и низкопоклонной, раболепно-льстивой свите временщиков, толпящейся, «неотступно-сохнувшей» в их приемных, подобно Клиту второй сатиры, который «Спины своей не жалел, кланяясь и мухам, || Коим доступ дозволен к временщиным ухам» (т е ушам)

Обличая духовенство, дворян, купечество, Кантемир резко нападал в своих сатирах и на все разрастающийся и усиливавшийся бюрократический аппарат, орудие и послушных слуг самодержавия XVIII в. — чиновничество; судей, заботящихся только о своей наживе; «друзей ябеды» — разжиревших на взятках и неправосудии «брюхатых дьяков»; их подчиненных — подьячих, высохших от зависти, что им «не удастся драть так, как другому». Афористически исчерпывающую, уничтожающую характеристику подьячих дает Кантемир в следующем лапидарном двустии, звучащем почти как формула: «Кастор любит лошадей, а брат его рати, || Подьячий же силится и с голого драти» (I, 75). Здесь Кантемир начинает ту обличительно-сатирическую тему, которая два-три десятилетия спустя так резко зазвучит под пером Сумарокова. Как видим, Кантемир сатирически изобличает всю социально-общественную послепетровскую действительность сверху донизу.

Касается Кантемир в своих сатирах и народа, крестьянства. Однако именно здесь-то больше всего проявляется дворянская ограниченность его творчества. Один из самых первых идеологов просвещенного дворянства, представитель «той новой общественной группы, которая явилась плодом петровской реформы и которой суждено было расти и подниматься вверх» (П л е х а н о в), Кантемир и тут развивает самые передовые для своего времени идеи: он энергично ополчается против злоупотреблений крепостным правом, требует от господина гуманного обращения со своими крепостными. Вопрошая во второй сатире, какими личными заслугами перед государством может похвалиться претендующий на первые в нем места «злонравный дворянин», Кантемир ставит вопрос и о том, облегчил ли он «тяжкие подати народа». Через некоторое время он негодуяюще стыдит его за «зверское» обращение с крепостным слугой: «...каменный душою, || Бьешь холопа до крови, что махнул рукою || Вместо правой левою (зверьем) лишь прилична || Жадность крови; плоть в слуге твоей одно-

лично)». Приводя эти строки в своей статье о Кантемире, Белинский имел полное право сказать, что они «могут служить торжественным и неопровержимым доказательством, что наша литература, даже в самом начале ее, была провозвестницей для общества всех благородных чувств, всех высоких понятий» (В., IX, 192). Напомним, что идею о равенстве, по природе своей, бояр и крестьян также уже развивал передовой идеолог дворянства XVI в. Иван Пересветов.

Но вместе с тем Кантемир отнюдь не посягает на самый институт крепостничества. Народ является Кантемиру или в аспекте грубости, дикости, безобразия (см., например, описание погловного пьянства во время церковного праздника в пятой сатире), или в образе несправедливо недовольного своим положением крепостного крестьянина. Крестьянин, горько жалуясь на свою крепостную долю, мечтает о солдатской жизни. Но стоило тому же крестьянину попасть в солдаты — и он с огорчением вспоминает о своем крепостном быте, рисуемом им теперь в самых идиллических тонах: «Щей горшок, да сам большой, хозяин я дома» (I, 126). Несомненный, подкаженный самой жизнью факт законного недовольства крепостных крестьян своим состоянием дается здесь Кантемиром в качестве всего лишь одной из иллюстраций выдвигаемого им положения о том, что вообще всякому человеку свойственно быть недовольным тем, что он имеет. В этом, несомненно, сказывается не только и даже не столько рационалистическая абстрактность мышления классицизма, сколько классовый характер идеологии Кантемира.

Набрасывает Кантемир в своих сатирах и положительные образы государственных деятелей. Так, например, во второй сатире он исчисляет свойства, которым должен отвечать «чин воеводы»: от воеводы требуется хитрый и проницательный ум, изощренный наукой, бескорыстие, неусыпные заботы о солдатах; он должен быть «отцом невинного народа». В ореоле высокой гражданской доблести выступает перед нами из сатир Кантемира облик самого сатирика (во второй сатире он олицетворен в образе «любителя добродетели» Филарета) — носителя наиболее передовых идей своего времени: долга перед отечеством, гуманности, просвещения. Однако в окружающем Кантемира дворянско-бюрократическом обществе он не находит ничего хоть сколько-нибудь отвечающего этим идеалам. Невежественная, корыстная, хищническая феодально-крепостническая действительность смотрит на него со всех сторон сплошными звериными харами. Не удивительно, что взгляд его на окружающее от сатиры к сатире становится все безотраднее. Венцом этого безотрадного созерцания Кантемира является его пятая сатира под всеобъемлющим названием: «На человека». По поводу первоначальной редакции этой сатиры сам Кантемир замечает, что в ней «автор тщится показать, что не только он (человек. — Д. Б.) глупее всех скотов, но еще злее всех зверей и дичее всякого уroda, которого бы ум вымыслить мог»

(I, 268). Но Кантемир отнюдь не человеконенавистник. Пафос его сатир — исправление людского «злонравия» путем его беспощадного обличения и осмеяния. В этом Кантемир усматривает свой гражданский, патриотический долг. «Все, что я пишу,— заявляет сам он в предисловии к первоначальной редакции второй сатиры,— пишу по должности гражданина, отбивая все то, что согражданам моим вредно быть может» (I, 204). Самый процесс писания сатир Кантемир уподобляет необходимой и благотворной хирургической операции — пусканию крови больному: «Когда стихи пишу, мню, что кровь пушаю» (I, 169).

Замечательно, что уже у Кантемира находим мы и ту знаменитую формулу — зримый смех сквозь невидимые миру слезы,— которую определил следом за Пушкиным существо своего юмора Гоголь. Кантемир замечает о себе: «Смеюсь в стихах, а в сердце о злонравных плачу». Как и Гоголь, он подчеркивает огромное общественное значение сатирического смеха («Мы посмеяния больше всякого другого наказания боимся»; I, 8). Наконец, подобно Гоголю, взявшему эпиграфом к «Ревизору» известную поговорку: «На зеркало неча пенять, коли рожа крива», Кантемир в предисловии к своей первой сатире (первоначальная редакция) напоминает тому, кто пожелал бы его «хулить», «что дурной лицом николи зеркала не любит». Эти совпадения весьма знаменательны. Добролюбов в своей известной статье «Русская сатира в век Екатерины» писал: «Литература наша началась сатирою, продолжалась сатирою и до сих пор стоит на сатире» (II, 138). Насадитель русского классицизма Кантемир вместе с тем первым в нашей послепетровской литературе, по меткому слову Белинского, «свел поэзию с жизнью», стал основоположником реально-обличительного, сатирического направления — первым и далеким предтечей Гоголя и «натуральной школы».

*Кантемир —
родоначальник
реально-обличительного
направления*

Реалистичность сатир Кантемира, конечно, еще весьма условна и ограничена. В духе поэтики классицизма Кантемир дает в своих сатирах не столько живых людей, сколько абстрактные схемы «характеров» — носителей той или иной «страсти». Такова почти вся третья сатира, в которой перед нами целая галерея олицетворений «разных страстей»: скупца, мота, сплетника, лицемера, тщеславного, завистника, подозрительного и т. д.

Но на эти характерологические схемы, которые сам Кантемир возводит к образцам античности (Теофраст) и французского классицизма (Лабрюйер, автор популярнейшей книги «Характеры»), сатирик накладывает живые краски. Например, при позднейшей переработке той же третьей сатиры он последовательно стремится сообщить ей «местный колорит». Скупец и мот первоначальной редакции интернациональны, могут обитать в любом европейском государстве. В позднейшей редакции Кантемир усиленно подчеркивал, что оба они — москвичи, вносит ряд бытовых подробностей. Больше того, он придает своему скупцу портрет-

ное сходство с известным деятелем петровского времени довольно темного свойства — Саввой Рагузинским. Склонность Кантемира к портретной живописи еще сильнее сказывается в обрисовке им ряда других, уже известных нам персонажей его сатир, например епископа (Георгия Дашкова) и многих других. В то же время Кантемир умеет сообщить своим портретным зарисовкам типические черты. Так, в третьей сатире он дает зарисовку одного из кандидатов в патриархи, духовника императрицы Анны Ивановны, архимандрита Варлаама, в окончательной редакции даже прямо названного по имени.

Здесь не только набросан памфлетно-сатирический портрет живого лица, но и создан типический образ служителя церкви — лицемерного, злобного и похотливого постника и ханжи, своего рода русского Тартюфа (I, 69—70). Вообще Кантемир впервые дал художественно-сатирическое воплощение ряду типических образов русской действительности XVIII в. Так, он первый стал осмеивать русских «новоманирных» щеголей и щеголих (вспомним Медора первой сатиры). Особенно яркий образ изнеженного щеголя — лентяя, сибарита, мота и невежды — дан Кантемиром во второй сатире. Описывая модный наряд этого щеголя, к строке «Деревню взденешь потом на себя ты целу» Кантемир, предвосхищая русскую сатиру последней трети XVIII в., делает следующее примечание: «Взденешь кафтан пребогатый, который стал тебе в целую деревню. Видали мы таких, которые деревни свои продавали, чтобы себе шить уборный кафтан» (I, 57). В одной из последних сатир дан остро-сатирический образ «новоманирной» распутной щеголихи:

Сильвия круглую грудь редко покрывает,
Смешком сладким всякому льстит, очком мигает,
Белится, румянится, мушек с двадцать носит;
Сильвия легко дает, что кто ни попросит,
Бояся досадного в отказе ответа,
Такова и матушка была в ее лета (I, 155).

Есть свидетельство, что в лице Сильвии Кантемир прямо зарисовал свою аристократическую невесту княжну Черкасскую, брак с которой у него так и не состоялся. Вслед за сатирами Кантемира схожие образы щеголей и щеголих в изобилии встретим на страницах позднейших сатирических журналов. Столь же большое литературное будущее имело и впервые данное Кантемиром изображение вельможи:

...человеческ род весь уж под тобою
Как червяк ползет, одним взглядом ты наводишь
Мрачну печаль, и одним — радости свет вводишь.
Все тебя, как бы божка, кадить и чтить тшатся,
Все больше, чем чучела вороны, боятся...
Всякий твой член в золоте и в камнях блистает,
Который шлет Индия и Перу обильны,
Так, что лучи от тебя глаза снести не сильны.
Спишь в золоте, золото на золоте всходит
Тебе на стол, и холоп твой в золоте ходит (I, 140).

Здесь перед нами образ, который позднее с такой силой сарказма будет снова и снова возникать в сатирических одах «бича вельмож» — Державина. То же можно сказать и об известном уже нам образе эфемерного «болвана» — временщика. Словом, в сатирах Кантемира мы, действительно, имеем первые побеги нашей реалистической сатиры, которые в притчах Сумарокова, комедиях Фонвизина, сатирических журналах Новикова и Крылова, творчестве Радищева прорастают через всю литературу XVIII в. с тем, чтобы через басни Крылова, «Горе от ума» Грибоедова, некоторые образы Пушкина развернуться столь пышным цветом в творчестве Гоголя и его последователей — писателей «натуральной школы».

*Сатиры
второго
периода*

Кантемир недаром пускал по рукам первые свои сатиры без имени автора. Поддержка Феофана Прокоповича, несомненно, помогла ему. Но вскоре обстановка начала складываться для него так неблагоприятно, что он даже стал подумывать о том, чтобы вовсе прекратить дальнейшее писание сатир. После появления третьей сатиры он пытается резко изменить свой основной литературный жанр: вместо очередной сатиры принимается за работу над героической эпопеей «Петрида», посвященной прославлению личности и дела Петра. Однако из этой попытки ничего не вышло. Дальше первой песни «Петрида» не пошла: литературное дарование Кантемира имело резко сатирический уклон. Вскоре он и сам отчетливо осознал это. На эту тему специально написана им новая, четвертая сатира «К музе своей», имеющая вместе с тем весьма знаменательный подзаголовок: «О опасности сатирических сочинений». В ней (в особенности в первой ее редакции) открыто указываются те не только всякого рода весьма реальные несправедливости, но и прямые опасности, которые подстерегают со всех сторон автора сатир. Упоминаются и доносы на Кантемира по начальству со стороны задетых им лиц, и обвинения его в безбожии и попытках ниспровергать государственные законы, и всяческие затруднения, которые чинят ему в его личных делах. Куда спокойнее писать эклоги, элегии, любовные или, в особенности, хвалебные стихи — оды. Вообще, заявляет Кантемир, «Лучше век не писать, чем писать сатиру, || Что приводит в ненависть меня всему миру» (I, 91).

Но заканчивается сатира твердым решением Кантемира, «каков бы ни был рок» — что бы ни ожидало автора — продолжать «смелою рукою» «везде неотступно пятнать злой нрав», т. е. писать в прежнем сатирическом роде. «Злой рок», повидимому, действительно подстерегал Кантемира. Через некоторое время он счел необходимым обратиться к Анне Ивановне со стихотворной «Речью», в которой оправдывается, что пишет сатиры, а не слагает в честь императрицы хвалебных стихов (очевидно, его обвиняли в этом). В объяснение Кантемир ссылается на слабость своего таланта и литературного мастерства («подлейший стиль»),

не достойных столь высокого предмета, — мотив, с которым мы неоднократно встречаемся и в последующей литературе (см., например, басню Крылова «Чиж и еж»). А вскоре Кантемир получил назначение в «чужие края». Можно думать, что наветы и доносы недоброжелателей подействовали, и сатирика решено было под благовидным предлогом отослать подальше от тех, чьи «злые нравы» он «пятнал» в своих стихах. Кантемир, видимо, чувствовал подоплеку всего этого. По крайней мере время, оставшееся до отъезда за границу, он употребил написание своей пятой сатиры, проникнутой особенно мрачным настроением.

Но дух сатирика не был сломлен. В течение первых пяти лет пребывания за границей, очевидно, в связи со сложной и ответственной работой на дипломатическом поприще, Кантемир не пишет сатир. Однако в последние годы его жизни, под влиянием вестей, доходящих из России, — все растущая власть Бирона, резкое усиление произвола в стране, крепостнического гнета и насилий. — и в связи с иллюзиями Кантемира в отношении новой императрицы Елизаветы, «дщери Петра», он снова обращается к сатирическому творчеству. В шестой сатире — первой, написанной за границей (до этого Кантемир коренным образом переработал пятую сатиру), он заявляет, что «истинное блаженство» заключается в удалении от придворного «славолюбия» и светской суеты в свой «малый дом», в общество избранных друзей, в занятия литературой и наукой. Но, вопреки традиционному представлению, новейший исследователь (см. упомянутую диссертацию З. И. Гершковича) убедительно показывает, что это совсем не означало отказа Кантемира от острой политически-злободневной сатиры и перехода на позиции отвлеченного морализирования. Наоборот, именно в это время сатирическое творчество Кантемира достигает полной зрелости и наибольшей социально-политической насыщенности. В той же шестой сатире мы находим уже приведенный выше остро сатирический образ вельможи. Несколько же месяцев спустя Кантемир создает сатиру «О солнце» (так называемую «девятую»), едва ли не самую разящую по силе заложенного в ней сатирического обличения «злонравных» сторон современной сатирику русской действительности. При установлении незадолго перед смертью окончательной редакции своих сатир Кантемир резко усиливает их социально-политическую направленность: вносит в пятую сатиру раньше отсутствовавшие в ней обличения временщиков, во вторую — столь ценимые Белинским строки о зверском обращении злонравного дворянина со своим крепостным слугой и т. д. В последней из сатир Кантемира дается и выразительное сопоставление им своего сатирического творчества с пусканием крови больному.

Видное место среди последних сатир Кантемира занимает сатира «О воспитании». Кантемир ставит в ней одну из тем, которая особенно характерна для эпохи Просвещения и неоднократно повторяется в дальнейшем развитии нашей литературы XVIII в.

В своих взглядах на воспитание детей Кантемир придерживается наиболее передовых философско-педагогических идей эпохи (учение о влиянии среды и т. п.). Взгляды эти долгое время не утратили своего значения. Белинский через сто с лишним лет о сатире писал: «Эта сатира исполнена таких здравых, гуманных понятий о воспитании, что стоила бы и теперь быть напечатанною золотыми буквами; и не худо было бы, если бы вступающие в брак предварительно заучивали ее наизусть (VIII, 625).

*Судьба
сатир
Кантемира*

В своей деятельности писателя-сатирика Кантемир вдохновлялся борьбой за новые начала петровского времени. Но огонь его сатир имел гораздо более широкое поле действия. Сатиры Кантемира били не только по противникам реформ, но и по безобразиям, непорядкам и злоупотреблениям, присущим дворянско-бюрократической абсолютной монархии по самой ее природе. Об этом нагляднее всего свидетельствует их дальнейшая литературная судьба.

При жизни Кантемира сатиры так и не появились в печати. И это было отнюдь не потому, что автор, следуя многовековой традиции, удовлетворялся их рукописным распространением. Наоборот, писатель-гражданин, ставящий основной задачей оказать благотворное влияние на общество, несомненно, стремился довести свои произведения до возможно более широкой читательской аудитории. Его очень тяготило вынужденное подспудное бытие его сатир. В стихотворном обращении «К стихам своим» (1740) он восклицает: «Скучен вам, стихи мои, ящик, десять целых || Где вы лет тоскуете в тени за ключами! || Жадно воли просите, льстите себе сами». Еще при жизни Анны Ивановны Кантемир пытался добиться разрешения напечатать свои сатиры, предпослав им в тактических целях стихотворное посвящение императрице, для чего, повидимому, использовал уже известную нам «Речь». Но это ни к чему не привело. После восшествия на престол Елизаветы, Кантемир делает новую попытку вынуть свои стихи из «ящика». Он отправляет в Россию сборник своих сатир со стихотворным посвящением на этот раз Елизавете (для этого посвящения им были использованы его же старые посвятельные стихи Анне Ивановне). Но ни посвящение, ни похвалы самодержице, рассыпанные в этом стихотворном посвящении-оде и сопровождаемые тонким намеком, что дать ход «книжице», в которой сатирик «пятнает злые обычаи и нравы», — лучший способ явить себя «всему свету» «другом добродетели», не помогли. Сатиры Кантемира и на этот раз в печати не смогли появиться. Примерно тогда же с помощью своего друга и будущего биографа аббата Гуаско Кантемир переводит сатиры на итальянский язык. С этого перевода был сделан уже после смерти Кантемира прозаический перевод сатир на французский язык, который при непосредственном содействии Монтескье и был опубликован в 1749 г.; очевидно, он имел успех, ибо через год вышел вторым изданием

в Париже. В 1752 г. в Берлине был выпущен стихотворный немецкий перевод сатир, сделанный с того же французского текста. Три издания кантемировских сатир в течение короткого времени на двух европейских языках — это было несомненным свидетельством того, что молодая русская литература XVIII в. с первых же своих шагов начала выходить на широкое международное поприще, привлекать к себе внимание на Западе.

В многочисленных списках расходились сатиры Кантемира и в России, вызывая ряд подражаний. Но в печати они смогли появиться только через восемнадцать лет после смерти сатирика, в 1762 г.; да и то большая часть тиража была, повидимому, не выпущена из типографии. Замечательно, что сатиры Кантемира сохранили свою жгучую общественно-политическую действенность даже сто лет спустя, в пору Белинского. В цитатах из них, приведенных Белинским в его статье о Кантемире, николаевская цензура сочла нужным выбросить ряд строк.

*Художественные
особенности
сатир
Кантемира*

Сложное литературно-стилевое естество Кантемира (последователь поэтики классицизма и писатель, который «свел поэзию с жизнью», — далекий предшественник нашей «натуральной школы») сказывается в его художественной манере. Кантемир ставит своей задачей не столько показать действительность, сколько высказать свои горькие и гневно-сатирические думы о людях. В то же время в его сатирах неоднократно чувствуется зоркий и внимательный художник-живописец, дающий ряд сочных и ярких картин, прямо списанных с натуры. Таков, например, превосходный образ облеченного в «полосатую ризу» епископа первой сатиры; таково знаменитое описание поголовного городского пьянства во время церковного праздника — Николина дня (в пятой сатире). Описание это не лишено грубых красок, натуралистической резкости (чем Кантемир вообще все время отличается), но вместе с тем обладает и несомненной выразительностью. Многие исследователи и критики полагали, что, преследуя непосредственную сатирико-дидактическую цель — обличение «зловракия» современников, Кантемир нисколько не заботился о том, чтобы придать своим обличениям художественно-поэтическую форму. Это неверно. Кантемир, действительно, особенно ценил в своих сатирах «голой правды силу», в примечании к этому месту поясняя, что «умным людям» понравится заключенная в его стихах «правда, хотя она гола, сиречь не украшена слогом красивым». Но вместе с тем он упорно работал над своими произведениями, «не ленился», по его собственным словам, «херить», т. е. сокращать, добиваясь наибольшей художественной силы; ряд сатир Кантемира имеет по нескольку редакций. Если же иные места его сатир и получались слабыми в художественном отношении, то происходило это не от пренебрежения его к художественной форме, а от неразработанности в то время нашего поэтического языка и стиха.

Выработка литературного языка составляла одну из основных забот Кантемира. Он настойчиво добивается того, чтобы всякое употребляемое им в стихе слово «не слабо казалось, ни столь лишно ново», стремится к надлежащему выбору старых или созданию новых слов, необходимых для вносимого им в литературу нового содержания. И Кантемир замечательно успевает в этом.

В своих взглядах на природу и характер нашего литературного языка Кантемир занимает промежуточную позицию: он не считает, как старые книжники, что русским литературным языком должен быть так называемый церковнославянский язык старорусской письменности, но вместе с тем он и против отождествления поэтической речи с «обыкновенным простым слогом». Русский язык, в отличие от французского, который «те же речи в стихах и в простосложном сочинении принужден употреблять», обладает, по представлению Кантемира, особым «стихотворным наречием», ибо «изрядно от славенского занимает отменные слова, чтоб отдальиться в стихотворстве от обыкновенного простого слога» (II, 2, 3). Но Кантемир тут же делает характерную оговорку: то, что сказано им относительно «стихотворного наречия», не относится к жанру сатир, которые непременно должны быть «просты». И в своей литературной практике Кантемир широко пользуется этим. Его сатиры написаны замечательно простым по тому времени языком, почти без примеси славянских элементов, причем Кантемир сознает это как свою заслугу. «Подлинно автор всегда писал простым и народным почти стилем», — заявляет он в одном из примечаний (I, 307). О четвертой сатире Кантемир пишет, что он ее «всем своим сочинениям предпочитает за простоту слога». «Язык сатир Кантемира, — замечает в связи с этим новейший исследователь-лингвист проф. Г. О. Винокур, — обращен в будущее в гораздо большей степени, чем любое иное литературное явление его времени».

Признание самим Кантемиром «почти народности» языка своих сатир тем важнее, что по своей литературной позиции правоверного последователя классицизма он теоретически был склонен относиться к народному языку и народному искусству с явным пренебрежением. Так, в примечаниях к своему переводу Горация Кантемир пишет о «первых римских стихах»: «Не трудно судить, каковой грубости были те стихи, которые голое движение природы производило в мужиках, всякого искусства лишаемых, без всякого предыдущего размышления. Мы и сами, — добавляет Кантемир, — много таких стихов имеем, которые суть вымысел простолюдного нашего народа» (I, 528—529). Кантемир тут же приводит в образец довольно длинную выдержку — в 16 строк — из народной исторической песни о женитьбе Ивана Грозного на Марье Темрюковне — явное свидетельство, что при всем своем теоретически пренебрежительном отношении к «грубой» народной поэзии он настолько интересовался ею, что даже записывал ее

образцы. Теоретически столь же отрицательно относился Кантемир к народным театральным представлениям — интермедиям. Между тем сатиры самого Кантемира и по предмету своего осмеяния, и по грубоватой прямолинейности тона, и по языку подчас весьма напоминают наши интермедии (ср., например, интермедию о попе, подьячем и монахе с первой сатирой Кантемира). Вообще Кантемир неоднократно заимствует из народного обихода и творчества то «простолудное» слово, то пословицу. Сатиры Кантемира, по справедливому замечанию Белинского, писаны не только «русским языком, но и русским умом» (VIII, 629).

Элементы народности в сатирах являются замечательной их чертой. В этом отношении для литературы XVIII в. кантемировские сатиры сыграли ту же роль, какую имели для литературы XIX в. басни Крылова и комедия Грибоедова. Недаром ряд словечек и выражений из сатир Кантемира приобрел в XVIII в. такой же поговорочный характер, какой получили впоследствии многие стихи «Горя от ума». Простоты, разговорности стиля своих сатир Кантемир добивался всеми возможными средствами. Так, например, вопреки поэтике Буало, категорически запрещавшей в стихе так называемый «перенос» (enjambement), Кантемир широко его допускает. «Перенос весьма нужен в сатирах, в комедиях, в трагедиях и в баснях, чтоб речь могла приближаться к простому разговору» (II, 7). Самой слабой стороной стиля сатир Кантемира является обильное употребление им инверсий, или «преложений», как он их называет, которые также, по его мнению (здесь он следует традиции латинского стихосложения), способствуют специфике стихотворной речи. Однако употребляемые им инверсии зачастую настолько нарушают естественное течение речи, что сам же он оказывается вынужденным пояснять ряд таких мест в примечаниях, располагая слова в естественном порядке.

Стих
Кантемира

Значительно консервативнее оказался Кантемир в области стихосложения. До самого конца жизни писал он традиционным силлабическим стихом, воспринятым им в ранней юности у виршеписателей московской Славяно-греко-латинской академии: все его сатиры написаны каноническим тринадцатисложным стихом с парными женскими рифмами. Он развил этот стих по сравнению с прежними поэтами-силлабиками XVII в. во главе с Симеоном Полоцким и даже отчасти по сравнению с Феофаном Прокоповичем, сообщил ему большую гибкость, но выйти за его пределы оказался не в состоянии. Кантемир и сам тяготился оковами силлабики, ощущал их стеснительность: «Правду сказать, мне стихов наших сочинение кажется весьма трудное и в тесных пределах заключено», — писал он (II, 20). Горько чувствовал он тяжеловесность своих стихов, отсутствие в них «украсы», т. е. художественного совершенства.

Однако в ответ на призыв Тредиаковского начать писать то-
ническим стихом Кантемир выступает в 1742 г. со своим теорети-

ческим трактатом «Письмо Харитона Макентина к приятелю о сложении стихов русских» (Харитон Макентин — анаграмма, с одним лишним «н», слов: Антиох Кантемир), в котором решительно возражает против перехода на тоническую систему. Но отвергая замену силлабики тоническим стихосложением даже в том ограниченном виде, как предлагал это Тредиаковский, Кантемир стремится реформировать, упорядочить силлабический стих, придать ему некоторую ритмичность. В тринадцатисложном силлабическом стихе с женской рифмой было одно постоянное ударение — на предпоследнем слоге. Кантемир вводит другое обязательное ударение — в первом полустиишии, причем определяет и ему постоянное место, указывая, что оно должно «неотменно» падать или на седьмой слог, т. е. на самый конец полустиишия (цезура в русском тринадцатисложном стихе всегда делалась после седьмого слога), или на пятый слог. Соответственно этому он перерабатывает свои ранее написанные сатиры. В области стихосложения Кантемир, таким образом, не переступил рубежа, отделяющего старую нашу поэзию от новой, но реформированный им силлабический стих много выиграл в отношении его предшественников.

Другие
произведения
Кантемира

Кроме сатир, Кантемир писал и во многих других родах: им написаны несколько од или «песней», как он находит нужным передать этот термин по-русски; два стихотворных послания; шесть басен сатирико-политического содержания; два переложения псалмов, несколько эпиграмм, анакреонтическая песня, ответ на элегию Прокоповича «Epodos consolatoria» (эподом называется лирическое стихотворение с перемежающимися длинными и короткими строками). Наконец, Кантемиром была начата уже известная нам героическая поэма «Петрида». Однако сам Кантемир был вполне прав, считая наиболее сродным своему дарованию жанр сатир. Все остальные его произведения имеют значение главным образом в качестве образцов новых жанров, впервые употребленных им в нашей литературе.

Поэма его, как мы уже знаем, не пошла дальше первой песни; трудно даже сказать, что явилось бы дальнейшим ее содержанием, поскольку в первой же песне герой ее Петр умирает. Стоит отметить, что в «Петриде» впервые дан стихотворный пейзаж Петербурга:

Течет меж градом река быстрыми струями,
В пространно тречисленными впадая устами
Море, его же воды берега подмывают
Северных царств, Балтицко древни называют.
Над бреги реки всходят искусством преславным
Домы так, что хоть нов град, ничем худшии давным (I, 302).

Сопоставление этих строк с написанным сто три года спустя вступлением к пушкинскому «Медному всаднику» нагляднее всего может показать размах развития русского стиха на протя-

жении столетия. Из од-песней Кантемира заслуживает быть отмеченной четвертая, «В похвалу наук», как по своей весьма характерной тематике, предваряющей одну из основных тем Ломоносова, так и по тому гимну человеку, человеческому могуществу в борьбе с природой, который в ней заключен.

Здесь Кантемиром берется та могучая гуманистическая нота веры в человека, гордости человеком, мощью человеческого ума, торжествующего над стихиями, которая победно зазвучит почти во всей нашей последующей передовой литературе от Ломоносова до Пушкина и до Горького.

В годы своей заграничной жизни Кантемир услепно занимался и переводами на русский язык античных поэтов. К 1736 г. относится перевод им 55 стихотворений, приписывавшихся тогда Анакреонту, а на самом деле принадлежавших его позднейшим подражателям; к 1742 г. — перевод 22 посланий Горация. Таким образом, Кантемир первым стремился познакомить русского читателя с этими двумя авторами, которые станут для последователей классицизма признанными образцами «легкой» поэзии, противопоставлявшейся поэзии «пиндарической» — хвалебно-торжественной (напечатаны, однако, переводы из Анакреонта были только сто с лишним лет спустя, в 1867 г.). Свои переводы Кантемир стремился дать возможно ближе к подлинникам, в частности сделал их белым стихом, хотя и предвидел, «что такие стихи иным стихами, за тем недостатком рифмы, не покажутся» (I, 385).

*Научно-попу-
ляризаторская
деятельность
Кантемира*

Выдающийся поэт-сатирик, гневно обличавший реакционные стороны жизни современного ему русского общества, Кантемир выступал как убежденный и активный просветитель. Замечательным выражением этого просветительства является также и его научно-популярная деятельность.

Кантемир сопровождает текст не только переводных, но и своих оригинальных стихов обильнейшими примечаниями, которые образуют своего рода энциклопедию знаний в самых различных областях. Кантемир объясняет в них русскому читателю закон всемирного тяготения, разницу между системами Коперника и Птолемея; рассказывает, что представляет собой компас, «микроскопиус» и т. п., дает сведения о жизни и деятельности ученых, философов, писателей — Пуфендорфа, Декарта, Буало и др.; растолковывает мифологические имена, стихотворные термины, научные и философские понятия и тут же попутно поясняет такие новинки домашнего стола, как чай и кофе. Чрезвычайно велика роль Кантемира в деле создания основ нашего научного и философского языка «Мы до сих пор недостаточны в книгах философских, потому и в речах, которые требуются к изъяснению тех наук» (т. е. физики и астрономии), — писал Кантемир в предисловии к переводу книги Фонтенеля (II, 391). Свой перевод он старался сделать как можно более общедоступным языком. Иностранные слова он употреблял только в случае отсутствия

«своих равносильных» (в частности, именно он ввел термин «материя»), но и тут старался найти им русские соответствия. Так, вводя в наш язык новое слово «идея», он тут же предлагает передать его словом «понятие».

Незадолго перед смертью, в 1742 г., Кантемир написал и оригинальный философский трактат «Письма о природе и человеке». Подробное рассмотрение этого трактата дано в «Истории русской общественной мысли» Г. В. Плеханова. «Как ни слабы доводы, выдвигаемые Кантемиром в своих философских письмах,— замечает Плеханов,— они заслуживают нашего внимания... потому, что очень многие из тех вопросов, которые стремился, хотя и без успеха, решить Кантемир, не переставали занимать русских просветителей до Чернышевского и Добролюбова **включительно**» (XXI, 93). Замечание это весьма знаменательно. Если Белинский начинает с Кантемира родословную русского критического реализма, Плеханов, как видим, начинает с него же родословную передовой русской философско-общественной мысли.

Значение Кантемира **Общее значение литературной деятельности Кантемира** очень велико. В его сатирах с большой силой сказалось стремление к верности жизни, действительности. Кантемир был не только родоначальником нашего классицизма, но и основоположником наиболее жизненного в нем реально-сатирического направления, ставшего, по слову Белинского, «со времен Кантемира... живою струей всей русской литературы» (VIII, 61). Кантемир твердо сознавал себя поэтом-гражданином, вся деятельность которого направлялась патристическим стремлением быть полезным своему народу. Не только в сатирах Кантемира, которыми он создал в нашей литературе прочную традицию, продолжавшуюся до Державина, Радищева и Крылова, но и в других его литературных опытах уже заключалось в какой-то мере, как в зерне, почти все дальнейшее развитие нашего классицизма, все его основные жанры и мотивы (оды, переложения псалмов, басни, эпиграммы, героическая поэма, анакреонтические и гораццианские мотивы, темы похвалы наукам, воспитания и др.). Просветительские элементы были присущи и нашей допетровской литературе (Симеон Полоцкий и др.). Ими пронизана вся деятельность Феофана Прокоповича. Но именно Кантемир утвердил традицию просветительства как одну из важнейших особенностей нашей художественной литературы XVIII в., завещанную и последующему нашему литературному развитию.

4

ИСТОЧНИКИ И ПОСОБИЯ

Первое издание сатир Кантемира 1762 г. под редакцией И. С. Баркова было сильно искажено редактором. В подлинном авторском тексте сатиры Кантемира и авторские примечания к ним были впервые опубликованы только в издании 1867—1868 гг. «Сочинения, письма и избранные переводы кн. А. Д. Кантемира» тт. I—II, под ред. П. А. Ефремова, со вступитель-

ной статьей В. Я. Стоюнина. Это издание является пока лучшим и самым полным изданием сочинений Кантемира. По нему даны нами все приведенные выше цитаты. Дополнения к этому изданию — в статьях В. Дружинина «Три неизвестные произведения кн. А. Кантемира», «Журнал Министерства народного просвещения», 1887, декабрь, стр. 194—204 (принадлежность второго из них — перевода стихов Ганке — Кантемиру убедительно отводится П. Н. Берковым) и Т. Глаголевой «Материалы для полного собрания сочинений А. Д. Кантемира» в «Известиях Отделения русского языка и словесности Академии наук», 1906, т. XI, кн. 1, стр. 177—217, и кн. 2, стр. 98—143. Переписка Кантемира опубликована в книге Л. Н. Майкова «Материалы для биографии Кантемира», СПб, 1903. Там же — вступительная заметка В. Александренко «Дипломатическая служба Кантемира в Лондоне и Париже» (стр. V—XIII).

Подбор критических статей о Кантемире дан в сборнике С. А. Венгера «Русская поэзия», вып. 6, стр. 146—202 (В.). Лучшей критической оценкой Кантемира является статья Белинского 1845 г. «Кантемир». См. еще: Д. Благой «Антон Кантемир», «Известия Академии наук СССР. Отделение литературы и языка», 1944, т. III, вып. 4, стр. 121—131.



Тредиаковский

Одновременно с Кантемиром в литературу вступил другой видный деятель русского классицизма — Тредиаковский.

Тредиаковский — первый из деятелей нашей новой литературы — был литератором по преимуществу. Литературная работа составляла занятие не «лишних» его часов, а была делом всей его жизни.

Кантемир был идеологом дворянства новой петровской складки, Тредиаковский был представителем другой общественной среды, возникающей также в результате петровских реформ, — просвещенных разночинцев. Экономическое и политическое бессилие этой среды, весьма неблагоприятные условия, в которые она была поставлена в государстве помещиков и торговцев, обусловили противоречивость и непоследовательность мировоззрения Тредиаковского и многие слабые стороны его литературной деятельности. Определило это и его личную, весьма трагическую судьбу.

Жизнь и деятельность Василий Кириллович Тредиаковский (1703—1769) родился на далекой окраине, в Астрахани, в семье священника. То же поприще традиционно предназначалось и ему самому. Однако в личности Тредиаковского ярко проявляется характерная новая черта — непреодолимая тяга к знанию. В Астрахани отец Тредиаковского, очевидно, уступая его настояниям, отдал его в ученики к случившимся здесь католическим

монахам для «прохождения словесных наук на латинском языке». Но это только усилило его страсть к учению. И вот, в возрасте уже около двадцати лет, Тредиаковский бросает всё и тайком бежит из Астрахани в Москву, в Славяно-греко-латинскую академию. Однако проникнутое схоластикой московское учение под руководством православных монахов удовлетворило его не больше, чем астраханское. Пробыв в академии всего два года, Тредиаковский, подгоняемый все той же жаждой знания, бежит и отсюда, на этот раз уже «в Европейские краи» — в Голландию. Подучившись в Голландии у русского посла, у которого он приютился, французскому языку, Тредиаковский пешком двинулся в Париж. Благодаря помощи русского представителя во Франции князя А. Б. Куракина, взявшего его к себе в дом, Тредиаковский слушает в Сорбонне лекции по богословию, а в Парижском университете — по философии, истории, словесности и в совершенстве овладевает филологической наукой того времени. Возвратившись в 1730 г. на родину, «блудный сын» Тредиаковский узнает, что от его родительского крова не осталось и следа: его родители и все ближайшие родичи умерли от чумной эпидемии, а их наследство оказалось «все по рукам растащено». Недовольно косились на беженца из Московской академии и представители реакционного духовенства. И это имело свои основания. По возвращении в Россию мы находим Тредиаковского в ближайшем окружении Феофана Прокоповича. Сохранилось любопытнейшее свидетельство, как Тредиаковский в обществе высшего духовенства читал вслух, по демонстративному предложению Феофана, злободневную новинку — сатиры Кантемира. А «во оных» — возмущенно показывал один из главных деятелей церковной реакции того времени архимандрит Платон Малиновский, — написана была укоризна на великороссийских богословия учителей, якобы ничего не знают». Малиновский с товарищами вообще смотрел на Тредиаковского, как на опасного вольнодумца, вывезшего из Франции «атеической» дух, и прямо грозил, что пролетится его «еретическая кровь» — угроза по тому времени достаточно реальная.

Особенное негодование со стороны реакционного духовенства и вообще старозаветно настроенных людей вызвало издание Тредиаковским почти сейчас же по возвращении в Россию произведения в высшей степени светского содержания — «Езда на остров любви» (перевод любовно-галантного романа в прозе и в стихах французского писателя Поля Тальмана «Voyage à l'île d'amour, ou la clef des cœurs»).

Однако при благожелательном отношении к Тредиаковскому со стороны ~~слова~~ всемогущего тогда в делах церкви Феофана Прокоповича бояться ему было нечего. Малиновский, выступавший и против Феофана, скоро был выслан в Сибирь. Наоборот, Тредиаковский за свою «Езду в остров любви», которая, по его словам, вызвала «суеверное бешенство» со стороны отечественных

«тартюфов», объявивших его «первым развратителем русской молодежи», но очень прищлась по вкусу «придворным». был в качестве модного автора представлен в 1732 г. самой императрице; через короткое время он был принят на службу в Академию наук переводчиком со званием секретаря Академии. Казалось бы, у Тредиаковского явились все возможности для дальнейшей плодотворной работы на литературном и научном поприще. Он становится официальным автором стихотворцем, обязанным откликаться стихами на всякого рода события государственной и придворной жизни. Ему же поручается перевод на русский язык хвалебных од, составлявшихся немцами-академиками. Тредиаковский начинает играть видную роль в академической жизни: в 1735 г. произносит программную речь в собрании переводчиков при Академии наук, намечая обширный план деятельности по усовершенствованию русского языка; выступает в качестве преобразователя системы русского стихосложения. Но жить и действовать Тредиаковскому пришлось в обществе, населенном прототипами сатиры Кантемира.

Великая любительница шутов и шутих, императрица Анна Ивановна и на своего придворного пииту смотрела, как на некую разновидность шута. Взгляд этот был усвоен и ее ближайшим окружением. Нужно было обладать могучим характером и несгибающейся плебейской гордостью Ломоносова, чтобы сохранить в этих условиях чувство собственного достоинства — заставить уважать себя и свое дело. Тредиаковский, наоборот, был робким и смиренным. Однажды он был жестоко избит известным кабинет-министром Артемием Волинским, обидевшимся на него за сатирическую песенку. Когда он попытался пожаловаться на это, Волинский арестовал его и приказал солдатам избивать его палками. В результате Тредиаковский оказался так искалечен, что врач опасался «загнания» ран — заражения крови: сам же Тредиаковский, не чая выжить, даже составил духовное завешание, отказав единственное свое достояние — книги — академической библиотеке¹. Если таково было положение Тредиаковского при дворе, не лучше сложилось оно и в Академии наук. Имея все основания претендовать на профессорское звание, Тредиаковский тщетно домогался этого перед немецкой администрацией Академии. Он сумел добиться своего права только много позже, уже при Елизавете: в 1745 г. он — «первым из россиян», как подчеркивает в своем «Словаре» Н. И. Новиков, был произведен по вы-

¹ Случай с избиванием Тредиаковского Волинским очень пристрастно изложен И. И. Лажечниковым в его известном историческом романе «Ледяной дом». Это вызвало решительные возражения со стороны Пушкина. «За Василия Тредьяковского, признаюсь, я готов с вами поспорить, — писал он Лажечникову. — Вы оскорбляете человека, достойного во многих отношениях уважения и благодарности нашей. В деле же Волинского играет он лицо мученика. Его донесение Академии трогательно чрезвычайно. Нельзя его читать без негодования на его мучителя» (XVI, 62).

сочайшему распоряжению в профессоры. «как латинския, так и российскийския элоквенций». Однако немецкая академическая «компания» продолжала попрежнему относиться к русскому ученому, насильно введенному в ее среду, с крайним недоброжелательством. Сложилась у Тредиаковского весьма враждебные отношения с его товарищами по литературному делу — Ломоносовым и Сумароковым. Тредиаковский был замечательным новатором. Но беда его заключалась в том, что и Ломоносов, и Сумароков, пошедшие следом за ним, по путям, им впервые указанным, не только сумели продвинуться на этих путях значительно далее, но и оказались безусловно одареннее его как писатели-художники.

Ломоносов вскоре полностью заменил Тредиаковского как придворного поэта. Теоретические споры между Тредиаковским, Ломоносовым и Сумароковым начались уже в 40-х годах. Сначала они носили довольно безобидный характер. Но в 50-е годы споры эти крайне обострились, приняв ожесточенную личную окраску. Немалое участие во всем этом принимали и всякого рода «мещенаты» — вельможные покровители изящной словесности, которым нравилось натравливать друг на друга разъяренных «сочинителей», как они привыкли стравливать своих шутов. В пылу ожесточения Тредиаковский не ограничился пределами только литературной перебранки. Писатель, некогда обвинявшийся реакционными церковниками в «атеистстве», подал донос на Сумарокова, в свою очередь обвиняя его в неверии. «Безбожник и ханжа!» — восклицал в одном из своих негодующе-сатирических обращений к Тредиаковскому Ломоносов. Однако больше всего пострадал от этого сам Тредиаковский. Вокруг него сложилась атмосфера всеобщих насмешек и пренебрежения. В единственном тогда журнале «Ежемесячные сочинения» вскоре перестали печатать все, что носило его имя: статьи, стихи. Чтобы быть напечатанным, ему приходилось посылать туда свои произведения анонимно или под чужим именем. К подобного же рода хитростям и уловкам Тредиаковский должен был прибегать и в дальнейшем. Так, ряд своих оригинальных сочинений он опубликовал в своих предисловиях к отдельным книгам переведенной им многотомной древней истории французского историка Роллена. Травля Тредиаковского в академических кругах сделалась для него столь невыносимой, что он вовсе перестал являться в Академию. Ему пригрозили лишить его жалованья. Обращение его по этому поводу к президенту Академии звучит подлинным воплем отчаяния: «Я несправедливо осужден буду, ежели чрез удержание жалованья осужден буду умирать голодом и холодом... У меня нет ни полушки в доме, ни сухаря хлеба, ни дров полена». Однако вопль этот не был услышан. В 1759 г. Тредиаковский вовсе был уволен из Академии. Обиженный, осмеянный, затравленный, Тредиаковский, по словам одного из современников, «как бы удалился от света, работая как каторжник над переводом произведений Роллена».

Вдохновляло Тредиаковского горячее патриотическое чувство любви к родине, желание «пользы для всей России». Стремление «услужить» «досточтимым по гроб соотечественникам». И в этом стремлении Тредиаковский был неутомим. Написанное им за сорок с небольшим лет его литературной деятельности исчисляется десятками томов. Одной истории Роллена-Кревые им было переведено 30 томов. Во время пожара рукопись перевода первых тринадцати томов полностью сгорела, и Сизиф-Тредиаковский снова принялся за работу с самого начала. Многие из написанного Тредиаковским так и не появилось в печати, ряд его произведений вовсе утрачен. Все им напечатанное — даже в области собственно художественной литературы — до сих пор полностью не собрано. Отверженным чудачком, в «каторжных» трудах, в жестокой нужде и тяжких неудачах Тредиаковский умер в Петербурге в августе 1769 г.] Такова была скорбная и драматическая судьба первого русского литератора-профессионала.

Начало
литературной
работы

Ранние литературные опыты Тредиаковского относятся еще ко времени пребывания его в Славяно-греко-латинской академии. Писал он в это время в традиционных школьных жанрах («школьные драмы, вирши») и был безусловным приверженцем «глубоко-словных славенщизны»; по его собственному признанию, он не только писал, но даже разговаривал на церковнославянском языке. Однако уже в бытность в Академии Тредиаковский, видимо, начал тяготиться своей оторванной от жизни «славенской» речью. По крайней мере второе же из дошедших до нас стихотворений Тредиаковского, опубликованное им впоследствии под названием «Песенка, которую я сочинил, еще будучи в московских школах, на мой выезд в чужие края», резко выделяется из традиционной школьной виршевой поэзии. При всей художественной беспомощности песенки в ней громко звучит радость-освобождения из душных академических стен, восторг в связи с предстоящим желанным путешествием. Несмотря на некоторые славянские формы, написана «Песенка» разговорно-русским языком с включением ряда народных слов и грамматических конструкций.

Еще дальше, естественно, отвело Тредиаковского от церковнославянского языка пребывание за границей — в домах русских послов, в атмосфере французской куртуазно-салонной речи и литературы. Тредиаковский быстро овладевает французским языком, настолько, что сам начинает слагать галантно-любовные песенки и стихи по-французски, но с русскими заглавными, вроде: «Балад о том, что любовь без заплаты не бывает от женска пола», «Басенка о непостоянстве девушек», «Тоска любовницына в разлучении с любовником» и т. п.

Овладев стилем и манерой французской галантно-любвонной поэзии, Тредиаковский пытается дать образцы ее и на русском языке. Однако его самого, видимо, не удовлетворяли его русские вирши: подавляющее большинство любовных стихов написано им

по-французски; мало того, одно из своих русских стихотворений, «Оду о непостоянстве мира», он находит нужным тут же перевести на французский язык и печатает в собрании своих стихов один за другим оба текста. Сопоставление русского и французского текстов выглядит очень выразительно, наглядно показывая крайне слабую разработанность тогдашнего русского литературного языка. Вот первая строфа:

Где бодрость! где надея!	Point de courage! point d'espoir!
От куду дики мысли?	Milles objets obsèdent mon âme!
Что случилось всех злея?	Mais d'où me vient ce penser noir?
Мир сей из сердца вышли.	Ah, l'amour du monde m'enflamme
Все зло отстанет (III, 756).	Depuis le matin jusqu'au soir! (III, 758).

Неудивительно, что у Тредиаковского возникает настоятельная потребность в существенном преобразовании сперва русского литературного языка, а затем и принятой системы стихосложения. Преобразование литературного языка Тредиаковский пытается провести в своем уже известном нам переводе романа Поля Тальмана «Езда в остров любви».

«Езда в остров любви» ^{№ 60.} в соответствии с подлинником «Езда в остров любви» написана прозой, перемежающейся со стихами, и представляет собой манерно-изысканное изображение, в форме письма-рассказа другу, различных перипетий любовных ухаживаний героя за пленившей его красавицей.

Герой и героиня носят пасторальные имена — Тирсис и Аминта. Автор проводит Тирсиса через всю гамму чувств влюбленного — беспокойство, надежду, отчаяние, смущение, ревность и т. д. и через все фазы любовного флирта — «малые прислуги» (т. е. ухаживания), «любовные письма», «сладкие разговоры», «тайные роскоши» и т. п. После настойчивых усилий, домогательств, многократных неудач Тирсис наконец добивается от Аминты «последней милости», однако счастье оказывается крайне непрочным: через некоторое время он застаёт свою возлюбленную в объятиях другого. Тирсис в отчаянии. Особенно огорчает его, что другой так легко добился благосклонности Аминты, «победил в самое краткое время все то», что сам он «насилу мог достать через великие и долгие труды» (III, 699). Но автор скоро подсказывает своему герою легкий способ утешиться. Тирсис снова влюбляется, на этот раз одновременно в двух красавиц — Сильвию и Ирису. Сам он несколько смущен этим. Однако повстречавшаяся ему некая пригожая жена по имени «Глазлюбность» (так Тредиаковский передаёт слово «кокетство»), открывает ему немудреный секрет всегда быть счастливым в любви. Для этого надо, не привязываясь слишком к одной, любить нескольких сразу: «Кто zalюбит больше, тот счастлив есть надолше» (III, 708). Подобного рода философия любви не могла не прийтись по вкусу «новоманирным» петербургским Медорам и Сильвиям. Вспомним называющихся этими именами персонажей сатир

Кантемира), и неудивительно, что перевод Тредиаковского имел такой успех именно при дворе. Весьма способным к усвоению этой философии оказывается и поумневший герой романа Тирсис.

В «Езде в остров любви», как и в русских школьных драмах, действуют всякого рода аллегорические персонажи: Почтение, Должность, Честь, Стыд, Очесливость (скромность), Тайна, «девка» Холодность и даже «Любовные письма», которые олицетворены в виде «легких самых и потаемных скороходов». Сами переживания влюбленного Тирсиса изображаются в виде аллегорических странствований его по различным местам Острова любви, носящим имена Пещеры Жестокости, Пустыни Воспоминания, Города Надежды, Местечка Беспокойности, Замка Прямой Роскоши, Ворот Отказа, Озера Омерзлости и т. п. Все это делает роман типичным образцом искусственного любовно-галантного стиля. Салтыков-Щедрин метко употреблял впоследствии заглавие перевода Тредиаковского — его «книги сладкия любви» — для обобщенной характеристики всего дворянского общества XVIII в. с его стремлением срывать как можно больше «цветов удовольствий». Но вместе с тем «Езда в остров любви» была первым «мирским» литературно-художественным произведением, напечатанным в России, первой книгой с новой, совершенно небывалой и немыслимой до того тематикой, являвшейся прямым вызовом традиционно-аскетическому идеалу старой Московской Руси. В этом — бесспорное значение, которое принадлежит ей в истории русской художественной литературы.

Попытка
обновления
литературного
языка

Еще большее значение, чем сам перевод, имеет предпосланное ему Тредиаковским предисловие к читателю. Предисловие это, в котором Тредиаковский подчеркивает, что он сделал свой перевод не книжным «словенским», а обычным разговорным языком, явилось своего рода литературно-языковым манифестом, провозгласившим принцип «обмирщения» русского литературного языка, освобождения его от старой церковнославянской стихии. «На меня, прошу вас покорно, не извольте погневаться (буде вы еще глубокословныя держитесь славенщины), что я оную не славенским языком перевел, но почти самым простым русским словом, — то есть каковым мы меж собой говорим», — пишет Тредиаковский и тут же приводит три причины, по которым он «сие учинил». Первая причина этого, указывает Тредиаковский, заключается в непригодности «славенского» языка — органа старого феодально-церковного мышления для выражения нового, светского, «мирского» содержания; вторая — в том, что «славенский язык» мало понятен широкому читателю, которому Тредиаковский предназначает свою книгу: «Язык славенский в нынешнем веке у нас очюнь темен, и многие его наши читая не разумеют; а сия книга есть сладкия любви, того ради всем должна быть вразумительна». Наконец, третья причина заключается в соображениях художественно-эстетического порядка,

которые для самого Тредиаковского играют весьма важную роль: «Третья: которая вам покажется может быть самая легкая, но которая у меня идет за самую важную, то есть, что язык славенский ныне жесток моим ушам слышится» (III, 649).

Тредиаковский сам ощущает недостатки своего перевода, они действительно еще очень велики. Однако уже одно стремление автора «уметить в свойство нашего природного языка» — писать «вразумительной» всем, живой разговорной речью — представляет собой факт большого общекультурного значения, попытку образования литературного языка на живой разговорной основе. Работу в этом направлении Тредиаковский продолжал и во время своей деятельности в Академии наук. Одной из основных его обязанностей было «вычищать язык русский, пишучи как стихами, так и не стихами». В 1735 г. при Академии было организовано особое «Российское собрание», состоявшее из академических переводчиков и долженствовавшее «иметь тишание в исправлении российского языка случающихся переводов». Тредиаковский в программной речи на первом же заседании выдвинул в качестве первоочередных задач, стоявших перед членами собрания, составление грамматики «доброй и исправной, согласной мудрых употреблению», словаря («дикционария»), риторики и стихотворной науки (поэтики). Основную установку в предстоящей работе по образованию «совершеннейшего» языка Тредиаковский делает на социально-языковую практику правящей верхушки двора, высшего духовенства. В то же время он высказывает резко отрицательное отношение к «подлому употреблению» — речи «низших» классов. «За образец ему в письме народный ряд, на площади берет прегнусно свой наряд», — с укоризной пишет он о Ломоносове в одном из своих многочисленных стихотворных выпадов против последнего. Ориентация на «жаргонную» речь верхушечных слоев правящих классов определила и судьбу задуманного Тредиаковским преобразования языка. Его попытки образовать «совершеннейший» литературный язык имеют значение главным образом в качестве осознанной постановки проблемы. Практически они мало к чему привели. Историческую задачу установления национального литературного языка начал успешно разрешать не Тредиаковский, а именно Ломоносов.

УГ Ранняя лирика. В виде прибавления Тредиаковский присоединил к «Езде в остров любви» собрание своих оригинальных стихов на русском, французском и даже латинском языке (одна эпиграмма).

Большая часть опубликованных здесь Тредиаковским стихотворений относится к жанру любовной лирики (из 30 стихотворений 20 любовных, причем 15 из них написано по-французски). Но Тредиаковский не остается в пределах только любовной тематики. Свое собрание он озаглавливает: «Стихи на разные случаи». И действительно, это первый в нашей литературе печатный сборничек лирических стихов довольно разнообразного содержания.

ния. В «Стихах похвальных Парижу» мы видим поповича и бурсака, который, попав в центр европейской роскоши и просвещения, в новую для него среду русской и французской знати, не может на первых порах прийти в себя от удивления и восторга. В Париже и солнце светит лучше, чем где-либо, и дольше цветут и благоухают цветы («красны и вонны чрез многие лета» (III, 755); по парижским улицам разгуливают поющие нимфы, и сам Аполлон с музами имеет там свое пребывание. Однако Тредиаковский отнюдь не превращается в модника и щеголя Медора из первой сатиры Кантемира. В нем быстро сказывается русский человек, горячо преданный своей родине. Повидимому, вскоре после «Стихов похвальных Парижу» им пишутся «Стихи похвальные России», в которых звучат и нотки тоски по родине, и искренняя преданность патриота, для которого его земля ближе и роднее всех краев на свете.

В противоположность «Стихам похвальным Парижу», которые сам Тредиаковский даже не включил в изданное им в 1752 г. собрание своих сочинений, «Стихи похвальные России» получили большую популярность в широких кругах русских демократических читателей; мы постоянно встречаем их в рукописных стихотворных сборниках того времени. Первым дает Тредиаковский в нашей поэзии и образцы пейзажной лирики. Таково его «Описание грозы, бывшей в Гаге» (в Гааге).

Все эти стихотворения, еще крайне несовершенные, стали весьма скоро навлекать на Тредиаковского самые ядовитые насмешки со стороны его же современников. Но помимо уже указанного их значения в качестве первых образцов лирической поэзии, они вообще выделяются из уровня силлабических виршей того времени своей относительной выработанностью. Почти все они отличаются довольно сложным строфическим, а иногда и композиционным построением. Иной раз самый ритм стихов, что особенно замечательно, поскольку все они написаны по силлабическому принципу, включает в себе элементы изобразительности. Например, строки: «Канат рвется, || Якорь бьется. || Знать (знатно, хорошо.— Д. Б.) кораблик понесется» (III, 65),— несомненно, передают собой порывисто дующий ветер, ритм набегающих волн. Удачны и некоторые стихотворные вставки в романе «Езда в остров любви», которые звучат ритмически разнообразно и по своему очень выразительно. Но поэтическая деятельность Тредиаковского была не только завершающей стадией — эпилогом силлабики, а и прологом нового русского стихосложения.

✓ *Начало
преобразования
стиха*

Чтобы окончательно вывести литературу на путь создания новых художественных форм, соответствующих новому ее содержанию, Кантемиру оставалось сделать в отношении стиха то, что он стремился сделать в отношении языка: от искусственно привнесенного в литературу учеными монахами силлабического виршевого стиха школьной поэзии перейти к другому, более свойствен-

ному русскому языку стихотворному строю. Кантемир оказался не в состоянии совершить это. Сделал этот исключительно важный шаг Тредиаковский.

В русском силлабическом стихе имелось только одно обязательное ударение, связанное с рифмой и падающее обычно (поскольку рифма была преимущественно женская) на предпоследний слог. В остальном ударения в стихе могли располагаться как попало, без всякой ритмической последовательности. В коротких стихах, имеющих от 4 до 9 слогов, этого одного ударения оказывалось достаточно для того, чтобы сообщить стиху известную ритмичность. Наличие быстро возвращающегося постоянного ударения не только образовывало само по себе известный ритм стиха, но и невольно способствовало ненамеренно-правильному распределению ударений в остальных словах, входящих в строку. Именно этим объясняется, что среди коротких силлабических стихов встречается так много стихов, звучащих тонически правильно, с чем мы неоднократно сталкиваемся при рассмотрении и школьных драм, и любовной лирики, и всякого рода любовных «карий» в повестях петровского времени. Тонически правильными стихами оказывается и ряд стихов Тредиаковского, напечатанных при «Езде в остров любви», т. е. за пять лет до провозглашенного им нового принципа организации русского стиха. Так, по подсчету С. М. Бонди, у Тредиаковского в шестисложных стихах количество неправильных стихов не достигает 3% общего числа, в семисложных около 10%, в восьмисложных уже около 25% и в десятисложных целых 56%, т. е. больше, чем правильных. Объясняется это тем, указывает Бонди, что в более длинных стихах «у главного ударения на предпоследнем слоге не хватает силы ритмически организовать весь стих». Особенно резко сказывается этот закон на еще более длинных одиннадцати- и тринадцатисложных стихах, а они-то и были особенно употребительными в русской силлабике. В таких стихах одно постоянное ударение, отделенное целыми десятью или даже двенадцатью слогами от следующего за ним другого постоянного ударения, никакой ритмообразующей роли играть не могло: отрезок в одиннадцать или тринадцать слогов в качестве ритмической единицы сознанием не воспринимался. Именно это и сообщало русским одиннадцати- и тринадцатисложным стихам ту прозрачность, которую подчеркивал Тредиаковский, говоря, что они «никак не ласкают ухо», «не состоят стихами, выключая рифму», а представляют собой «рифмованную прозу», «странные некие прозаические строчки». Реформа, проведенная в отношении одиннадцати- и тринадцатисложного стиха Кантемиром, установившим второе постоянное ударение — перед цезурой, последовала уже после опубликования Тредиаковским своего «Нового способа». До этого русские поэты-силлабики просто не сознавали роли ударения в качестве ритмообразующего фактора; это ясно видно из того, что в их стихах рядом с тонически звучащими строками

оказывались строки, лишенные и тени какой бы то ни было тоничности.

В 1735 г. (знаменательная дата в истории русской литературы) Тредиаковский опубликовал «Новый и краткий способ к сложению российских стихов с определениями до сего надлежащих званий» — книгу, явившуюся первым толчком к преобразованию русского стиха.

В поэзии, говорит Тредиаковский, «способ сложения стихов весьма есть различен по различию языков». Так, для нашего языка совершенно не подходит «количественная просодия», которую, исходя из античного — греческого и латинского — стихосложения, основанного на принципе чередования долгих и кратких гласных, хотел привить автор славянской грамматики 1619 г. Мелетий Смотрицкий. Правильнее поступали те, кто строили стих «в составе польского стихосложения», т. е. по силлабическому принципу, «некоторое известное число слогов в стихе полагая, пересекая оный на две части и приводя согласные конечных между собой слогов» (т. е. рифмуя стих). Однако силлабические стихи, по мнению Тредиаковского, «приличнее называть прозою». В другом месте Тредиаковский называет силлабические стихи «не прямыми стихами», относя к ним позднее и реформированный стих Кантемира. В противовес этому Тредиаковский выдвигает свой новый способ «к сложению российских стихов», предлагая складывать стих «равномерными двухсложными стопами», т. е. строить его на правильном, ритмическом упорядоченном чередовании ударных и безударных слогов. !

Однако, провозглашая новый, «тонический» принцип русского стихосложения (точнее называть его силлабо-тоническим, поскольку в рифмующихся строках сохраняется, как правило, одинаковое число слогов), Тредиаковский останавливается на полпути. Прежде всего он считает, что по «тоническому способу» должны составляться только самые длинные русские стихи, в первую очередь тринадцатисложный, так называемый «героический» стих или «российский эксаметр». Все правила Тредиаковского и относятся именно к составлению этого стиха; затем, с небольшими изменениями, он переносит их на одиннадцатисложный стих — «российский пентаметр». «Эксаметр» строится таким образом: первое полустишие состоит из трех двухсложных стоп, но в нем еще имеется седьмой слог, который выпадает из общего стопончисления и должен быть всегда долгим, то есть ударным. Второе полустишие состоит всегда из трех стоп, например: «ВЫ́ШЕ злАтО сЕрЕ́брА, || злАтА ж дОбрОдЕ́тЕль». Аналогична структура и пентаметра. В результате получаются те же тринадцатисложник и одиннадцатисложник, но тонизированные. Что касается стихов более коротких, заключающих в себе от четырех до девяти слогов, Тредиаковский считает, что они должны строиться по прежнему — силлабическому — принципу. Распространил силлабо-тонический принцип на все русские стихи Тредиаковский значи-

тельно позднее, уже вслед за Ломоносовым. Тогда же он переработал соответственным образом ряд своих старых стихов, как опубликованных при «Езде в остров любви», так и написанных им между 1730 и 1734 годами.

Половинчатость преобразования Тредиаковского обуславливалась тем, что он все еще продолжал оставаться связанным рядом традиционных особенностей нашей силлабической системы. Так, он считает, что русский стих должен обязательно иметь женскую рифму. Мужская рифма может употребляться только в комическом и сатирическом стихе, и то «что реже, то лучше». Исходя из этого, Тредиаковский решительно выступает против чередования в пределах одного стихотворения мужских и женских рифм. Равным образом Тредиаковский считает возможным складывать стихи только из двухсложных стоп — ямба, хорей, пиррихия и спондея, причем считает наилучшими, «свойственнейшими нам» стихи из хореев, наихудшими — из ямбов и средними — из пиррихий (двух безударных) и спондеев (двух ударных). Трехсложные же стопы в наше стихосложение вводить, по мнению Тредиаковского, никак не следует, ибо, во-первых, «неприлично скакать ими по стихам», а во-вторых, говорит он, если мы введем в гекзаметр и пентаметр трехсложные стопы, то они уже перестанут быть гекзаметром и пентаметром, ибо будут состоять уже не из шести и пяти стоп. Чисто формальный характер этого последнего доказательства совершенно очевиден. Отказался от всех этих правил Тредиаковский также только впоследствии, при повторном издании в 1752 г. своего «Способа».

Все это вносит в предпринятое Тредиаковским в 1735 г. преобразование системы русского стихосложения ряд весьма существенных ограничений. Практически в своем преобразовании Тредиаковский не пошел дальше тонизации традиционного длинного силлабического стиха, но принципиальное значение этого было очень велико. Перечисляя свои заслуги перед русской литературой, Тредиаковский имел полное право заявить: «Первый из российского народа привел я в порядок наше стихотворение, изобрел новое количество стихам, в чем состоит вся душа и жизнь стихов, и которому теперь все наши стихотворцы следуют».

Многие упрекали Тредиаковского в том, что в своем «Новом способе» он механически перенес на русское стихосложение принципы стихосложения французского. Тредиаковский признавал, что даваемые им определения основных стихотворческих терминов он, действительно, полностью заимствовал из французской поэтики; однако он имел полное право утверждать, что только этой внешней стороной сходство его системы с французской и ограничивается. Одновременно Тредиаковский указывал подлинный источник своего «тонического» принципа. Французское стихосложение, заявлял он, «ни чем, кроме пресечения (т. е. цезуры.— Д. Б.) и рифмы, на сие мое новое не походит». «Пусть отныне перестанут противно думающие думать противно: ибо, поистине, всю я силу

взял сего нового стихотворения из самых внутренностей свойства нашему стиху приличного; и буде желается знать, но мне надлежит объявить, то поэзия нашего простого народа к сему меня довела. Даром, что слог ее весьма не красный, от неискусства слагающих, но слатчайшее, приятнейшее и правильнейшее разнообразных ее стоп, нежели иногда греческих и латинских, падение подало мне не погрешительное руководство к введению в новый мой эксаметр и пентаметр оных вышеобъявленных двусложных *тónicas* стоп». «Подлинно, почти все звание, при стихе употребляемые, занял я у французской версификации; но самое дело у самой нашей природной наидревнейшей оных простых людей поэзии. Итак,—заканчивает Тредиаковский,—всяк рассудит, что не может, в сем случае, подобнее сказаться как только, что я французской версификации должен мешком, а старинной российской поэзии всеми тысячью рублями. Однако Франции я обязан и за слова, но искреннейше благодарю Россиянину России за самую вещь» (Б. П., 351—352). Эти последние слова дышат тем же высоким, полным достоинства патриотизмом, которым проникнуты и «Стихи похвальные России».

В своих позднейших статьях «Мнение о начале поэзии и стихов вообще» и «О древнем, среднем и новом стихотворении российском» (древним Тредиаковский считает период нашей языческой поэзии, средним — силлабический период и новым — начатый им *тónicas*), он снова подчеркивает, что «коренными» нашими стихами были стихи, состоящие из стоп и имевшие «количество слогов *тónicas*», как это, добавляет он, «видно и теперь по «простонародным» нашим песням» (Б. П., 422). В своих раздумьях о характере русского стиха Тредиаковский не мог не учитывать *тónicas* структуры современного ему немецкого стиха. Сам он упоминает и о книжке одного южнославянского поэта, в которой он также нашел хореические стихи. Но основным образом, по которому он равнялся, была русская народная поэзия. «...первородное и природное наше, с самая отдаленная древности, стихосложение, пребывающее и доднесь в простонародных, молодецких и других содержаниях, песнях живо и цело» (Б. П., 422). Поэтому он указывает, что даже правильнее считать предложенную им *тónicas* систему стихосложения — «*возобновленную*, а не *новую*!» (Б. П., 443). Таким образом, мы имеем право со всей решительностью утверждать, что преобразование Тредиаковским нашего стиха строится на национально-русской да к тому же и народной основе. Да и сам стих, который Тредиаковский называет «российским эксаметром», не только представляет собой тонизированный силлабический тринадцатисложник, но очень употребителен и в нашем народном стихотворстве (это размер частушек), и в нашей последующей поэзии, на него ориентировавшейся. Так, по верному наблюдению С. М. Бонди, если разобьем, например, стихи элегии Тредиаковского:

Невозможно сердцу ах! не иметь печали,
Очи также еще плакать перестали...

на полустишия, на которые они естественно и распадаются, то увидим, что они полностью соответствуют некрасовскому:

Догоняет ямщикок
Вожака с медведем:
Посади нас, паренек,
Веселей доедем...

или нашим частушкам:

Он играет хорошо,
Я пою печально.
Я влюбилась в него
Вечером случайно.

Знаменательно, что тем же аргументом от народности — соответствия народным песням — Тредиаковский оперирует неоднократно. Так, когда позднее он выступил против рифмы, он снова подчеркнул, что наши «коренные» языческие стихи, как и современные народные песни, рифм не имеют: «простых наших людей песни все без рифм».

✓ *Классицизм
Тредиаковского* Попытки создания обмирщенного литературного языка, противопоставляемого «глубокословной славенщизне», так же как начало преобразования тесно связанной с этой «глубокословной славенщизной» старой силлабической системы стихосложения, были вызваны потребностью дать соответствующие формы тому новому содержанию, которое Тредиаковский, как и Кантемир, вносил в русскую литературу. Причем содержание это по мере развития литературной деятельности Тредиаковского становилось все более общественно значительным, общественно весомым, все непосредственнее связывалось с историческим развитием жизни России, с политической современностью.

Естественным литературным выражением этого является все большее утверждение в творчестве Тредиаковского классицизма. Тредиаковский усваивает основные принципы классицизма: рационалистичность, следование правилам, подражание образцам.

За год до опубликования Тредиаковским «Нового и краткого способа», в 1734 г., вышла отдельной брошюрой его «Ода торжественная о сдаче города Гданска» (Данцига, взятого русскими войсками во время войны с Польшей 19 июня 1734 г.). В качестве главного достоинства своей оды Тредиаковский указывает на то, что она «самая первая есть на нашем языке» (I, 281). И он был в этом отношении прав. Мы знаем, что хвалебные панегирические жанры были одним из распространеннейших видов нашей школьной лирики конца XVII — начала XVIII в. В школьных пинтиках жанры эти обычно возводились к античным одам. «Епиницион», написанный, например, Феофаном Прокоповичем на Полтавскую победу, уже самым названием своим связан с одами

Пиндара. Но Тредиаковский в своей «Оде о сдаче города Гданска» действительно дает первый в нашей литературе образец одного из самых основных стихотворных жанров последующей русской литературы XVIII века — торжественной «похвальной» оды, точно построенной по правилам классицизма.

В качестве образца для своей оды Тредиаковский сам указывает оду «На взятие Намюра» Буало, которая считалась приверженцами классицизма наиболее признанным каноническим образцом хвалебно-торжественного одического жанра. Причем в полном соответствии с теорией классицизма, вменявшей в обязанность писателю подражать образцам, Тредиаковский даже ставит в особую заслугу своей оде литературно-стилистическую близость ее к такому произведению, как ода на взятие Намюра. К своей оде Тредиаковский приложил теоретическое «Рассуждение об оде вообще». Здесь впервые у нас дается жанровое определение оды, указывается отличие ее от эпической поэмы; различаются два вида од (хвалебные и нежные); наконец, формулируется основное свойство поэтики оды — так называемый «лирический беспорядок» («красный беспорядок»), как переводит Тредиаковский соответствующее выражение из «Искусства поэзии» Буало; (I, 280). Позднее Тредиаковским были написаны подобные же теоретические рассуждения о жанре эпической поэмы («Предъизъяснение об ироической пниме») и комедии («Рассуждение о комедии вообще»).

Кроме жанра победно-патриотической, «пиндаровской» оды, Тредиаковский первый ввел в русскую поэзию и ряд других жанров. К «Новому и краткому способу» он приложил своего рода жанровую антологию — ряд написанных им стихотворений — образцов разного рода поэтических видов и форм: послания («Эпистола к Аполлину»), любовной элегии, оды, стансов, эпиграмм, мадригала, рондо, сонета. Особенного внимания заслуживает «Эпистола к Аполлину». Поэт обращается от лица «Росской поэзии» к «начальнику» муз («девяти парнасских сестр»), Геликона и Пермесса, богу стихотворчества Аполлону с призывом посетить Россию и распространить по ней тот же свет поэзии, который разлит им по всему миру. Попутно Тредиаковский дает обзор мировой литературы с точки зрения ее высших достижений. Перечень называемых им здесь имен позволяет точно очертить литературно-художественный горизонт Тредиаковского как последователя классицизма — круг имен писателей, признаваемых им образцовыми.

Особенно подробно и сочувственно говорит Тредиаковский о французской поэзии (в числе четырнадцати называемых им здесь имен находятся все сколько-нибудь выдающиеся представители французского классицизма до «хотя молодого, но весьма чистого в слоге» Вольтера включительно).

В эпистоле Тредиаковского впервые выражено стремление, воспользовавшись всем литературным наследием прошлого и настоя-

шего, ввести русскую поэзию как равноправную в среду других европейских литератур — стремление, которое на долгое время будет одной из основных тенденций нашего последующего литературного развития.

Задаче освоения достижений западноевропейской — в основном французской — литературы служит и большинство других предлагаемых Тредиаковским, наряду с эпистолой, стихотворных образцов. При всех них Тредиаковский дает и необходимые теоретические определения впервые употребляемых им на русском языке новых поэтических форм. Подавляющее большинство этих форм также сделалось основными жанрами русской поэзии. Впервые дано у нас Тредиаковским стихотворное переложение басен Эзопа. Наряду с несколькими баснями Кантемира — это первые образцы русской стихотворной басни, первый шаг к басенному творчеству Крылова. Правда, если сопоставить «басенки» Тредиаковского с крыловскими баснями, то между ними окажется примерно такая же разница, как между петербургским пейзажем в «Петриде» Кантемира и во вступлении к «Медному всаднику».

Выпустив в 1752 г. первое и единственное собрание своих сочинений в двух томах — «Сочинения как стихами, так и прозой», Тредиаковский открывает его переводом «Науки о стихотворении и поэзии», т. е. знаменитого кодекса европейского классицизма — стихотворного трактата Буало «L'art poétique». Следом за ним идет прозаический перевод одного из краеугольных камней теории классицизма — «Послания к Пизонам» Горация. Таким образом, в пропаганде и популяризации в русской литературе классицизма Тредиаковскому принадлежит видное место.

Вместе с тем классицизм творчества самого Тредиаковского носит промежуточный характер, «новизна» своеобразно и причудливо уживается в нем со «старинной».

✓ Политические взгляды Тредиаковского

Тредиаковский, как и Феофан, и Кантемир, был приверженцем «просвещенного абсолютизма». Во время борьбы Феофана и Кантемира с верховниками он находился еще за границей. Но «Песнь» на коронацию Анны Ивановны, которую он пишет там же несколько месяцев спустя, выдержана в совершенно определенных политических тонах. Тредиаковский подчеркнуто, чуть ли не в каждой строфе, приветствует Анну именно как полновластную «самодержицу» — «прямую царицу», которая «над Россию воцарила всею». В «Песне» Тредиаковский выражает надежду, что с воцарением Анны наступит золотой Сатурнов век, что все заживут мирно и счастливо, что «переменятся злые нравы». Однако бедный труженик, разночинец Тредиаковский еще более ошутимо и тяжело, чем сын молдавского господаря князь Кантемир, должен был почувствовать полное крушение всех этих надежд. По свидетельству современников, Тредиаковский обязан был подползать со своими очередными стихотворными приветствиями к трону императрицы на коленях; в знак расположе-

ния грубая и невежественная Анна уداстанвала своего придворного пинту, по его собственным словам, «всемилоостивейшими оплеушинами».

В 1735 г. (год выхода в свет «Нового и краткого способа») против Тредиаковского возникло нелепое следственное дело, которое чуть не приняло весьма серьезный оборот. Как раз в той самой «Песне», в которой Тредиаковский восславил «седшу на престол» Анну, он назвал ее не императрицей, а на латинский лад — «императрикс». Список с этой песни попал на глаза начальству В тайной розыскной канцелярии было начато следствие об употреблении «не по форме» «титула ее императорского величества». Тредиаковскому пришлось давать объяснения грозному начальнику тайной канцелярии Андрею Ушакову. Дело, правда, кончилось благополучно, но все это глубоко потрясло Тредиаковского. Через некоторое время он был избит Волинским. Так, наглядно на себе самом Тредиаковский мог неоднократно убедиться, что «злые нравы» российской феодально-крепостнической деспотии не только не переменялись, но стали еще злее. И вот в творчестве автора восторженных од и песен в честь императрицы начинают звучать новые оппозиционные ноты. В 1751 г. Тредиаковский предпринимает своеобразную попытку дать «урок царям». С этой целью он печатает в 1751 г. свой перевод романа Д. Баркляя «Аргенида», написанного на латинском языке. В основе «Аргениды» лежит романическая авантюрно-любовная фабула, но по существу она является политическим романом, отстаивающим в аллегорической форме принцип абсолютной монархии. В качестве произведения, насыщенного идеями, предваряющими концепцию «просвещенного абсолютизма», «Аргенида» пользовалась исключительным успехом и популярностью на протяжении целого столетия. Роман Баркляя был переведен почти на все европейские языки. На «Аргениде» в значительной степени воспитывалась политическая мысль деятелей европейского классицизма. Высоко ценил ее Ломоносов. В то же время Тредиаковского, несомненно, привлекало к «Аргениде» то, что автор ее ставил своей задачей дать «совершенное наставление» царям, как нужно править страной, дабы избежать всякого рода государственных бедствий и потрясений.

Еще большее значение для развития нашей общественной мысли имел другой труд Тредиаковского, которым он был занят в течение тридцати лет (с 1738 г.) — перевод многотомной истории очень известного в то время французского историка-популяризатора Шарля Роллена (10 томов «Древней истории», 16 томов «Римской истории» и 4 тома «Истории римских императоров», которые были написаны учеником и продолжателем Роллена, Кревье). История Роллена-Кревье в переводе Тредиаковского явилась для русского читателя не только замечательным сводом сведений по истории античности, но и своеобразной школой гражданской добродетели в антично-республиканском духе.

Особенно важны в этом отношении четыре тома «Истории римских императоров» Кретье, в которых тацитовскими красками бичуется порок на троне — цари-тираны и узурпаторы. Вместе с тем издание перевода Роллена было для Тредиаковского и своего рода ширмой: к ряду томов он предпослал написанные им пространные введения, в которых изложил целый курс «естественного права» и этики.

В 1760 г. Тредиаковский издает свой перевод с французского биографии и сокращенного изложения философии «родоначальника английского материализма и всей опытной науки новейшего времени» (М а р к с) — Френсиса Бэкона.

В то же время и философское мировоззрение Тредиаковского, и его общественно-политические взгляды были очень путанны и противоречивы. Как это убедительно показывает новейший исследователь, прогрессивное тесно переплетается в них с реакционным, новые, передовые идеи — с примитивными богословскими верованиями и традициями, утверждение природного равенства людей — с защитой крепостнических отношений¹.

Непоследовательность, путанность, противоречивость мировоззрения в полной мере дают себя знать и в крайне своеобразном стиле творчества Тредиаковского.

Последующая оппозиционность Тредиаковского тому самому придворному обществу, «новоманирно»-галантным жаргоном которого он стремился писать «Езду в остров любви», сказалась и на его стиле. «Учительным», гражданским тенденциям, возникающим в творчестве Тредиаковского, более соответствовала торжественно-приподнятая и вместе с тем глубокими корнями связанная с древней литературной традицией «славянская» речь, вполне соответствовавшая и все усиливавшимся богословским элементам его мировоззрения. И вот в его языке снова обнаруживается резкий возврат к столь решительно было отвергнутой им «глубокословной славенщизне». Наряду с этим в его стихотворную речь характерно вторгается демократическая «простонародная» лексика. Во всем этом еще не было ничего дурного. Вовсе отречься от «славенщизны», т. е., в пору Тредиаковского, почти от всего нашего книжно-литературного наследия, можно было только в пылу боевого полемического задора. Несомненно прогрессивным, способствующим демократизации литературной речи было и появление в языке Тредиаковского народных элементов. Путем синтеза книжной традиции и живой устной народной речи шли сыгравшие такую важную роль в развитии русского литературного языка Ломоносов и Пушкин. Бедой Тредиа-

¹ См. докторскую диссертацию Л. И. Кулаковой «А. Н. Радищев и вопросы художественного творчества в русской литературе XVIII в. (Из истории русской эстетической мысли XVIII века)», защищенную в 1955 г. в Институте мировой литературы имени А. М. Горького АН СССР.

ковского было то, что вместо такого законного синтеза его стихотворная речь являла собой беспорядочную механическую смесь: в стихах его русское и церковнославянское, книжное и живое, просторечное и даже простонародное смешивались самым пестрым, причудливым, подчас, можно сказать, прямо варварским образом. («Но исполнь ядрености, пхая их отрывает»; или: «Боги, все животы надрывая, смеялись»). Все это порой придает стихам Тредиаковского характер какой-то языковой какофонии.

Уже Ломоносов с самого начала упрекал Тредиаковского за наличие в его стихах так называемых «затычек», т. е. лишних, ненужных слов, вставляемых в строку лишь для соблюдения размера, заполнения метрических пустот. Иногда целые строки Тредиаковского представляют собой сплав таких ничего не значащих «затычек». Отсюда необыкновенная многословность Тредиаковского. Мы наглядно убедимся в этом, если сопоставим переложения одного и того же псалма, сделанные в порядке некоего поэтического соревнования Тредиаковским, Сумароковым и Ломоносовым: у Ломоносова его переложение заняло шестьдесят стихов; у Сумарокова — шестьдесят шесть; у Тредиаковского — целых сто тридцать. Как вспомним, Кантемир, опираясь на латинских авторов, отстаивал право поэта на необычную расстановку слов — инверсию, считая, что она украшает поэтическую речь, сообщая ей особую специфичность. Тредиаковский возводит это право в неограниченный произвол. В соединении с искусственно затрудненным синтаксисом это делает многие его стихи почти непонятными русскому читателю. Вообще сознательное усложнение, запутанность, как бы намеренная затрудненность являются отличительными чертами и языка, и стиля Тредиаковского. Сюда же присоединяется нарочитая манерность. В одной из своих статей («О беспорочности и приятности деревенския жизни», 1757 г.) Тредиаковский подчеркивает, что он предпочитает естественному пейзажу «простаго и почитай грубого виду, не знающего красот кроме природных и не заемлющего ничего у искусства», пейзаж «деревни, поля, да позволится сказать, расчесанного, наряженного, убранного и почитай я выговорил **вырумяненного благоличия**» (I, 730). Создание из естественности и красоты **«вырумяненного благоличия»** — в этом Тредиаковский и усматривал одну из основных задач искусства.

Манерность, кричащая стилистическая пестрота, многословие, крайняя запутанность синтаксических конструкций сообщали стихам Тредиаковского характер гротеска, делая их весьма удобным объектом для пародирования. Пародии на них и не замедлили появиться. Некоторые из них подчас принимались за стихи самого Тредиаковского, что не удивительно, поскольку многие его стихи и сами по себе выглядят, как пародии. Вот, например, как описывает он наступление весны в оде «Вешнее тепло»:

То славий, с пламени природна,
В хврастинных skutavшись кустах,
Возгласностию, коя сродна,
К себе другиню в тех местах
Склоняет толь, хлеща умильно,
Что различает хлестъ обильно (I, 747).

Равным образом новые научные представления и философские идеи облачаются Тредиаковским в формы, в какой-то мере возвращающие нас к временам схоластического классицизма XVII в. и риторической витиеватости проповедников до Феофана Прокоповича. Зато после чтения Тредиаковского начинаешь по-настоящему ощущать и понимать все огромное значение работы по установлению русского национального литературного языка, которую проделал его младший современник Ломоносов.

Все эти черты и особенности, свойственные языку и стилю Тредиаковского, ярко сказались и на самом значительном во всех отношениях и самом «крамольном» его произведении — «иронической пииме» «Тилемахида» (вышла в свет в 1766 г., за три года до смерти Тредиаковского и появления первого сатирического журнала Новикова).

«Тилемахида» (Тредиаковского — переложение в форме эпической поэмы знаменитейшего французского политико-нравоучительного романа Фенелона «Похождения Телемака» (написан в 1695—1696 гг., впервые опубликован в 1699 г.))

Как и «Аргенида» Барклая, роман Фенелона пользовался огромной популярностью и на Западе и, начиная еще с петровского времени, в России. Помимо ряда рукописных переводов на русский язык, в 1747 г. появилось печатное издание романа, дважды переиздававшееся; всего «в свете знатный Телемак» издавался у нас в XVIII в. десять раз в пяти переводах.

Подобно Барклаю, Фенелон — убежденный сторонник монархического принципа, но вместе с тем его роман, написанный к концу царствования одного из наиболее типических представителей абсолютизма (Людовика XIV), является суровым приговором всей государственной практике последнего, как известно, приведшей Францию на край полного экономического истощения. В противовес этому Ментор преподает в романе своему воспитаннику Телемаку науку истинного государственного управления. Современниками роман Фенелона воспринимался как едкая сатира на Людовика XIV и его правительственный режим. Во Франции роман подвергался гонению и довольно долгое время не мог выйти в свет (первое его издание 1699 г. было конфисковано).

В соответствии со своей обличительно-сатирической установкой Фенелон резко нападает в романе на «злых царей», царей-тиранов. Ряд стихов «Тилемахиды» (прозаический роман Фенелона переведен Тредиаковским стихами почти слово в слово) содержит в себе весьма энергичные тирады на тему о неправых

царях, которые не любят «всех вещающих Истину смело». Отстраненный от двора, почти отлученный от литературы, Тредиаковский, несомненно, вкладывал в эти стихи сильное личное чувство. Вещал он в своей «Тилемахиде» и весьма смелые истины. Так, в пятой книге Телемак вопрошает у своего наставника Ментора:

Я спросил у-него, состоит в чем царска державность?
От отвечал: Царь властен есть во всем над-Народом:
Но Законы над-ним во всем же властны конечно (II, 133).

Невольно вспоминаются строки Пушкина в оде «Вольность»:

Владыки! вам венец и трон
Дает Закон, а не природа;
Стойте выше вы народа,
Но вечный выше вас Закон.

Дальше следует обстоятельная характеристика Ментором существа «царской державности»:

Боги Царем его не-ему соделали в пользу;
О есть Царь, чтоб был Человек всем Людам взаимно:
Людам свое отдавать он должен целое время,
Все свои попечения, все и-усердие Людам;
Он потолику достоин царить, поколику не-тщится
Памятен быть о-себе, да-предастся Добру всенародну (II, 134).

Роковым недостатком «Тилемахиды» явилось то, что содержащиеся в ней весьма смелые политические истины были облечены во всё ту же, обычную для Тредиаковского, «диловатую» стилевую форму. В результате «Тилемахида» сделалась широчайшей мишенью для всякого рода насмешек. За этим не было замечено широкой публикой то значительное, что имеется в ее идейном содержании. Но отдельные читатели «Тилемахиды» это значительное в ней рассмотрели. Недаром Радищев, который в специальной статье, посвященной Тредиаковскому, «Памятник дактилохореическому витязю» предпринял — хотя и в шуточной форме — попытку апологии его «Тилемахиды», заимствовал из последней и знаменательный эпиграф к своему «Путешествию из Петербурга в Москву». По убедительному предположению акад. А. С. Орлова, самые издевательства Екатерины II над «Тилемахидой» в ее журнале «Всякая всячина» также могли быть до известной степени продиктованы желанием опорочить в общественном мнении эту политически нежелательную ей книгу. Наоборот, Новиков в своем сатирическом журнале «Трутень» энергично вступился за Тредиаковского.

Одобрительно, вслед за Радищевым, отметил поэму Тредиаковского не кто иной, как сам Пушкин, что в свете указанных выше политических переключек между автором «Вольности» и автором «Тилемахиды» представляется особенно выразительным. О поэме Тредиаковского Пушкин писал: «Любовь его к фенелову эпосу делает ему честь, а мысль перевести ее стихами и самый выбор стиха доказывает необыкновенное чувство изящ-

ного» (XI, 253—254). Телемак — сын гомеровского царя Одисея, поэтому роман о поисках им отца является как бы естественным продолжением «Одиссеи» Гомера. В романе Фенелона много и прямых заимствований из поэм Гомера и «Энеиды» Вергилия. Отсюда, очевидно, и возникла у Тредиаковского мысль превратить прозаический роман в стихотворную поэму. Еще важнее то, что в поэтике классицизма героическая поэма считалась самым «высоким» и значительным из всех литературных жанров. Это также вполне отвечало идейной значительности романа Фенелона. Жанру героической поэмы соответствовал и выбранный Тредиаковским стихотворный размер — нерифмованный гекзаметр, составленный из дактилей и хореев и приближающийся к античному размеру поэм Гомера: «Древня размера стихом пою отцелюбного сына» (II, 1).

Первый и превосходный образец такого гекзаметра уже был дан Ломоносовым в его «Письме о правилах российского стихотворства» (1739). Но для русской эпической поэмы размер этот был употреблен Тредиаковским впервые и чрезвычайно удачно. Недаром уже в XIX в. Гнедич, после поисков другой формы эпического стиха, предпринятых и его предшественниками, и им самим, также обратился в своем переводе «Илиады» к форме гекзаметра. С того времени форма эта сделалась канонической.

Заложил Тредиаковский своей «Тилемахидой», которая свидетельствует не только о превосходном знании им древнегреческого языка и древней греческой литературы, но и о глубоком проникновении в самый дух античности, основы для создания на нашей почве особого поэтического «гомеровского» стиля. В частности, он широко применяет в ней составные эпитеты типа «отцелюбный», «багрочерный», «светлоструйный» и т. п., представляющие чаще всего буквальный перевод соответствующих конструкций греческих классических авторов, а порой образованные по аналогии с ними. Подобные составные эпитеты были позднее широко использованы Гнедичем и Жуковским в их переводах поэм Гомера. Многие из них и вообще прочно вошли в состав не только нашей литературной речи, но и языка вообще («благобразумный», «кровоточащий» и др.).

Энергично вступаясь за «Тилемахиду» Тредиаковского в своей статье «Памятник дактилохорическому витязю», Радищев делает попытку хотя бы частично реабилитировать ее и в художественном отношении. Соглашаясь, что в «Тилемахиде» «много посредственных и слабых» стихов, «а нелепых столько, что счесть хотя их можно, но никто не возьмется оное сделать», Радищев утверждает, что наряду с этим в ней имеется не только «несколько хороших», но и «несколько превосходных». В пример последних он приводит стихи:

Но на ближних горах зеленели кусты винограды,
Конх ливствя, как венки и цепочки, висели,
Грозды красней багреца не могли под листом укрыться.

В особое достоинство Тредиаковскому Радищев ставит звуковую изобразительность ряда его стихов, то, что позднее стали называть звукописью и что он называет «изразительной гармонией»: «Какая легкость. . . «Зрелась сия колесница лететь по поверхности водной». А еще легче, действительно, как нечто легкое, виющее по ветру: «И трепетались играными ветра вьясь, извинаясь» (Р. П., 221). Однако в итоге и Радищев выносит Тредиаковскому довольно суровый приговор: «Он стихотворец, но не поинт» (Р. П., 217). Действительно, Тредиаковский не обладал большим творческим дарованием. Об этом нагляднее всего свидетельствует переводческий по преимуществу характер всей его деятельности.

Был Тредиаковский и неутомимым экспериментатором в области слова. Ряд стихов пишется им исключительно с опытными целями. Часто он сам прямо подчеркивает это. Так, при «Оде в похвалу цвету розе» он помещает подзаголовок: «Сочинена нарочно новым российским пентаметром для примера» (Б. П., 162); при оде, переведенной из Фенелона: «Сочинена для примера простого российского стиха» (Б. П., 164). «Для опыта» переводит он частично ямбическим, частично хоренческим «гексаметром» и эзоповы басенки и т. д. Но этот неустанный стихотворец-экспериментатор в области художественного слова подчас является и подлинным «поинтом». Не будь этого, не удалось бы Тредиаковскому сложить хотя бы тот гекзаметр, который приводит в пример «прекрасного» сам Пушкин: «Корабль Одиссеев, || Бегом волны деля, из очей ушел и сокрылся» (XI, 227). Таких действительно прекрасных гекзаметров можно насчитать в «Телемахиде» немало. Не удалось бы Тредиаковскому написать и тех стихов, какими начинается одно из его библейских переложений:

Воини, о! Небо, и реку,
Земля да слышит уст глаголы:
Как дождь, я словом потеку;
И снидут, как роса к цветку,
Мои вешания на доли (I, 342).

Эти строки по замечательной энергии и вместе с тем гармоническому течению стиха могли бы легко найти себе место в пушкинских «Подражаниях Корану». Правда, выискивать подобные строки среди огромного количества тяжелых, мало вразумительных, подчас «нелепых» и почти всегда гротескных стихов Тредиаковского — занятие не слишком благодарное, но не отметить наличия их мы не имеем права. Без этого суждения наше о Тредиаковском было бы и неполным, и несправедливым.

В надписи к своему портрету сам Тредиаковский написал: «Он есть Тредиаковский — трудолюбивый филолог» (П., 232) И действительно, Тредиаковский был в известной мере основателем русской филологии. Мы уже знаем, что он является автором первой у нас специально критической статьи и первого же опыта историко-литератур-

Тредиаковский-
филолог

ного исследования о русском стихосложении, не утратившего (в разделе, посвященном силлабике) своего значения и по настоящее время. В частности, должно быть отмечено и в этой работе пристальное внимание автора к русским народным песням. Его «Способ к сложению российских стихов» 1752 г. (второе совершенно переработанное издание «Нового и краткого способа») был на протяжении всего XVIII в. лучшим учебником силлаботонического стихосложения. В «Слове о витийстве» (1744), произнесенном им в качестве «элоквенции профессора» и проникнутом, как и все его работы вообще, горячим патриотическим чувством, Тредиаковский возражает против господства в науке латинского языка и призывает всячески разрабатывать и совершенствовать «природный», т. е. русский, язык, который столько «и обилия, и сил, и красот, и приятностей имеет».

И в своих филологических трудах Тредиаковский допустил немало курьезов. Так, движимый патриотическим желанием опровергнуть некоторые уничижительные для славян и русских теории немецких ученых, он впадает в противоположную крайность, утверждая, что «первенствующим» — древнейшим — языком Европы был язык «словенский» (праотец славянского) («Три рассуждения о трех главнейших древностях российских», 1757, опубликованы уже после смерти Тредиаковского, в 1773 г.). При этом «первенство словенского языка» доказывается путем самого фантастического словопроизводства: скифы от скитания, кельты от желты, т. е. «народ светлорусый», амазонки («амазоны») от омужоны — «жены мужественные» и т. п. В самой пространной из своих теоретических работ — «Разговоре о правописании» (1748) — Тредиаковский выдвигает предложение об орфографической реформе, основывая ее на фонетическом принципе: писать, как произносишь. В «Разговоре» есть ряд здравых мыслей, но самый фонетический принцип Тредиаковский понимает слишком рассудочно-прямолинейно, и его новая орфография, по которой он начинает печатать свои сочинения, не только не привилась, но и навлекла на него лишние насмешки и издевательства со стороны современников. Особенно забавляли всех введенные им особые «единитные палочки» (дефисы), которыми он соединял целые группы слов, желая подчеркнуть, что в живом произношении они образуют как бы некое единство.

Тем не менее сохраняют силу слова о Тредиаковском Пушкина: «Его грамматические и филологические изыскания очень замечательны. Он имел о русском стихосложении обширнейшее понятие, нежели Ломоносов и Сумароков... Вообще изучение Тредьяковского приносит более пользы, нежели изучение прочих наших старых писателей. Сумароков и Херасков не стоят Тредьяковского» (XI, 227). Однако, несмотря на то что слова эти прозвучали больше чем сто лет назад, изучение Тредиаковского до сих пор продолжает оставаться далеко не достаточным.

Огромное количество всего написанного и опубликованного Тредиаковским ни разу не было собрано воедино. Единственное прижизненное собрание сочинений Тредиаковского в двух частях, выпущенное им в 1752 г., далеко не содержит в себе всего написанного им и до этого времени. Наиболее полным собранием является издание Смирдина 1849 г. в трех томах и четырех частях. Избранные стихотворения и избранные статьи о литературе Тредиаковского — в серии «Библиотека поэта», под ред. акад. А. С. Орлова со вступ. статьей С. М. Бонди, 1935 (цитаты даются по изданию Смирдина и отчасти по данному изданию. — *Б. П.*). Подбор критических статей и высказываний о Тредиаковском дан в сборнике С. А. Венгеров «Русская поэзия», вып. 6, 1897, стр. 365—397 (здесь же, на стр. 395—397, дополнительная библиография). Полностью статью Радищева о Тредиаковском см. в собраниях сочинений Радищева (цитаты из нее — по изданию Академии наук СССР); критические высказывания Пушкина в сборнике «Пушкин-критик», 1950 (см. по указателю), и в собраниях сочинений. Из критических и историко-литературных работ о Тредиаковском в дореволюционное время наиболее справедливая оценка его деятельности дана в статье И. Введенского, опубликованной в журнале «Северное обозрение», 1849, т. II, и перепечатанной в «Русской поэзии» С. А. Венгеров (вып. 1, 1893, стр. 50—55). Наиболее полная биография Тредиаковского — в работе акад. П. П. Пекарского «История Академии наук», т. II, 1873, стр. 1—258 (П.); кроме того, см. А. А. Куннк «Сборник материалов для истории Академии наук в XVIII веке», 1885, стр. VII—LVI и 1—86; Л. Н. Майков «Молодость В. К. Тредиаковского до его поездки за границу» (Журнал Министерства народного просвещения, 1897, июль, стр. 1—22); А. О. Круглый «О «Римской истории» Роллена в переводе Тредиаковского» (там же, 1876, ч. 36, стр. 226—233); акад. А. С. Орлов «Тилемахида» В. К. Тредиаковского», сб. «XVIII век», вып. 1, 1938, стр. 5—55.



Ломоносов

В 1731 г., через восемь лет после того, как учиться в Москву прибрел с далекой окраины тогдашней России, из Астрахани, Тредиаковский, туда же с далекой северной окраины, из-под Архангельска, прибрел другой столь же жаждавший знаний великовозрастный ученик, сын энергичного и предприимчивого поморского крестьянина-рыбака Михаил Васильевич Ломоносов (1711—1765).

Замечательная биография Ломоносова широко известна. С детства проявилась в нем страсть к учению. Жители Беломорского края, через который в то время шла вся внешняя торговля и непосредственные сношения России с Западной Европой, отличались сравнительно высоким культурным уровнем. У одного из своих односельчан четырнадцатилетнему Ломоносову удалось достать церковно-славянскую грамматику, Мелетия Смотрицкого и арифметику, Маг-

Жизнь и деятельность

нического. Сам Ломоносов полушутя называл впоследствии эти книги «вратами своей учености». Третьей настольной книгой Ломоносова был стихотворный силлабический перевод Симеоном Полоцким Псалтыри.

Детские годы на севере навсегда запечатались в сознании Ломоносова величественные картины могучей полярной природы, дали превосходное знание живого народного языка и народного поэтического творчества — поверий, песен, сказок, былин, пословиц. Ежегодные поездки с отцом в море, на промысел, воспитали в мальчике физическую силу и выносливость, энергию, пытливость, находчивость, отвагу. Чувства независимости, личного достоинства, вообще свойственные обитателям Поморья, не испытанным ни татарского ига, ни крепостной зависимости от помещика (они были так называемыми «государственными крестьянами»), достигли в Ломоносове высшей степени развития и составили одну из драгоценных черт его характера. Девятнадцать лет Ломоносов, подобно Тредиаковскому, тайно от отца покидает родительский дом и, пристав к одному из обзоров, добирается до Москвы. Всяческими правдами и неправдами добывается Ломоносов принятия в Славяно-греко-латинскую академию, куда доступ ему как сыну крестьянина был закрыт. Преодолевая все трудности — от насмешек «малых ребят», академических товарищей Ломоносова, над «болваном лет в двадцать», который «пришел латине учиться», до крайне стесненных материальных условий, — Ломоносов страстно отдается учению: проходит в течение года курс первых трех классов; помимо латинского, по собственному желанию изучает греческий язык; зачитывается русскими летописями. Через несколько лет школьное начальство направляет Ломоносова в качестве одного из способнейших учеников в Петербург, в университет при Академии наук, откуда в конце 1736 г. его посылают за границу, в Германию, для изучения горного дела. Ломоносов занимается в это время не только точными науками и философией, но и филологией, изучает французский и немецкий языки, овладевая всеми достижениями современной ему научной мысли. После исполненного приключений возвращения в 1741 г. в Россию Ломоносов начинает работать в Академии наук и в 1745 г. утверждается академиком, профессором химии. К этому времени развертывается его блестящая научная и литературная деятельность.

Деист по философским воззрениям, т. е. сторонник воинствующего антиклерикального мирозерцания, материалист в своей конкретной научной работе, Ломоносов принадлежал к деятелям передовой науки в самом полном и лучшем значении этого слова. Ломоносов был ученым энциклопедического размаха. Пушкин, говоря о том, что он «все испытал и все проник», имел полное право назвать его «первым нашим университетом» (XI, 33, 225), а Герцен отзывался о нем: «Этот знаменитый ученый был типом русского как по своей энциклопедичности, так и по остроте сво-

его понимания» (VI, 341). Ломоносов осуществил ряд важнейших научных открытий в самых различных областях знания — химии, физики, астрономии. Эти открытия подчас целыми десятилетиями предваряли прогремевшие и делавшие эпоху в науке подобные же открытия западных ученых, но оставались незамеченными и забытыми в условиях русского самодержавно-крепостнического строя. При этом во всей своей научной работе Ломоносов исходил из материалистического убеждения в сохранении материи «при всех переменах, в Натуре случающихся», считая это «всеобщим естественным законом».

По праву называя этот впервые сформулированный гениальным русским ученым закон «законом Ломоносова», выдающийся советский ученый, академик С. И. Вавилов пишет: «Глубочайшее содержание великого начала природы, усмотренного Ломоносовым, раскрывалось постепенно и продолжает раскрываться в прогрессивном историческом процессе развития науки о природе»¹.

Параллельно с работами в области точных наук, с занятиями русской историей протекала основополагающая работа Ломоносова в области русского языка, литературной теории и практики, расцветала деятельность Ломоносова-поэта. Огромна роль Ломоносова и как великого национального просветителя, неустанно ратовавшего за создание русской культуры и науки. Ломоносов относился с большим уважением к выдающимся представителям западноевропейской науки, связанным с деятельностью нашей Академии наук. Он вел оживленную переписку с знаменитым математиком Леонардом Эйлером, также русским академиком, был связан тесной дружбой с другим академиком, Г. Рихманом. Но как и Тредиаковский, Ломоносов ожесточенно боролся с за-полнившими Академию наук немецкими чиновниками-администраторами и привлеченными ими учеными-иностранцами, нагло кичившимися своим мнимым превосходством, цепко державшимися друг за друга и недоброжелательно относившимися ко всему русскому. В противовес этим «недоброхотам российских ученых», «неприятелям наук российских», как Ломоносов их гневно называл, он делал все возможное для выдвижения на научное поприще «природных россиян» — русских ученых. В 1755 г. Ломоносов добивается создания крупнейшего питомника русской образованности и науки — Московского университета. В одном из своих писем, с законной гордостью говоря о свойственной ему «благородной упрямке и смелости к преодолению всех препятствий к распространению наук в отечестве», Ломоносов взволнованно прибавлял: «За общую пользу, а особливо за утверждение наук в отечестве и против отца своего родного восстану за грех не ставлю». Всей своей жизнью и деятельностью Ломоносов доказал, что это не было только словами.

¹ С. И. Вавилов, Закон Ломоносова, «Правда», 5 января 1949 г.

Самым замечательным в интеллектуальном облике Ломоносова является его универсальная гениальность, соединение в нем высокоталантливости поэта и великого ученого.

В Ломоносове мы имеем исключительное проявление таланта и огромной духовной мощи русского народа, воплощенных в человеке, вышедшем из самой глубины народной жизни и поднимающемся на вершины мировой науки.

Преобразование
русского
стиха

Слаганием виршей Ломоносов, как это полагалось ученику Славяно-греко-латинской академии, занимался уже в школьные годы. Непосредственным толчком к более серьезным занятиям поэзией послужил для Ломоносова трактат Тредиаковского «Новый и краткий способ к сложению российских стихов». Усвоив новый «тонический» принцип, предложенный Тредиаковским, Ломоносов, однако, с самого начала занял по отношению почти ко всем остальным положениям, выдвинутым Тредиаковским, резко отрицательную позицию. До нас дошел экземпляр «Способа», который Ломоносов взял с собой за границу и который весь испещрен его пометами и критическими замечаниями. Одновременно Ломоносов внимательно штудировал западных теоретиков в области поэзии, в частности работы немецкого поэта и теоретика литературы Готтшета, трактат Буало «Искусство поэзии».

В 1738 г. Ломоносов послал в Академию наук оригинальный отчет о своей учебной работе, наглядно свидетельствующий об его многообразных успехах. Он отправил в Петербург донесение о своих занятиях, написанное по-немецки, присоединив к нему сделанную им научную работу на латинском языке и стихотворный перевод на русский язык оды автора знаменитого «Телемака», Фенелона, параллельно с тут же приведенным им французским текстом. В соответствии с подлинником и вообще жанровыми требованиями оды перевод сделан был коротким стихом. Коротким же девятисложным стихом написал за четыре года до того свою «Оду о сдаче города Гданска» Тредиаковский. Но в противоположность силлабической оде Тредиаковского Ломоносов делает свой перевод по силлабо-тоническому принципу — четырехстопным хореем, допуская при этом, вопреки запрету Тредиаковского, сочетание мужских и женских рифм. Правда, наряду с этим в переводе Ломоносова еще чувствуется зависимость от того же Тредиаковского; перевод сделан хореем — размером, который Тредиаковский, как мы знаем, преимущественно ценил и рекомендовал. Однако вскоре Ломоносов выступает с развернутой критикой «Способа» Тредиаковского. В следующем же 1739 г. он направляет членам Российского собрания Академии наук свою новую оду «На взятие Хотина» (сильнейшая турецкая крепость, павшая под ударами русских войск 19 августа 1739 г.). Решающая победа русских произвела огромное впечатление во всей Европе. Не удивительно, что она захватила горячего патриота Ломоносова. К своей оде Ломоносов при-