

ИСТОРИЯ РУССКОЙ ДРАМАТУРГИИ
XVII— ПЕРВАЯ ПОЛОВИНА XIX ВЕКА

ИСТОРИЯ
РУССКОЙ
ДРАМАТУРГИИ
XVII—
ПЕРВАЯ ПОЛОВИНА
XIX ВЕКА

АКАДЕМИЯ НАУК СССР
ИНСТИТУТ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ
(ПУШКИНСКИЙ ДОМ)

ИСТОРИЯ РУССКОЙ ДРАМАТУРГИИ

XVII-
ПЕРВАЯ ПОЛОВИНА
XIX ВЕКА



ЛЕНИНГРАД . «НАУКА»
ЛЕНИНГРАДСКОЕ ОТДЕЛЕНИЕ

1982

Редакционная коллегия:

**Ю. К. ГЕРАСИМОВ,
Л. М. ЛОТМАН (ответственный редактор),
Ф. Я. ПРИЙМА**

Рецензенты:

Н. Н. МОСТОВСКАЯ, Д. К. МОГОЛЬСКАЯ, М. Л. СЕМАНОВА



ПРЕДИСЛОВИЕ

Монография «История русской драматургии» является исследованием, анализирующим и всесторонне освещающим процесс становления и развития одного из основополагающих родов русской литературы. Этот коллективный труд предпринят Институтом русской литературы (Пушкинский Дом) Академии наук СССР в плане последовательного изучения проблемы родов и жанров классической литературы, их значения в общей структуре словесного искусства, их взаимодействия и роли на разных этапах развития культуры, при господстве разных стилей, разных форм художественного мышления.

В русле этих исследований коллектив научных сотрудников Института русской литературы уже осуществил ряд работ. К их числу относятся: «История русской критики» в двух томах (1958 г. — совместно с Институтом мировой литературы им. А. М. Горького АН СССР), «История русского романа» в двух томах (1962, 1964), «История русской поэзии» в двух томах (1968, 1969), «Русская повесть XIX века» (1973). Настоящая книга охватывает явления русской драматургии от времени возникновения профессионального придворного театра в России (1672 г.) до середины XIX в. Периоду развития драматургии второй половины XIX — начала XX в. (до 1917 г.) будет посвящена специальная работа, продолжающая начатое исследование.

Существенной особенностью драматургии является ее «сопредельность» искусствам, находящимся вне сферы литературы, прежде всего театру. Эстетическая специфика драматургии, по самой своей природе предполагающей посредничество актера-исполнителя между автором и публикой, воспринимающей пьесу, определяет особый характер творчества в этом роде и своеобразие культурного «бытования» произведений этого вида литературы. Драматургия постоянно находится в живом взаимодействии с театром, испытывает его «притяжение» и «отталкивается» от его современных форм, предлагая ему зачастую трудно исполнимые на данном уровне его развития задачи. Нередко художественные искания писателей, пьесы которых не соответствовали запросам и техническим возможностям современного им театра, оказывали впоследствии гораздо большее влияние на прогресс театрального искусства, чем деятельность авторов, поставивших

сцене пользовавшиеся шумным успехом массовые «репертуарные» произведения. Л. Н. Толстой отмечал, что драматургия относится к «двойным искусствам», однако это ее свойство не представлялось ему явлением исключительным. «Каждое искусство представляет свое отдельное поле, как клетка шахматной доски. У каждого искусства есть соприкасающееся ему искусство», — записал он в дневнике 1900 г.¹ Та же мысль более обстоятельно была им развита в дневнике 1909 г.: «Есть искусства двойные: музыка, драма, отчасти живопись, в которых мысль — задача искусства — и исполнение разделяются: в музыке композиция и исполнение, также и в драме».²

В настоящем труде, выполненном литературоведами, драматургия рассматривается как вид словесного искусства, как самостоятельная ветвь русской литературы. Вопросы ее взаимоотношения с театром затрагиваются лишь попутно, не являясь предметом специального рассмотрения, так же как и проблема театральной критики.

Определяя таким образом предмет своего исследования, участники труда отсылают читателей, интересующихся смежными вопросами, к недавно вышедшим или выходящим изданиям, подготовленным в специальных научных учреждениях: 1) «История русского драматического театра» в семи томах (М., 1977—1980); труд подготовлен Всесоюзным научно-исследовательским институтом искусствознания; 2) «Очерки истории русской театральной критики» (Л., 1975, 1976, 1979); труд осуществлен Ленинградским государственным институтом театра, музыки и кинематографии.

Уделяя особое внимание общим процессам исторического развития литературы в пределах рассматриваемого ее рода, стремясь охватить массовые явления драматургии, осмыслить не только ее вершины, но и произведения второго ряда, авторы монографии оказались перед необходимостью решать задачи двух планов. С одной стороны, они должны были привлечь широко и полно весь относящийся к теме историко-литературный материал и выявить общие закономерности идейной и эстетической эволюции данного рода словесного искусства, показать борьбу направлений и художественных систем, смену стилей и творческих принципов, отраженные в этом движении. С другой стороны, в монографии должна быть рассмотрена деятельность наиболее выдающихся драматургов, прослежен их путь и определено своеобразие их художественного мира, их творческой системы.

Стремясь дать ответы на вопросы этих двух типов, составители пошли по пути сочетания в труде глав, характеризующих по преимуществу процесс развития драматургии определенного времени, с главами, посвященными крупнейшим драматургам. Рассматриваемый материал неоднороден. Мы имеем дело с живым творчеством большого числа писателей, действовавших в раз-

¹ Толстой Л. Н. Полн. собр. соч., юбилейное изд., т. 54. М., 1935, с. 24.

² Там же, т. 57, с. 151—152.

ные эпохи и руководствовавшихся неодинаковыми эстетическими принципами, поэтому вопросы, которые ставятся в главах труда, и сами названия глав неоднородны. В XVIII в. и в начале XIX в. деление драматургии на трагедию и комедию имело чрезвычайно большое значение. Особенности жанровой природы произведений оказывали непосредственное влияние на их содержание и определяли зачастую их место в художественной культуре эпохи. Соответственно главы, характеризующие драматургию этого времени, отдельно описывают трагедию и комедию. В литературе первой четверти XIX в. возникает оригинальное и самобытное явление — драматургия декабристов; ей посвящена специальная глава монографии. В отдельной главе рассматривается и получившая чрезвычайно распространение в 20—40-х годах XIX в. специфическая «малая форма» комедии — водевиль. Одна из глав монографии посвящена разнородной по драматическим «жанрам», но единообразной по эстетическим и идейным основам романтической исторической драматургии 1830-х годов, и т. д.

Издание подготовлено научными сотрудниками Сектора новой русской литературы Института русской литературы АН СССР при участии сотрудников Института мировой литературы им. А. М. Горького и преподавателей высших учебных заведений страны.

Литературно-техническая подготовка книги осуществлена М. Н. Виролайнен и Е. Д. Кукушкиной.





ВВЕДЕНИЕ

Драматургия — один из основополагающих (наряду с поэзией и прозой) видов литературы. Она берет свои истоки в древнейших пластах культуры, в первобытном синкретическом искусстве, в котором миф, обряд, трудовая деятельность, религиозные таинства и элементы художественного творчества были слиты воедино. «Производство идей, представлений, сознания первоначально непосредственно вплетено в материальную деятельность и в материальное общение людей, в язык реальной жизни».¹

В дальнейшем, на более высоких ступенях развития культуры, действия фольклорного характера выделялись в самостоятельный род художественного творчества из народных праздничных обрядов² и из определенных форм языкового общения.

В. В. Виноградов, анализируя особенности устной речи, усматривал в бытовых высказываниях черты, родственные монологу в драме. Обозначив такие высказывания термином «драматический монолог», он считал их одной из коренных форм «непосредственного бытового говорения» и определял их как «сложный вид речи, в которой язык слов является лишь как бы аккомпанементом другим системам психических обнаружений — путем языка мимики, жестов, пластических движений».³

Л. Толстой отмечал «драматургичность» бытового диалога, драматизм интонаций разговора, в котором участвует несколько собеседников.⁴

О драматизме как элементе, органически присущем разным жанрам фольклора, писали многие исследователи истории литературы и театра, в том числе такие выдающиеся ученые, как Ф. И. Буслаев, А. Н. Веселовский, В. Н. Перетц, В. Н. Всеволод-

¹ Маркс К., Энгельс Ф. Соч., т. 3, с. 24.

² См.: Веселовский А. Старинный театр в Европе. М., 1870; Миллер В. Русская масленица и западноевропейский карнавал. М., 1884; Авдеев А. Д. Происхождение театра. Элементы театра в первобытнообщинном строе. Л.—М., 1959; Пропп В. Я. Русские аграрные праздники. Л., 1963, с. 92.

³ Виноградов В. В. Проблемы сказа в стилистике. — В кн.: Виноградов В. В. О языке художественной прозы. Избр. труды. М., 1980, с. 47.

⁴ См.: Гольденвейзер А. Б. Вблизи Толстого, т. 1. М., 1922, с. 54.

ский-Гернгросс, А. И. Белецкий, П. Г. Богатырев, В. Я. Пропп, П. Н. Берков и другие.⁵

Автор специальной монографии о русском народном театре Н. И. Савушкина в своей работе исходит из того положения, что «фольклорные пьесы, разыгрываемые в народе, представляются <...> не обособленным явлением народного искусства, а как бы кульминацией театральности, которой проникнуты <...> многие жанры русского фольклора, многие стороны народного быта».⁶ В этом аспекте она рассматривает драматическое искусство сказочников, разыгрывание хороводных песен, календарные обрядовые игры, народную свадьбу и т. д.

Однако между обрядом, фольклорной игрой и примитивной драматизированной бытовой речью, с одной стороны, и литературной пьесой, исполняемой на театральных подмостках, — с другой, пролегла резкая качественная грань, определяемая целой полосой развития культуры.⁷ Драматургия у ряда народов возникает на относительно высокой ступени развития общества и литературы, по мере того как представление о сцене, об эстетике театра входит в художественное сознание общества.

Вместе с тем только литературная драматургия, осмысляющая «законы сцены» на уровне высших достижений эстетической мысли эпохи и в специфических художественных формах выражающая размышления о человеке, его месте в мире, о судьбах личности и народа, могла открыть широкую дорогу развитию сценического искусства и придать ему значение рупора эпохи и общества. Для становления драматургии как литературы особого рода был необходим известный уровень развития и общественного признания театра. Нужда в театральном репертуаре побуждала создавать пьесы. Но не менее важно было то обстоятельство, что у художников слова складывалась эстетическая идея театра, формировался особый род литературного труда, предполагавший специфический акт творчества, при котором воображению писателя являются действующие и говорящие как бы независимо от него, вне его сознания, герои.⁸

⁵ О значении фольклорного «драматизма» для становления и развития русского театра см., например: *Всеволодский-Гернгросс В. И.* Русский театр. От истоков до середины XVIII в. М., 1957, с. 5—82; *Данилов С. С.* Очерки по истории русского драматического театра. М.—Л., 1948, с. 26—30; *Асеев Б. И.* Русский драматический театр XVII—XVIII веков. М., 1958, с. 15—26; *Берков П. И.* История русской комедии XVIII в. Л., 1977, с. 8—11.

⁶ *Савушкина Н. И.* Русский народный театр. М., 1976, с. 11.

⁷ Вопрос о месте «драматического» фольклора в общей системе фольклорных родов и жанров рассматривается в книге: *Гусев В. Е.* Эстетика фольклора. Л., 1967, с. 151—161. Проблема взаимоотношений «драматических» форм фольклора и профессионального театра в разных аспектах ставится в статьях сборника «Народный театр» (Л., 1974).

⁸ Именно так изображают процесс сочинения пьесы писатели, которые творили в драматическом роде. Л. Толстой следующим образом рисует возникновение драматического замысла: «... лежу в постеле (большой) и лица драмы или комедии начинают действовать. И очень хорошо представляют» (*Толстой Л. Н.* Полн. собр. соч., юбилейное изд., т. 61. М., 1953,

Взаимоотношения автора и исполнителей его пьесы на подмостках театра — творческое сотрудничество, которое носит сложный, диалектический характер.

Если существование спектаклей само по себе внушало эстетическую идею театра, то драматургия, опирающаяся на высшие достижения литературного развития эпохи, преодолевающая диктат высокопоставленной публики, требования фаворитов сцены и не считающаяся подчас даже с техническими условиями современного театра, в гораздо большей степени в конечном счете влияла на это искусство, чем репертуарная «беллетристика», поставившая «удобные», соответствовавшие требованиям и вкусам актеров и публики сценарии.

Сама возможность развития театра и возникновения драматургии в значительной степени предопределялась состоянием эстетической мысли и литературы. Господство средневекового религиозного мировоззрения, отраженное в эстетических представлениях русского общества до XVII столетия, делало невозможным развитие жанров искусства, подобных театру и драме. Исследователи древнерусской литературы отмечают, что русские книжники охотно переводили лишь те произведения, которые органически входили в утвердившуюся систему жанров Древней Руси. Произведения, противоречащие этой системе, либо не переводились, либо переделывались соответственно ей. «Литература средневековья обладает гораздо более строгими, замкнутыми и „агрессивными“ жанровыми системами, чем литература нового времени», — указывает Д. С. Лихачев. По его мнению, появление нового жанра в искусстве Древней Руси — театра в XVII в. произошло «не потому, что его кто-то более или менее случайно „перенес“ с Запада или самобытным путем „изобрел“ в России, а потому, что в XVII в. в нем появилась потребность <...> Новые жанры появляются в XVII в. в результате вакуума, созданного отступлением фольклора». Потребность в зрелищах до того удовлетворялась за счет «театральности», которая была «„разлита“ во многих фольклорных жанрах».⁹

Такая «театральность», однако, еще не театр в собственном смысле слова.¹⁰

с. 228). О внутреннем, воображаемом театре, который мысленно создает писатель, сочиняющий пьесу, рассказывает М. А. Булгаков в «Театральном романе» (см.: *Булгаков М. Романы*. Л., 1978, с. 307—308).

⁹ *Лихачев Д. С. Поэтика древнерусской литературы*. М., 1979, с. 75, 76—77.

¹⁰ О «драматургичности» разных жанров фольклора и принципиальном при этом их отличии от литературной драматургии и театра пишет ряд исследователей. См., например: *Чичеров В. И.* Зимний период русского земледельческого календаря XVI—XIX веков. (Очерки по истории народных верований). — Труды Ин-та этнографии им. Н. Н. Миклухо-Маклая, 1957. Новая серия, т. XL, с. 166—212; *Померанцева Э. В.* Русская народная сказка. М., 1963, с. 82—83; *Юдин Ю. И.* Русская бытовая сказка и народный театр. — В кн.: *Писатель и литературный процесс*. Курск, 1975, с. 100—118.

А. А. Морозов, обследовавший вопрос о скоморошестве, пришел к выводу, что искусство скоморохов, носителей древнейшей фольклорной «театральности», к XVII в. уже не соответствовало эстетическим потребностям общества: «Русская культура XVII в. исподволь накапливала и усваивала новые художественные средства и развивала стилевые тенденции, общие для западноевропейской и славянской литературы <...> В XVII в., когда усиливались процессы формирования церковной литературы, скоморохи уходили в прошлое».¹¹

Мнение Морозова по этому вопросу поддержано автором специальной монографии, посвященной анализу проблемы скоморохов в историческом и эстетическом аспектах, — А. А. Белкиным.¹²

Характеризуя сдвиги в художественном сознании XVII в., предопределившие ряд принципиальных изменений в литературе и других видах искусства и, в частности, создавшие условия для возникновения театра и драматургии, Д. С. Лихачев отмечает, что условием, тормозившим этот процесс, было присущее эстетике средневековья отношение к искусству как ретроспективному рассказу или как показу событий прошлого. Только сломав это прочно сложившееся эстетическое представление, выработав восприятие художественно изображаемых событий как реально происходящих и прошедшего времени, к которому относятся изображаемые события, как настоящего времени, переживаемого героем-актером и зрителем, человек XVII в. мог воспринять театр. Процесс «оживления» людей XVII в. в новую эстетическую систему, в которой заняли свое место такие виды искусства, как драматургия и театр, Д. С. Лихачев показал на материале первой пьесы русского театрального репертуара — «Артаксерово действо».¹³

А. М. Панченко связал проблематику ранней русской драматургии с целым комплексом идей, возникших в России в XVII в., в частности с новым представлением об истории — как памяти о пережитых, отдаленных от современности событиях. Такой взгляд на прошлое открывал возможность использования исторических событий в качестве литературно-драматических сюжетов. Писатель мог «воскрешать» прошедшее, показывать его на театральных подмостках как действо, «комедию» — «не истинное, но правдоподобное» происшествие.¹⁴

Становление русской драматургии на протяжении последней четверти XVII и первой половины XVIII в. прослежено и охарактеризовано коллективом сотрудников Института мировой ли-

¹¹ Морозов А. А. К вопросу об исторической роли и значении скоморохов. — В кн.: Русский фольклор, т. XVI. Л., 1976, с. 66. Ср.: Морозов А. А. Скоморохи на Севере. — «Север». Альманах. Архангельск, 1946, с. 228—229.

¹² Белкин А. А. Русские скоморохи. М., 1975, с. 22—23.

¹³ Лихачев Д. С. Поэтика древнерусской литературы, с. 285—289.

¹⁴ Панченко А. М. История и вечность в системе культурных ценностей русского барокко. — ТОДРЛ, т. XXXIV. Л., 1979, с. 195—196.

тературы им. А. М. Горького на основании привлечения новых материалов, публикации, комментирования репертуара русских театров за этот период в пятитомной серии «Ранняя русская драматургия».¹⁵

Разнообразные, исполненные внутренне противоречивых тенденций художественные искания в новых видах искусства — драматургии и театре отражали «неустоявшийся», динамичный быт эпохи правления Петра I: огромные социальные потрясения этих лет и оживление общественной жизни, пробуждение чувства личности и чудовищный деспотизм, возникновение условий для успеха, проявления своих способностей и отваги в военных действиях, путешествиях, пауках и жесточайшие формы эксплуатации народа, злоупотребления властью над бесправным населением и казнокрадство. Воистину эпоха эта была исполнена драматизма. Однако, как справедливо пишет современный английский исследователь эстетики драмы, события «обретают драматичность, только будучи увидены глазами зрителя <...> Если драма есть нечто такое, что можно воспринять, то должен быть и некто, воспринимающий ее. Драма целиком принадлежит миру человека».¹⁶

Скажем более: для того чтобы действительность, потрясаемая конфликтами, была осознана как драматичная реальность, она должна восприниматься не эпическим сознанием патриархального человека, а личностью, осознающей свою причастность к мировым событиям и способной противопоставить свое «хотение», свою волю объективному ходу событий. Воспринимающий субъект должен был быть «заряжен» драматической эмоцией.

Такие черты стали формироваться в зрителе первоначальных десятилетий жизни русского театра и драматургии. В героях пьес этой эпохи проявляются особенности человека XVII—начала XVIII в. — отвага, энергия, авантюризм, неустроенность, порожденная общественными потрясениями, готовность бороться за свое существование, способность к критике окружающего. В произведениях XVII в., в повестях, а затем и в пьесах, автор «отделялся» от героя и занимал «объективную» позицию. Он повествовал о нем, не идеализируя его и не преувеличивая его пороков с моралистическими целями. Это сближало читателя и зрителя с героем, создавало условия для сочувственного понимания его положения. Автор литературных произведений этих жанров постепенно все более уклонялся от функции посредника между героем и читателем. «Это была эмансипация литературного произведения — не столько даже от автора, сколько от его морализи-

¹⁵ Ранняя русская драматургия, т. I—V. М., 1972—1976. Особенности поэтики ранней русской драматургии на широком фоне развития культуры XVII в., в частности искусства барокко, охарактеризованы в монографиях: *Демин А. С. Русская литература второй половины XVII—начала XVIII века*. М., 1977; *Софронова Л. А. Поэтика славянского театра XVII—первой половины XVIII века*. М., 1971

¹⁶ Бенгли Э. Жизнь драмы. М., 1978, с. 7.

рующей, проповеднической точки зрения»,¹⁷ — пишет Д. С. Лихачев и отмечает, что сдвиг в художественном сознании XVII в. способствовал появлению в литературе реальных «грешных», но не обличаемых героев. Такое изображение человека делало возможным сочувствие зрителя герою, вина которого была очевидна. Подобный сдвиг в эстетических основах литературы был необходимой предпосылкой развития драматургии, восприятия трагедии и ее героев.

В конце XVII—начале XVIII в. формируются основы поэтики, каноны и условности драматургии и театра, а также формы восприятия этих видов искусства. Сочетание страха, страдания, сочувствия герою и признания (в ряде случаев) его вины, умение без непосредственной указки автора отличить персонажи, достойные сочувствия, от осуждаемых, как и способность усилием воображения переноситься в иное место и время, совмещая сознание реально проживаемого времени с ощущением реальности времени пьесы, — все эти навыки, без которых невозможны театр и драматургия, вырабатывались вместе с формированием и популяризацией новых жанров.

Цель и конечное назначение новых канонов состояли в том, чтобы создать необходимую для восприятия театра и его литературной ипостаси — драматургии иллюзию реальности происходящего на сцене и научить сочетать это ощущение реальности с осознанием художественной условности спектакля. Исследователь истории драматургии отмечает, что «специфические формы театральной условности, новые для русской общественной среды, оказывались чрезвычайно эффективными и легкоусвояемыми» и что восприятие театрального зрелища в эту эпоху «отличалось первичной непосредственностью, так как условность театральной иллюзии только начинала прививаться».¹⁸

А. Н. Островский, большой знаток истории и быта XVII в., в пьесе «Комик XVII столетия» в уста учредителя первого придворного театра Артемона Матвеева вложил слова:

Простой народ, коль верить иноземцам,
В комедии не действо, правду видит,
Живую явь: много похваляет,
Других корит, и если не унять,
Готов и сам вмешаться в действо.¹⁹

В дальнейшем в этой исторической пьесе Островского подъячий, присутствующий на репетиции первого театра, действительно лезет на сцену, чтобы вмешаться в действие. Островский считал, однако, такую непосредственную реакцию неискушенного зрителя не следствием несовершенства представления или непони-

¹⁷ Лихачев Д. С. Человек в литературе Древней Руси. М., 1970, с. 135.

¹⁸ Робинсон А. Н. «Театральность» эпохи и ранняя русская драматургия. — В кн.: Ранняя русская драматургия (XVII—первая половина XVIII в.). Пьесы любительских театров. М., 1976, с. 28.

¹⁹ Островский А. Н. Полн. собр. соч. в 12-ти т., т. 7. М., 1977, с. 326.

манья театральности условности, а порождением полноты и силы эмоционального восприятия зрелища, при которых ощущение его условности исчезает.

Раскрывая своеобразие восприятия спектакля на ранних стадиях развития театра, Островский показывает, что вмешательство наивного зрителя — подъячего в действие происходит в момент исполнения комической интермедии. Такая реакция зрителя была столь естественной для современников, что организаторы театра в комедии Островского, желая оградить актеров от подобных посягательств, вынуждены прибегнуть к ложному обвинению: они утверждают, что буян помешал исполнению высокой драмы — «Есфирь».

Исследователь народного искусства отмечает, что в начале развития театра «взаимоотношения между сценой и публикой меняются в зависимости от содержания представления <...> Серьезные персонажи в спектакле не связаны или мало связаны с публикой непосредственно во время представления <...> Но как только на сцене появляется комический персонаж или когда начнет разыгрываться комическая интермедия, сразу возникает непосредственная связь между подмостками и зрительным залом».²⁰

Усвоенная русской драматургией в первой половине XVIII в. эстетика европейского классицизма явилась школой драматургического мышления, заложила основы той системы условных понятий, приобщение к которой деятелей литературы, актеров и публики создавало предпосылки для превращения драматургии и театра в высокое искусство, способствующее самопознанию общества.

Эстетика классицизма была ориентирована на широкие традиции общеевропейской культуры; основополагающие «правила», на которых основывалась художественная система последователей и сторонников этой доктрины, были почерпнуты из учения Аристотеля (единство действия) или возникли при своеобразном переосмыслении его поэтики итальянскими гуманистами XVI в., а затем и французскими теоретиками раннего классицизма (единство времени и места).²¹

В России классицизм сыграл особую роль, как один из стимулов приобщения русского искусства к общеевропейскому художественному развитию и в то же время как средство утверждения принципов театрального представления и драмы вообще. Благодаря ориентации на французский классицизм, не только вполне сформировавшийся и достигший в творчестве Корнеля, Расина, Мольера своих творческих вершин, но переживший большую полосу эстетических споров и колебаний, а затем, в XVIII в., эволюционировавший в сторону политического театра, русская дра-

²⁰ Богатырев П. Г. Вопросы теории народного искусства. М., 1974, с. 88—89.

²¹ См.: Аникст А. История учений о драме. Теория драмы от Аристотеля до Лессинга. М., 1967, с. 31—32.

матургия «воспитывалась» и выявляла свою оригинальность на образцах тонкой, высокоразвитой техники драмы. Во Франции классицизм в период своего становления вел борьбу со стилем барокко. Борьба эта имела большое значение для формирования эстетических принципов классицизма. Однако, сосуществуя, классицизм и барокко взаимодействовали. Влияние стиля барокко обнаруживается даже в творчестве крупнейшего представителя классицизма П. Корнеля.²²

В России стиль барокко оказывал особенно значительное воздействие на литературу и культуру в целом в начальный период профессионального театра и драматургии.²³ Преодоление традиций барокко было актуальной задачей русской драматургии и в XVIII в.

Характерный для барокко герой, человек индивидуальной, а подчас и причудливой судьбы, сменился в драматургии классицизма иным героем, обобщенно представляющим человечество и в своих чувствах и разуме несущим антиномию долга и хотения.

Именно в системе классицизма драматургия приобрела особое, ведущее значение. Вместе с тем некоторые жанры драматургии, излюбленные в театре барокко, утратили свое значение. Так, трагикомедии — наиболее «органичному» для барокко жанру драматургии — не нашлось места в системе классицизма. Классицистическая эстетика и литературная практика резко разделили жанры драматургии и героев, присущих произведениям этих жанров. Трагедия ставила «высокие» проблемы человеческого бытия — проблемы значения разума и страсти в жизни человека, проблемы государственного, гражданского долга и любви, чести и убеждения. Платой, которой герои оплачивали в произведениях этого жанра свои ошибки или свою правоту, была жизнь; верность принципам, гражданскому долгу, любви, последовательность во взглядах подводили героев трагедии к барьеру смерти, но и это не могло их заставить отступить.

Классицистическая трагедия предлагала зрителю новый вид драматического действия. Пьесы барокко увлекали экспрессией захватывающего сюжета, зрелищем ужасных происшествий, поражающих воображение. Трагедия классицизма раскрывала драматизм внутренних борений, напряженных переживаний личности, поставленной обстоятельствами в ситуацию, требующую решения «вечных» нравственных вопросов. В качестве страдающих от конфликтных ситуаций выразителей и послетелей высоких идей и

²² См.: *Сигал Н. А.* Тенденция барокко во французской драматургии 30—40-х годов XVII века. — В кн.: XVII век в мировом литературном развитии. М., 1969, с. 239—269.

²³ См.: *Еремин И. П.* 1) Поэтический стиль Симеона Полоцкого. — ТОДРЛ, т. VI. М.—Л., 1948, с. 125—153; 2) Литература Древней Руси. Этюды и характеристики. М.—Л., 1966, с. 200—233; *Морозов А. А.* Проблема барокко в русской литературе XVII—начала XVIII в. (состояние вопроса по задач изучення). — Русская литература, 1962, № 3, с. 3—38; *Лихачев Д. С.* Развитие русской литературы X—XVII веков. Эпохи и стили. Л., 1973, с. 165—214.

принципов в трагедиях выступали царственные особы и выдающиеся исторические личности.

Классицизм развивался в условиях, когда драма, по выражению Пушкина, «оставила площадь и переселилась в чертоги по требованию образованного избранного общества. Поэт переселился ко двору».²⁴ Это накладывало отпечаток на изображение героев трагедии. Пушкин упрекал французских трагиков в том, что напыщенность речи их героев — следствие боязни «унизить такое-то высокое звание», «отселе робкая чопорность, смешная надутость, вошедшая в пословицу (*un héros, un roi de comédie*)».²⁵

Вместе с тем самая художественная система классицистической трагедии, обобщенность интерпретации в ней страстей и нравственных конфликтов, абстрактность героев, которые рисовались вне социальной и национальной специфики (хотя объективно эта специфика и влияла на их образы, о чем и писал Пушкин), — все это превращало «царственное» происхождение героев в своего рода фикцию.

Толстой, отрицавший систему классицизма как ложную и отвергавший ее аристократические тенденции, тем не менее отметил «общечеловеческую» направленность характеристики героев классицистической трагедии и непреходящее значение принципа «масштабности» трагедийного героя: «Поэзия в старину занималась только сильными мира: царями и т. п., потому что себя эти сильные мира представляли высшими и полнейшими представителями людей. Если же брать людей простых, то надо, чтобы они выражали чувства всеобщие», — записал он в дневник в 1898 г., в пору усиленных размышлений над проблемой народной драмы.²⁶

Избрание в качестве героев трагедий лиц высокого, по большей части царственного происхождения в системе классицизма было не только порождением традиции, идущей от античной трагедии, не только отражением элитарности придворного театра, но и данью своеобразно понимаемому принципу правдоподобия и типизации. Слишком живо было в памяти авторов представление о реальном герое XVII в., о его приключениях, отчаянной борьбе за существование, о его позорных нравственных компромиссах, по большей части вынужденных. Представителем человечества и этических коллизий, которые могут встать перед личностью, освобожденной от уз низких обстоятельств действительности в ее современном, социально и исторически детерминированном выражении, от всего «случайного», мог стать только человек «особого рода», имеющий право абстрагироваться от прозы бытия. В качестве такого гипотетического человека в произведениях классицизма выступал монарх или герой. Впоследствии эта театральнo-драматическая условность повлекла за собою цепь

²⁴ Пушкин. Полн. собр. соч., т. XI. [М.—Л.], 1949, с. 178.

²⁵ Там же, с. 179.

²⁶ Толстой Л. Н. Полн. собр. соч., т. 53, с. 212.

реальных общественно-политических ассоциаций, имевших важное, если не решающее, влияние на проблематику классицистической трагедии XVIII в. во Франции и в России. Трагедия наполнялась живым содержанием эпохи, политическим, социальным и психологическим.

Русская классицистическая трагедия давала свои ответы на волновавшие современников вопросы, отражала происходившую в обществе борьбу мнений, интересов и литературных вкусов. Вместе с тем она оказывала нравственное влияние на публику. Спектакли являлись как бы наглядным уроком благородного поведения. Трагедия внушала высокие этические понятия, учила спокойному достоинству, самообладанию в момент конфликтов, враждебных и дружеских объяснений, эстетике проявления чувства, порядку изложения мыслей, изяществу манер. Она поэтизировала сильные чувства и твердые убеждения, выраженные логично и красноречиво.

А. Н. Островский в комедии «На всякого мудреца довольно простоты» наделил одного из своих героев, отъявленного консерватора генерала Крутицкого, любовью к классической трагедии. Иронизируя над генералом, убежденным, что потребности общества не изменились с XVIII в., драматург вкладывает в его уста тираду, в которой сочетаются полное непонимание современности и отголоски эстетического опыта давно отошедшей эпохи: «Никакой поэзии нет, никаких благородных чувств. Я думаю, это оттого, что на театре трагедий не дают. Возобновить бы Озерова, вот молодежь-то бы и набиралась этих деликатных тонких чувств. Да чаще давать трагедии, через день. Ну и Сумарокова тоже <...> Мы, бывало, все трагедии наизусть знали <...> оттого в нас и рыцарство было, и честность, а теперь одни деньги».²⁷ Несмотря на пародийность этой тирады, Островский, который глубоко и специально изучал историю драматургии, не только не отрицал факта благотворного влияния трагедии на нравы общества, но считал важным подчеркнуть это обстоятельство как историческую заслугу драматургии и артистов.

В комедии «Комик XVII столетия» — юбилейной пьесе, посвященной столетию организации первого профессионального театра, эта мысль выражена в монологе боярина А. С. Матвеева. Матвеев в пьесе Островского сетует на грубость семейных нравов людей разного звания и выражает надежды на культурную миссию театра, воспитывающего зрителя:

А покажи ему
Комидию, где хитрым измышленьем
И мудростью представлены, как въявь,
Царей, вельмож, великих полководцев,
Философов дела и обхожденья;
И дум, и чувств изведав благородство,
Весельем он бесчинства не почтет.²⁸

²⁷ Островский А. Н. Полн. собр. соч. в 12-ти т., т. 3, с. 57—58.

²⁸ Там же, т. 7, с. 326.

Разделив трагедию и комедию, определив четко сферу каждого из этих жанров, классицизм, со свойственной этому художественному стилю тенденцией к рационалистической систематизации, в качестве сферы, охватываемой и отражаемой комедией, отвел ей мир низких явлений реальной, каждодневной действительности. Героями, подлежащими суду комедии, были признаны простые люди. Однако и эти герои в системе классицизма подверглись тому же воздействию «генерализирующего», обобщающего, возводящего в идеал художественного метода. Характеризуя комедию Фонвизина «Недоросль», произведение, в котором прочно усвоенные традиции классицизма корректировались проявлениями новых веяний, предвестиями сентиментализма и просветительской зоркостью к конкретным формам социальных пороков, Гоголь определил его героев как «неотразимо-страшные идеалы огрубения».²⁹

Идеализация, возведение конкретного лица до идеала, превращение индивидуального образа героя в воплощение сущности были свойственны не только трагедии, но и комедии классицизма, с той разницей, что в трагедии рисовались «вершинные» проявления страстей человеческих в их столкновении с сознанием долга, в комедии же в наиболее острых, «крайних» своих формах представляли пороки и заблуждения, распространенные в обществе. «Частные лица», социально определенные, принадлежащие современности, воплощали достойные осмеяния общественные «причуды», абстрактные цари и герои — высокие страсти.

Не случайно Крутицкий в пьесе Островского «На всякого мудреца...» противопоставляет рыцарское благородство чувств героев трагедии страсти к деньгам. Страсть к деньгам, как все страсти, слишком явно связанные с ежедневным «низким» бытом, была в «ведении» комедии. Пушкин, сопоставляя художественный метод Шекспира и Мольера, сравнивал типы скупого в «Венецианском купце» и в «Скупом» и образы лицемера в «Мере за меру» и «Тартюфе».³⁰ При этом он отдавал явное предпочтение разнообразным и многосторонним лицам Шекспира. Однако созданные Мольером укрупненные, возведенные в абсолют характеры («типы такой-то страсти, такого-то порока», по определению Пушкина) явились основой высокой общественной комедии классицизма.

Характерно, что если наиболее близкие к народному фарсу комедии Мольера и других французских классиков были легко восприняты русской драматургией еще в XVIII в., то серьезные комедии Мольера, не поддававшиеся интерпретации в плане внешнего комизма, привлекли особенное внимание драматургов России в последующую эпоху, в первой четверти XIX в., когда совершался переход от эстетики классицизма к романтизму и затем к реализму.

²⁹ Гоголь Н. В. Полн. собр. соч., т. 8. [М.—Л.], 1952, с. 397.

³⁰ См.: Пушкин. Полн. собр. соч., т. XII, с. 159—160.

Для Грибоедова, создававшего национальную комедию, драматизм которой основан на коллизиях русского общества и в которой представлена целая галерея типов барской Москвы, опыт Мольера, сделавшего в «Мизантропе» предметом изображения одиночество мыслящего человека в светском обществе, безусловно имел значение.³¹

Пушкин, который при создании своих «маленьких трагедий», подходил с шекспировской широтой к проблеме характера, тем не менее не игнорировал при работе над ними и серьезные комедии Мольера, прежде всего такие, как «Скупой» и «Дон-Жуан».³² «Заметим, что высокая комедия не основана единственно на смехе, но на развитии характеров, и что нередко <она> близко подходит к трагедии», — писал Пушкин.³³

Когда длительный и плодотворный путь развития русской драматургии XVIII в. поставил перед авторами пьес и театром новые задачи, разрешение которых потребовало иных изобразительных средств, иной трактовки человеческого характера, остро стали ощущаться условность канонов классицизма и их стеснительный догматизм. В начале же, в период их усвоения в России, правила классицизма, во многих отношениях «щадящие» навивно-реалистическое, примитивное восприятие зрелища, помогали осваивать художественное обобщение. Легче вообразить, что действие пьесы, реально продолжающееся два-три часа, совершается в течение суток (правило единства времени), чем допустить, что оно занимает несколько лет. Вместе с тем правило единства времени диктовало усиленный темп действия, его энергию, т. е. отражалось на характере самого действия. Событие, совершающееся в течение короткого времени, является следствием более сильного взрыва, более сильной спешки противоборствующих сил, чем медленно протекающий цикл событий.

Точно так же воображение зрителя, рационалистически настроенного и не освоившегося в полной мере с условностью театра, легче могло примириться с тем, что сцена представляет собою место, где встречаются и вступают в конфликт все персонажи, что здесь же развязываются узлы коллизий (правило единства места), чем допустить, что одно и то же пространство сцены условно трактуется как самые разные места действия. Однако и это правило оказывало влияние на драматическое действие, придавая «роковой» характер пространству сцены, на котором разыгрывается трагическое происшествие и разрешается его кризис, или курьезный характер месту комических событий (в примитивно-комических ситуациях все сталкиваются на одном месте, не узнают друг друга, падают и т. д.). Так, правила единств, впоследствии ощущавшиеся как статичные, сковывающие дей-

³¹ См.: Пиксанов Н. К. Грибоедов и Мольер. М., 1922.

³² См.: Томашевский Б. В. 1) «Маленькие трагедии» Пушкина и Мольера. — Временник Пушкинской комиссии, т. 1. М.—Л., 1936, с. 115—133; 2) Пушкин и Франция. Л., 1960, с. 267—281, 289—299.

³³ Пушкин. Полн. собр. соч., т. XI, с. 178.

ствие, в определенный период эстетического развития формировали динамику драматургии, способствовали упрочению чувства сцены как пространства, исключительного по своей значимости — не равного любой бытовой площадке.

Очевидно, «содержательная функция» единств, предписываемых классицистической эстетикой драматургии, делала в некоторых случаях соблюдение этих правил целесообразным и в дальнейшем — писателями, придерживавшимися других художественных принципов. Так, в комедии «Горе от ума» соблюдение единств времени и места (менее строгое, чем соблюдение единства времени, так как действие происходит в одном доме, но не в одном помещении) служило средством выражения напряженности конфликта Чацкого с миром Фамусовых. Как метеор, он врывается в средоточие этого мира — в дом Фамусова — и как «беззаконная комета» со взрывом покидает эту сферу.

Особое значение в эстетике драмы имело единство действия, которым определялась структура драматического происшествия. Соответственно этому правилу, все действующие лица пьесы должны были быть вовлечены в один конфликт, в единый цикл событий. Это правило, уже непосредственно регламентировавшее драматическое действие, ставило перед писателем и театром задачу определенным образом организовать восприятие произведения, представив события в момент их максимального напряжения, кризиса.

Пушкин, отрицавший правила единства времени и места, считал необходимым сохранить единство действия. Высказывая в черновом наброске ««О трагедии»» аргументы против единств времени и места и выступая в защиту единства действия, он попутно выразил свой новый взгляд на самый характер событий трагедии и свое, не соответствующее традиционно классицистическому, понимание единства действия. Отрывок писался в пору работы поэта над «Борисом Годуновым», и в нем звучит как стремление разрушить классицистические правила, так и признание того, что возникли они как средство смягчения условности драматического жанра: «Изю всех родов сочинений самые (*invgaisemblables*) неправдоподобные сочинения драматические — а из сочинений драматических — трагедии, ибо зритель должен забыть — по большей части, время, место, язык; должен усилием воображения согласиться в известном наречии — к стихам, к вымыслам. Французские писатели это чувствовали и сделали свои своенравные правила — действие, место, время <...> единство действия должно быть соблюдаемо. Но место и время слишком своенравны — от сего происходят какие неудобства, стеснения места действия. Заговоры, изъяснения любовные, государственные совещания, празднества — все происходит в одной комнате! — Непомерная быстрота и стесненность происшествий...»³⁴

³⁴ Там же, с. 39.

Классицистическая трагедия не знала такого разнообразия и обилия событий, которые представлены в перечислении Пушкина; единства места, времени и действия в ней опирались на общий художественный принцип предельного упрощения, «генерализации» событий и образов, выявления сущности характеров и конфликтов, концентрации действия.

Уже в XVII в., в эпоху расцвета французского классицизма, в трагедии этические проблемы сочетались с политическими мотивами; в XVIII в. во Франции философская и политическая проблематика стала главным содержанием трагедий. В России трагедия возникла и утвердилась в качестве излюбленного жанра литературы и театра в пору общеевропейского господства французского просветительского классицизма. Влияние Вольтера и других французских драматургов XVIII в. в России было сильно, но не исключительно этим влиянием объясняется политический дидактизм, характерный для русской трагедии классицизма.

Монархи, правившие после Петра I, во многом не только отошли от его политики, но пытались уничтожить ее последствия в жизни общества. Однако его политический авторитет за рубежами России и популярность во многих слоях населения заставляли их в борьбе за власть использовать легенду о Петре как просвещенном монархе и укреплять ее. Помимо того, идее служения всеми силами и средствами государству, возглавляемому монархом, самоотверженно преданным своему делу и поглощенным государственными делами, идее, которую Петр выдвигал как лозунг, способный объединить дворянство и другие сословия и направить их усилия в нужное, по его мнению, для нации русло, наследники Петра не могли противопоставить никакой другой идеи. Екатерина II видела необходимость либерализации внутренней политики правительства. Этого требовало экономическое развитие страны. Это было необходимо и для укрепления авторитета царицы, стабилизации ее положения, привлечения на ее сторону просвещенного дворянства, и для усиления влияния на общественное мнение Европы, а в конечном счете на политику европейских государств. Тонкий политик, наделенный к тому же подлинным даром лицемерия, Екатерина сумела внушить влиятельным философам и публицистам Франции, что в ее лице воплотилась идея просвещенного монарха. Не желая того, она содействовала укоренению идеи просвещенного абсолютизма в умах русских людей, которые, наблюдая вблизи царицу и ее двор, сравнивая ее заявления и дела, сопоставляя похвалы в ее адрес зарубежных почитателей и подлинные действия государыни, не могли не заметить несоответствия реальности ее правления идеалу просветителей.

Русская классицистическая трагедия, изображая гипотетические коллизии, трактовала проблемы долга государя и подданного, вопросы соотношений человеческого чувства, страстей и пристрастий и объективных целей, государственных соображений. Она давала образцы высокого, идеального разрешения кол-

лизий или обличала властителей, не сумевших в сложных, конфликтных ситуациях проявить разум и чувство, обязательные в их положении, побуждая, таким образом, зрителя критически оценивать личность и деятельность вождя и самодержца.

Русская комедия XVIII в. изображала нравы дворянства и чиновничества. В своих лучших образцах она, как и трагедия, была пропитана высоким политическим и нравственным пафосом, но выражен этот пафос был через образы современных людей, через показ современных обстоятельств и критику их. Именно в жанре социально-обличительной комедии были созданы лучшие в художественном отношении драматургические произведения XVIII в.

Крупнейшие драматурги XIX в. видели в комедиографах XVIII в. своих прямых предшественников. Именно с комедией они связывали наиболее национальную, органическую линию развития русской литературы, отмечая ее родство с сатирическим бытописанием и с изображением национальных и социальных типов в реалистической повествовательной прозе.

Молодой Островский так представлял развитие русской литературы: «История русской литературы имеет две ветви, которые наконец слились: одна ветвь прививная и есть отпрыск иностранного, но хорошо укоренившегося семени; она идет от Ломоносова через Сумарокова, Карамзина, Батюшкова, Жуковского и проч. до Пушкина, где начинает сходиться с другою; другая — от Кантемира через комедии того же Сумарокова, Фонвизина, Капниста, Грибоедова до Гоголя; в нем совершенно слились обе <...> С одной стороны: похвальные оды, французские трагедии, подражания древним, чувствительность конца 18-го столетия <...> а с другой: сатиры, комедии, комедии и комедии и „Мертвые души“. Россия как будто в одно и то же время в лице лучших своих писателей проживала период за периодом жизнь иностранной литературы и воспитывала свою до общечеловеческого значения». ³⁵ Ту же черту как специфическую для русской литературы отмечал и Гоголь, противопоставляя русскую общественную комедию комедии Аристофана, которую он считал слишком субъективной: «Наши комики двинулись общественной причиной, а не собственной, восстали не противу одного лица, но против целого множества злоупотреблений, против уклоненья всего общества от прямой дороги». ³⁶

Сближая «Недоросля» Фонвизина и «Горе от ума» Грибоедова — общественные комедии двух эпох, Гоголь утверждал, что они явились «в виде какого-то грозного очищения», ³⁷ как осуждение общественного зла. Самую сильную сторону и «Недоросля» и «Горя от ума» Гоголь видел в проникновении писателей в существо национального быта эпохи, в изучении ими на-

³⁵ Островский А. Н. Полн. собр. соч. в 12-ти т., т. 10, с. 8—9.

³⁶ Гоголь Н. В. Полн. собр. соч., т. 8, с. 400.

³⁷ Там же, с. 401.

циональных типов. В силе обличения, в пафосе и полноте отрицания и Гоголь и Белинский, отметивший, что «Недоросль», «Горе от ума» и «Ревизор» «в короткое время сделались народными драматическими пьесами»,³⁸ усматривали выражение единого целенаправленного движения русской литературы, процесс самопознания общества.

Если в трагедии социальные и нравственные конфликты человечества демонстрировались через судьбу высших, наиболее совершенных их выразителей и автор, и театр, а затем и зритель глядели как бы снизу вверх на возвышенное зрелище страдания, «отодвинутого» от его ежедневных проявлений, поднятого над ними, то в комедии коллизии, а иногда и беды современного человека рисовались в смешном, сниженном, «уменьшенном» виде. Автор комедии стоял над ними, внушая презрение к порокам и даже горестям, подобно тому, как в народном искусстве смешным изображали черта, страшного по религиозным представлениям. Неслучайно Гоголь говорил, что его комедия будет «смешнее черта». Принципиальное отличие комедии и трагедии, утвержденное эстетикой классицизма, прочно вошло в сознание последующих поколений. На фоне этого усвоенного противопоставления особенно остро ощущались черты сближения взаимно противоположных жанров драматургии.

Гоголь, утверждавший, что его комедия «Ревизор» смешна и что в ней он, будучи комиком, честно служил смеху,³⁹ вместе с тем явно ощущал в ней тенденцию сближения с трагедийным жанром. Ведь недаром, говоря о значении великих общественных комедий «Недоросль» и «Горе от ума», он напоминал суждение Вяземского, который «весьма остроумно назвал <...> двумя современными трагедиями» эти пьесы.⁴⁰

Можно с уверенностью сказать, что и свою комедию «Ревизор» он рассматривал как произведение, подходящее под остроумное определение Вяземского. Трагедийное начало в русских общественных комедиях было воплощено в самом пафосе отрицания, в гражданской позиции автора. Патетика авторского неприятия зла выражалась как в беспощадно обличаемых, сатирических персонажах комедии, так и в образах ее положительных героев — носителей авторской точки зрения.

Это-то начало более всего сближало комедию с трагедией, хотя имели место и сближения другого порядка, в виде включения в комедию драматических эпизодов и целых тематических линий, разработанных в драматическом и даже трагедийном ключе. Эта особенность ощутима в «Горе от ума», произведении, относящемся к романтическому периоду русской литературы и несущем на себе черты этой эпохи.

Проблема личности, ее права на самовыражение в сферах мысли, творчества, политической деятельности трактовалась в ро-

³⁸ Белинский В. Г. Полн. собр. соч., т. 10. М., 1956, с. 250.

³⁹ См.: Гоголь Н. В. Полн. собр. соч., т. 5, с. 169.

⁴⁰ Там же, т. 8, с. 396.

мантической трагедии первой четверти XIX в., проникнутой настроениями декабризма, и в «Горе от ума».

Авторы трагедий этого периода, во многом отталкиваясь от традиций классицизма и учитывая интерпретацию этих традиций, данную Озеровым — зачинателем предромантического направления в драме, проявили особый интерес к историческим характеристикам.⁴¹ Опыт истории, положение личности в обществе, конфликты, возникающие в острые, переломные моменты жизни страны, и обсуждение политических позиций, сталкивающихся между собой, определили сюжеты и проблематику их пьес, в которых были сделаны попытки пересоздать жанр трагедии на основе исторической драмы. Молодые люди, ставшие впоследствии декабристами, воспитывались на образцах характеров, созданных античными историками. В трудах Плутарха и Тацита рассказ об исторических фактах, характеристика политических деятелей древней Греции и Рима сопровождалась размышлениями о различных формах правления, о коллизиях, которые порождаются деспотическим образом правления или республиканским строем, об отношениях главы правительства с сенатом, о судьбе наиболее одаренных, творчески активных деятелей при республике и при монархиях разного типа. Этот исторический материал был чрезвычайно важен для формирования эстетических представлений декабристов. Их исторические интересы были пронизаны политическими идеями. В прошлом они искали сильных личностей, которые могли бы своим поведением и духовным складом, самой своей судьбой служить образцом для современных инициативных деятелей, вмешательство которых в ход политических событий представлялось им неизбежным и плодотворным.

В первой четверти XIX в. театр был уже не только чрезвычайно популярным видом искусства, не только обязательным развлечением столичного и московского дворянства, своего рода клубом, но и средоточием духовных интересов общества. «Театральные впечатления занимали чуть ли не главное место в петербургском обществе, особенно в среде передовой молодежи. Все так или иначе связаны были с театром», — констатирует исследователь творчества Пушкина и культуры его эпохи Б. В. Томашевский.⁴²

Люди этого времени пережили большие мировые потрясения: французскую революцию, агрессивные войны наполеоновской империи, правительственный переворот, в результате которого на престол взшел Александр I, Отечественную войну 1812 года, падение Наполеона, ряд европейских революционных вспышек. Историческая действительность представлялась им гигантской

⁴¹ См.: *Бочкарев В. А.* Русская историческая драматургия периода подготовки восстания декабристов (1816—1825). — Учен. зап. Куйбышевского гос. пед. ин-та им. В. В. Куйбышева, 1968, вып. 56, с. 501—502.

⁴² *Томашевский Б. В.* Пушкин, кн. 1 (1813—1824). М.—Л., 1956, с. 249.

сценой, на которой сильные, гениальные деятели-герои, цари и революционеры, философы и дипломаты вершат дело истории в спорах, борьбе и кровавых войнах, сталкивая народы.

Жизнь, бытовое поведение, условности и обычаи светских обещаний, политические акции этой эпохи обнаруживают вторжение в них своеобразной театральности.⁴³ Споры о театре и драматургии, обсуждения принципиальных вопросов эстетики этих жанров искусства и игры отдельных актеров выходили за пределы чисто художественной сферы. Эти дискуссии приобретали политический смысл.⁴⁴

Выразить пафос освободительных идей, представить кипение политических страстей и эмоций, скованных и стесненных в русском обществе, изобразить борьбу, столкновение носителей разных мнений, представить народ, его нужды и ропот как фон, на котором действует исторический герой, — вот к чему стремились драматурги, связанные с движением декабристов.

Политические идеи, которыми был увлечен партер двадцатых годов, отозвались и на восприятии театрального зрелища в последекабристскую эпоху, однако они подверглись разностороннему переосмыслению.

Уже Пушкин в «Борисе Годунове», решительно порвав с классицистической традицией, отказавшись от следования законам и «обычаям» просветительской политической трагедии, основал трагедийное действие на совершенно иных началах. Излагая свои взгляды на задачи драматурга, Пушкин писал: «Драматический поэт — беспристрастный как судьба <...> не должен <...> хитрить и клониться на одну сторону, жертвуя другою. Не он, не его политический образ мнений, не его тайное или явное пристрастие должно <...> говорить в трагедии, — но люди минувших дней, их умы, их предрассудки. Не его дело оправдывать и обвинять, подсказывать речи. Его дело воскресить минувший век во всей его истине».

Работая над «Борисом Годуновым», он сообщал, что не стремился к сценическим эффектам и романтическому пафосу, что, изучая исторические источники, «в летописях старался угадать образ мыслей и язык тогдашнего времени».⁴⁵

Люди XVII в., реально изображенные, не могли служить образцом для зрителей XIX в. Происходящее на сцене не было «впрямую», непосредственно связано с современностью и требовало от зрителя более тонкого, сложного отношения к историческому прошлому и его урокам. Очевидно, стремление Пушкина к усложнению форм связи зрительного зала со сценой, к активизации восприятия и осмысления публикой пьесы предопределило то обстоятельство, что он, считая «Горе от ума» лучшей русской

⁴³ См.: Лотман Ю. М. Театр и театральность в строе культуры начала XIX века. — В кн.: Лотман Ю. М. Статьи по типологии культуры. Тарту, 1973, с. 42—60.

⁴⁴ См.: Королева Н. Декабристы и театр. Л., 1975, с. 88—202.

⁴⁵ Пушкин. Полн. собр. соч., т. XI, с. 181; т. XIV, с. 46; т. XI, с. 140.

комедией, резко критиковал «разговорчивость» Чацкого, излагающего свои взгляды не способным их понять собеседником.⁴⁶

Грибоедов был несомненным союзником и единомышленником Пушкина на пути обновления драматургии. Однако комедия «Горе от ума» могла восприниматься как явление менее неожиданное, чем драматургия Пушкина и Гоголя, так как многих читателей, а впоследствии и зрителей вводили в заблуждение и «примиряли» с нею некоторые внешне традиционные ее черты: соблюдение единств, сходство в предмете изображения со «светской» и нравоописательной комедией начала XIX в. Пылкие же и благородные тирады Чацкого воспринимались в русле традиций просветительской драматургии.

Пушкин и Гоголь полемически демонстративно вторгались в систему привычных понятий драматического события и «естественного» сценического поведения героя и разрушали ее. Пушкин ставил перед собою цель воспроизвести в драме зафиксированные историческими источниками и систематизированные в ученом труде Карамзина подлинные события, выявить драматизм, трагедийные черты, объективно присущие жизни определенной эпохи, дать интерпретацию характерных для русского общества на рубеже XVI и XVII вв. и проявивших себя в событиях этого времени типов людей.

Николай I, рекомендуя Пушкину переделать «Бориса Годунова» из пьесы в повесть или роман в стиле Вальтера Скотта, руководствовался рядом идейных и тактических соображений, однако в этом его совете давало себя знать и непонимание драматургической природы произведения Пушкина. Трагедия «Борис Годунов» не соответствовала привычкам и вкусам публики императорского театра, а потому и казалась ей несценичной. В высшей степени условные произведения Н. В. Кукольника и других представителей так называемой «ложно-величавой школы» воспринимались Николаем I и его окружением как соответствующие требованиям сцены и «правдивые». Драматические фантазии и драмы Кукольника соответствовали помпезному стилю официального спектакля и государственной доктрине неограниченной монархии. Они предполагали определенный комплекс эмоций зрителя: вспышку верноподданнических чувств, восхищение прошлым и современным состоянием государства и страны.

Гоголь усматривал черты высокого комизма во всех общественных отношениях своего времени, во взглядах, чувствах, стремлениях современного человека. И именно Гоголю зрители, не замечавшие условностей водевиля, предъявляли обвинение в нереальности, анекдотичности изображаемых им в «Ревизоре» лиц и происшествий. В «Театральном разезде» Гоголь зафиксировал некоторые из таких нападок. «Литератор», например, утверждает здесь: «Нет ни одного лица истинного, все карикатуры! В натуре нет этого», а один из офицеров обвиняет автора

⁴⁶ Там же, т. XIII, с. 138.

одновременно и в сценическом и в жизненном («неправдоподобии») его комедии: «Завязки никакой, действия тоже нет, соображенья решительно никакого, всё невероятности и притом всё карикатуры». «Опытный» чиновник негодует: «... всё враки. И взятки не так берут, уж если пошло на то».⁴⁷ А совершенно независимые друг от друга голоса с одипаковой убежденностью и отрицают правдоподобие сюжета, и утверждают, что пьеса просто списана с реального происшествия.

Для Гоголя не было неожиданностью то обстоятельство, что художественное отражение современного общества, данное им в «Ревизоре», будет воспринято не без сопротивления, что только после долгих размышлений и обсуждений современники узнают себя в сатирических образах комедии. В «Театральном разезде» он развернул полную драматизма картину споров, порожденных впечатлением от представления «Ревизора» и разнообразием возбужденных им чувств и мыслей.

Именно это разнообразие, в которое вылилось «раздробившись», непосредственное чувство зрителей в процессе его осмысления, Гоголь ценил как выражение заинтересованности, свидетельство того, что ему, автору, удалось вывести публику из состояния равнодушия и рутинно не критического приятия действительности.

Пушкин и Гоголь, каждый в рамках своей художественной системы, нарушили привычное восприятие театральной действительности, внесли решительные изменения в понятия драматического события и поведения героя. Они не только выдвинули принцип соответствия драматического действия реальности, но и предложили аналитический подход к самой изображаемой действительности.

Характеризуя умственную жизнь поколения, духовно разбуженного героизмом и трагической судьбой декабристов, Герцен писал: «Молодежь, лишенная участия в какой бы то ни было деятельности, находившаяся под вечной угрозой тайной полиции, с тем большей горячностью увлекалась чтением. Сумма идей, бывших в обращении, все возрастала».⁴⁸

Сочинения Пушкина и Гоголя были любимым чтением и мощным источником идей поколения. Сквозь призму этих идей оно воспринимало театр и его общественное значение. Критика, анализ, размышление — вот чем жили молодые люди поколения Белинского, Герцена, Лермонтова, Стапкевича, Тургенева. «Безотходный дух критики овладел и театром; мы его приносим с собою в партер. Сочинитель пишет пьесу для того, чтоб пояснить свое сомнение, — и, вместо того, чтоб отдохнуть от действительной жизни, глядя на воспроизведенную искусством, мы выходим из театра задавленные мыслями, тяжелыми и пеловками. Это понятие. Театр — высшая инстанция для решения жизненных во-

⁴⁷ Гоголь Н. В. Полн. собр. соч., т. 5, с. 141, 163.

⁴⁸ Герцен А. И. Полн. собр. соч. в 30-ти т., т. 7. М., 1956, с. 213—214.

просов. Кто-то сказал, что сцена — представительная камера поэзии», — писал Герцен в 1842 г.⁴⁹

Лермонтов и Тургенев, каждый по своему, выразили «философичность» своего поколения в драме. Человек новой эпохи отразился уже в ранней драматургии Лермонтова. В пьесе «Странный человек» семнадцатилетний автор сблизил и сопоставил страдания творческого, прогрессивно мыслящего дворянина, чуждого среде, к которой он принадлежит по рождению, и крепостного крестьянина, изнывающего под гнетом помещичьего произвола. Лермонтов порывает с традицией изображения народа, представителей низших сословий, в комедийном ключе. Трагизм положения крестьянина и дворянского интеллигента в пьесе составляет единство, смысл которого выражается в скорбном восклицании героя: «О, мое отечество! мое отечество!». В проблематике и в сюжете драмы «Странный человек» ощутимо стремление дать свои ответы на вопросы, поставленные Грибоедовым в «Горе от ума». Оригинальное осмысление творческих принципов и идей комедии Грибоедова присутствует и в наиболее зрелой драме Лермонтова «Маскарад». Лермонтов, как и Грибоедов, рисует героя, отрекающегося от своего родства с высшим дворянским обществом и становящегося жертвой непонимания и гонения. Однако герой Лермонтова не может встать над «маскарадом» светской жизни. Размышляя над судьбой героя, Лермонтов ставит вопрос о его трагической вине, о мере его ответственности за зло, которое торжествует вокруг него и орудием которого он, сам не желая того, становится. Лермонтов был всего на четыре года старше Тургенева, однако раннее его творческое развитие привело к тому, что он выступал как представитель предшествовавшего этапа литературы.

Волнуемый теми же проблемами современности, что и Тургенев и другие молодые литераторы, расцвет деятельности которых пал на сороковые годы и последующие десятилетия, Лермонтов в отличие от них творчески сложился и вошел в литературу как романтик. Его пьесы явились высшим достижением русской романтической драмы. Как подлинный романтик, Лермонтов создавал драмы, в центре которых стоял образ мятежного титанического героя, противопоставленного обществу. Герой этот чужд психологическому и идейному стереотипу людей своего времени и своей среды. Социальные, национальные, религиозные и нравственные предубеждения, в готовом виде усвоенные людьми рутинного сознания — «толпой» — как непререкаемые истины, вызывают его гневное сопротивление. Каждое высказывание, каждый поступок, каждый жест героя несет на себе отпечаток враждебного современному дворянскому обществу идеала, новой системы нравственных понятий.

В классицистической трагедии развязка и сопутствующий ей катарсис знаменовали собою победу общего над частными, лич-

⁴⁹ Там же, т. 2, с. 50—51.

ными стремлениями и чувствами, утверждали высокий подвиг самоотречения героя и этическое значение этой жертвы.

В романтической драме, в том числе в драме Лермонтова, трагическое столкновение происходит между обществом и героем, на стороне которого нравственная правда. Гибель героя, осужденного обществом, не торжество справедливости, а победа пошлости над гениальной личностью, тонкая духовная организация и высокие нравственные понятия которой чужды сторонникам рутины. В романтической драме невозможно было гармоническое разрешение конфликта, примирение борющихся сторон. Духовное умиротворение зрителя достигалось его приобщением к идеалу романтического героя, эмоциональным порывом негодования против сил, гнетущих гуманную личность.

Лермонтов, отдавший в «Испанцах» дань исторической и национальной экзотике, характерной для романтической драматургии, тяготел в остальных своих пьесах к сюжетам из современной русской жизни. Историческая и социальная конкретность изображенных в его пьесах конфликтов и обстоятельств, в которых действуют персонажи, а также диалектический подход писателя к конфликту героя с обществом и к самой мятежной личности, проявившийся в «Маскараде», дают основание усматривать в романтической драматургии Лермонтова предвестия реалистических художественных исканий.

Тургенев отходит от изображения трагедийного героя как героя возвышенного, как сильной выдающейся личности, т. е. от основополагающей структурной особенности драмы всего предшествующего периода — как классицистической, так и романтической. Отказывается он и от трагедийного сюжета, основанного на необычном, «ужасном» происшествии. Трагическим героем в пьесах писателя-гуманиста сороковых годов становится «маленький человек», социально угнетенный представитель низших сословий, трагическим сюжетом — эпизод из его жизни.

Тургенев сближает трагедию и комедию, раскрывая сложность и противоречивость чувств и побуждений рядового человека, показывая трагические конфликты, которые кроются за внешне спокойным течением жизни, нравственные испытания, которым подвергается личность при таких внезапно обнаруживших себя коллизиях.

Драматургия Тургенева, как и Лермонтова, предполагала в зрителе наблюдательность и способность анализировать, самостоятельно оценивать поступки героев.

Завершая длительный период развития драматургии от классицизма к романтизму и реализму, открывая период расцвета реалистической драматургии, произведения Тургенева свидетельствовали о том, что уже в середине XIX в. в русской драматической литературе сложились те высокие, изысканные художественные формы, то тонкое и осложненное толкование сценической реальности, которые были вполне освоены театром лишь в конце столетия.



ДРАМАТУРГИЯ КОНЦА XVII—XVIII ВЕКА

Глава первая

РАННЯЯ РУССКАЯ ДРАМАТУРГИЯ (конец XVII—первая половина XVIII века)

1

Драматургия как особый род литературы, объединяющий произведения, предназначенные для сценического воплощения, возникла в России относительно поздно.

Возникновение театра и драматургии в России в конце XVII в. было обусловлено длительным процессом развития общественного и художественного сознания. Рассматривая народные обрядовые игры и отмечая присущие им драматические и комедийные элементы, Д. С. Лихачев утверждает, что по своей поэтике народный театр «не был театром в подлинном смысле слова <...> Театральное представление принципиально отлично и от обрядового действия, и от народного представления». Возникший в России в конце XVII в. театр «внес действительно нечто новое в развитие художественной изобразительности»; он «не мог возникнуть в России раньше, чем возникли предпосылки для понимания художественного настоящего времени, и раньше, чем появились в литературе возможности для перехода от рассказа о событии к воспроизведению этого события, к его изображению».¹

Переход от средневекового типа культуры к типу культуры нового времени вел к замене устаревших, отживших понятий и представлений новыми, соответствующими изменившейся социально-экономической и политической обстановке в стране, находившейся на пороге преобразований. В XVII в. в России сложился иной, уже не средневековый, а переходный от средневе-

¹ Лихачев Д. С. Поэтика древнерусской литературы. М., 1979, с. 291.

ковья к новому времени тип культуры.² Русская драматургия находилась у истоков литературы нового времени. Ее возникновение и развитие тесно связаны с формированием во второй половине XVII в. литературы нового европейского типа, где, кроме эпоса и лироэпоса, были уже сатира, начатки лирики (виршевое стихотворство) и драма. В Европе образование драматургии и театра происходило вследствие социальных причин — общенародной потребности в драматическом искусстве; в XV в. литургическая драма, инсценировки отдельных эпизодов из Евангелия, объединяется с народной драмой. В России XV—XVI вв. этого не произошло. Из-за авторитарного давления русской церкви и государства, искусственно задержавших развитие драматургии и театра, запрещавших всякого рода игрища, социальная потребность в драматургии и театре долго не была реализована. Начиная с 70-х годов XVII в. и до середины XVIII в. в России сосуществуют и борются два разных и противоречивых явления: зачатки устной народной драмы в виде скоморошских фарсов-сценок и литературная драма — придворная и школьная. Драмы того времени чаще всего являлись инсценировками библейских и светских повествовательных текстов, их проблематика и идейное содержание были связаны с идеализацией развивающегося российского абсолютизма.

4 июня 1672 г., на шестой день после рождения царевича Петра, царь Алексей Михайлович приказал «учинити комедию, а на комедии действовать из Библии книгу Есфирь».³ Библейская история Эсфири была хорошо знакома русскому читателю, к тому же внимание к ней поддерживалось политическими обстоятельствами — активизацией русско-персидских отношений,⁴ а также придворной ситуацией: женитьбой царя 22 января 1671 г. на «московской Эсфири» Н. К. Нарышкиной, воспитаннице боярина А. С. Матвеева. Придворным драматургом был назначен магистр богословия и пастор лютеранской кирки Немецкой слободы в Москве Иоганн Готфрид Грегори (1631—1675). Ему помогали Лаврентий Рингубер и Лаврентий Блюмен-

² См. об этом: *Лихачев Д. С.* 1) XVII век в русской литературе. — В кн.: XVII век в мировом литературном развитии. М., 1969, с. 299—328; 2) Развитие русской литературы X—XVII веков. Эпохи и стили. Л., 1973; *Панченко А. М.* Русская стихотворная культура XVII века. Л., 1973; *Робинсон А. Н.* Борьба идей в русской литературе XVII века. М., 1974; *Демин А. С.* Русская литература второй половины XVII—начала XVIII века. Новые художественные представления о мире, природе и человеке. М., 1977; *Елеонская А. С.* Русская публицистика второй половины XVII века. М., 1978.

³ До начала XVIII в. термин «комедия» обозначал представление, спектакль вообще, так как первыми образцами драматургии того времени считались комедии римских классиков Теренция и Плавта. См.: *Берков П. П.* Из истории театральной терминологии XVII—XVIII веков («комедия», «интермедия», «диалог», «игрище» и др.). — ТОДРЛ, т. XI. М.—Л., 1955, с. 280—299.

⁴ См.: Ранняя русская драматургия (XVII—первой половины XVIII в.). Первые пьесы русского театра. М., 1972, с. 465—467.

тност, придворные врачи, а также Георг Хюбнер, школьный учитель. В 1672 г. семиактная драма «Есфирь, или Артаксерксово действо» была написана в стихах на немецком языке и тут же переведена на русский язык силлабическим и отчасти силлаботоническим стихом подъячим Посольского приказа Петром Долговым и польским шляхтичем Иваном Поборским.⁵ 17 октября 1672 г. — день представления драмы в новопостроенной «комедийной хоромине» села Преображенского — стал днем рождения русского театра. «И тешили великого государя немцы ж да люди боярина Артамона Сергеевича Матвеева, как Артаксеркс велел повесить Амана по царицыну челобитию и по Мордохеину начуенью, и в органи играли, и на фиолах, и в страменты, и танцевали», — рассказывает современник.⁶ Источниками пьесы были «Комедия о царице Эсфире и гордом Амане» из сборника «Englische Comoedien und Tragedien» (1620), Библия, «Иудейские древности» Иосифа Флавия, «История» Геродота, басни Эзопа, немецкие духовные песнопения и некоторые мифы. Пьеса Грегори относится к такому роду обработок библейской книги, которая использует всю историю Эсфири (за исключением IX и X глав), и в этом она сближается со второй редакцией семиактной драмы Ганса Закса «Эсфирь» (1559). Однако у Грегори обработка известного сюжета вполне самостоятельна, он усиливает занимательность и усложняет фабулу.

«Артаксерксово действо» — нравоучительно-историческая драма на тему священной истории — построено подобно школьной драме. Она имеет пролог, семь действий, разделенных на сцены — «сени»; между действиями — четыре интермедии. Представление, вероятно, сопровождалось игрой на музыкальных инструментах, песнями и танцами. Границы действий определялись законченностью развития сюжетных линий: в 1-м — отношениями царя Артаксеркса и царицы Астини, во 2-м — отношениями Артаксеркса и племянницы Мардохея еврейской красавицы Эсфири, в 3-м — заговором Багатана и Тереса против Артаксеркса, в 4—7-м — конфликтом между персидским советником Аманом и Мардохеем. Функцией пролога, как и в пьесах школьного театра, было восхваление царя Алексея Михайловича. «Сени» драмы распадаются на эпизоды или ситуации, развивающие или замедляющие развитие сюжета. Например, наиболее сложной является четвертая «сень» 3-го действия, в которой Эсфирь сообщает Артаксерксу о заговоре и тот вершит правый суд, карает заговорщиков и велит записать в «царственные книги» о благородном поступке Мардохея, раскрывшего заговор. Структурные особенности «Артаксерксова действа» сближают его с эпическими произведениями.⁷

⁵ Там же, с. 465.

⁶ См.: *Бескин Э.* История русского театра, ч. I. М.—Л., 1928, с. 13.

⁷ См.: *Софронова Л. А.* О структуре драматического сюжета («Артаксерксово действо»). — В кн.: *Новые черты в русской литературе и искусстве (XVII—начало XVIII в.)*. М., 1976, с. 88—118.

В конце 1672—начале 1673 г. Грегори была написана семи-актная пьеса «Иудифь», а в 1673 г. — «Комедия о странствии и браке молодого Товии, сына Товитова». Источниками «Иудифи» были Библия, латинская драма об Иудифи Шонэуса (1592) и немецкая драма Опица и Чернинга (1646); при этом Грегори углубил психологическую мотивацию поступков действующих лиц и усилил драматизм. В выборе Грегори именно этих трех сюжетов из Библии для историко-нравоучительных трагедий сказались европейская образованность пастора, ставшего волею судьбы придворным драматургом и режиссером. Пьесы аналогичного содержания пользовались широкой популярностью в европейской литературе XVI—XVII вв.

Однако первые драматургические опыты в России не похожи ни на одну из европейских пьес, они вполне оригинальны. Основная идея «Артаксерксова действия» и «Иудифи» — наказание гордых и прославление смиренных — прослеживается в русских повестях 60—70-х годов XVII в. о царе Аггее, о Дмитрии Римском, в повестях «Великого зерцала». В обеих пьесах нечестивому гордому царю противопоставляется идеальный самодержец, государь, обладающий несметным богатством и огромной воинской силой, царь-солнце, почти что земной бог. Так в первых драмах соединились вместе библеизм и панегиризм русской проповеди. Эстетика придворного церемониала сказывается в разработке темы благоденствия страны, а также темы нарушения и восстановления мирового правопорядка. Эти темы трактуются дидактически: царь должен заботиться о своих подданных. Благоденствие сменяется несчастьями, войнами. Переход от счастья к несчастью резок и внезапен. Он отражает представления автора о неустойчивости счастья и переменчивости судьбы. Герои пьес — носители абстрактных понятий, атрибутов, олицетворявшие одну-две черты человеческого характера, например гордость или смирение, мстительность или незлобивость, жестокость или доброту, и т. п. Автор пытался ввести психологическую мотивировку их поведения, стремился убедительно показать их переживания. Перед зрителями пьес Грегори проходят гордая, честолюбивая и мстительная Астинь, которой противопоставлена смиренная и добродетельная Эсфирь; жестокий и надменный Аман и мудрый Мардохей; справедливый и терпеливый вельможа Мемухан и два лживых и трусливых заговорщика — Багата и Терес; заносчивый и самоуверенный Олоферн и осторожный и благоразумный Ахиор; легкомысленная Абра и набожная, патриотичная Юдифь. Средствами раскрытия образов служат речевые характеристики героев.

Главное действующее лицо «Артаксерксова действия» — персидский царь Артаксеркс. Он характеризуется в пьесе главным образом как монарх. Многие действия Артаксеркса обусловлены только этим его положением, а не событиями, которые составляют сюжет драмы. Его атрибут — власть. Точно так же Астинь — носитель атрибута гордости, а Эсфирь — смирения. Терес, Бага-

тан и Мардохей в основном характеризуются отношением к Артаксерксу.

Второстепенные действующие лица драмы создают ее сценические ситуации: они информируют зрителей о происходящих за сценой событиях, выражают отношение к ним и в ряде случаев создают условия для действий основных персонажей.

Поведение драматических героев в пьесах 1670-х годов отличается особой «живостью», связанной с идейно-эстетическим требованием «жизнеподобия». Подробно описывались движения, позы, жесты персонажей, что было продиктовано стремлением драматургов показать энергичных, деятельных героев. Вероятно, это было связано с представлением об идеале человека в эпоху русского барокко.⁸

В начале 1675 г. Георгом Хюбнером (в русских источниках известен как Юрий Михайлович Гивнер), школьным учителем и переводчиком Посольского приказа, была написана трехактная пьеса «Темир-Аксаково действо». В основу этой нравоучительно-исторической драмы на тему гражданской истории положены события войны начала XV в. между среднеазиатским завоевателем Тимуром (Тамерланом) и турецким султаном Баязетом. Основными источниками пьесы были третья глава книги Ж. дю Бека «История великого императора Тамерлана» (1594), Русский Хронограф 1512 г. и византийские хроники. В последних, а также в «Повести о Темир-Аксаке» и «Сказании о иконе Владимирской богородицы», русских памятниках XV в., Тимур представлен как жестокий восточный завоеватель. В своей пьесе Хюбнер придерживался европейской традиции (трагедии К. Марло, 1588 г., и Л. де Гевара, 1668 г.), склонной идеализировать Тимура: он изображается скромным, великодушным, богобоязненным; Баязет же, напротив, трактуется как гордый тиран, жестокий язычник-кровопийца. Эта необычная трактовка удивляла русских зрителей, хорошо знакомых с биографией жестокого завоевателя, угрожавшего в 1395 г. Руси. «Темир-Аксаково действо» отражало напряженность русско-турецких отношений того времени. Основная идея драмы — посрамление гордыни и торжество смирения. «Аз же из неба послан, — заявляет о себе Тамерлан, — да дерзость его (Баязета, — *Авт.*) усмирю и научу, яко господь бог гордых казнит, его же сила есть гордых низложить, смиренных же возвышати».⁹ Тимур выступает ревностным защитником христиан-византийцев, жителей Константинополя. Центральная сцена в пьесе — это сцена кровопролитной битвы, пленения и самоубийства Баязета, на глазах у зрителей разбивающего голову о прутья клетки, в которую он заключен.

Наличие кровавых сцен, чередующихся с комическими эпизодами — главным образом потасовками «шутовских персон», сбли-

⁸ См.: *Демин А. С.* Русская литература второй половины XVII—начала XVIII века, с. 58—72.

⁹ Русская драматургия последней четверти XVII и начала XVIII века. М., 1974, с. 81.

жает «Темир-Аксаково действо», так же как и «Иудифь», с репертуаром театра «английских комедиантов». Однако в отличие от «Иудифи» здесь нет многословия, действие развивается быстро, стремительно.

Несколько иначе были построены пьесы, сюжет которых восходил к Библии. Одна из них — «Малая прохладная комедия об Иосифе», написанная И. Г. Грегори ритмической прозой в конце 1674—начале 1675 г., — сохранилась не полностью. Источниками трагикомедии были Библия и апокриф «Завет 12-ти патриархов». Это была, вероятно, пятиактная драма, охватывавшая всю библейскую историю Иосифа. Заглавие (перевод с немецкого — «*Kurzweilige lustige Cömodie*») как будто бы указывает на связь с европейской школьной драмой, на популярный, третий по значимости после историй Эсфири и Юдифи, сюжет. Однако история Иосифа в пересказе Грегори — это прежде всего развлекательная пьеса для светского придворного театра. Она не имеет чисто нравоучительной функции в отличие от школьной драмы.

Грегори не воспользовался и формальными приемами школьной драматургии. В его пьесе нет аллегорических персонажей. Она отличается простотой и лаконичностью композиции. При этом автор стремился к правдивости в изображении чувств и переживаний персонажей. К числу сценических находок следует отнести сцену обольщения Иосифа египтянкой Вильгой, женой Пентефрия, и сцену продажи Иосифа в рабство братьями в пустыне у колодца. Пьеса требовала многочисленных перемен декораций, поскольку действие происходит то в доме Иакова, то у Пентефрия или у фараона. На это указывают лаконичные ремарки. В образе мужественного и целомудренного Иосифа отразились нравственные идеалы эпохи.

«Жалобную комедию об Адаме и Еве», согласно свидетельству И.-Г. Спарвенфельдта, Грегори сочинил незадолго до смерти. Язык этой нравоучительной драмы — чисто русский, свободный от германизмов — свидетельствует о том, что пьесу мог переработать и дописать один из русских переводчиков Посольского приказа. Ее источники — Библия и апокрифы. Тема пьесы — грехопадение человеческого рода и искупление его грехов, но в центре романа не само грехопадение, а его последствия: дальнейшая судьба согрешивших и потерявших райское блаженство людей. Хотя конца текста пьесы не сохранилось, можно предполагать, что развязка была оптимистической и связана с идеей искупления первородного греха Спасителем. Пьеса построена как средневековые мистерии и моралите. Со школьной драмой ее роднят наличие аллегорических персонажей (Истина, Правда, Милосердие, Мир), а также пятиактная композиция.

В «Жалобной комедии» недостает сценического действия, его едва ли восполняют попытки психологически мотивировать поведение Адама, Евы и искусителя Змия. Однако некоторые сцены драматичны. Это достигается изображением патетических чувств персонажей. Так, например, в монологе Адама, вкусившего за-

претное яблоко, патетически выражены раскаяние, страх, сожаление, овладевшие героем. Одним из главных персонажей пьесы является Сын божий, который стремится спасти людей и становится искупителем их греха. Таким образом, финал пьесы был оптимистичен.

Появление драматургии, ориентирующейся на общеевропейские сюжеты, было первым признаком приобщения России к европейской культуре.¹⁰

2

Наиболее распространенной разновидностью драматических произведений до А. П. Сумарокова была школьная драма. Обязанная своим происхождением потребностям европейского классического образования и получившая особенно широкое распространение в Германии конца XVI—XVII в., она имела вначале исключительно учебно-воспитательное значение. В 70-е годы XVII в. через Польшу, Белоруссию и Украину школьная драма проникла в Россию. Основываясь на римских комедиях Теренция и Плавта, школьная драма возродила внешнюю форму древнегреческих стихотворных трагедий с антипрологом и прологом, с фабулой из 3—5 актов, разделенных на сцены или явления (число которых не могло быть более 9, а количество действующих лиц в одном акте — не более 14), с эпилогом и интермедиями, с хорами и танцами под музыку. Сюжеты драм заимствовались из священной или гражданской истории, обязательными были насыщенность мифологическими и аллегорическими образами и картинами, роскошь и пышность сценической постановки. Тексты пьес снабжались аргументами, или синописами, т. е. краткими пересказами содержания каждого акта или явления, ремарками, а также списком действующих лиц. По строению фабула делилась на четыре части: протазис, в котором зрителю уже становилась ясной сущность сюжета, но развязка оставалась скрытой (в трагедии протазис заменял пролог, который читал сам автор или ведущий), эпистазис — развитие сюжета и начало кульминации (1—2-й акты), катастазис — главная часть пьесы, где интрига достигает наивысшего развития (2—4-й акты), катастрофа — развязка, в трагедии печальная, в комедии благополучная (4—5-й акты).

Содержание и форма школьных пьес регламентировались поэтиками. Теория школьной драмы, основанная на учении Аристотеля и всесторонне разработанная в поэтиках Я. Понтана (1594), Ю. Ц. Скалигера (1594), М. К. Скарбевского (1618—1620), А. Доната (1631), Я. Мазепы (1654—1683), а также

¹⁰ См.: Робинсон А. П. Первый русский театр как явление европейской культуры. — В кн.: Новые черты в русской литературе и искусстве (XVII—начало XVIII в.). М., 1976, с. 8—27.

в польском трактате «Poetica practica» (1648), стала известна в России в середине XVII в. В курсах поэтики, читанных в Киево-Могилянской коллегии с 1631 г., теория школьной драмы излагалась по Понтану и Скалигеру. К 1685 г. относится самый ранний из сохранившихся до наших дней курсов поэтики — «Fone Castalius», который открывает собой блестящий ряд поэтик: Ф. Прокоповича (1705), Л. Горки (1707), П. Клепицы (1709), М. Слотвинского (1726), П. Конючевича (1739), Г. Кошисского (1746). С 1687 г. теория школьной драмы стала читаться украинскими преподавателями в московской Славяно-греко-латинской академии. В 1680-е годы в личной библиотеке князя В. В. Голицына находились четыре книги «О строении комедии». До наших дней сохранились только некоторые из курсов поэтики, читанных украинскими преподавателями в Москве, Твери, Новгороде и Смоленске: И. Хмарного (1726—1727), Ф. Кветницкого (1732), И. Одровонж-Мигалевица (1741), М. Г. Тихорского (1743), М. Базилевича (1752—1753). Взгляды Доната о трагическом и комическом были изложены в изданном в 1720 г. в Москве трактате Полидора Вергилия Урбинского «О изобретении вещей». Школьные руководства признавали шесть видов драмы: трагедию, комедию, трагикомедию, комедотрагедию, диалог и декламацию; от средневековья школьная драма унаследовала три вида пьес — мистерию, моралите и миракль.¹¹

Все указанные виды драматических произведений стали известны и в России, но на русской почве они претерпели значительные изменения. Русские школьные драмы полностью отвечали двум целям придворной драматургии — поучать и развлекать. Большое значение имела и третья цель: учить преподавателей и студентов поэтике классического драматического искусства. Эти особенности русской школьной драмы отвечали потребностям общества в эпоху петровских преобразований.

Продолжением средневековых мистерий явились в России драмы Симеона Емельяновича Петровского-Ситниановича (Полоцкого) (1629—1680) и Даниила Саввича Туптало (1651—1709; впоследствии — Димитрий, митрополит Ростовский). Придворный поэт и воспитатель царских сыновей, Симеон Полоцкий был автором пьесы «О Навходоносоре царе, о теле злате и о трех отроках, в печи не сожженных» (1673—1674), а Д. С. Туптало написал «Комедию на Рождество Христово» (1702). Первая из них продолжает традиции «Пещного действия» и написана силлабическими стихами на сюжет 3-й главы ветхозаветной «Книги пророка Даниила», вторая — заимств от мистерий на Рождество и использует Евангелие и польскую пьесу «Dialogus in navitatem Christi». Первая создана в Москве для придворного театра, а вторая — в Ростове для театра местной семинарии.

¹¹ О поэтике русской школьной драмы см. подробнее: *Софронова Л. А.* Поэтика славянского театра XVII—первой половины XVIII в. Польша, Украина, Россия. М., 1981.

Драма Димитрия Ростовского построена по всем правилам школьной поэтики. Однако в ней уже заметно стремление освободиться от средневековой схоластики и условности. Так, в эпизоде с пастухами Димитрию Ростовскому удается создать живые бытовые образы. Борис, Авраам и Афоня напоминают персонажей украинской вертепной драмы Грицько и Прицько. Пастухи Авраам и Афоня отправились в город за покупками, а Борис остался стеречь овец. Когда стемнело, Борис пошел искать товарищей, а они замешкались в пути, зашли «за алтынец винишка испить», да и про друга не позабыли, захватили с собой вина, вернулись, сели ужинать, и в это время ангел возвестил им о рождении Иисуса Христа и велел им немедленно отправляться в Вифлеем. Пастухи не сразу смогли поверить в то, что к ним может быть послан небесный вестник, и принимают поющих в небе ангелов за птичек.

Обычно волхвы приносят новорожденному младенцу подарки. Пастухи серьезно обеспокоены необходимостью соблюсти обычай:

Осударь! Надобно ли што в поклон понести,
Штоб не велел, як наш князь, в шею вон вести? —

спрашивает Борис у ангела. А перед Христом он извиняется: «Прости нас, што ни с чем здесь пришли».¹²

Своеобразным продолжением и развитием средневековых моралите была «Юмидия притчи о Блудном сыне» (1673—1678) Симеона Полоцкого, написанная на сюжет хорошо известного евангельского рассказа (Еванг. от Луки, XV, 10—32). Основная тема драмы — отношения отцов и детей; автор утверждает, что юношеству необходимы образование и добронравие, а старшим — мудрость и снисходительность. Пьеса написана силлабическим стихом и состоит из пролога, шести актов, эпилога и четырех интермедий; по ходу действия много пения и танцев, особенно в сценах кутежей Блудного сына. Это по существу драматизированная проповедь или драма нравоучительного содержания, где действующими лицами выступают не живые личности, а олицетворения абстрактных понятий, пороков или добродетелей. Рисуя жизнь юноши на чужбине, Симеон Полоцкий вводит в пьесу ряд живых бытовых сцен, чего не было ни в средневековых моралите, ни в придворных драмах. Устами Блудного сына Симеон Полоцкий доказывает пользу наук и образования, но с важнейшей оговоркой: ссылкой на божественный промысел.

Пьесы Симеона Полоцкого занимают особое место в русской драматургии. «Их автор-монах, — замечает О. А. Державина, — хотя и пишет свои пьесы на библейский и евангельский сюжеты и излагает их в стихах, однако по своему характеру они ближе

¹² Димитрий Ростовский. Рождественская драма. — В кн.: Русская драматургия последней четверти XVII и начала XVIII века. М., 1974, с. 234—236.

к пьесам придворного театра, для которого, по-видимому, и были предназначены».¹³

Продолжением традиций средневековых мираклей явилась стихотворная драма «Венец славно победоносный добродетельному храбренику Христову, святому великомученику Димитрию в день преславного праздника его торжественный от смиренных того именовца преосвященного Димитрия митрополита Ростовского и Ярославского питомцов грамматики учащихся младенцев стихословие от двенадцатицветов сплетенный в богоспасаемом граде Ростове в лето от Рождества Христова 1704». Ее автором, по предположению П. Н. Беркова, был преподаватель русского языка Ростовской семинарии Евфимий Морогин.¹⁴ Основной источник — Житие Димитрия Солунского, сочиненное Димитрием Ростовским для своих Четых-миней. Эта пьеса состоит из синопсиса, антипролога, пролога, двух действий, каждое из которых насчитывает по шести явлений, и эпилога. Наряду с персонажами жития действуют аллегорические фигуры — Многобожие, Православие, Слава Димитрия, Тщеславие Максимианово, а также Вера, Надежда, Любовь, поддерживающие Димитрия в его решении проповедовать христианство. В центре драмы два противоположных образа — царя-мучителя и христианина-мученика. Сомнения Димитрия — «Лучше ли бояться царя земного или небесного?» — воспринимались современниками как намек на Димитрия, митрополита Ростовского, критиковавшего с церковной кафедры отношение правительства Петра I к русской церкви.

Жанр мираклей получил дальнейшее развитие в театре царевны Натальи Алексеевны. Это пьесы о Георгии и Плакиде, об Адриане и Натальи, об Иулиане, о Евстафии Плакиде, о Екатерине, о Хрисанфе и Дарии, о Евдокии-мученице, о пророке Данииле, об Андрее Первозванном, о Богородице, о Варлааме и Иоасафе, о Ксенофонте и Марии. Все они составлены на тексты Четых-миней Димитрия Ростовского. От большинства из них до нас дошли только списки ролей, от «Действа о святой мученице Евдокии» — программа, а текст миракля о Ксенофонте и Марии сохранился полностью. Источники последнего — эллинистический роман, известный в переработанном виде как «Житие преподобных Ксенофонта и Марии и сыновей их Иоанна и Аркадия», а также «Слово о суевории и суечастии» Симеона Полоцкого и Библия. В этой прозаической пьесе наряду с персонажами жития действуют аллегорические фигуры — Вера с крестом, Надежда с якорем, Любовь с пылающим сердцем, а также Ангел и Дьявол. Особую композиционную роль играет Прозорливец, лицо посредническое, который все видит и все знает наперед. В центре драматического действия — разлука отца и матери

¹³ Державина О. А. Русский театр 70—90-х годов XVII в. и начала XVIII в. — В кн.: Русская драматургия последней четверти XVII и начала XVIII века. М., 1974, с. 52.

¹⁴ Берков П. Н. Школьная драма «Венец Димитрию» (1704 г.). — ТОДРЛ, т. XVI. М.—Л., 1960, с. 323—357.

с детьми и встреча с ними. В духе веяний петровского времени описывается заграничное путешествие с сочувственным отношением к «еллинскому любомудрию» и «философскому учению», но в конце пьесы в благодарность богу за спасение и родители и дети поступают в монастырь. В развитии сюжета большую роль играют пророчества, предсказания, вещие сны.

Из репертуара театра царицы Прасковьи Федоровны (1708—1723) сохранился стихотворный миракль «Действо о страдании святыя мученицы Праскевии». Его источник — «Страдание святой великомученицы Параскевы-Пятницы» из Четых-миней Дмитрия Ростовского. Пьеса состоит из 7 явлений и эпилога. В центре драмы три характера: царь-мучитель Диоклитиан, исполнитель его воли Геммон, также злодей, но наделенный чувством сострадания, и христианка-мученица красавица Праскевия. В драму включена сцена объяснения военачальника Геммона с Праскевией. Он говорит:

Прошу тя, любимая,
Да отпадоши совести твоея,
Да повинишися воли моея,
Ибо красоте твоей удивляюся,
Любовию и сердцем распалюся.
Красота твоя снедает утробу мою,
Прошу ти, да приклониши выю свою.¹⁵

Однако Праскевия отвергает любовь Геммона, она выбрала себе небесного жениха — Христа.

Обычно характеры и способ их обрисовки, а также речь персонажей мираклей полностью зависят от своих книжных источников — произведений агиографии. Потому образы мучеников и их мучителей получались четко противопоставленными друг другу. Речь персонажей изобиловала церковнославянизмами, была риторична и мало индивидуализирована. По сути дела это не драматические произведения, а жития, переложенные в диалог и монологи, сохранившие свое дидактическое назначение.

Одной из самых популярных разновидностей пьес школьного театра были правоучительные драмы на темы священной истории. «История о Давыде и Голнаде» была написана для придворной сцены в январе 1676 г. Степаном Чижинским, шляхтичем Львовского повета, бывшим учителем Киево-братской школы, потом Смоленской воеводской школы. Я. Я. Штелин свидетельствует, что с конца XVII в. в некоторых монастырях Киева и Москвы студенты и семинаристы часто представляли небольшую, свободную по форме пьесу, или *Actus oratorius*, из библейской истории.¹⁶ Однако их тексты до наших дней не дошли. К 1720-м го-

¹⁵ Действо о страдании святыя мученицы Праскевии. — В кн.: Пьесы столичных и провинциальных театров первой половины XVIII века. М., 1975. с. 226.

¹⁶ *Stahlin J.* Zur Geschichte des Theaters in Russland. — In: Johann Joseph Paygolds Beylagen zum neuveränderten Russland. Th. 1. Riga—Mietau, 1769, S. 397.

дам относятся написанные рифмованной прозой «История о царе Давиде и сыне его Соломоне Премудром» и «Действо о князе Иефае Галаатском, како принесл дочь свою единородную на жертву богу». Источником первой были 1-я и 2-я главы III Книги Царств, а второй — 11-я глава Книги Судей Израилевых. «История» написана на очень популярный в европейской драматургии XVII—XVIII вв. сюжет о заговоре Адопая против царя Давида во время его болезни (ср. немецкие школьные драмы «Адопай» и «Мудрый Соломон»). Лишение царем Давидом права престолонаследия старшего сына, казнь Адопая и наказание его сообщников, воеводы и патриарха, возможно, косвенно отражают дело царевича Алексея (1716), а назначение Соломона наследником престола — намек на события 1722 г., когда был принят указ о праве царя назначать себе преемника.¹⁷

Главный драматический конфликт «Действа о князе Иефае Галаатском» — борьба чувства и долга: отец должен принести в жертву свою дочь в честь победы над аммонитянами. Борьба заканчивается победой долга. Это предвосхищает трагедии А. П. Сумарокова. Замечательны плачи Иефая и его дочери, приближающиеся к народным плачам. Язык обеих пьес высокопарный, книжный, с церковнославянизмами и неологизмами петровского времени.

Сюжет об Эсфире в XVIII в. вновь приобрел большую популярность у русских драматургов, поскольку события придворной и семейной жизни Петра I и его преемников, а также перипетии борьбы вокруг трона вызывали ассоциации с древней историей об Астине, Эсфире и Артаксерксе, Амане и Мардохее. Одна из таких пьес — «Действие об Эсфире», написанная силлабическим стихом в 1722—1724 гг. Парфением Яновичем или Иустином Радзинским, преподавателями Славяно-греко-латинской академии.

Первой правоучительно-исторической драмой на тему гражданской истории была трагикомедия «Владимир», созданная Феофаном Прокоповичем (1681—1736) на Украине и поставленная 3 июля 1705 г. на сцене Киево-Могилянской академии. Впервые в русской драматургии сюжетом пьесы избираются события национальной истории, предшествовавшие крещению Руси при киевском князе Владимире I Святославиче (989 г.). Ее непосредственные источники — «Синописис» Иннокентия Гизеля (Киев, 1674) и русские летописи. Написанная 13-сложным силлабическим стихом, эта школьная драма состоит из пяти действий, а также из пролога и эпилога, в которых выступает хор. В трагикомедии, как утверждал Феофан Прокопович, «остроумное и смешное смешивалось с серьезным и грустным и шутливые действующие лица — с выдающимися».¹⁸

¹⁷ См.: Пьесы столичных и провинциальных театров первой половины XVIII в. М., 1975, с. 611.

¹⁸ Феофан Прокопович. О поэтическом искусстве. — В кн.: Феофан Прокопович. Соч. М.—Л., 1961, с. 432.

В отличие от других школьных пьес во «Владимире» освещается не вся жизнь князя, а лишь его борьба за крещение Руси. Пьеса повествует о том, что происходило в душе князя Владимира, прежде чем он решил отказаться от язычества и принять христианство. Владимиру препятствуют явившаяся из ада Тень убиенного им брата Ярополка, корыстные и невежественные жрецы Жеривол, Курояд и Пиар, духи бездны — бесы-искусители. На стороне Владимира выступают христианский философ Грек, вступающий в жаркий спор со жрецами, военачальники Мечислав и Храбрый, исполняющие повеление Владимира, и сыновья Владимира Борис и Глеб. Очевидно, в целях создания большего художественного эффекта Феофан допустил хронологическую неточность: в 989 г. князю Глебу было 5 лет от роду, а Борис еще не родился. На их стороне и «райские силы» — апостол Андрей и ангелы. Драма написана специально для школьного театра, по всем правилам школьной поэтики, курс которой в Киево-Могилянской академии читал тогда сам Прокопович. Часть персонажей драмы это персонификации, но аллегорических фигур, основанных на греко-римской мифологии, в пьесе почти нет. Четкая и ясная композиция придает пьесе стройность. Действие развивается в точном соответствии с поэтикой Феофана Прокоповича. В протазисе — 1-м действии — темные силы во главе со жрецом Жериволом, побуждаемым Тенью Ярополка, решают вступить в борьбу с Владимиром. В эпитазисе — 2-м действии — разворачиваются главные действия на празднике Перуна. В «катастрофе» — 3-м и 4-м действиях — изображаются препятствия: в душе Владимира происходит борьба, пока князь не убеждается окончательно в превосходстве христианства над язычеством и не принимает решения креститься и привести к крещению всю Русь. Напрасно плачет Прелесь, пытаясь его уговорить и соблазняя Владимира картиной привольного жития. В 5-м действии наступает развязка: Владимир приказывает Мечиславу и Храбрию наказать жрецов и заставить их низвергнуть идолов. В послании к Мечиславу князь рассказывает о чуде при своем крещении — исцелении от болезни глаз. В эпилоге звучит апофеоз России. Апостол Андрей с хором ангелов славят страну и ее неисчислимых совершенных мужей, среди которых названы украинский гетман Иван Мазепа, киевский митрополит Варлаам Ясинский, глава русской церкви Стефан Яворский и, наконец, Петр Великий. Апостол Андрей предрекает будущую блестящую судьбу Киева и процветание города во все времена.

Любопытно отметить, что во «Владимире» соблюдены единства действия и времени, но не соблюдено единство места: герои пьесы действуют в аду, на земле (в Киеве) и на небесах.

Пьеса Прокоповича публицистична. Изображая события далекого прошлого, она была тесно связана с современностью: реформаторская деятельность князя Владимира Святославича и его столкновения с языческими жрецами исторически ассоциировались с преобразовательной деятельностью Петра I и его борьбой

с консервативным духовенством, представителей которого в петровскую эпоху нередко бранно называли жрецами, фарисеями и лицемерами. В трагикомедии «Владимир» ощутимо влияние античной, римской драматургии. Некоторые черты ее поэтики предвосхищают особенности стиля классицистических трагедий на темы русской истории Сумарокова, Ломоносова и Княжнина.

В январе 1716 г. в театре царевны Натальи Алексеевны в Петербурге была поставлена 12-актная аллегорическая пьеса «Стрельцы», в основу которой, вероятно, легли события стрелецкого бунта 1698 г. Мекленбургский посланник Ф. Х. Вебер, присутствовавший на одном из представлений театра, в своем дневнике записал: «Сама царевна написала драму и комедию на русском языке, взяв содержание их частью из Библии, частью же из светских происшествий <...> Арлекин, из обер-офицеров, вмешивался туда и сюда со своими шутками, и, наконец, вышел оратор, объяснивший историю представленного действия и обрисовавший в заключение гнусность возмущения и бедственной всегда исход оных. Как уверяли меня, во всем этом драматическом представлении под скрытыми именами представлялось одно из последних возмущений в России».¹⁹ Можно предположить, что здесь имелись в виду бунт четырех стрелецких полков летом 1698 г. и попытка царевны Софьи захватить власть.

К светским трагедиям относятся и две стихотворные драмы конца 1720-х—начала 1730-х годов — «История Кира» (или «Пьеса о воцарении Кира») и «Акт о царе перском Кире и о царице скифской Тамире». Их основу составляют рассказы римского историка Юстина о персидском царе VI в. до н. э. Кире. В первой из них повествуется о вещем сне мидийского царя Астиага, его попытке избавиться от своего внука — младенца Кира, о воспитании Кира пастухом, его встрече с дедом и, наконец, о воцарении Кира. Во второй драме рассказывается о том, как Кир хитростью взял в плен и убил сына скифской царицы, но затем Тамира в честном бою пленила и казнила Кира. По содержанию русские пьесы соответствуют немецкой драме Г. Закса «Трагедия о рождении, жизни и смерти короля Кира» (1557): первая — 1—6-му ее актам, вторая — 6 и 7-му актам. Однако в отличие от пьесы Закса, в которой основное внимание уделялось развитию занимательного сюжета, в русских драмах главный интерес сосредоточен на нравовании. В них проводится мысль, что разумность поступков правителей зависит от того, следуют ли они советам своих премудрых вельмож. Тем не менее основное действие развивается легко и свободно. В пьесах о Кире отражена реальная историческая обстановка конца 20-х годов XVIII в.: воцарение Петра II и возрастание роли дворянской олигархии; действующие лица напоминают исторических деяте-

¹⁹ Вебер Ф. Х. Записки о Петре Великом и его царствовании. СПб., 1872, стб. 1424.

лей: Кир и Астнаг — Петра II, Гарпаг — А. Д. Меншикова, Пастырь — С. А. Маврина, воспитателя Петра II.

В начале XVIII в. в Москве становится популярной стихотворная панегирическая драма, типа европейских «*ludi caesarei*». Известен цикл из шести пьес, сочиненных преподавателями и студентами московской Славяно-греко-латинской академии в честь побед России в Северной войне. Они должны были служить государственно-патриотическим целям: укреплению российского абсолютизма и прославлению его политики. Все шесть пьес носят длинные и пышные заглавия. Полностью сохранился текст только одной из них: «Страшное изображение втораго пришествия господня на землю при державе благочестивейшаго, самодержавнейшаго государя нашего, царя и великаго князя Петра Алексеевича, всея великия и малыя и белыя России самодержца, действием благороднейших отроков великороссийских в его царского пресветлаго величества Славено-российских Афинах, в царствующем и богоспасаемом, великом граде Москве явленное лета господня 1702-го месяца февраля в 4-й день».

«Страшное изображение» по композиции и особенностям сюжета тесно связано с традицией польских и украинских школьных драм. Источниками пьесы послужили украинские драмы-моралите пасхального цикла — «Царство натуры людской прелестию разоренное, благодатию же Христа пакы составленное» (1698), «Свобода от веков вожделенная натуре людской» (1701), «Розмова вкратце о душе грешной, суд принявшей от судии справедливого, Христа Спасителя», а также Евангелие и 2-я глава библейской «Книги пророка Даниила». Действующие лица пьесы, а их около 140, — аллегорические фигуры, библейские герои, персонажи античной мифологии. Петр I изображен в облике Марса Российского, а Карл XII — в образе Кира, воплощающего земное зло. Сюжет драмы двуплановый: история страшного суда над грешною душой и история Северной войны. Северная война изображается как справедливая, освободительная; губительные несправедливые войны осуждаются.

Взаимодействие абстрактных аллегорических фигур и сценические эффекты были основными средствами развития сюжета в панегирических пьесах. Эти пьесы были предназначены для массового зрителя, но представляли собой эмблематико-символическое зрелище, которое требовало знания античной истории и мифологии, а также Священного писания, и потому были понятны далеко не многим. Школьные драматурги вопреки запретам поэтики Феофана Прокоповича широко используют христианскую и языческую (греко-римскую) символику, изощряются в утонченном аллегоризме (Федор Журовский, Исаакий Хмарный, Самуил Рубчановский, Иннокентий Одровонж-Мигалевич).

Отличительная черта драматургии Ф. Журовского — секуляризация панегирического действия, отказ от сюжетов и образов Священного писания. Первая из его пьес, «Диалог о Гофреде, победившем сарацины» (1722), написана силлабическим стихом

по случаю возвращения Петра I из Персидского похода.²⁰ Термин «диалог» употреблялся в XVII в. в Польше для обозначения аллегорико-нравоучительной пьесы вообще. Это своеобразное произведение продолжает традиции панегирической драмы, но отличается от нее малыми размерами, ограниченным кругом действующих лиц, диалогическим построением, отсутствием посторонних сцен и отступлений от главной темы. Его сюжет, весьма популярный в европейских литературах, — прославление похода крестоносцев в 1097—1099 гг. под начальством Готфрида Бульонского в Палестину — имеет иносказательный смысл: аллегорическое прославление завоевательного похода Петра I в Азию. Драматический конфликт возникает в результате препятствий злых сил, помощников сарацин: фюрри, исчадий ада, Гигаса, Роскоши, Смерти и др. Они мешают «воинну Европы» Гофреду освободить Азию, но он преодолевает свою нерешительность, побеждает сарацин и освобождает Азию.

Перу Журовского принадлежат еще две стихотворные пьесы — «Слава российская» (1724) и «Слава печальная» (1725). Первая написана по поводу коронации Екатерины Алексеевны, вторая — в связи со смертью Петра I. В них действуют только аллегорические фигуры, в том числе персонификации европейских стран. В «Славе печальной» в конце появляются живые люди, которые скорбят о Петре I. Это старик и молодые дворяне, кавалеры. В «Славе российской» в 1-м акте в 16 статических сценках изображаются военные победы России над Швецией, Польшей, Персией и Турцией, исполняются канты «Виват, Россия», а в 6-м явлении Россия сама поет благодарственную песню («апофеоз России»). 5-е явление представляет собой аллегорическое изображение Персидского похода Петра I и взятие Дербента. «Слава печальная» — это плач о бедственном положении России в связи с кончиной Петра I и панегирик его делам. В финале о нем скорбят и другие страны — Швеция, Саксония, Польша, Персия.

Исаакий Хмарный, преподаватель риторики Славяно-греко-латинской академии, выходец из Киевского-Никольского монастыря, вновь обратился к Библии, к 18—20-й главам IV Книги Царств, для создания панегирической драмы «Образ победоносца торжественного подвигоположника, огражденного несумненно в бога верою, надеждою и любовию, перусалимского царя Езекия, чрез художество юности благородных отроков училищ, московской Славяно-греко-латинской академии риторского стиховного составления, наподобие благодарящей России, всемогущему богу за благодеяния, со упованием неоскудным, начертан лета господня 1728». Ее тема — прославление Петра II накануне его торжественного въезда в Москву и коронации (28 февраля 1728 г.).

²⁰ Берков П. Н. К истории русского театра 1720-х годов («Диалог о Гофреде, победившем сарацины»). — ТОДРЛ, т. X. М.—Л., 1954. с. 389—407.

Развитие жанра панегирической драмы заканчивается двумя пьесами, испытавшими влияние поэтики Ф. Кветницкого. Это «Образ торжества российского доблественному подвигоположнику, начертан от трудов риторических во училищах славено-латинских», написанный в 1742 г. в Москве Самуилом Рубчановским, иеромонахом из Киева, преподавателем риторики Славяно-греко-латинской академии, и, во-вторых, «Стефанотокос», т. е. «В венце рожденный», написанный в 1742 г. в Новгороде префектом Новгородской духовной семинарии и преподавателем поэтики Иннокентием Одровонж-Мигалевичем. Оба произведения посвящены прославлению в аллегорической форме дворцового переворота 25 ноября 1741 г., в результате которого к власти пришла дочь Петра I Елизавета Петровна.

Законность переворота как бы подтверждается всем ходом истории и вмешательством небесных сил, хотя ни образов, ни реминисценций Священного писания в пьесах нет. «Образ торжества» рассматривает переворот как героический подвиг, «Стефанотокос» — как преодоление «злостраданий» Елизаветы. В пьесах много аллегорических фигур. Аллегорические картины «Стефанотокоса» настолько сложны, что они требуют особых пояснительных примечаний, как это сделано в списке А. М. Лободы.²¹ Три акта «Образа» как бы олицетворяют три славных действия: обычай венчать победителя на олимпийских играх, учрежденный Геркулесом (1-й акт), прославление подвигов все-российского Геркулеса — Петра I (2-й акт)²² и принесение Авраамом от лица России благодарственной жертвы (3-й акт). В «Стефанотокосе» применен прием «спектакля в спектакле»: 4-е действие об Эсфири, являющееся нравоучительным приложением к главной теме, и 6-е явление 5-го действия, в котором Азия, Европа, Африка и Америка поздравляют Стефанотокос с победой, звучат как апофеоз России.

В насыщенных политическим содержанием панегирических драмах выдвигается на первый план обобщающий образ мудрого монарха, «отца отечества», радетеля о «пользе общей», заботящегося о подданных и живущего для славы своей страны. Этот образ в дальнейшем будет развит в русских трагедиях. Образ идеального правителя определяет характер драматургического конфликта, основанного на столкновении чувства и долга, но конфликт этот выражен еще слабо и получит развитие лишь в трагедиях А. П. Сумарокова.

К особым видам драматических произведений относятся диалог и декламация. Среди последних наиболее интересны «Опера об Александре Македонском», написанная в Твери в 1745—

²¹ Лобода А. М. Школьная драма «Стефанотокос». (По вновь найденной рукописи 1741—1743 гг.). — Чтения в Историческом обществе Нестора Лотописца, Одесса, 1901, т. XV, вып. 3, отд. V, с. 57—62.

²² Об отождествлении Геркулеса с Петром I см.: Иосиф Туробойский. Политокопная апофеосис. М., 1709.

1748 г. М. Г. Тихорским, и «Декламация», созданная в Смоленске М. Базилевичем в 1752—1753 г.

Нормативность школьных поэтик Доната, Скалигера, Понтана, Мазены, Ланга была одной из причин, которые облегчили быстрое усвоение классицизма на русской почве. «От школьной драмы, написанной по правилам пиитики, — писал В. И. Резанов, — был прямой переход к пьесам, сочиняемым по предписаниям кодекса Буало».²³

К середине XVIII в. школьная драма уходит из «высокой» литературы, как не отвечающая идейно-эстетическим канонам формирующегося классицизма.

3

Первые попытки комических представлений обычно связывают с кукольным представлением «Петрушка», которое видел в Москве голштинский купец и дипломат Адам Олеарий еще в 1636 г.,²⁴ и с народными сценками-фарсами, разыгрывавшимися скоморохами.²⁵ С появлением придворной и школьной драматургии комическое начало заявляет о себе в интермедиях.

24 января 1676 г. украинский драматург Степан Чижинский ставит впервые на московской придворной сцене школьную комедию. Это была «Комедия о Бахусе с Венусом», от которой до наших дней сохранились только список действующих лиц и перечень реквизита.²⁶ Как нам удалось установить, сюжет комедии заимствован из пьесы «Comoedia fabulosa Vacchi schola eversa», помещенной в приложении к поэтике иезуита Жака Мазены. В последней рассказывается о том, как Вакх решил открыть школу пьянства и разврата, ему помогают Венера и Купидон, но олимпийские боги добиваются ее закрытия.²⁷ Очевидно, это была очень смешная, игривая пьеса. Она строилась как пятиактная школьная пьеса с прологом и эпилогом и использовала традиции римской комедии.

С начала XVIII в. русская комедия испытывает сильное влияние европейской драматургии. Немецкие театральные труппы

²³ Резанов В. И. Из истории русской драмы. Школьные действия XVII—XVIII вв. и театр иезуитов. М., 1910, с. 342.

²⁴ Олеарий Адам. Описание путешествия в Московию и через Московию в Персию и обратно. СПб., 1906, с. 190.

²⁵ О роли скоморохов в развитии русского драматического искусства см.: Русская народная драма XVII—XX вв. Ред. вступит. статья и комментарий. П. Н. Беркова. М.—Л., 1953; Белкин А. А. Русские скоморохи. М., 1975; Морозов А. А. К вопросу об исторической роли и значении скоморохов. — В кн.: Русский фольклор, т. 16. Л., 1976, с. 35—67; Zguta R. Russian minstrels: a history of the skomorochi. Oxford, 1978.

²⁶ См.: Богоявленский С. К. Московский театр при царях Алексее и Петре. М., 1914, с. XIV.

²⁷ Masena J. Palaestra eloquentia ligatae dramatica, t. 1. Cologne, 1654, p. 208—259.

Иоганна Куншта (1702—1704) и Отто Фюршта (1704—1707) познакомили московских зрителей с несколькими комедиями, в том числе «Комедией о Франталпее, короле эфирском, и Мирандоне, сыне его, и о прочих» (первое представление — 1 января 1703 г.).

Известное влияние на воспитание у русского зрителя вкуса к комедиям классического типа оказали постановки переделок пьес Мольера «Лекарь поневоле» (под названиями «Доктор принужденный» или «О докторе битом»), «Амфитрион» (под названием «Порода Геркулесова, в ней же первая персона Юпитер»), «Смешные жеманницы» (под названием «Драгья смеяные») и «Жорж Данден» (под названием «Бедный Юрка»). Все они переданы нам в немецкой традиции Фельтена (см. сборник «Historio Gallicus comico-satiricus» (Nürnberg, 1664)). В русских переделках сохранился лишь сюжет. Разрабатывался он в стиле незатейливых грубых шуток, интермедий и фарсов, понятных простому народу; язык переводов был неуклюжий, со множеством чуждых русскому языку оборотов и неясных словосочетаний. Русскому зрителю того времени стала доступной и «Комедия о доне Яне и доне Педре», французская переделка актера и писателя XVII в. де-Виллье итальянской пьесы Джилберти о Дон Жуане (1659), а также «Комедия принц Пикельгяринг, или Жоделетт, самый свой тюрьмовой заключник», немецкая переделка пьесы французского драматурга Тома Корнеля «Сам у себя под стражей» (1655). В последней комедии главный герой Жоделетт в русском тексте назван Скomorохом. Этот герой, случайно надевший платье принца Федерико, постоянно говорит на сцене пошлые каламбуры, грубо и цинично шутит, ругается, ломается, дерется, а другие персонажи пьесы — благородный принц Федерико и нежная инфанта Лаура — находятся в тени; от рыцарского и галантно-придворного тона их речей в русском тексте почти ничего не осталось.

Шутовские представления — гансвурстиады или арлекинады — с начала XVIII в. прочно вошли в русский театральный быт. Первые русские «шутовские комедии», написанные, вероятно, под влиянием европейских образцов комедии дель арте, появляются в начале XVIII в. Перечневые их списки (либретто) находились в Посольском приказе в 1709 г. Это не дошедшие до нас пьесы «О Тенере, Лизеттине отце, винопродавце» и «О Тонвуртине, старом шляхтиче, с дочерью», написанные в 1702—1703 гг. Семеном Семеповым, бывшим подьячим московской городской ратуши, а затем учеником русской театральной школы Куншта. Позднее шутовские комедии такого же типа шли на святках и на масленице в школьных театрах и в балагане у Мытного двора при Петре II (1727—1730). Подлинная итальянская комедия дель арте представлялась силами итальянских актеров в Петербурге, в придворном театре Анны Иоанновны, в 1730-е годы. Зависимость от итальянской комедии, «Мнимого большого» Мольера и польско-украинских интермедий о не-

удачной женитьбе шута обнаруживается в русской «Шутовской комедии» 1730-х годов. Ее сочинил кто-то из воспитанников Госпитального театра доктора Н. Бидлоо. В пьесе высмеиваются невежественные врачи. Пьеса состоит из 15 сценок, пачинается прозаическим монологом, а кончается сценой мнимой смерти и воскрешения шута. Комическое действие основано на принципе сочетания быстро сменяющих одна другую комедийных сцен. Здесь, как в итальянской комедии, действуют Доктор Панталон, Слуга Арлекин или Шут, Капитан Испанец, а также Мельник, Француз, Голландец, Поляк, Пастор, Касенька и ее сын Шутович. В докторском слуге Шуте зритель без труда узнавал скомоороха, чья история неудачной женитьбы много раз представлялась в народных интермедиях. Завещание Шута напоминает известные произведения рукописной демократической сатиры: «Служба кабаку», «Обряд рукоположения в члены всешутейшего собора», «Роспись приданого». «Шутовская комедия» — зачаток «комедии нравов». Она также смыкается с представлениями русских скомоорохов, с русской народной комедией вроде «Петрушки».

До наших дней не сохранился текст комедии 1730-х годов, пародировавшей рождественскую драму. Я. Я. Штелин рассказывает, что он видел в Госпитальном театре такую пьесу, поставленную учениками Хирургической школы под руководством Л. Блуменроста. По свидетельству Я. Я. Штелина, Ф. Г. Волков с 1746 по 1750 г. играл в Ярославле не только ломоносовские и сумароковские трагедии, но и «комические собственного своего сочинения пьесы, т. е. сатиры на нравы ярославских жителей и сим подобные».²⁸

Однако в первой половине XVIII в. попытки создания русской комедии не увенчались успехом. Неудача побуждала русских драматургов к поискам новых драматургических форм и сценических решений. Последние связаны с особым видом драмы, представляющей собою переложение повестей «в разговоры». В дальнейшем мы будем называть эти драмы «повествовательными».

4

Переводная повесть XVII—первой четверти XVIII в., а также переводная драма и виршевая поэзия привнесли в русскую литературу любовную тематику. «Страсть любовная, до Петра I почти в грубых нравах пезнаемая, начала чувствительными сердцами овладевать», — утверждал князь М. М. Щербатов.²⁹ Новый мир чувств, понятий и переживаний открылся русскому человеку в первых спектаклях немецких комедиантов в Москве, пытав-

²⁸ Сокращенные известия о русских танцах и театральных в России балетах, сочиненных его превосходительством статским советником Я. Я. Штелиным. — С.-Петербургский вестник, 1779, октябрь, с. 92.

²⁹ Щербатов М. М. О повреждении нравов в России. — Русская старина, 1870, т. 2, с. 16.

шихся довести до русского зрителя атмосферу высоких чувств и сильных страстей.

Образовался новый жанр драматических произведений — повествовательная драма. К их числу можно отнести «Акт или действие о князе Петре Златых Ключей и о прекрасной королеве Магилене Неаполитанской», «Комедию о храбром кавалере Евдоне и о прекрасной принцессе Берфе», комедии об Александре и Лодвике, о прекрасной Мелюзине, о Париже и Вене, о Леандре и Лювизе, «О храбром неаполитанской земли герцоге Фридрихе», об Индрике и Меленде, об Ипполите и Жулии, о графе Фарсоне и др. Основная тема повествовательных драм — прославление и утверждение возвышенного чувства любви, основанного на взаимном доверии. В центре сюжета — злоключения любовной пары, например Петра и Магилены, Индрика и Меленды, Ореста и Леоноры, Калеандра и Неонилды, Ипполита и Жулии, Фарсона и Елизаветы, Сентилера и Доротеи. Драматический конфликт строится на преодолении влюбленными препятствий, которые мешают им соединиться: это козни злых сенаторов, советников, вельможей, злой рок и превратности судьбы. Герои и героини совершают подвиги во имя любви, во имя победы добра над злом, во имя восстановления попорченной справедливости. Критерий ценности личности героя и героини — чистота и сила чувства любви, а также ум, воинские и гражданские добродетели, благодаря которым происходит их возвышение. Действующие лица любовно-романических драм — это обычно короли, королевичи и королевны, принцы и принцессы, графы и графини, кавалеры и дамы. В композиции намечается отход от правил, утвердившихся в практике школьной драмы: пятиактное архитектурное построение нарушается, пьеса обычно делится на явления, аллегорические фигуры исчезают, нет интермедий, вместо них комические эпизоды органически включаются в главное действие («Комедия о Сарпиде», «Комедия о Фарсоне»). Но в то же время до конца выдерживается стихотворный силлабический размер, хором и действующими лицами исполняется много кантов и арий, чувства героев выражаются в виршевых плачах и пространных риторических монологах.³⁰

Самая старшая из любовно-романических драм — «Акт или действие о князе Петре Златых Ключей и о прекрасной королеве Магилене Неаполитанской». В 1693 г. среди «потешных книг» царевича Алексея Петровича существовало переложение в «разговоры» «Повести о Петре Златых Ключей», восходящей к французскому роману XV в. «О Петре, графе прованском, и о прекрасной Магелоне, дочери неаполитанского короля». Вторая, стихотворная версия драмы отнесется к 1720-м годам. Этим же временем датируется стихотворная «Комедия об Индрике и Меленде». В конце 1720-х — начале 1730-х годов была

³⁰ См.: Щеглова С. А. Разночинно-демократический театр начала XVIII века и его репертуар. — ТОДРЛ, т. XII. М.—Л., 1956, с. 263—283.

написана силлабическим стихом «Комедия о Сарриде, дуксе ассирийском, о любви и верности», в основе которой лежал текст несохранившейся повести начала XVIII в.

Стихотворный «Акт комедиальный о Калеандре, цесаревиче греческом, и о мужественной Неонилде, цесаревне трапезонской» был впервые представлен в Москве 16 июля 1731 г. Он представляет собою инсценировку рукописной «Гистории о Калеандре, цесаревиче греческом, и о Неонилде, цесаревне трапезонской», которая восходит к роману итальянского писателя Д. Марини «Калеандр и Неонилда» (1641). Изображение 25-летней вражды греков и трапезонцев, окончившейся примирением сторон, дается в огромной пьесе, со множеством запутанных сюжетных линий, со 140 действующими лицами, среди которых встречаются персонажи исторические, мифологические и аллегорические.

Переделками романов в драму авантюрного сюжета являлись «Комедия гишпанская о Ипалите и Жулии» (1730), «Акт о преславной палестинских стран царице, всюду славою прекрасно сияющей Дияне, како от злобных ехидны, свекрови своей, за истинную правду во изгнании разлучени, многая и ужасная восприя бедствия и како всещедроу всемогущаго бога десницею, яко неповинно страждущая, пакп от печалп свободися» (1730-е годы). В отличие от других любовно-романических драм в этой пьесе силен религиозно-правоучительный элемент.

К началу 1730-х годов (до 1738 г.) относится «Комедия о графе Фарсоне», основу сюжета которой составляет любовная история французского графа Фарсона и португальской королевы Елизаветы. В ней видят оригинальное произведение, написанное военным человеком, дворянином из окружения Елизаветы Петровны, на основе не дошедшей до нас оригинальной «Повести о графе Фарсоне», а также повестей о дворянине Александре и шляхетском сыне; предполагают, что автором пьесы могла быть фрейлина Мавра Егоровна Шепелева, написавшая в 1730—1731 гг. не сохранившуюся до нашего времени пьесу о принцессе Лавре.³¹ «Прекрасная Кралевна, обиженная злыми сенаторами, — пишет С. В. Калачева, — наводит на мысль об Елизавете, отстраненной от престола в 1730 году; отказ Фарсона „девице служить“ соответствовал одному из мотивов, по которому кандидатуру Елизаветы отверли в 1730 году. Тщательно индивидуализированные автором образы сенаторов напоминают членов Кабинета Анны Иоанновны. Первый — хитрый и ловкий интриган — похож на „душу“ Кабинета Анны Иоанновны — Остермана; второй — недалекий, медлительный, — так часто характе-

³¹ Пьесы столичных и провинциальных театров первой половины XVIII в. М., 1975, с. 668 (комментарий С. В. Калачевой). Ср.: Щеглова С. А. К истории драмы XVIII в. «О графе Фарсоне». — В кн.: Сб. статей к сорокалетию ученой деятельности академика А. С. Орлова. Л., 1934, с. 127—134; Русские повести первой трети XVIII века. Исслед. и подгот. текстов Г. Н. Можеевой. М.—Л., 1965, с. 150—159, 175—178.

ризовали другого члена Кабинета — князя Черкасского; третий очерчен менее выпукло, в действии он не играет большой роли, поэтому самое его появление обусловлено, думается, тем, что в Кабинете было три члена».³² В отличие от других повествовательных драм главное действие развивается прямо, без отклонений. В «Комедии о графе Фарсоне» усилена галантно-романтическая линия, что проявляется в речах главных героев, кантах и ариях. В ней чувствуется намек на судьбу фаворитов Елизаветы Петровны Алексея Разумовского и Алексея Шубина. Интересен образ Фарсона: гордый, заносчивый, вспыльчивый, но честный и мужественный дворянин, целью которого является военная карьера. Конец драмы трагический — главного героя казнят по наговору, королева закалывается.

В целом повествовательная драма тематически являлась предшественницей трагедий Сумарокова, где действие развивается через преодоление препятствий на пути влюбленных и где любовь и честь определяют поведение положительных героев. С трагедией классицизма повествовательные драмы сближают также соблюдение единства действия, соединение любовной и политической тем, возвышенность стиля.

В отдельных чертах повествовательная драма смыкается с устной народной драмой. Характерно в этом отношении стихотворное «Действие в персонах о короле Гишпанском» (список 1751 г.). Фабула его несложна: борьба Гишпанского короля с турками, его гибель и месть туркам со стороны его зятя, выбранного на рыцарском турнире в супруги Доротее, дочери короля. Функцию ведущего, который читает пролог и эпилог, в пьесе выполняет Гаер (нем. Geiger, т. е. скрипач), персонаж, заимствованный из народных интермедий и устной народной драмы. Речи героев, непосредственно «представляющих» себя публике, например тронная речь Гишпанского короля, который «о себе объявляет, славу и хвалу свою прославляет», комические эпизоды, сцены перебранок близки к соответствующим эпизодам устных народных пьес, а плач королевны звучит как народная притча. Фарсовая разработка сказывается и в построении образов, лишенных тонкости, галантности. Любовно-авантюрная сюжетная линия полностью вытесняется в пьесе батальной. Последнее, 13-е явление — сцена у триумфальных ворот и шествие с величальным хором — напоминает московские празднования в честь побед в Северной войне.

Однако в целом повествовательная драма, так же как и школьная, была далека от подлинной народности, ее связь с русской действительностью, с русской историей была минимальной. К середине XVIII в. развитие повествовательной драмы закончилось, она уходит из «высокой» литературы, подготовив почву для появления классицистических трагедий.

³² Пьесы столпных и провинциальных театров первой половины XVIII в., с. 667.

Особую роль в развитии русской драматургии XVIII в. сыграли городские любительские и полупрофессиональные демократические театры, в репертуаре которых большое место занимала устная народная драма.

Источниками устной народной драмы XVIII в. были скоморошество, демократическая рукописная сатира XVII—XVIII вв. и устная народная поэзия.

От пародии и фарса в обрядах и играх скоморохи переходили к пародии и фарсу в драматических сценках. При этом обрядовая сущность заменялась социальной и бытовой, возрастала роль сатиры и гротеска. В середине XVIII в. Штелин вспоминал, что служители царских конюшен в начале века разыгрывали для простого народа короткие нравоучительные представления на манер фарсов, или «sotties théâtrales». ³³ Такие сценки приято называть «пгрищами», «междоречиями», «интермедиями». Семь из них, дошедшие до нас в сборнике 1737 г. (ГБЛ, собр. Н. С. Тихонравова, № 43), являются, очевидно, наиболее ранними. Интермедия «О Летяги сие», датируемая 1663—1664 гг., — живая сценка, народный анекдот на тему «вор вора обманул». Летяга, т. е. бездельник, лентяй, надует Лакомого, т. е. ладкого на деньги. При этом интермедия сохранила черты реального русского быта середины 1660-х годов. ³⁴

На одурачивании построен сюжет интермедии «Об Астрологе», в которой вор крадет у засмотревшегося на звезды ученого шапку и епанчу. Интермедии «Старик и Малец» и «Старик и Учитель» высмеивают невежество.

Источником для других интермедий служили, как правило, литературные произведения. Так, источником интермедии «Старик и Смерть» является басня Эзопа о смерти, а сценка «Пьяница и Блудный» напоминает рассказ Олеария о том, как русские пропойцы сталкивали под лавку своих собутыльников, а сами продолжали пировать. Только последняя, седьмая интермедия, вероятно, извлечена из «Компнии притчи о Блудном сыне» Симеона Полоцкого. Остальные принадлежат разным авторам второй половины XVII в. и вполне могли разыгрываться скоморохами или школярами на площади или на сцене самодеятельного театра. Героями фарсов выступали «дурацкие персоны»: Петрушка, Вавила, Пашка, Фома, Ерема и др. Они пародировали разговоры крестьянина с философом, жениха со свахой, выбор невесты, любовные похождения скомороха и т. п. Основу некоторых сценок составлял традиционный «треугольник» — муж, жена, любовник. Позднее интермедии объединялись в тематические циклы с общими героями и одним замыслом, что и приво-

³³ Stählin J. Zur Geschichte des Theaters in Russland, S. 399.

³⁴ См.: Русская драматургия последней четверти XVII и начала XVIII в. Под ред. О. А. Державиной. М., 1972, с. 341 (комментарий А. С. Демина).

дило к образованию произведения нового драматического жанра — устной народной драмы. Этот процесс начался еще в конце XVII—начале XVIII в. В полупрофессиональном народном театре — скоморохов, студентов, подьячих, служителей царских конюшен — ставились спектакли на основе этих циклов. Сюжетообразующей доминантой этих циклов были то образы Гаера или Гарлекина (Арлекина), пришедшие к нам из немецкой народной гансвурстиады и итальянской комедии дель арте в начале XVIII в., то образы Цыгана и Доктора-шарлатана.

Несмотря на иноземную одежду (треух, немецкий пестрый кафтан, голландский воротник, парик, трость, башмаки с бантами), на русской сцене Гаер приобретает народные черты. С искусством скоморохов его связывают мастерство «глума» и балагурства, сатирической присказки, прибаутки, небылицы и речевой комизм; приемы, восходящие к игре скоморохов, связаны с гротеском и пародийностью. Как и скоморох, шут и насмешник Гаер изобличал ложь и глупость, алчность и продажность, пьянство и разврат. Связь с занятиями скоморохов — вождением медведя и святочным ряжением козой — засвидетельствована в «Интермедии о Гаере». Как и в пьесах итальянской комедии дель арте, за ним сохраняется роль верного, но плутоватого слуги. Но в отличие от своего итальянского собрата русский Гаер из наивного простака превращается в остроумного плута, который умеет постоять за себя, подчас дурачит, а то и колотит своих противников. Его речь не отличается изысканностью выражений, нередко бывает грубой, а местами и циничной.

Многие персонажи циклизированных сенок были порождены бытом XVIII в. Это дворянин (Шляхта) и дворянка, купец или приказчик (Маркитант), ремесленник (Шапошник), крестьянин (Мужик), подьячий, секретарь суда, судья, поп, дьячок, семинарист (Школяр, Ставленник), монах (Старец), расколник, мошенник, разбойник и т. д. Стержневые темы новообразованных циклов бывали разнообразными: пародирование свадебного обряда, высмеивание уличных и рыночных происшествий, обличение «повреждения нравов» и высмеивание дворянства, купечества, чиновничества, духовенства, староверов, докторов-шарлатанов. С последней четверти XVII в. в школьные пьесы стали включаться отдельные интермедии, пародирующие основное действие пьесы.

В петровское время Гаер стал непременной «дурачком персонаж» почти всех представлений театров Куншта, Фюршта и их учеников, царевны Натальи Алексеевны и царицы Прасковьи Федоровны, школьных театров Москвы и других городов, малых балаганных театров Петербурга и Москвы.

Циклизация народных сенок комического и сатирического содержания привела к образованию в первой половине XVIII в. малой одноактной бытовой комедии. Первая из них связана с пародированием свадебного обряда. Это «Гаерская свадьба», или «Интермедия о Гарлитинской свадьбе». Ее драматическую

основу составляют комические диалоги жениха со старухой-свахой, известные по лубочным картинкам; в сборниках они соседствовали с произведением драматической сатиры XVII в. «Роспись приданому». В пьесе был введен пространный выходной монолог Гаера о намерении жениться, также имевший ранее хождение в лубочных картинках, развернуты мотивы награждения старухи-свахи, «бессовестной привирахи», и высмеивания уродства Гаера, добавлены сцены, содержащие рассказ о женитьбе Гаера обманом на дочери богатого купца и наказании им любовника жены, дворянина.

Малой бытовой комедией следует считать и «Свадьбу однодворцовой дочери» (середина XVIII в.). В выходном монологе отца невесты говорится о горькой участи разорившегося однодворца, который ищет выгодного жениха для своей дочери; затем из пронической самохарактеристики жениха, изложенной в виде набора небылиц, и из чтения Цыганом пародийной «Росписи приданого» мы узнаем о нищей невесте и нищем женихе, без роду и племени и без постоянного места жительства. В 3-м явлении пародируется церковный свадебный обряд, совершаемый попом Оверей из села Карачарова. Он завершается следующей сценой: Цыган-дружка приставляет лестницу к невесте и велит жениху ее поцеловать, «а поцеловав, станут плясать».

Многие комедийные сценки связаны с темой «повреждения нравов» дворянства («Об Арлекине, его жене Дарикине и Панталоне»), посвящены обличению чиновничества («Приказный и Черт», «Херликин и Судья»), купечества и духовенства. Впервые в истории русской драматургии драматический конфликт оказывается связанным с социальным протестом против крепостничества и эксплуатации. В интермедиях разоблачаются грубость нравов в дворянской и купеческой семьях, взяточничество и казнокрадство чиновничества, ханжество духовенства, продажность любви. Интермедия «Херликин и Шляхтич» высмеивает умственное убожество и жадность русского дворянства. Херликин, полуразутый и голодный дворовый слуга, дерзко посмеивается над глупым Шляхтичем. Слуга дурачит своего господина, оставляет его без обеда, съедая яйцо или разбивая горшок с ухой.

В середине XVIII в. была создана одноактная бытовая комедия «Шляхта, Слуга, Старуха, Дворянка-вдова», состоящая из 11 сценок, которые содержат и перебранку голодного барина со своим слугой, и историю женитьбы Шляхты на Дворянке-вдове. Диалог Шляхты со Слугой напоминает диалог Херликина и Шляхтича. Такой же характер носит «Диалог Шляхты и Слуги» в интермедии рукописного сборника ГПБ из собрания А. А. Титова, № 1627. На основе подобных сатирических антидворянских диалогов во второй половине XVIII в. возникла одноактная бытовая комедия «Мнимый барин» (или «Голый барин»). По воспоминаниям А. А. Шаховского, эта комедия представлялась в 1780—1790-е годы. Содержание пьесы восстанавливается лишь приблизительно: это переборы разорившегося «голового» дворянина с на-

смехающимся над его глупостью Афонькой. Пьеса заканчивалась обещанием слуги расправиться с барнином.³⁵

Целый ряд интермедий посвящен обличению докторов-шарлатанов, в роли которых выступают либо плут-цыган, либо алчный доктор-иноземец — немец, поляк, француз, голландец или итальянец. Одна из старших московских сценок, «Лекарь-иноземец, Гаер, Цырюльник», вошла в состав интермедийного цикла о Гаере. Близки к ней и интермедии сборника из собрания Титова № 1627 «Цыган, Старик и Гаер», «Цыган-лекарь, Большой старик», «Гаер больной, Поляк, Старик», «Гаер, Доктор-француз, Молодка». В них слышатся отголоски пародийных рецептов и шуточных «лечебников». В 1730-е годы эта же тема подробно разрабатывалась драматургами Госпитального театра в «Шутовской комедии». Одна из последних сенок на эту тему встречается в «Стефанотокосе».

Видное место в интермедиях занимают рыночные сценки: «Маркитант, Ставленник, Мошенники» — третий «пролудиум» «Стефанотокоса», «Шапошник и мужик» из сборника Дилакторского (1760-е годы), «Раскольник, Грек, Сотские», «Шляхта, Арап, Жид и Гаер», «Гаер, Дама, Муж, Жид», «Мужик-сапожник, Еврей, Цыган», «Мужик-разносчик, Грек, Цыган», «Ярыга, Грек, Мошенник» (собр. Титова, № 1627, интермедии № 4, 9, 11, 14, 15, 29). Сюжетная основа их однотипна. Это инсценировки анекдотов о мошенниках и обманутых ими простофилях или изображение ссоры на рынке. Внешний комизм, каламбуры, балагурство, взаимный обман, перебранка и потасовка — сценические основы драматического действия этих интермедий. В интермедиях широко используются диалекты и жаргон как средство речевой характеристики героев. Из интермедий, представляющих рыночные сценки, впоследствии в Поволжье (Нижний Новгород, Казань) образовалась бытовая комедия «Игра пирожная» (список 1792 г.). Ее драматургическую основу составляют комические монологи Пирожника (469 стихотворных строк из 654) с присоединением к ним анекдотического сюжета о ловких ворах. Часть монолога Пирожника построена как пародийная «Роспись приданого». Черты устной народной драмы сказываются в композиции «Игры пирожной»: сплетение комического с трагическим, приемы внешнего комизма, прямое обращение к зрителю, повторы и утроения, устнопоэтические формулы. В центре комедии — образ Пирожника. Это паемный работник, который продает товар своего хозяина. Голый украл у него и весь товар — лоток с пирогами, и мощну с выручкой, т. е. все сбережения Пирожника за целый год. Не пережив своего горя, Пирожник кончает самоубийством.³⁶

Антикрепостнический характер носит интермедия «Шляхта, Старуха, Молодка, Гаер», где повествуется о Гаере, проданном Цыганом в крепостное рабство Купцу.

³⁵ См.: Кузьмина В. Д. Русский демократический театр XVIII века. М., 1958, с. 67—68.

³⁶ Кузьмина В. Д. «Игра пирожная». Непозванная комедия демократического театра XVIII века. — ТОДРЛ, т. XI. М.—Л., 1955, с. 397—424.

По крайней мере три памятника народной драматургии связаны с именем библейского мудреца царя Соломона. В 1730-е годы студенты Славяно-греко-латинской академии и подьячие разыгрывали интермедию о «Соломоне и Гаере», текст которой до нас не дошел. По словам московского старожила В. Ф. Щербак-ова, она же представлялась рабочими фабрики Таммеса на Девичьем поле в Москве в 1760-е годы под названием «Царь Соломон и Маршалка». Балаганными и самодеятельными актерами разыгрывалась в 1749 г. комедия на тему суда царя Соломона.³⁷ Это были грубо фарсовые представления с элементами пародии. От второй половины XVIII в. до нас дошла написанная александрийским тоническим стихом пьеса «Царь Соломон».³⁸ Это переделка народной драмы, источником которой был апокриф о том, что царь Соломон, прельщенный египетской царевной, стал поклоняться идолам, а демоны повлекли царевну в ад.

Большое святочное представление — устная народная драма «Царь Максимилиан» — возникло на основе взаимодействия литературной и фольклорной традиции. Фабула этой драмы восходит к школьной ростовской драме Евфимия Морогина «Венец славно победоносный добродвижному храбренику Христову святому великомученику Димитрию», к повестям о Бове и «о славном и храбром гишпанском рыцаре Францеле Венециане и о прекрасной гишпанской королеве Ренцивене», к повести «о принце Адольфе Лапландском», рождественской драме, интермедиям «О храбром воине Анике и Смерти» и о гробокопательнице и царе и, возможно, к некоторым повествовательным драмам. В настоящее время в науке известно не менее 30 текстов пьесы, записанных в России, Сибири и на Украине. Самый старший из них, называемый Костромским (принадлежал Степановым), восходит к первой четверти XIX в., не позднее 1818 г.³⁹ Он содержит полный текст драмы, состоящий из 27 явлений, с ремарками, списком действующих лиц, описанием костюмов, декораций, принадлежностей к спектаклю. Конфликт между царем-язычником и мучеником за христианскую веру, типичный для школьной драмы и книжной повести, здесь перерастает в столкновение царя-деспота с непокорным, свободолюбивым сыном, противником «кумирных богов». П. Н. Берков убедительно подкрепил гипотезу И. Л. Щеглова и других исследователей, утверждавших, что в конфликте царя Максимилиана с сыном Адольфом отразилась история отношений Петра I и его сына Алексея: исполинский рыцарь фигу-

³⁷ См.: Жизнь Ваньки Капна, им самим рассказанная. СПб., 1859, с. 57—59.

³⁸ ИРЛИ, ф. 265, оп. 3, № 152. См.: Кузьмина В. Д. Русский демократический театр XVIII века, с. 153—154, примеч. 148.

³⁹ Виноградов Н. Н. Народная драма «Царь Максемьян и непокорный сын его Адольф». — Изв. Отд-ния рус. языка и словесности при Акад. наук, 1905, т. X, кн. 2, с. 301—338. См. библиографию, составленную В. П. Степановым и Ю. В. Стенником в кн.: История русской литературы XVIII века. Библиографический указатель. М.—Л., 1968, с. 142—143.

рирует в драме в качестве римского посла, на дочери же римского кесаря (австрийского императора) был женат царевич Алексей.⁴⁰ Когда злободневность исторических фактов утратилась, в поздних вариантах драмы римский посол превратился в крымского посла. Постепенно драма обростала дополнительными подробностями, соединялась с другими драмами и интермедиями; образ непокорного сына Адольфа сближался с образом бунтаря, руководителя народного восстания, и в его уста вкладывался текст популярного в конце XVIII—начале XIX в. романа М. В. Зубовой «Я в пустыню удалюсь».

В конце XVIII в. появляется еще одна устная народная драма — «Царь-Ирод». Она носит следы влияния украинского вертепа,⁴¹ но от мистерии рождественского цикла отличается изменением содержания основной темы: если мистерия содержит трогательный рассказ о поклонении волхвов или пастухов младенцу Иисусу и прославляет чудесное избавление последнего от гибели, то народная драма — грозное обвинение жестокого царя-тирана, царя-детоубийцы. Если царь Ирод это кровожадный злодей, то Рахиль, праматерь в вертепной драме, здесь просто мать, прячущая от воинов своего ребенка, а помощник Ирода Воин сохраняет черты Аники-воина. В конце пьесы Ирода косит Смерть, а Черт уносит его и двух воинов в пекло.

Устная народная драма — «Людка», «Шайка разбойников», «Атаманская шайка», «Атаман» — еще долго, в течение всего XIX в., бытовала в народе, взаимодействуя с другими видами пародно-драматических представлений; в ней чувствуются отголоски великих исторических событий — крестьянских войн под руководством Степана Разина и Емельяна Пугачева.⁴²

Русская драматургия последней четверти XVII—первой половины XVIII в. возникла и получила развитие в процессе формирования литературы нового европейского типа. Начиная с 70-х годов XVII в. литературная драма сосуществует и взаимодействует с устной народной драмой, которая явилась у нас продолжением старых фольклорных традиций.

Уже первые драматургические опыты — придворные пьесы — были своеобразны. Они соединяли библеизм русской националь-

⁴⁰ См.: Русская народная драма XVII—XX веков. (Текст пьес и описание представлений). М., 1953, с. 33—34.

⁴¹ «Вертеп» — древнеславянское слово, обозначающее пещеру, в данном случае пещеру под Вифлеемом, где, по легенде, родился Иисус Христос. Вертепный театр — это театр марионеток, перешедший в XVI в. из Центральной Европы в Польшу, а оттуда в конце XVI в. на Украину. Вертепная драма была коротким кукольным представлением типа мистерии, показывавшимся на святках и изображавшим трогательную историю прибытия трех пастухов или волхвов с дарами к яслям новорожденного младенца Иисуса; далее повествовалось о бегстве семейства Иосифа в Египет и избении младенцев царем Иродом.

⁴² См.: *Всеволодский-Гернгросс В. В.* Русская устная народная драма. М., 1959.

ной проповеди со светским повествовательным началом, но в чем-то восходили и к европейской школьной драматургии, и к «английской комедии».

Наиболее зрелой, совершенной в литературном отношении была школьная драма. Нравоучительно-историческая драма развивалась благодаря усилиям живших в России и писавших на русском языке украинских драматургов, преподавателей академий, семинарий, училищ. Их вклад в становление таких жанров, как панегирическая и повествовательная драмы, особенно значителен.

Хотя в России и отмечается появление и известное развитие придворной, школьной, повествовательной драм и комедий, ни одна из них, кроме школьной, не создала разветвленной теории драмы, поэтики драматургии.

Ранняя русская драматургия последней четверти XVII—первой половины XVIII в. была связана с развитием других родов и жанров литературы того времени, и прежде всего с развитием виршевого стихотворства, светской повести и ораторской прозы. Последняя была ведущим жанром литературы петровского времени. Некоторые драматурги того времени учились у проповедников сочетанию общественно-политических и этических задач эпохи и по-своему пытались в своих произведениях откликаться «на злобу дня» (панегирическая драма). Светская историческая драма на национальном материале так и не была создана, если не считать попытки Феофана Прокоповича («Владимир»). Во второй четверти XVIII в. развитие отечественной драматургии уже не находило соответствия с сформировавшейся в литературе теорией и практикой классицизма. Устранить этот недостаток, создав классицистические комедию и трагедию, выпало на долю А. П. Сумарокова. Школьная, повествовательная и устная народная драмы создали предпосылки для рождения новой драматургии.





Глава вторая

ДРАМАТУРГИЯ РУССКОГО КЛАССИЦИЗМА. ТРАГЕДИЯ

К 1740-м годам окончательно созрели условия для формирования в России новой светской культуры европейского типа. Эстетической доктриной, отвечавшей уровню и потребностям общественно-политической жизни России на исходе первой половины столетия, стал классицизм.

Классицизм как художественный метод был явлением общеевропейским. Наивысшего расцвета классицизм достиг во Франции XVII в., в период установления там абсолютистской формы государственной власти. В этом смысле утверждение принципа абсолютизма в России после реформ Петра I можно рассматривать как решающую предпосылку для формирования русского классицизма. Программным манифестом французского классицизма стал трактат Н. Буало «Поэтическое искусство» (1674). В нем практически был обобщен как опыт бесчисленных «поэтик» предшествующих поколений европейских теоретиков литературы, так и творческие достижения выдающихся современников Буало — поэтов и драматургов.

Эстетические принципы классицизма покоились во многом на воззрениях эпохи Возрождения. Но вместе с тем они несли в себе принципиально иной подход к трактовке природы человека. Гуманизму Возрождения с его апологией свободы человеческой личности, с утверждением неисчерпаемых возможностей индивидуума классицизм противопоставил систему миропредставления, в которой запечатлелось противоречивое положение человека в обществе. Особенно отчетливо это сказалось в драматургии классицизма, и в частности в трагедии. Расцвет этого жанра в художественной практике театра французского классицизма явился прямым следствием тех эпохальных перемен, которые принесло с собой Возрождение.

В центре содержания классицистической трагедии XVII в. стоит проблема самоутверждения личности. Идея власти рока над смертными, составлявшая основу античной трагедии, переосмысливается в драматургии XVII в. Источник гнетущих человека сил, согласно новым представлениям, кроется в нем самом, осознается как имманентно присущее человеку свойство его внутренней природы. Прокламированная Возрождением свобода человеческой личности подвергается своеобразному испытанию. Человек — тво-

рец собственной судьбы оказывался трагически бессильным перед лицом неподвластной ему стихии собственного «я».

В сущности это было первое проявление художественного осознания противоречия личности и общества в рамках зарождавшихся буржуазных отношений. Подобные представления покоились на вневременной метафизической трактовке природы общественных связей. Ибо самоутверждение личности в трагедии французского классицизма XVII в. мыслилось только как результат неумолимого действия страстей, этих единственных в художественном сознании века атрибутов человеческого характера и движущих сил человеческих поступков.¹

Однолинейность в раскрытии характера лишала героев французской трагедии XVII в. индивидуальности. Эти герои оказывались всякий раз носителями вечных, неизменных в своей сущности страстей. Показать природу действия этих страстей, их роковое влияние на судьбы людей и означало в понимании художников-классицистов раскрыть человеческий характер. К этому призывал Буало. Отсюда становится понятной и та нормативность, которой было пронизано осмысление всех важнейших аспектов творческой практики в трудах теоретиков классицизма.

В драматургии классицизма разным сферам проявления творческой активности и различным аспектам художественного осмысления природы человека должны были соответствовать строго определенные жанровые формы. Трагедия, как демонстрация нормы нравственного борения человека в процессе самоутверждения своей личности, и комедия, как изображение отступления от нормы, показ нелепых и потому смешных сторон жизни, — вот два полюса художественного осмысления мира в театре классицизма.

Предметно-содержательная иерархия, определявшая разграничение тематической нагрузки театральных жанров, влекла за собой и строгую замкнутость формально-стилевого канона каждой жанровой единицы. Так, трагедия предусматривала обязательное членение на пять актов, она не допускала речевой прозы, и все происходящее в ней должно было укладываться в определенный, довольно ограниченный отрезок времени. Для психологической мотивировки действий и высказываний персонажей в трагедии классицизма было найдено также своеобразное средство — введение фигуры наперсника. Метафизическая трактовка природы человека приводила к надысторическому, абстрактному пониманию обусловленности поведения персонажей. Ими обычно являлись легендарные герои античной мифологии, перешедшие вместе с сюжетами в арсенал поэтической системы классицизма.

¹ В вопросе об исторических и философских предпосылках, определивших природу французского классицизма, мы разделяем точку зрения Е. Н. Куприяновой, выраженную ею в статье «К вопросу о классицизме» (в кн.: XVIII век, сб. 4. М.—Л., 1959, с. 5—44). Иного мнения на этот счет придерживались С. С. Мокульский и Н. А. Спгал, см.: История французской литературы, т. I. М.—Л., 1946 (главы С. С. Мокульского о классицизме); Спгал Н. А. Пьер Корнель. 1606—1684. М.—Л., 1957.

От Возрождения классицизм перенял культ античности. Расин, Корнель, Вольтер, обрабатывая сюжеты античной мифологии и истории, нередко следовали самым непосредственным образом за своими далекими предшественниками. Используя произведения античных драматургов, классики французского театра XVII—XVIII вв. рассматривали их наследие как образцовые достижения человеческого гения, могущие служить ориентиром в совершенствовании художественного мастерства. В абсолютизации значения культуры и искусства античности тоже по-своему отражалась нормативность художественного мышления классицизма.

Россия не переживала эпохи Возрождения в тех развитых формах, как это происходило в Европе. Школой мастерства для русских драматургов в ходе овладения ими новым жанром — трагедией классицизма были пьесы европейских авторов, прежде всего знаменитых французских драматургов XVII—XVIII вв. Место античности как источника тем и сюжетов в русской трагедии XVIII в. заняли факты древнерусской истории, те известия о полупоэтичных событиях из времен Киевской Руси и древнего Новгорода, которые русские авторы черпали из синопсисов и других исторических памятников, попадавших в их поле зрения.² В обстановке роста национального самосознания, каким была отмечена вся духовная атмосфера XVIII в., обращение русских драматургов к сюжетам из национальной истории сообщало жанру трагедии особую политическую актуальность.

1

Создателем канона русской классицистической трагедии по праву считается А. П. Сумароков (1717—1777). Выученик Сухпутного шляхетного корпуса, он уже в период обучения в нем проникся тем духом культурного избранничества своего сословия, который отличал уровень запросов наиболее образованной и европеизированной дворянской элиты тогдашнего Санкт-Петербурга. Частое посещение спектаклей европейских трупп, гастролировавших в столице в 1730-е годы, способствовало пробуждению у Сумарокова интереса к театру. Кадеты корпуса имели свободный доступ в дворцовый театр и нередко привлекались для участия в представлениях.

Всего Сумароковым было написано 9 трагедий, и на протяжении нескольких десятилетий (1750—1770-е годы) его пьесы составляли по существу основу национального трагедийного репертуара. Первые его трагедии были разыграны любительской труппой кадетов того же корпуса, где он учился. Успех при дворе создал Сумарокову популярность. И когда в 1756 г. в Петербурге

² Подробно об этом см.: *Моисеева Г. Н.* Древнерусская литература в художественном сознании и исторической мысли России XVIII века. Л., 1980, с. 126—185.

был образован публичный государственный русский театр, первым его директором был назначен Сумароков.

Трагедии Сумарокова можно разделить на три группы в соответствии с теми изменениями, которые претерпевала драматургическая система автора на протяжении его творческого пути. Ранний этап становления жанра отмечен созданием трех трагедий. Это «Хорев» (1747), «Гамлет» (1748) и «Синав и Трувор» (1750). В последней пьесе Сумарокову удалось достигнуть наиболее ясного воплощения на сцене трагической ситуации.

Вторая группа трагедий включает в себя две пьесы, созданные Сумароковым в самом начале 1750-х годов — «Артистона» (1750) и «Семира» (1751), и две трагедии более позднего времени — «Димиза» (1758; во второй редакции после переработки в 1768 г. она стала называться «Ярополк и Димиза») и «Мстислав» (1774). Трагедии этой группы, отмеченные известной усложненностью действия, отражают поиски Сумароковым максимума средств для выполнения театром воспитательных функций. Отличительные особенности их — преобладание счастливых развязок и усиление политической аллюзионности содержания.

Наконец, к третьей группе трагедий Сумарокова, также отмеченных спецификой трактовки трагического, мы относим его пьесы «Вышеслав» (1768) и «Димитрий Самозванец» (1770). Обе трагедии приходятся хронологически на заключительный этап творческого пути Сумарокова и знаменуют по-своему итог его драматургических исканий в этом жанре.

Уже в первой трагедии Сумарокова, «Хорев», проявляется характерное для него понимание законов жанра. Завязка пьесы как будто бы задана взаимной любовью нарушающих свой долг персонажей. Для Хорева Оснельда — дочь врага, окружившего со своими войсками Киев (действие происходит в древнем Киеве). В свою очередь Оснельда, любя Хорева, нарушает дочерний долг. Но противоречие между долгом и страстью для каждого из этих героев оказывается мнимым, ибо не оно в конечном итоге приводит действие к трагической развязке. Источник драматического финала находится на другом полюсе борьбы человеческих интересов и страстей. Хорев и Оснельда гибнут, будучи безвинно оклеветаны.

Центральным персонажем трагедии является монарх Кий. Старший брат Хорева, он захватил киевский престол, изгнав Завлоха. Именно действиями Кия определяется в конечном итоге судьба двух любящих. Истинная причина трагической смерти Хорева и Оснельды — пагубная доверчивость Кия. Поверив клевете доносчика — боярина Сталверха, Кий приказывает отравить Оснельду, послав ей кубок с ядом. Узнав о смерти возлюбленной, закалывает себя Хорев.

Основная идея трагедии сводится к предостережению монарха против слепого следования советам злодеев и льстецов, стоящих у трона. В драматическом воплощении этой идеи главную нагрузку несет образ Сталверха. Именно он — фактический источ-

ник трагической коллизии. В его лице воплощены те силы, с которыми должен бороться монарх и которым истинный глава государства не должен позволять овладевать собой.

Развитие действия другой трагедии Сумарокова этого периода, «Гамлета», носит аналогичный характер. Трагедия представляет собой вольную переделку одноименной пьесы Шекспира, сделанную по французскому прозаическому переводу Лапласа.³ «Гамлет мой, — утверждал сам Сумароков, — кроме монолога в окончании третьего действия и Клавдиева на колени падения, на Шекспирову трагедию едва-едва походит».⁴ Из французского источника русский драматург заимствовал лишь общую сюжетную схему, внося в нее собственные изменения. Так, убийцей отца Гамлета у Сумарокова оказывается Полоний, отец Офелии, о чем главный герой трагедии узнает из сна. Это обстоятельство и определяет основу первой драматургической коллизии пьесы, создавая предпосылку для традиционного конфликта борьбы между долгом и страстью в душе влюбленных героев. Долг мщения в душе Гамлета борется со страстью к Офелии, дочери убийцы отца, причем само мщение в сознании Гамлета сливается с выполнением общественного долга, который состоит в освобождении народа от тирана:

Отрыгни мне теперь тиранов гнусных злоба,
Свирепство к должности на жертву к месту гроба,
Где царь мой и отец себе отмщенья ждет!
Он совести моей покою не дает:
Я слышу глас ево и в ребрах вижу рану:
О сын мой! — вопиет, — отмсти, отмсти тирану,
И свободы граждан.

(III, 61)

Характерный образец трансформации Шекспира в сознании Сумарокова представляет собой монолог Гамлета, в котором состояние душевной борьбы достигает высшего накала:

Что делать мне теперь? Не знаю, что зачать.
Легко ль Офелию навеки потерять!
Отец! Любовница! О имена драгие!
Вы были щастьем мне во времена другие.
Днесь вы мучительны, днесь вы несносны мне;
Пред кем-нибудь из вас мне должно быть в вине.

(III, 94)

Мучительная борьба между долгом и страстью в душе Гамлета составляет содержание почти всего первого действия трагедии и большей части третьего.

³ См.: *La Place P.-A. Le theatre anglois, t. II. Londres, 1746, p. 295—416.*

⁴ *Сумароков А. П. Полн. собр. всех сочинений в стихах и прозе, ч. X. М., 1781, с. 117.* Далее ссылки на это издание даются в тексте (римские цифры обозначают часть, арабские — страницы).

Но не эта коллизия лежит в основе трагедийной ситуации, определяющей ход действия пьесы. Подлинный драматизм действия связан с решением узурпатора Клавдия избавиться от своей соучастницы, раскаявшейся Гертруды, с тем, чтобы жениться на Офелии. И в этом монарху способствует Полоний, прямо наставляющий его:

Забудь и светские и божески уставы,
Ты дарь противу их; последуй правам славы.

(III, 74)

Так складывается новая коллизия. И именно она является основной в трагедии. Эта коллизия тоже несет в себе идею борьбы долга и страсти, но она раскрывается не столько со стороны ее нравственно-психологического содержания, сколько в политико-дидактическом аспекте: долг монарха несовместим со страстями, ведущими к тиранству. Заслуженная смерть тирана в финале пьесы составляет развязку этой коллизии, а с нею и всей трагедии.

Таким образом, мы видим, что художественная структура первых трагедий Сумарокова лишена единства. Им присуща композиционная раздвоенность. В каждой из них два конфликта, порождающие соответственно две самостоятельно существующие драматические коллизии.

От современников не ускользнула непоследовательность драматургической системы ранних пьес Сумарокова. Примечательно мнение о «Хореве», которое высказал в 1750 г. литературный противник Сумарокова В. К. Тредиаковский в своей критической статье «Письмо, в котором содержится рассуждение о стихотворении, поныне на свет изданном от автора двух од, двух трагедий и двух эпистол...». Указав на нарушение Сумароковым правил, предписываемых драматическому произведению, в частности известного правила «трех единств», Тредиаковский далее замечал: «Мне кажется, что у автора нашего в трагедии Хорева нарушено первое из единств оных, а именно *единство представления*. С самого оглавления мы видим, что все дело будет клониться к сочетанию Хорева с Оснельдою; видим то ж самое и в середине. Следовательно, главнейшему по положению окончанию, к которому зрители приуготовлены и к коему все эпизоды <...> должны возноситься, есть сочетание Хоревово с Оснельдою <...> Но в самом конце четвертого действия посланный от Князя *кубок с ядом* <...> развязал уже сей узел и уведомил зрителей, что Оснельде не быть за Хоревом. По сему знать, что главнейшее представление было не о сочетании Хорева с Оснельдою, по о подозрении Киевом на мнимый умысел Хоревов с Оснельдою <...> Того ради, кто видит *два развязывания*, тот видит и *два узла*, а следовательно, *не одинакое, но двойное представление*».⁵

⁵ Сборник материалов для истории имп. Академии наук в XVIII веке, ч. II. СПб., 1865, с. 493.

Для понимания своеобразия ранних пьес Сумарокова целесообразно поставить вопрос о соотношении выработанной им драматургической системы с традициями западноевропейской классицистической трагедии.

В дореволюционном литературоведении было принято видеть в трагедиях Сумарокова прямое подражание французской трагедии XVII—первой половины XVIII в. Сумароков следовал урокам великих французских драматургов и не скрывал этого. Он действительно первый перенес на русскую почву общую схему построения классицистической трагедии. Его пьесы, в основном выдержанные в системе драматических правил классицизма, были к тому же написаны правильным александрийским стихом — признанным размером жанра трагедии, что также было для русского театра новым.

Но усвоение Сумароковым европейских традиций не означало слепого копирования им французских образцов. В ряде случаев структура сумароковской трагедии демонстрирует отход от воспринятого им канона. Так, Сумароков освобождает свою трагедию от наперсников, сократив до минимума число действующих лиц. Другой особенностью композиционной структуры сумароковских пьес является чрезвычайная ослабленность значения интриги, приводящая в ряде случаев к отсутствию развязки. Да и сама развязка большинства трагедий Сумарокова, особенно позднего периода, носит счастливый характер.⁶

Эти особенности структуры сумароковских трагедий были неразрывно связаны с общими представлениями драматурга о функции театрального зрелища и, что особенно важно, с совершенно иным пониманием сущности трагического конфликта. Формально движущей пружиной драматического действия остается у него, как и в трагедиях Расина или Корнеля, борьба между долгом, вытекающим из осознания личностью своего общественного положения, и интересами самой личности (любовным чувством). Но конфликтом, составляющим основу трагической ситуации, эта борьба в трагедиях Сумарокова никогда не была и не могла быть.

Идеологической мысли России до XVIII в. были чужды те представления о свободе человеческой личности и самоценности индивидуума, которые для Запада, пережившего эпоху Возрождения, были естественны и органичны. Формирование таких представлений в европейских условиях отражало первые ростки буржуазных общественных отношений. Но этим отношениям предстоял еще долгий путь развития. Наступивший период контрреформации, сопровождавшийся разгулом католической реакции в XVI в., помогает понять истоки пессимистических предвидений наиболее дальновидных европейских мыслителей, таких как Гоббс и Монтень, насчет возможностей социальной гармонии. Осознание

⁶ Подробнее о своеобразии структуры трагедий Сумарокова см.: *Гуковский Г. А.* О сумароковской трагедии. — В кн.: *Поэтика*. Сб. статей. Л., 1926, с. 67—80.

иллюзорности представлений о неограниченной свободе человека — как следствие краха идеалов Возрождения — легло в основу трагического осмысления положения личности в этом мире. И это противоречие нашло свое художественное воплощение в трагедии французского классицизма XVII в.

Россия не переживала эпохи духовного раскрепощения человеческой индивидуальности в тех масштабах и формах, которые могли бы быть соотнесены с эпохой Возрождения в Европе. К активному восприятию культурного опыта Запада Россия обращается в тот момент, когда в европейской общественной мысли зарождаются идеалы Просвещения. Рационалистический подход к социально-политическим проблемам, оптимизм мировосприятия просветителей как нельзя лучше импонировали тем идеологическим задачам, которые были поставлены перед русской культурой после петровских реформ первой четверти XVIII в. Идея государственности становится главной в системе ценностного кодекса общественной идеологии, которая теперь приобретает светский характер. Клерикализм в осмыслении природы человека, свойственный официальной культуре допетровской Руси, уступает место новому пониманию личности и ее назначения. На первом месте среди факторов, определяющих положение человека в обществе, оказываются его обязанности перед государством. Приоритет общественного долга перед другими интересами был незыблем, и образцом в этом отношении служила для русских на всем протяжении XVIII в. деятельность самого Петра I. Только в служении государству личность обретала возможность самоутверждения. На основе подобного осмысления проблемы личностного начала и строится трагедия русского классицизма.

Сумароков всегда оставался верен такой трактовке проблемы личности. Конфликт между долгом и страстью в душе Хорева, или Оснельды, или, наконец, Гамлета в его ранних трагедиях носил чисто внешний характер. Подлинным конфликтом, составляющим душу драматического действия, оставался конфликт между идеалом истинного монарха (каким он существовал в сознании автора) и искажением этого идеала, воплощаемым обычно в образе монарха-тирана, нарушающего свой долг перед обществом.

Оригинальность Сумарокова в разработке трагического конфликта объясняется особенностями национального культурного опыта. Не случайно в ранних трагедиях Сумарокова присутствуют мотивы, характерные для литературы первой трети XVIII в.⁷ В то же время нельзя сбрасывать со счетов весьма своеобразное влияние на него традиций театра французского классицизма XVII—начала XVIII в.

Восприятие Сумароковым опыта европейской драматургии происходит в тот момент, когда во Франции классицизм вступил

⁷ Подробнее об этом см.: *Стенник Ю. В.* Драматургия петровской эпохи и первые трагедии Сумарокова. (К постановке вопроса) — В кн.: XVIII век, сб. 9. Л., 1974, с. 227—249.

в последний, просветительский этап своего развития. Крупнейшим авторитетом в жанре трагедии к этому времени во Франции стал Вольтер. Для Вольтера трагедия превращается в рупор пропаганды просветительских идеалов, в трибуну, с которой драматург выступает против тирании монархии, против нетерпимости церкви, против всех форм фанатизма, лицемерия и жестокости. Драматургическая система Вольтера, сохраняя свою прямую связь с канонами классицистической трагедии XVII в., в то же время существенно преобразила его. С одной стороны, в отдельных трагедиях Вольтера явно проследима ориентация на принципы шекспировского театра. С другой стороны, в ряде его пьес сказывается воздействие «слезной» мещанской драмы. Это примирение позднего французского классицизма с драматургической системой Шекспира, а также дидактическое осмысление Вольтером функции театра выражало тенденции, характерные для эпохи формирования просветительской идеологии.

Овладевая искусством построения драматической интриги, Сумароков в основном следовал Вольтеру, авторитет которого был для него всегда непререкаем.⁸ В композиционном построении «Хорева» отдаленно проследимы контуры вольтеровской трагедии «Брут» (1730). Коллизия, связанная с чувствами Хорева и Оснельды, воспроизводит на новой основе и соответственно с иным исходом трагическую коллизию борьбы долга и чувства в душе Тита, сына Брута, к Тулии, дочери врага римской республики. Отдельные приемы ведения интриги в «Хореве» как будто восходят к другой пьесе Вольтера — к «Заире».

С другой стороны, в том повышенном внимании, которое русский драматург уделяет в своих пьесах любовной коллизии, определяющей поведение молодых героев, явно сказывается стремление следовать урокам Расина. Но составляя самостоятельную сюжетную линию, перипетии борьбы долга и страсти в душе влюбленных затемняли основную идею ранних пьес Сумарокова, лишали трагедийное действие целенаправленности, что, кстати, и заметил Тредиаковский. Начиная с «Синава и Трувора» Сумароков устранил эту двойственность, добившись единства действия. Структура этой трагедии необычайно проста. Двум юным влюбленным, Трувору и Ильмене, противостоит правитель Новгорода и брат Трувора Синав. Формально притязания Синава на Ильмену оправданы тем, что она была обещана в жены ему как спасителю Новгорода ее отцом Гостомыслом. Источником трагедийного действия является стремление правителя осуществить свои законные права. Трагизм ситуации состоит в том, что законность юридическая вступает в противоречие с законностью естественного права личности на свободу чувства. И поскольку носи-

⁸ Вопрос об отношении Сумарокова к Вольтеру детально рассмотрен в работах П. Р. Заборова: 1) Вольтер в русских переводах XVIII века. — В кн.: Эпоха просвещения. Из истории международных связей русской литературы. Л., 1967, с. 127—140; 2) Русская литература и Вольтер. XVIII—первая треть XIX века. Л., 1978.

телем первой является монарх, то осуществление ее становится причиной трагической гибели подданных, чувства которых вступили в противоречие с волей монарха.

Конфликт между Синавом и любовниками является отражением конфликта между долгом монарха перед подданными и его страстью, несовместимой с этим долгом. Герои трагедии четко распадаются на два противостоящих лагеря.

Несомненной удачей Сумарокова-драматурга в данной трагедии можно считать диалектический подход к проблеме ответственности монарха. Сам Синав не осознает преступности своих действий, так как Гостомысл действительно обещал ему дочь. Это понимают и Трувор, и Ильмена. И будучи виновником смерти подданных, Синав не только тиран, но объективно и жертва своей страсти. С этой точки зрения образ его глубоко трагичен:

Что скажешь ты о мне, страны сея народ,
Когда ты слабости души моей познаешь?
Ах! то ли царский долг, что рвешься и стопаешь! —

(III, 148)

воскликает Синав, узнав об отсутствии взаимности со стороны Ильмены.

Особую функцию в художественной структуре трагедии выполняет образ Гостомысла, отца Ильмены, знатного новгородского боярина. Его устами драматург, в сущности, дает оценку происходящего на сцене с точки зрения высших законов человеческих отношений. Источник трагизма кроется в самой природе человека, действующего по велению страстей и забывающего предписания разума и законы человеческого общежития:

Нет счастья на земли — на небесах оно:
Оставлено богам и смертным не дано.
Дано, но мы его страстями разрушаем:
Друг друга общего спокойствия лишаем.
Где только человек печется о себе,
Жилища тамо нет, о истина! тебе. . . —

(III, 173)

горестно констатирует Гостомысл в монологе, открывающем заключительное, пятое действие трагедии. Мысль о трагической безысходности положения человека в мире, о роковой роли страстей реализуется всем действием пьесы.

Трагедию «Синав и Трувор» можно рассматривать как своеобразный итог первого этапа становления этого жанра в творчестве Сумарокова. Из числа ранних пьес драматурга эта трагедия пользовалась наибольшей популярностью у современников.

Успешная постановка первых трагедий Сумарокова утвердила новые драматургические принципы на русской сцене. Но перед молодой русской драматургией, делавшей первые шаги в новом для нее жанре, сразу встала задача закрепить достигнутый успех. Одним из самых животрепещущих вопросов к концу первой половины XVIII в. стал вопрос пополнения национального репертуара русскими пьесами. Разрешение его на первых порах не обошлось без вмешательства правительственных кругов. Первыми, кто был официально привлечен к обеспечению русской сцены новыми пьесами, оказались два современника Сумарокова — Ломоносов и Тредиаковский. Каждому из них именным указом императрицы Елизаветы Петровны от 29 сентября 1750 г. вменялось в обязанность сочинить по трагедии, для чего им разрешался беспрепятственный доступ ко всем необходимым историческим и другим материалам, имевшимся в библиотеке Санкт-Петербургской Академии наук и в других книгохранилищах. Выполняя этот заказ, Ломоносов создает сначала трагедию «Тамира и Селим» (1750), а несколько позднее — «Демофонт» (1751); Тредиаковский пишет трагедию «Деидамия» (1750).

На сцене из этих трех пьес была поставлена только «Тамира и Селим», дважды разыгранная при дворе кадетами Сухопутного шляхетского корпуса (в декабре 1750 и в январе 1751 г.). Но ее успех был кратковременным. И хотя все три пьесы были позднее включены в первый том «Российского феатра» (СПб., 1786), подлинной сценической судьбы трагедии Ломоносова и Тредиаковского фактически не имели.

Вопрос о причинах неудачи ломоносовских опытов в области драматургии уже не раз привлекал внимание литературоведов. Дореволюционные ученые сходились в основном на том, что в пьесах поэтический талант Ломоносова был скован правилами «ложноклассической» теории и это не позволило ему создать живые полнокровные образы персонажей.⁹ В советском литературоведении в решении этого вопроса возобладал исторический подход. А. В. Западов, например, причину неуспеха трагедии «Тамира и Селим» и запрещения постановок «Демофонта» видел прежде всего в политической окраске содержания самих трагедий. Главными положительными героями трагедии «Тамира и Селим» являлись монголо-татары и арабы, союзники Мамаю, и тем самым враги России, о чем русский зритель никогда не забывал. В этом Западов видел «художественный просчет» замысла трагедии.¹⁰ Запрещение постановки «Демофонта» он объяснял также

⁹ См.: Мочульский В. Н. Ломоносов как драматург. — Русский филологический вестник, 1911, т. LXVI, № 3—4. с. 310—331; Шалина А. Ломоносов как драматург. — Там же, 1915, т. LXXIII, № 1. с. 58—75; № 2, с. 249—267.

¹⁰ Западов А. В. Отец русской поэзии. О творчестве Ломоносова. М., 1961, с. 210.

причинами политического характера. События, развертывающиеся в трагедии, могли слишком явно ассоциироваться с обстановкой, господствовавшей при русском дворе в 1730—1740-е годы, как в период правления Анны Иоанновны, так и Елизаветы Петровны.¹¹

Справедливость такого объяснения несомненна; однако при попытках уяснить причины неуспеха Ломоносова и Тредиаковского в жанре трагедии надо не только исходить из политического аспекта содержания их пьес, но и учитывать особенности творческого метода обоих авторов.

Оба они прошли школу московской Славяно-греко-латинской академии. Для Ломоносова создание названных трагедий было единственным случаем его обращения к драматургии. Что касается Тредиаковского, то, судя по его воспоминаниям в трактате «О древнем, среднем и новом стихотворении российском» (1755), в период обучения в академии (1723—1725) и позднее он пробовал сочинять драмы. Это были две не дошедшие до нас пьесы — написанная на сюжет из древнегреческой мифологии трагедия «Язон» и пьеса «Тит, Веспасианов сын», построенная на материале римской истории, а также несколько других, названия которых неизвестны. В зрелый период творчества литературные интересы обоих авторов были далеки от драматургии, и само обращение их к трагедии, как мы видели, было вынужденным.

Таким образом, и стимулы обращения к театру со стороны Ломоносова и Тредиаковского, и первоначальные источники, определившие уровень представлений о природе и функциях этого рода искусства, были для них несколько иными, чем это имело место у Сумарокова. Правда, пребывание Ломоносова в Германии (в 1730-е годы) и Тредиаковского во Франции (с 1727 по 1730 г.) обеспечивало им возможность наглядного знакомства с современным состоянием европейского театра.

Своеобразие драматургической системы, воплощенной в пьесах Ломоносова (как, кстати, и Тредиаковского) проявляется уже во внешних принципах оформления трагедий. К каждой трагедии им приложено «Краткое изъяснение» (у Тредиаковского оно носит название «Перечневого описания»), которым зритель (или читатель) вводился в курс происходящего на сцене. Здесь сжато излагались события, предшествовавшие действию трагедии и содержавшие завязку основных перипетий сюжетной фабулы. Попутно автор формулировал центральный тезис, основную идею трагедии, что должно было служить для публики ориентиром в понимании смысла представления.

¹¹ Там же, с. 221. Аналогичную точку зрения на трагедии Ломоносова и Тредиаковского высказывала и Е. А. Касаткина в статьях «Трагедия М. В. Ломоносова „Демофонт“» (XVIII век, сб. 3. М.—Л., 1958, с. 91—100) и «Полемическая основа трагедий Ломоносова „Тамира и Селим“ и Тредиаковского „Деидамия“» (Учен. зап. Томского гос. пед. ин-та, 1958, т. XVII, с. 122—136).

Нетрудно ощутить здесь рецидивы поэтики школьной драмы с ее обязательными программами, разъяснявшими зрителям существо разыгрываемого на сцене. По-видимому, для Ломоносова сохранял значение и опыт Расина, снабжавшего свои пьесы программными, нередко полемическими предисловиями. Частично эта практика была принята и в Германии.

Все это лишний раз подтверждает, что в освоении нового для России жанра и Ломоносов и Тредиаковский исходили, по-видимому, не из опыта сценического восприятия трагедии. Они осмыслили ее законы скорее по теоретическим трактатам и печатным текстам трагедий. В понимании же самого существа драматического действия установки, господствовавшие в театре школьной драмы, не переставали сохранять для них свое значение.

Это особенно наглядно проявляется в первой трагедии Ломоносова — «Тамира и Селим». В предварявшем пьесу «изъяснении» Ломоносов, раскрывая основную тему, дает своеобразную экспозицию драматического действия пьесы. События, изложенные здесь, не основаны на исторических фактах. Романическая линия взаимно любящих друг друга Селима и Тамირы является главной сюжетной канвой развития перипетий трагедийного действия. Единственное историческое лицо в пьесе — Мамай выступает соперником Селима. Он рассчитывает женитьбой на Тамире заручиться поддержкой ее отца Мумета в войне с русскими. Борьба за обладание Тамирой и составляет стержень возникающей конфликтной ситуации. Но если Мамай стремится достигнуть своей цели через ложь и коварство, используя корыстолюбие Мумета, то на стороне Селима — отвага и благородство, в конечном итоге и определяющие торжество справедливости.

Таким образом, патриотическая тема пьесы, утверждающая историческую победу русских войск над Мамаем, воплощается весьма специфическим образом. Исторический факт поражения Мамаю, приведший его к смерти в Кафе, служит всего лишь фоном для развертывания романического сюжета. Но в воплощении идейного замысла пьесы этому фону была отведена существенная роль.

Раздвоенность художественного решения избранной Ломоносовым темы, составляя главную особенность структуры его первой трагедии, несла в себе черты драматургии школьного барочного театра. Свойственные искусству барокко тяготение к аллегоризму, установка на иносказательность, эмблематичность, сочетавшиеся с напряженной, основанной на метафоризации стиля символикой, столь характерные для торжественных од Ломоносова, своеобразно отразились и в структуре его пьесы.

Ломоносов, конечно, был далек от того, чтобы выводить на сцене аллегорические персонажи. Он создавал трагедию. Но само сочетание вымышленной истории о любви Тамირы к багдадскому царевичу с подлинными фактами истории России (поражение и смерть Мамаю) призвано было, по мысли Ломоносова, подчерк-

путь очень важную для него патристическую идею, на которую он и указал в «изъяснении». Однако наглядным воплощением этой идеи должны были служить романтические события соперничества в борьбе за обладание Тамирой. Подлинной же истории отводилась роль глубинного аллегорического подтекста, как бы подтверждающего неизбежность торжества справедливости.

Осведомленный о конечной судьбе Мамаю, зритель не мог не соотносить происходящее на сцене с историей Руси, предшествовавшей Куликовской битве. В течение веков Русь страдала под владычеством монголо-татар, когда насилие и жестокость торжествовали. В пьесе Ломоносова Мамаю тоже временно торжествует. Ведь само согласие Мумета выдать дочь за Мамаю связано с уверенностью в победе его над русскими. Но покоящийся на обмане успех Мамаю призрачен. Кульминационный момент пьесы — пятое действие. Вестник извещает о мнимой гибели Селима. Тамира пытается заколотся. Но внезапно появляющиеся Нарсим и Селим сообщают о смерти Мамаю, после чего Нарсим подробно описывает ход Куликовской битвы.¹² Позор Мамаю изобличен. Соединением Тамиры и Селима завершается пьеса.

В конечном итоге содержание первой трагедии Ломоносова сводится к доказательству идеи неизбежного торжества истины и справедливости над гордыней, властолюбием и злом. По существу, подобное решение исторической темы делает Ломоносова своеобразным продолжателем традиций панегирических драм школьного театра петровского времени, имевших зачастую открыто политический, хотя и аллегорически выраженный смысл.

Ломоносов не забыл, по-видимому, и уроков И. Х. Готтшеда, труды которого он хорошо знал. В «Опыте критической поэтики для немцев», изданном в 1730 г., теоретик немецкого классицизма писал: «Поэт выбирает некий моральный тезис, который он хочет наглядно внушить своим зрителям. К нему он придумывает некий отвлеченный сюжет, проясняющий истинность этого тезиса. Вслед за этим он находит в истории таких знаменитых людей, с которыми нечто подобное случалось: от них он заимствует имена для персонажей своего сюжета, с тем чтобы дать им соответствующий вид. Вслед за этим он выдумывает сопутствующие обстоятельства, с тем чтобы сделать вполне правдоподобной основную фабулу, и это называют побочными сюжетными ходами или эпизодами. Затем он делит это все на пять частей приблизительно равной величины и располагает их так, чтобы последующее вытекало из предыдущего естественным образом».¹³

¹² Характерна детальность, с какой Ломоносов описывал ход этой исторической битвы. В работе над трагедией, как показала Г. Н. Моисеева, он черпал материал из «Сказания о Мамаевом побоище» (см.: Моисеева Г. Н. К вопросу об источниках трагедии М. В. Ломоносова «Тамира и Селим». — В кн.: Литературное творчество М. В. Ломоносова. Исследования и материалы. М.—Л., 1962, с. 253—257).

¹³ *Gottsched J. Chr. Versuch einer kritischen Dichtkunst für die Deutschen*, 2. Aufl. Leipzig, 1737, S. 674.

Кроме следования теоретическим рекомендациям Готшпеда, Ломоносов, по-видимому, использовал его опыт и в практическом осуществлении своего замысла. Во всяком случае в отдельных элементах композиционной структуры его первой трагедии ощущаются некоторые следы влияния трагедии Готшпеда «Умирающий Катон».¹⁴

Моральный урок, вытекавший из содержания трагедии, вполне согласовывался с тем комплексом идей, которые Ломоносов развивал в своих торжественных одах, переложениях псалмов, панегирических «словах». История служила здесь материалом для аллюзии этих идей. Но драматический опыт Ломоносова оказался неудачным. Пьесе не хватало драматизма. Трагедия Ломоносова была лишена главного, что должно составлять сущность этого жанра, — трагического конфликта, ибо смерть Мамая, предопределенная уже до начала действия пьесы, не могла рассматриваться как трагическая.

Через месяц после завершения «Тамиры и Селима» Ломоносов принимается за сочинение трагедии «Демофонт». К концу лета 1751 г. она была завершена, но на сцене ни разу не ставилась. На этот раз Ломоносов обращается к традиционному для трагедий французского классицизма источнику. Он использует сюжеты двух античных мифов, объединяя их в рамках единой драматической коллизии. Это, во-первых, миф о Демофонте, сыне Тезея, и фракийской царевне Филлиде, отдаленно сближающийся с историей отношений между Энеем и Дидоной из «Энеиды» Вергилия. Его дополняет миф об Илионе, одной из дочерей Приама, и ее женихе, фракийском князе Полиместоре.

Развитие действия в «Демофонте» воспроизводило по-своему коллизию знаменитой расиновской трагедии «Андромаха». В основе содержания трагедии Ломоносова — любовь Демофонта, героя троянской войны, к представительнице побежденных, троянке Илионе. Незаконность страсти Демофонта мотивируется его предыдущими обещаниями жениться на любящей его Филлиде и тем, что у Илионы есть жених, правитель Фракии Полиместор. Параллелизм в расстановке действующих лиц в трагедии Ломоносова и трагедии Расина прослеживается отчетливо. Так, изображенному Расином Пирру, влюбленному в троянку Андромаху, соответствует у Ломоносова Демофонт, любящий Илиону; расиновской Гермione, влюбленной в Пирра, соответствует у Ломоносова Филлида, охваченная страстью к Демофонту. Даже в параллель маленькому Астианаксу, сыну Андромахи, у Ломоносова выведен выполняющий аналогичную функцию в развитии трагедийного конфликта маленький племянник Илионы Полидор. Слепая страсть Филлиды (Гермионы), обрекающей на гибель Демофонта (Пирра), предопределяет трагическую развязку.

¹⁴ См.: Резанов В. И. Трагедии Ломоносова. — В кн.: Ломоносовский сборник. СПб., 1911, с. 235—236; Harder H.-B. Studien zur Geschichte der russischen klassizistischen Tragödie, 1747—1769. Wiesbaden, 1962, S. 76—80.

Несколько выделяется у Ломоносова образ правителя Полиместора. Внешне соотносимый с образом расиновского Ореста, он, однако, в своей страсти к Филлиде отнюдь не бескорыстен. Являясь женихом Илионы, он после поражения троян отказывается от невесты. Искусно подогревая страсть Демофонта к троянке, он мечтает занять место того рядом с Филлидой. Конечной целью расчетов Полиместора служит фракийский трон. Наделяя этот образ чертами политического интригана, Ломоносов, по-видимому, невольно отдавал дань традициям политико-моральной аллюзииности, которые стали составлять характерную черту русской драматургии. Но с введением этого мотива фабула трагедии, и без того перегруженная, окончательно деформировалась, и для широкого русского зрителя трагедия могла быть попросту непонятной.

В основу сюжета трагедии В. К. Тредиаковского «Деидамия» положен миф об Ахилле, спрятанном матерью, богиней Фетидой, на острове Скиросе под именем девушки Пирры, и об Одиссее (Улиссе), сумевшем хитростью обнаружить героя среди девиц и побудить его принять участие в троянской войне. Эпизод прибытия Одиссея во главе греческого посольства на остров и обнаружения среди девушек Ахилла — будущего победителя Гектора и составляет непосредственное содержание трагедии Тредиаковского.

Сюжет этот не раз привлекал внимание драматургов и поэтов разных эпох.¹⁵ Для Тредиаковского непосредственным источником, подтолкнувшим его к выбору данной темы, явилась, по-видимому, опера Метастазии и Кальдара «Ахилл на Скиросе» (1736), которая была в репертуаре итальянской труппы, приехавшей из Вены в Россию и гастролировавшей в Санкт-Петербурге с 1735 по 1739 г. В центре оперного сюжета — история любви Ахилла к дочери скиросского царя Деидамии. Однако Тредиаковский воспользовался оперным сюжетом лишь в самой общей форме. В поисках средств для создания трагической коллизии он обратился к авторитету Расина. Античный сюжет, переделанный Метастазиио в оперное либретто, Тредиаковский дополнил мотивами, восходящими типологически к трагедии Расина «Ифигения в Авлиде» (1674). На использовании этих мотивов и строится пьеса.

Развивая драматическое действие, Тредиаковский вводит мотив мрачного пророчества жрицы храма Дианы — Иерофанты, согласно которому Ликодем (так в пьесе Тредиаковского назван царь Скироса) должен принести свою дочь Деидамию в жертву богине для спасения жителей острова. Вспомним Ифигению, дочь Агамемнона, назначенную, согласно прорицанию Калханта, в жертву богам как условие благополучного отплытия греков к берегам Трои. Сюжет, взятый Расином для его трагедии, очень легко сочетался с основным сюжетом «Деидамии», ибо возлюб-

¹⁵ См.: *Тахо-Годи А. А.* Античные источники и стиль трагедии Тредиаковского «Деидамия». — *Іноземна філологія*, 1972, вып. 28, № 10, Львів, с. 85—89.

ленным обреченной на смерть девушки и единственным ее защитником и у Расина, и у Тредиаковского выступает Ахилл.

Другой мотив, также составляющий в «Деидамии» источник трагической коллизии и также восходящий к трагедии Расина, связан с наличием у главной героини соперницы — девушки по имени Навплия (в пьесе Расина это Эрифилла, влюбленная в Ахилла). В своей слепой ненависти к героине Навплия не останавливается ни перед доносом, ни перед предательством. В конечном итоге гибель беснующейся в бессильной ярости соперницы и является той искупительной жертвой, которая освобождает от смерти Деидамию в трагедии Тредиаковского и Ифигению у Расина.

Показательно, что «Ифигения в Авлиде» — одна из немногих трагедий Расина, в которой трагическая коллизия разрешается благополучно для главных героев. Гибнет тот, кто воплощает предельное забвение нравственного начала под влиянием страстей. Невинно страдающей героине развязка приносит надежду на счастье. Подобное разрешение трагических коллизий соответствовало эстетическим установкам Тредиаковского, судя по его упрекам в адрес Сумарокова относительно финала трагедии «Хорев». И не случайно поэтому «Ифигения в Авлиде» привлекала внимание Тредиаковского в качестве образца, на который он ориентировался при создании собственной трагедии.

Стиль «Деидамии» тяжелый и необычайно затрудненный для восприятия. Будущий создатель «Тилемахиды» оставался верен себе в пристрастии к усложненному языку. Здесь сказывалось и школьно-схоластическое образование Тредиаковского, и, по-видимому, прочно утвердившиеся навыки переводчика учительного-философских сочинений. Характерно, что он, например, не удержался даже от того, чтобы не включить в речи персонажей трагедии отрывки из своей философской поэмы «Феоптия».

3

В трагедиях Ломоносова и Тредиаковского отразилось общее состояние национальной драматургии периода утверждения в ней просветительского классицизма. Воспринимавшиеся в 1740-е годы как новинка, драматургические принципы Сумарокова еще не успели стать прочной традицией. И Ломоносову и Тредиаковскому приходилось осваивать новый жанр и искать собственные решения, порой расходившиеся с теми методами, которые были намечены Сумароковым. Как судьба драматургических опытов обоих авторов, так и позднее развитие жанра трагедии подтвердили преимущества пути, избранного Сумароковым. С его именем связано создание того типа трагедии, который лег в основу структурного канона данного жанра на русской почве и с небольшими отклонениями был воспринят последующими русскими драматургами.

Окончательное оформление этого канона в творчестве Сумарокова приходится на 1750-е годы. В этот период им были созданы трагедии «Артистона», «Семира» и «Ярополк и Димиза». По характеру воплощения трагического конфликта к этой группе пьес примыкает и самая последняя трагедия Сумарокова — «Мстислав» (1774). Ключевой проблемой, определяющей их идейное содержание, как и в ранней трагедии «Синав и Трувор», остается проблема долга монарха. Главное внимание автор сосредоточивает на утверждении драматургическими средствами тех моральных свойств, которые делают правителя достойным его высокого места. И в зависимости от того, в какой мере осознание властителем своего монаршего долга отвечает интересам подданных (обычно в пьесе ими являются двое влюбленных), намечаются различные варианты развития драматического действия.

Наиболее распространенный вид драматической коллизии связан с нарушением монархом своего долга. Это нарушение бывает продиктовано страстью монарха («Синав и Трувор», «Артистона»), влиянием на него внешних сил («Ярополк и Димиза») или тем и другим вместе («Мстислав»). Иногда подданные становятся жертвами тирании и гибнут, как например в трагедии «Синав и Трувор». Но в большинстве случаев развязка иная. Несправедливые действия монарха вызывают законный протест, который выливается в восстание против него. В решающий момент, когда монарх оказывается на волоске от гибели, кто-либо из героев, верный долгу подданного, спасает его от смерти. Под влиянием благородного поступка подданного происходит чудесное превращение монарха — из тирана в милостивого, добродетельного государя. В финале трагедии правитель соединяет влюбленных. Подобной счастливой развязкой оканчивается «Артистона», «Ярополк и Димиза», «Мстислав».

По другому структурному варианту монарх неукоснительно соблюдает свой монарший долг, но своевольные притязания подданных, выступающих против монарха, приводят к драматической ситуации. Коллизия состоит в том, что само непокорство подданных дает правителю полное моральное право наказать бунтовщиков. Но он не делает этого, оставаясь милостивым даже к своим противникам. Такое положение мы наблюдаем в «Семире», одной из наиболее драматически насыщенных и динамичных трагедий Сумарокова. Проблема нравственных обязанностей монарха и его отношения к подданным решается здесь в ходе изображения борьбы, разгоревшейся вокруг династических споров.

Олег, некогда свергнувший Дира, захватил киевский престол. За восстановление своих прав выступают брат Дира Оскольд и его сестра Семира. Они готовят восстание против Олега. В отличие от предыдущих трагедий выступление подданных против монарха здесь не оправдывается. Олег милостиво и справедливо правит в Киеве, он готов женить на Семире своего сына Ростислава и таким образом восстановить прежние права свергнутой династии. Тем самым намерения Оскольда и Семиры оборачива-

ются актом безответственного своеволия. Против Олега-монарха они восставать не в праве. А выступая против Олега — победителя Дира, они восстают не столько против самого Олега, сколько против хода событий, предначертанных свыше, находящихся вне власти человека. «Конечно, горестны вам были те часы, Но рок того хотел...» — резюмирует Ростислав, отвечая Оскольду на его слова о поправных правах (д. I, явл. 4).

После долгих колебаний Олег прощает Оскольда. Этот жест окончательно подтверждает неправомочность притязаний Оскольда и Семиры. Заключительные слова Олега после помилования врага уже предвещают финальную развязку:

Я снисходителен, ты гордостью надут...
Спасенья нет тебе; хотя отсрочен суд!
Нельзя того простить, кто так себя возносит
И, винен будучи, прощения не просит.
Когда бы пленником тигранским чьим ты стал,
В упрямстве б он тебя по удам растерзал.
А я своим врагам дал прежнюю свободу
И быть хотел отцем плененному народу.

(III, 286)

Освобожденный Ростиславом по настоянию Семиры, Оскольд поднимает восстание. Олег приговаривает сына за измену к казни. Но в решающий момент, когда восставшие во главе с Оскольдом врываются в Киев, заключенный под стражу Ростислав берет меч и идет сражаться. Благодаря ему Олег подавляет восстание, и Оскольд, не желая сдаваться, наносит себе смертельную рану. В заключительной сцене враги примиряются.

Вопреки принятому Сумароковым в предыдущих трагедиях правилу источник развития драматического действия заключен в действиях подданных. Именно они представляют активную силу, направленную против высшей законности, воплощаемой в воле милостивого и справедливого монарха. И на фоне гуманных, добродетельных деяний Олега гибель Оскольда воспринимается как справедливое закономерное возмездие за его неправомочные с точки зрения сословного долга, пагубные и для него и для общества поступки.

Еще одна характерная особенность, отличающая трагедии второй группы, — насыщенность их политическими аллюзиями. Эта черта всегда присутствовала в трагедиях Сумарокова. Начиная с «Синава и Трувора» дидактическая направленность его пьес становится все более ощутимой. Сумароков вводит в трагедию особый персонаж, нейтральный к перипетиям трагического действия, который поучает монархов, прокламируя политические идеалы автора пьесы. Таким персонажем в «Синаве и Труворе» был мудрый вельможа Гостомysl. В его речах, обращенных к дочери, зритель мог ощущать тот же учительский пафос, который присутствовал в торжественных одах, посвящавшихся царствовавшей Елизавете Петровне. Роль мудрого советчика монарха в «Арти-

стоне» выполнял Гикарн. В трагедии «Ярополк и Димпза» в этой функции выступал Русим. В последней трагедии «Мстислав» в качестве наставника и помощника временно заблуждающегося князя выведен боярин Осад.

Все эти особенности художественной структуры сумароковских трагедий находят свое естественное объяснение в свете их общей моральной направленности. Как справедливо заметил в свое время Г. А. Гуковский, трагедии Сумарокова «должны были явиться демонстрацией его политических взглядов, училищем для царей и правителей российского государства, прежде всего училищем для российского дворянства, которому Сумароков брался объяснить и показать, чего оно должно требовать от своего монарха и чего оно обязано не допускать в его действиях, наконец, каковы должны быть основные незыблемые правила поведения и дворянина вообще и главы дворянства — монарха».¹⁶

Морально-политический дидактизм, таким образом, и составляет внутренний пафос сумароковских трагедий. Особенно отчетливо этот дидактизм проявляет себя в трагедиях Сумарокова заключительного этапа его творческого пути, таких как «Вышеслав» (1768) и «Димитрий Самозванец» (1770). Освобожденные от каких-либо побочных коллизий, трагедии превращаются в драматургические иллюстрации либо идеального образа истинного монарха («Вышеслав»), либо монарха-тирана, каким является в одноименной трагедии Димитрий Самозванец.

В трагедии «Вышеслав» любящие друг друга монарх Вышеслав и Зенида не могут соединиться, так как героиня назначена в жены Любочесту. Верные каждый своему долгу, влюбленные подавляют страсть. Действию в сущности не из чего развиваться, ибо возможный конфликт уже разрешен в полном соответствии с идеалом автора. Двигателем действия оказывается злодей Любочест. Именно благодаря ему возникают ситуации, дающие возможность драматургу создать идеальные образы истинно добродетельного монарха и столь же добродетельной его подданной.

Во II действии охваченный ревностью Любочест хочет убить Зениду. Исполняя монарший долг, Вышеслав приказывает казнить преступника. Но Зенида добивается отмены казни и, верная долгу невесты, решает покинуть город вместе с Любочестом.

Действие трагедии вернулось к первоначальному состоянию. Долг победил, но в своей верности долгу оба добродетельных героя несчастны. Любочест вновь проявляет непокорность. В III акте он поднимает восстание против Вышеслава. Восстание подавляется, Вышеслав вновь велит казнить мятежника. Открывается тем самым реальная возможность для соединения двух достойных друг друга людей. Но Зенида опять умоляет пощадить назначенного ей в супруги Любочеста. И Вышеслав не только сохраняет ему жизнь, но тотчас назначает их свадьбу.

¹⁶ Гуковский Г. А. Русская литература XVIII века. М., 1939, с. 150.

Поступки героев противоречат здравому смыслу. Но с точки зрения тех дидактических целей, которые преследовал Сумароков, они единственно логичны. И Любочест начинает испытывать муки раскаяния:

Противный всей земле, противный небесам,
Противный зданию, пустыням и лесам,
Противный воздуху, которым ныне дышу,
Я гласы совести ежеминутно слышу.

(IV, 45)

Развязка наступает в V действии. Вышеслав благословляет идущих в храм Зениду и Любочеста, а сам хочет поразить себя мечом. Но Любочест вырывает у него меч и уступает Зениду монарху. Верность долгу достойно вознаграждена.

«Вышеслав» — закономерный итог эволюции драматургического метода Сумарокова. Черты идеального монарха имелись уже в образе Олега («Семира»), а в образах Ильмены («Синав и Трувор») и Артистоны («Артистона») уже были заданы черты будущей Зениды. Но в «Вышеславе» сумароковский идеал получил законченное выражение. Идея трагедии по-своему заключена в словах Зениды:

Что может тот монарх на троне повелеть,
Кто в страсти сам себя не может одолеть:
И лъзя ли взыскивать, чтоб люди были правы,
Когда пренебрежет он сам свои уставы?

(IV, 40)

Характерное для последнего этапа творчества Сумарокова усиление политической аллюзионности его пьес сказалось и на отношении драматурга к своим ранним трагедиям. В 1768 г. он переработал первую трагедию «Хорев». В новой редакции в уста правителя Кия была вложена определенная политическая программа. Он декларировал идеал мудрого и добродетельного монарха:

О бремя тяжкое порфиры и короны!
Законодавцу всех трудней его законы.
Во всей подсолнечной гремит монарша страсть,
И превращается в тиранство строга власть;
А милость винному, преступнику прощенье,
Нередко и царю и всем в отягощенье.
Но меры правоты всегда ли лъзя найти,
По коей к общему блаженству мочь ийти.
Потребно множество монарху проницанья,
Коль хочет он носить венец без порицанья:
И если хочет он во славе быти тверд,
Быть должен праведен, и строг, и милосерд. . .

(III, 47)

Как указывал в свое время П. Н. Берков, в новой редакции в смелых поучениях содержались прямые намеки на «страсти»

царствовавшей тогда Екатерины II.¹⁷ Эти же намеки слышны и в приведенных нами выше словах Зениды из трагедии «Вышеслав». Все это превращало пьесы Сумарокова тех лет в своеобразную трибуну для выражения общественного мнения.

Трагедия «Димитрий Самозванец» — первая и единственная трагедия Сумарокова, сюжет которой основан на подлинных исторических событиях, хотя и дополненных домыслами автора. В центре пьесы — Лжедимитрий, незаконно занявший русский престол при поддержке поляков в 1605 г. Выбор подобного сюжета давал Сумарокову возможность для постановки в трагедии серьезных и злободневных для его времени проблем политического характера, таких, например, как вопрос о престолонаследовании, проблема зависимости власти монарха от воли подданных и др. Но решение их связано в пьесе с решением центрального и наиболее важного для драматурга вопроса, а именно вопроса о долге и обязанностях монарха перед подданными и государством.

В этой трагедии, как и в ряде предыдущих, раскрывается противоречие между идеалом государя и монархом, пребывающим во власти низких страстей и потому становящимся тираном. Таков Димитрий. В пьесе прямо ставится вопрос о качествах, которыми должен обладать подлинный правитель государства. При этом допускается присутствие на престоле человека не царского происхождения, если только в делах своих такой царь исходит из пользы общества. Подобную идею у Сумарокова развивает Пармен, мудрый и добродетельный наставник Димитрия. В ответ на реплику Шуйского, что «Димитрия на трон взвела его порода», Пармен отвечает:

Когда владети нет достоинства ево,
Во случае таком порода ничего.
Пускай Отрепьев он, но и среди обмана,
Коль он достойный царь, достоин царска сана.
Но пользует ли нам высокий сан един?
Пускай Димитрий сей монарха росска сын;
Да если качества в нем одного не видим,
Так мы монаршу кровь достойно ненавидим,
Не находя в себе к отцу любви чад...

(IV, 93—94)

В творчестве Сумарокова эта трагедия демонстрирует ту же нравственно-политическую систему, что и «Вышеслав», только средства ее утверждения иные. Димитрий-тиран неисправим. Первые же слова, с которыми он появляется в пьесе, не оставляют сомнения насчет его нравственного облика:

Зла фурия во мне смятенно сердце гложет,
Злодейская душа спокойна быть не может.

(IV, 70)

¹⁷ См.: Сумароков А. П. Избр. произв. Л., 1957, с. 34.

И следующие далее тирады героя усиливают эту отрицательную самохарактеристику.

Главный предмет обличения Сумарокова — неограниченный деспотизм монарха, подменяющего закон личным произволом. Конфликт, возникающий как следствие тирании, разрешается восстанием подданных против тирана.

В трагедии «Вышеслав» на протяжении пяти действий испытывалась добродетельность героев, с честью выходящих из испытаний. Здесь же Сумароков, наоборот, постоянно усиливает сознание грозной кары, ожидающей Дмитрия за его преступления. Участь тирана предрешена уже в первом действии. Обреченность Дмитрия ощущается в известиях о волнении народа. Против него готовит восстание отец Ксении Шуйский. Вся трагедия превращается в ожидание затянувшейся развязки, которая и наступает в финале в результате всеобщего восстания.

В сюжетно-композиционном плане «Дмитрий Самозванец» по-своему повторяет структуру одной из самых ранних трагедий Сумарокова, а именно «Гамлета». И там и здесь пребывание тирана на престоле незаконно. В обеих трагедиях преступный монарх хочет избавиться от законной супруги и претендует на невесту другого. Преследование чужой невесты и ее жениха и служит источником возникающей драматической коллизии. И в каждой из пьес тирана постигает заслуженная кара.

Обращение Сумарокова к собственному раннему опыту переработки Шекспира не было случайным, оно носило сознательный и целенаправленный характер. В период работы над «Дмитрием Самозванцем» он писал в письме к Г. В. Козицкому от 25 февраля 1770 г.: «О трагедии новой многое написал бы я, да почта уйдет. Эта трагедия покажет России Шекспира».¹⁸ Поставив себе целью дать портрет деспота на троне, воссоздать реальный исторический прототип, Сумароков именно у Шекспира видел наиболее значительные образцы решения подобной задачи. Сумароков наделяет Дмитрия некоторыми чертами Ричарда III из одноименной хроники Шекспира.¹⁹ Хронику эту Сумароков несомненно знал, поскольку она помещалась во II томе антологии английского театра Лапласа (1746) вместе с трагедией «Гамлет». Но говорить о «шекспиризме» трагедии Сумарокова 1770 г. следует с большой осторожностью. Монолог Дмитрия, когда узурпатор на какой-то миг осознает тяжесть своих преступлений и неизбежность ожидающего его грозного возмездия (д. II, явл. 7), действительно можно соотнести со знаменитым монологом Ричарда III утром перед решающим сражением. Этот мотив звучит и в других эпизодах трагедии Сумарокова.

Но в главном, в самом подходе к изображению характера тирана, Сумароков и Шекспир стоят на диаметрально противо-

¹⁸ Письма русских писателей XVIII века. Л., 1980, с. 133.

¹⁹ См.: Алексеев М. П. Первое знакомство с Шекспиром в России. — В кн.: Шекспир и русская культура. М.—Л., 1965, с. 33—34.

положных позициях. Ричард у Шекспира жесток, но на протяжении большей части пьесы он тщательно скрывает свои честолюбивые замыслы от окружающих, лицемерно прикидываясь другом тех, кого сам же отправляет на смерть. Шекспир дает портрет деспота-лицемера, вскрывая в хронике путь узурпатора к захвату власти и тайны династической борьбы за английский престол. Димитрий в трагедии Сумарокова — откровенный деспот, и так же прямо и откровенно с самого начала пьесы писатель демонстрирует его обреченность.

Особое значение при оценке драматургии Сумарокова имеет вопрос о сюжетных источниках его трагедий. Сюжеты большинства трагедий Сумарокова строятся на материале, взятом из истории Древней Руси Киевского периода. Принято считать источником исторических сведений, положенных в основу трагедийных сюжетов, «Синописис» Гизеля («Синописис, или Краткое описание о начале славенского народа...». СПб., 1735). Действительно, в нем можно встретить имена почти всех киевских князей и новгородских правителей, действующих или упоминаемых в трагедиях Сумарокова (Кий, Хорев, Олег, Оскольд, Дир, Игорь, Вышеслав, Синав, Трувор, Мстислав, Гостомысл и др.). Оттуда же Сумароков мог почерпнуть сведения о воцарении в Киеве Олега, умертвившего Оскольда и Дира, и известие о Кие как основателе Киева, и легенду о приглашении Гостомыслом в Новгород варяжских князей.

Смысл постоянного обращения Сумарокова к сюжетам древнерусской истории объясняется общим подъемом национального самосознания, стремлением деятелей русской культуры XVIII в. утвердить значение своего исторического прошлого, собственных исторических традиций, как и подобает государству, заявившему себя могучей европейской державой.

Это подтверждается целым рядом высказываний Сумарокова о русском языке и русской культуре, рассеянных в его эпистолах, сатирах, прозаических сочинениях, наконец в письмах. С. Порошин в своих «Записках» сообщает о характерном разговоре Сумарокова с Н. И. Паниным, происходившем 27 сентября 1765 г. у великого князя. Речь зашла о просветительских учреждениях, а также об И. И. Бецком, известном екатерининском вельможе, ведавшем делами образования. С присущей ему прямоотой Сумароков заметил: «...есть-де некто г. Тауберт: он смеется Бецкому, что робят воспитывает на французском языке. Бецкой смеется Тауберту, что он робят в училище, кое недавно заведено при академии, воспитывает на языке немецком. А мне кажется <...> и Бецкой и Тауберт оба дураки; должно детей в России воспитывать на языке российском».²⁰ Сумароков стремился своими пьесами содействовать воспитанию своих соотечественников в духе уважения к своей родине и ее культуре, отсюда его склонность к использованию в трагедиях сюжетов из национальной истории.

²⁰ Порошин С. Записки. СПб., 1881, с. 453—454.

Еще до того как Сумароков завершил свой творческий путь, у него появились последователи, внесшие заметный вклад в развитие жанра русской трагедии XVIII в. В основном это были поэты из кружка М. М. Хераскова, группировавшиеся в начале 1760-х годов вокруг журналов «Полезное увеселение» и «Свободные часы». Кроме самого Хераскова в эту группу входили В. И. Майков, А. А. Ржевский, а также близкие к ним по своим симпатиям к Сумарокову-драматургу Ф. Я. Козельский и молодой Я. Б. Княжнин, дебютировавший трагедией «Дидона», предположительно поставленной на сцене в 1769 г. Именно Княжнин отличался впоследствии исключительной приверженностью к драматургии. Для остальных членов этой группы обращение к жанру трагедии носило в целом эпизодический характер и ограничивалось 1760-ми—началом 1770-х годов.

В пределах данного десятилетия они явились основными поставщиками национального репертуара в этом жанре, ибо Сумароков, отстраненный от руководства театром в 1761 г., дает зарок не писать для сцены. И вплоть до 1768 г. им не было написано ни строчки для театра. Пробел, образовавшийся в результате молчания Сумарокова, заполнили его ученики.

На первых порах творческие поиски большинства драматургов идут под явным воздействием Сумарокова. Это касается и тематики пьес, и структурного облика их, и, главное, того понимания функционального назначения жанра трагедии, которое мы отмечали у лидера русского классицизма. В то же время пьесы учеников Сумарокова отнюдь не были простым повторением и копированием образцов учителя.

Наибольшую самостоятельность уже с первых шагов обращения к жанру трагедии проявил М. М. Херасков. Его пьеса «Венецианская монахиня» (1758) несла на себе отчетливый отпечаток воздействия традиций мещанской «слезной» драмы. Само обращение Хераскова к романическому сюжету, основанному на подлинном происшествии, означало известный отход от принятой в трагедиях классицизма ориентации на античную или историческую тематику с легендарными либо мифологическими героями. История любви юности Коранса к молодой венецианке Занете, помещенной родителями в монастырь, не столько соотносилась типологически с коллизиями, типичными для классицизма, сколько отдаленно напоминала историю Ромео и Джульетты Шекспира. Правда, воля родителей здесь заменена жестокостью законов монастырского послушания. В конечном итоге обет, данный Занетой, и являлся источником трагической ситуации.

Херасков отошел и от традиционного для классицизма пятиактного строения пьесы, заключив все действие трагедии в три акта. Впоследствии драматург вновь вернется к канонической форме композиционного строения трагедий. Однако углубление в сферу этико-религиозной проблематики, связанное с масонскими

настроениями, останется характерной чертой большинства его последующих трагедий.

Другие авторы этой группы не были столь решительными в драматургических новациях. Наличие некоторых отступлений в их ранних опытах от того типа трагедий, который был создан Сумароковым, объясняется, по-видимому, не столько сознательным стремлением отойти от канона учителя, сколько отсутствием опыта в этом сложном жанре.

Судить о ранних пьесах отдельных авторов трудно еще и потому, что они не все до нас дошли. Так, например, в «Известии о некоторых русских писателях» (1768) сообщалось о сочинении А. А. Ржевским примерно в 1765 г. трагедии «Прелеста».²¹ Сведения, сообщаемые о ней, дают основание видеть в Ржевском последователя Сумарокова. Верность традициям учителя Ржевский сохранит и в позднейшей своей трагедии «Подложный Смердий».

Зато молодой Я. Б. Княжнин в своей первой трагедии «Дидона», посвященной Екатерине II, пытается утвердить своеобразный род чувствительной трагедии, следуя одноименной пьесе Л. Помпильяна («Didone») на сюжет из вергилиевой «Энеиды». Эта заказная, по существу, трагедия не имела серьезного значения. Но характерно, что следующая пьеса Княжнина — «Владимир и Ярополк», написанная в 1772 г., хотя и являлась фактическим слепком со знаменитой «Андромахи» Расина, уже представляла собой попытку создать трагедию с национальной тематикой, в духе построенных на исторических сюжетах трагедий Сумарокова.

Любопытен ранний опыт в трагедийном жанре еще одного представителя этой группы — Ф. Я. Козельского. Его трагедия «Пантея» (СПб., 1769), написанная, по всей вероятности, в первой половине 1760-х годов, являла собой наглядный пример того многообразия жанровых источников, которые определяли структурные свойства русской трагедии в период ее становления. Сюжет трагедии Козельского почти полностью совпадает с содержанием повести, опубликованной в «Ежемесячных сочинениях и переводах» (1761, № 5 и 6). Состоящая из двух частей, имеющих разные названия («Арасп» и «Пантеа»), повесть представляла собой выдержки из разных книг «Киропедии» Ксенофонта, объединяемые рассказом о судьбе сузской царицы Пантеи и о ее муже Абрадате. По своему идейно-эмоциональному пафосу вся трагедия представляет собой драматическое развертывание элегических ситуаций. Диалоги и монологи, даже отдельные реплики персонажей (особенно Пантеи и Абрадата) — это цепь элегий, определяющих и стиховой строй трагедии, и весь ее структурный облик.

²¹ «Года три тому назад сочинил он трагедию „Прелеста“, содержание которой взято из истории Киева; пьеса эта, однако ж, несмотря на несколько хороших мест, не удержалась на нашем театре, ибо мы становимся уже разборчивее и не довольствуемся всяким представленным» (Материалы для истории русской литературы. Изд. П. А. Ефремова. СПб., 1867, с. 138).

Наиболее последовательным преемником Сумарокова в жанре трагедии после Ржевского выступил В. И. Майков (1728—1778). В первой трагедии «Агриопа», созданной, по-видимому, в середине 1760-х годов,²² Майков ученически подражает не только Сумарокову, но и Ломоносову. Коллизия, положенная в основу сюжета трагедии, близка к коллизии ломоносовского «Демофонта». Вместе с тем Майков перенес в свою «Агриопу» многие существенные элементы композиционной структуры сумароковских трагедий. Он сумел сохранить и учительную направленность их идейного содержания, насытив свою пьесу традиционными тирадами, в которых наставления монархам приобрели конкретный политический смысл. Правда, развязка его трагедии несла на себе отенок свойственного херасковцам (в большинстве своем масонам) пессимистического провиденциализма.

Вторая трагедия Майкова, «Фемист и Иеронима», более самостоятельна. В 1773 г. она была принята к постановке на придворной сцене (не состоявшейся из-за внезапной смерти актрисы Троепольской). Источником этой трагедии послужила переводная французская повесть «История о княжне Иерониме, дочери Димитрия Палеолога, брата Греческому царю Константину Мануйловичу», второе издание которой вышло в Москве в 1765 г. Майков воспользовался лишь самой общей схемой исторического рассказа. Сохранив имена героев повести и основные эпизоды, связанные с судьбой Иеронимы, он полностью изменил смысл источника.

Согласно тексту повести, Иеронима полюбила одного из военачальников султана Магомета, пашу Солимана, спасшего ее во время захвата Константинополя. При помощи своего друга, хранителя садов Мурата, Солиман получает свидание с Иеронимой. Между тем в это время происходит восстание янычар, требующих при подстрекательстве первой жены султана смерти Иеронимы. Солиман помогает Магомету усмирить восставших, за что свирепый султан прощает провинившегося пашу, отдав ему чудом спасенную Иерониму и благословив их брак.

Майков превратил пашу Солимана в греческого князя. Начальник садов серала Мурат, выступающий его наперсником, является также греком, Клитом, скрывающим свое подлинное имя. Все эти изменения в сочетании с трагической развязкой пьесы придали ее содержанию антитираническую и антитурецкую направленность. Если вспомнить о начавшейся в 1768 г. русско-турецкой войне, то станут понятными своеобразная политическая актуальность выбранного Майковым сюжета трагедии и те изменения, которые он внес в этот сюжет по сравнению с первоис-

²² Необходимость пересмотра традиционно принятой датировки майковских трагедий убедительно доказывается Х. Б. Хардером в его книге «Очерки по истории русской классицистической трагедии 1747—1769» (*Harder H.-B. Studien zur Geschichte...*, S. 128—129). Согласно его мнению, создание Майковым трагедий приходится на период, предшествующий поздним трагедиям Сумарокова, т. е. до 1768 г.

точником. Греческое происхождение положительных героев пьесы не только способствовало усилению драматизма действия, но и давало автору возможность дополнить содержание идейного конфликта трагедии существенным в тогдашней обстановке мотивом: законность выступления против жестокости мусульман со стороны страждущих под их гнетом греков. Фемист бросает в лицо Магомету гневные слова:

Но ты познай теперь тиранску власть свою:
Вся Греция в твоих оковах тяжких стонет,
Европа, Азия в крови несчастных тонет,
Византия, дотоль цветущий в свете град,
Под властью твоей преобразился в ад...²³

В подобных тирадах отчетливо проступает политический подтекст трагедии.

Таким образом, в понимании функции театрального представления позиции Майкова не расходились с сумароковскими. Об этом свидетельствует и еще один факт, имевший в тогдашних условиях принципиальное значение.

Помимо сочинения двух собственных трагедий Майкову принадлежало также стихотворное переложение трагедии Вольтера «Меропа» (изданное в 1775 г., оно было создано, по-видимому, раньше). Само обращение Майкова именно к этой трагедии было по-своему знаменательным.

Антитиранический пафос «Меропы» приобретал в русских условиях особое звучание, поскольку драматизм действия пьесы вытекал из притязаний на власть правителя, незаконно пребывающего на престоле. Проблема борьбы за власть и за восстановление прав царей на наследственный престол так или иначе присутствовала уже в трагедиях Сумарокова. Но для него она была важна не сама по себе, а чаще всего как исходный пункт в расстановке действующих сил — страстей. В конечном итоге монарх, утвердившийся на троне, трактовался как сила, равная противостоящим ему подданным. Сам принцип монархии в трагедиях Сумарокова никогда не подвергался сомнению. Не случайно ни в одной из его трагедий, за исключением «Гамлета», нет мотива убийства монарха от руки подданного. Кстати, именно в «Гамлете» Сумароков по-своему мог ориентироваться на пример «Меропы», где смерть тирана прокламируется на сцене открыто. Во всех остальных трагедиях Сумарокова средоточие составляет изображение заблуждающегося правителя и его исправления под влиянием верных долгу подданных.

По-видимому, первым из учеников Сумарокова, кто попытался разрабатывать тему узурпаторства в жанре трагедии в ее анти-тираническом осмыслении, был А. А. Ржевский. Им была напи-

²³ Майков В. И. Соч. и переводы. СПб., 1867, с. 455.

сана одна из наиболее острых и политически насыщенных пьес 1760-х годов — трагедия «Подложный Смердий».²⁴

Несмотря на успех у зрителей, трагедия не была опубликована. И это было, по-видимому, не случайно. Заимствованный из «Истории» Геродота рассказ о Лжеесмердии, временно оказавшемся на персидском престоле и свергнутом с него в результате заговора вельмож, безусловно не мог не вызывать у современников Ржевского ассоциаций с обстоятельствами, сопутствовавшими восшествию на русский престол Екатерины II в 1762 г. Как уже справедливо отмечал П. Н. Берков, в отдельных монологах персонажей трагедии явственно присутствуют аллюзии, перекрывающие внимание зрителей на некоторые обстоятельства, связанные с правлением Петра III. Такова, например, речь Прикаспаса, одного из вельмож, убийцы истинного Смердия, мучающегося в угрызениях совести и раскрывающего заговорщикам истину:

... Наш царь, вошед на здешний трон,
Нарушил древний весь порядок и закон,
В судах господствует одно произволение,
Прибыток и корысть и правды удаленье,
Лицеприятие, богатство и родство,
И права лишено вдовство и сиротство.
Все наше воинство ослабло в расхищеньи,
Законы древние воински в упущеньи,
Вельможи мест своих и власти лишены
И пред лице его совсем не впущены.
Мидяна все места правленья разделяют,
И царством лишь они персидским управляют...²⁵

В отдельных выражениях монолога можно отметить перекличку с теми пунктами обвинений в адрес Петра III, с которыми Екатерина II выступила в ряде своих указов сразу после его свержения.

Ржевский естественно осложняет заимствованный у Геродота сюжет традиционной для жанра трагедии любовной коллизией, вводя пару страдающих влюбленных в лице Дария и его возлюбленной Федины, оказавшейся волею обстоятельств женою узурпатора. В образе Федины, сохраняющей супружескую верность тирану несмотря на страсть к Дарию, Ржевский отдает дань традиции Сумарокова, с его стойкими героинями, неизменно жертвующими своим чувством во имя долга и чести. Зато образом Лжеесмердия Ржевский своеобразно предвосхищал сумароковского Лжедмитрия. В идейном отношении «Подложный Смердий» может считаться прямым предшественником знаменитой сумароковской трагедии 1770 г. Характерно, что слова, с кото-

²⁴ Вопрос об отношении сюжета трагедии к его первоисточнику подробно рассмотрен П. Н. Берковым, которым впервые был опубликован и текст самой трагедии, см.: Театральное наследство. Сообщения. Публикации. М., 1956, с. 139—188.

²⁵ Театральное наследство..., с. 158.

рыми предстает Лжесмердый во II действии трагедии, содержат такое же откровенное утверждение своего самовластия, какое позднее зрители могли услышать в речах Лжедмитрия:

Перед рабами царь толико есть велик,
Как перед тварями небесных сонмов лик.
То царь в своей стране, что боги во вселенной,
И власти нет границ ему определенной.²⁶

Ученик Сумарокова Ржевский, развивая традиции учителя, углублял и расширял возможности использования жанра трагедии для выражения определенной политической программы.

Ржевский еще осознает опасность слишком открытых истолкований заключенного в его трагедии иносказательного подтекста. Не случайно он останавливает свой выбор на сюжете, заимствованном из древнеперсидской истории. К началу 1770-х годов, когда лицемерие Екатерины II достаточно обнаружилось, политическая направленность пьес, подобных «Подложному Смердию», приобретала новый смысл, явно невыгодный императрице. Мы уже говорили о скрытой оппозиции содержания «Дмитрия Самозванца» Сумарокова. Сам факт обращения драматурга к сюжету, взятому из национальной истории, должен был придавать дополнительную актуальность антитираническим тирадам, звучавшим со сцены, тем более что само пребывание Екатерины II на русском троне было также до известной степени незаконным.

Отдал дань антитиранической теме и М. М. Херасков, идеологическая позиция которого обычно отличалась умеренностью. В 1772 г. им была написана трагедия «Борислав». Представленная в ноябре того же года на сцене императорского театра в Петербурге, эта трагедия была призвана, по всей вероятности, как-то нейтрализовать впечатление от постановки в Москве «Дмитрия Самозванца» Сумарокова. По своему содержанию «Борислав» представлял собой своеобразный, несколько видоизмененный вариант трагедии Сумарокова, где место тирана Дмитрия занял царь Богемский Борислав, а место Ксении — его дочь Флавия. Соответственно женихом Флавии выступает варяжский князь Пренест, в то время как роли противостоящих тирану резонеров Пармена и Шуйского объединены в образе добродетельного боярина Вандора. На протяжении всей трагедии Борислав рассказывает о своих злодейских умыслах погубить жениха своей дочери. В его монологах ощущается явное подражание речам сумароковского Самозванца.

В финале трагедии, когда Борислав намеревается поджечь дом с находящимся в нем князем, а затем хочет заколоть непокорную дочь, ворвавшийся Пренест обезоруживает тирана. Вельможи вручают герою царский венец. Но Пренест возвращает Бориславу меч и уговаривает его вернуть «золотые дни в Богемии». Как верный подданный, он готов жизнью искупить свое участие в мя-

²⁶ Там же, с. 150.

теже. Попытка исправить тирана ни к чему не ведет. Борислав принимает яд и умирает нераскаившимся.

В «Драматическом словаре» (М., 1787) сохранилось известие, что обстоятельства принудили Хераскова переработать первую редакцию трагедии, переименовав имена персонажей и изменив финал пьесы. Этот переработанный вариант и был, по-видимому, опубликован в издании 1774 г., полностью воспроизведенном в собрании «Российский феатр» (ч. IV, 1786). Согласно новой редакции, раскаившийся тиран в финале отрекался от престола в пользу добродетельного Пренеста. Целый ряд острых эпизодов Херасков при публикации трагедии изменил, а то и просто опустил. Но издавая свои «Творения» уже после смерти Екатерины II, он вернулся к первому варианту, восстановив переработанные ранее места.

Майковский перевод «Меропы» сыграл важную роль своеобразного посредника в создании русскими драматургами собственной устойчивой традиции антитиранических пьес. На 1770-е годы приходится сразу две попытки использования «Меропы» в качестве прямого образца для подражания. Одна из них принадлежала Я. Б. Княжнину, другая — Ф. Козельскому. Оба драматурга избрали при этом один и тот же сюжет из истории Киевской Руси, приспособив драматическую коллизию «Меропы» к одному из эпизодов легендарного правления княгини Ольги и дополнив этот сюжет собственными домыслами в соответствии с требованиями жанра трагедии.

Козельский назвал свою трагедию «Велесана» по имени главной героини, «великой княгини российской». Ее руки добывается древлянский князь Израд, убивший мужа Велесаны, Игоря. Израду и отведена роль, которая в трагедии Вольтера принадлежала тирану Полифону. В роли же мстителя за убитого отца выступает Святослав. Все действие трагедии Козельского является своеобразным слепком с трагедии Вольтера. Лишь в обрисовке образа Израда ощущается некоторое отступление от французского образца. В своих монологах Израд несколько напоминает Дмитрия Самозванца из одноименной трагедии Сумарокова. Ориентируясь на Сумарокова, Козельский изменил и финал вольтеровской трагедии. Его Израд сам убивает себя мечом, предварительно выпив яд, предназначенный для Святослава. Допустить на сцене смерть монарха от руки подданного Козельский, как и его учитель, не решился.

Значительно меньшую самостоятельность по отношению к французскому оригиналу проявил Княжнин в трагедии «Ольга». Сам текст трагедии указывает на прямое использование Княжниним майковского перевода.²⁷ Княжнин, по существу, заменил только имена персонажей, перенес действие трагедии в древний Киев. Мерица у него стала Ольгой, место тирана По-

²⁷ См.: *Могиланский А. П.* «Ольга», трагедия Я. Б. Княжнина. — В кн.: XVIII век, сб. 3. М.—Л., 1958, с. 498—504.

лифонта занял древлянский князь Мал, захвативший престол Игоря, а место Эгиста — молодой Святослав. И завязка, и весь ход развития действия пьесы, и, наконец, развязка повторяют схему, заданную в трагедии Вольтера. В финальном акте, когда перед совершением брачного обряда Мал велит молодому Святославу присягать ему на верность, тот убивает узурпатора. Освободивший народ от тирана Святослав провозглашается царем.

Неизвестно, ставилась ли на сцене «Велесана» Ф. Козельского, но трагедия Княжнина в XVIII в. не была даже опубликована. Высказывались разные предположения, объяснявшие причину этого. По-видимому, наиболее справедливым следует считать мнение Л. И. Кулаковой, согласно которому невозможность постановки и публикации «Ольги» была связана с общей ее идейной направленностью.²⁸

Около 1786 г. Княжнин предпринял попытку создать видоизмененный вариант трагедии, отдаленно воспроизводящий фабульную схему «Ольги». Мы имеем в виду трагедию «Владисан», вошедшую во II том сочинений Княжнина (СПб., 1787).

Княжнин переосмысляет один из главных мотивов «Меропы». Считавшийся погибшим муж Пламиры, славянский князь Владисан, жив и скрывается в собственной гробнице недалеко от города. Поэтому Витозару, претендующему на руку Пламиры, противостоит не сын, а внезапно вернувшийся муж. Это дает возможность Княжнину наполнить трагедию рядом эффектных сцен, например диалогом между супругами, когда Владисан отвечает из гроба репликами на стенания Пламиры, обвиняя ее в мнимой измене. В трагедию вводится хор народа.

Характерно, что в финале после свержения Витозара и признания народом Владисана вновь своим князем тирану милостиво даруется прощение. Однако Витозар отвергает милость и закалывается. Этот финал предвещает в творчестве Княжнина концовку трагедии о Вадиме.

Таким образом, трагедии Ржевского и позднего Сумарокова, майковский перевод «Меропы» и подражания ему Козельского и Княжнина свидетельствуют о достаточно широкой традиции русской тираноборческой трагедии, которая имела несомненную политическую актуальность в 1760—1770-е годы. Не случайно так высоко оцененная Новиковым в его «Опыте исторического словаря...» трагедия Ржевского «Подложный Смердий» не вошла в свод «Российского феатра» и не упоминалась в «Драматическом словаре» 1787 г. Аналогичной была и судьба «Ольги» Княжнина.

Время будет вносить свои коррективы в осмысление тираноборческой темы. Но вплоть до 1790-х годов антитираническая трагедия сохранит свою актуальность, как наиболее активная и политически злободневная драматическая форма в данном жанре.

²⁸ См.: Кулакова Л. И. Я. Б. Княжнин. — В кн.: Русские драматурги XVIII—XIX вв., т. I. М.—Л., 1959, с. 325—326.

Другая линия развития трагедийного жанра в России в 1760 — 1780-е годы намечается в творческих поисках Хераскова и отдельных авторов, разделявших его умонастроения. На проблематике драматургических опытов Хераскова отчетливо сказалось воздействие на него масонских идей. Политический дидактизм, определяющий пафос трагедий Ржевского, Майкова и молодого Княжнина, сменяется установкой на морализаторство. Это в свою очередь объясняет тот повышенный интерес к религиозной тематике, которым отмечено большинство трагедий Хераскова данного периода. Убеждение в несовершенстве нравственной природы человека и упование на моральное очищение людей через приобщение их к идее истинного бога как на единственное средство избавления от царящего в мире зла — таковы опорные постулаты, определяющие идеологические позиции Хераскова. В них ключ к пониманию своеобразия трактовок трагического и самой функции жанра трагедии в его творчестве.

Как мы уже отметили выше, Херасков был первым из учеников Сумарокова, предпринявшим попытку отойти от жанрового канона классицистической трагедии. В своих новациях он пытался опереться на иные, нежели Сумароков, источники традиций. Стремление приспособить драматургию к решению проблем нравственного самоусовершенствования приводит Хераскова к «слезной» мещанской драме. Традиции этого жанра отчетливо сказались уже в трагедии «Венецианская монахиня» (М., 1758). Использованная здесь трехактная композиция была характерна для жанра оперы и драмы. С традициями итальянской оперы сближает первую трагедию Хераскова и ужасающая концовка с ослеплением героини.

В дальнейшем Херасков возвращается к пятиактному строению своих трагедий. Но разработка религиозно-нравственной проблематики по-прежнему будет составлять главное содержание его пьес. Наиболее типичной для драматургии Хераскова является его вторая трагедия — «Пламена», написанная, по-видимому, не позднее 1762 г. Трагедия была построена на историческом материале эпохи введения на Руси христианства.

Экспозиция трагедии типологически соотносима с экспозицией ранних сумароковских трагедий. Пламена, дочь лишенного своего княжества Превзыда, охвачена страстью к Позвезду, одному из сыновей Владимира, захвативших престол ее отца и принявших христианство. Но в возникающей драматической коллизии, как и в найденной Херасковым форме конфликта, определяющего развитие действия, появляется новый мотив. Героя и героиню разделяет несовместимость религиозных вероучений. Превзыд, сохраняющий верность языческим богам, запрещает своей дочери общаться с возлюбленным-христианином. Хотя признание отцом Пламены христианства составило бы счастье дочери и вернуло бы ему права на владение отнятым княжеством, на все уговоры он

отвечает отказом. Положение осложняется тем, что сама Пламена становится христианкой. Дважды Превзыд поднимает восстание язычников против христиан, и оба раза безуспешно. Трагический исход пьесы задан нетерпимостью языческого вождя. Когда приговоренного к казни мятежного Превзыда жених его дочери Позвезд освобождает, сняв с него оковы и возвратив в знак примирения ему меч, тот с проклятиями в адрес христиан пронзает мечом своего освободителя, а через некоторое время и себя самого. Вся трагедия предстает драматически развернутой демонстрацией гуманности христианской веры.

Обращение к этико-религиозной проблематике определило и особый выбор традиций, на которые опирается Херасков в своей трагедии. Помимо Сумарокова, у которого он заимствовал некоторые детали композиционной схемы, здесь следует вспомнить Корнелия с его трагедией «Полиевкт». Образ христианского мученика, фанатично преданного новой религии, жертвующего жизнью во имя истинного, по его мнению, бога, полностью импортировал тому идеалу христианской добродетели, который Херасковым был воплощен в облике Позвезда. Осуждение религиозного фанатизма в пьесе вытекает из убеждения автора-масона в несовершенстве человеческой природы в принципе. Преодоление этого несовершенства возможно только на путях обретения истинной веры.

На материале, связанном с введением на Руси христианства, строится еще одна трагедия Хераскова — «Идолопоклонники, или Горислава» (М., 1782). В основу ее сюжета положена летописная легенда о браке князя Владимира с полоцкой княжной Рогнедой. Популярность этого сюжета в России особенно возросла после создания художником П. А. Лосенко в 1769 г. знаменитой картины «Владимир и Рогнеда».

В трагедии Хераскова главным антагонистом Владимира является языческий жрец Золиба. Под влиянием жреца против принявшего христианство Владимира выступает Святополк, не знающий, что он является сыном князя. Легенда о попытке покинутой Рогнеды убить спящего князя трактуется в плане осуждения языческого фанатизма. Вдохновителем Гориславы (так названа в трагедии Рогнеда) выступает все тот же Золиба, играющий на чувствах оскорбленной княгини.

Существенным для образа Владимира является постоянно происходящая в его душе нравственная борьба. Естественное чувство жалости борется с сознанием необходимой строгости по отношению к противникам новой религии. В конечном итоге побеждает милосердие. И в воздаяние за милость раскаявшиеся Горислава (Рогнеда) и Святополк принимают христианство. Кульминационным моментом пьесы оказывалось известное по легенде появление юного Изяслава, сына Рогнеды, который с криком: «Рази меня, рази!» — предстает перед отцом, готовым на убийство его матери. Тронутый самоотверженностью сына, Вла-

димир опускает меч и прощает жену. Финальная сцена представляет апофеоз христианства.

В сущности «Идолопоклонники», являясь своеобразной инсценировкой летописной легенды, сохраняли чисто внешнюю связь с канонами классицистической трагедии. В этой пьесе видны предпосылки прямого слияния жанра трагедии с драмой. И мотив узнавания настоящего отца, и счастливый исход пьесы, и декларативное выражение героями идеи всепрощения, любви к ближнему, благочестия сближают ее пафос с пафосом «слезной» драмы.

Сюжет, использованный Херасковым в «Идолопоклонниках», лег в основу еще одной трагедии, также созданной автором промасонской идейной ориентации — Ф. Ключаревым. Его трагедия называлась «Владимир Великий» (М., 1779). По характеру драматической коллизии его пьеса напоминает «Хорева» Сумарокова. Владимир предстает игрушкой в руках лицемерного придворного Студа, мечтающего занять киевский престол и для этого убеждающего Рогнеду убить князя. Благодаря наговорам Студа Владимир собирается казнить Рогнеду и своего верного воеводу Сигурда. Однако появление маленького Изяслава все меняет. Кара постигает честолюбивого злодея, раскрывающего перед смертью все свои козни. Трагедия завершается словами Владимира, обращенными к Сигурду, в которых выражена основная идея пьесы:

Теперь я ясно всю твою невинность зрю,
Стыжуся дел своих, раскаянье творю.
О коль несчастливы владетели бывают,
Когда предателям во всем себяверяют.²⁹

Таким образом, Ключарев переводит конфликт, определяющий основу драматической коллизии, из сферы религиозно-нравственной в плоскость нравственно-политическую, сохраняя учительную, морализирующую направленность всей трагедии. При этом по ходу действия активным и убежденным в правоте своих дел проявляет себя только злодей Студ. На речах и поступках всех остальных персонажей, включая и Владимира, лежит печать неуверенности и пессимизма. Особенно заметно мотивы жертвенности дают себя знать в монологах невинно оклеветанного Сигурда. В них нередко в декларативной форме проповедуются идеи масонского нравственного учения.

В 1790-е годы Херасковым создается еще одна трагедия, посвященная теме противоборства христиан с язычниками. Это была построенная на материале из истории раннего христианства в Византии трагедия «Юлиан Отступник». Точное время создания пьесы неизвестно, но пафос ее идейной направленности делает возможным отнести ее к первой половине 1790-х годов. Фигура императора Юлиана, попытавшегося на заре хри-

²⁹ Ключарев Ф. Владимир Великий. М., 1779, с. 52.

стианства возродить культ языческих богов и ниспровергнуть христианскую религию, привлекла внимание Хераскова, по-видимому, не случайно. Здесь несомненно сыграли свою роль прежде всего события Великой французской революции, потрясшей умы мыслящих деятелей русской культуры. С другой стороны, обращение Хераскова к этой теме, вероятно, можно объяснить в свете тех репрессий, которые обрушила на русских масонов в начале 1790-х годов Екатерина II.

Характерно, что в рамках традиционного канона классицистической трагедии Херасков по-своему возрождает традиции отошедшей в прошлое школьной драмы, свойственную для нее обработку житийных сюжетов и легенд из жизни христианских мучеников. Типологически содержание трагедии «Юлиан Отступник» может быть соотнесено и с «Действом о страдании св. мученицы Праскевии», и с известной драмой «Венец Димитрию».³⁰ Прославление непреклонности христиан составляет пафос трагедии, завершающейся торжеством их вероучения. В момент, когда отца и дочь отправляют на казнь, молния, явившаяся среди ясного неба, поражает нечестивого монарха. Финальные слова христианина Никандра несомненно осмыслились как аллюзия:

Уверься целый мир при наказаньи строгом,
Что сильные цари — бессильны перед богом!³¹

При всем провиденциализме позиции автора мотив жертвенности, проповеди пессимистической безысходности земной судьбы человека составляли по-прежнему лейтмотив содержания трагедии. Уже в первом действии Никандр, главный антагонист Юлиана, принявший христианство, поучает дочь:

Ко суетам мирским не должно обращаться,
Все мысли надлежит нам в вечность простирать
И, в мире живучи, учиться умирать.³²

Данный тезис, варьируясь, звучит на протяжении всей пьесы.

Таков был финал масонского направления в жанре трагедии XVIII в., хотя деятельность Хераскова-драматурга этой пьесой не завершается.

6

В целом направление, представленное в развитии жанра трагедии пьесами Ключарева и Хераскова, не было плодотворным. О таких трагедиях, как «Идолопоклонники» или «Владимир Ве-

³⁰ Традиции школьной драматургии пытался возродить во второй половине XVIII в. священник Аполлос (Байбаков), создавший пьесу «Иеф-фай, священная трагедия, коея содержание в библейских книгах Судей, главе II, к концу» (М., 1778; изд. 2-е. М., 1782). Написанная прозой трагедия являлась переработкой драмы «Действо о князе Иефе Галаатском, како принесл дщерь свою единородную на жертву богу».

³¹ Херасков М. М. Творения, ч. V. М., [б. г.], с. 165.

³² Там же, с. 83.

ликий», не говоря уже о пьесе «Юлиан Отступник», вообще неизвестно, шли ли они на сцене. Не случайно на исходе 1790-х годов Херасков откажется от разработки религиозной тематики, обратившись к историческим сюжетам в аспекте патриотического их осмысления.

Значительно более прочно вошла в литературу общественно-политическая, тираноборческая трагедия. Этот тип трагедии пользовался в 1780-е годы наибольшей популярностью, а именно с ним связаны наиболее значительные достижения в трагедийном жанре в последние десятилетия XVIII в.

Из драматургов, начинавших свой путь в группе учеников Сумарокова, помимо Хераскова к 1780-м годам в литературе остался только Я. Б. Княжнин. Его пьесы и составляют по существу основной фонд трагедийного наследия последних десятилетий века. Всего им было написано 8 трагедий, половина из которых приходится на 1780-е годы.

Значение Княжнина в развитии русской трагедии принято обычно связывать главным образом с его тираноборческой трагедией «Вадим Новгородский» (1789). Между тем эта пьеса явилась своеобразным итогом творческого пути драматурга. И сами поиски Княжнина — при всей очевидной зависимости, а иногда и просто подражательности его метода по отношению к европейским драматургам — знаменовали в то же время новый этап в эволюции жанра.

Сам по себе жанровый канон классицистической трагедии существенных изменений у Княжнина не претерпел. Мало того, как использование им чужих пьес в качестве прямых образцов для своих произведений, так и активная переводческая деятельность (в 1770-е годы им переводятся четыре трагедии П. Корнеля) по-своему даже способствовали сохранению в чистоте классицистического канона трагедии. Введение некоторых драматургических новшеств, как например использование хора в трагедиях «Титово милосердие» и «Владисан», также не означало разрыва со сложившейся традицией. Качественно новым в трагедиях Княжнина было не функциональное переосмысление жанровой природы этого рода пьес, а изменившийся подход к решению проблем, традиционных для русской общественно-политической трагедии со времен Сумарокова. Изменения были продиктованы теми новыми явлениями в социальной и культурно-идеологической жизни России последней четверти XVIII в., которые явились отражением подъема национального самосознания вследствие усилившегося процесса демократизации литературы и нарастания критики внутренней политики Екатерины II оппозиционно настроенными дворянами.

Прямым следствием этих настроений явилась борьба мнений, которая возникает в русской литературе в 1780—1790-е годы вокруг проблемы национального характера. Инициатива в ее постановке принадлежит Д. И. Фонвизину. В серии вопросов, посланных в 1783 г. в журнал «Собеседник любителей российского

слова» к анонимному сочинителю «Былей и небылиц», т. е. фактически к самой императрице, последний вопрос гласил: «В чем состоит наш национальный характер?». ³³ Ответ Екатерины II на этот вопрос был выдержан в том же высокомерном тоне человека, привыкшего повелевать, что и ответы на другие вопросы: «В остром и скором понятии всего, в образцовом послушании и в корени всех добродетелей, от творца человеку данных». ³⁴ Это была и не терпящая противоречия отповедь Фонвизину и одновременно выражение официальной точки зрения по затронутому вопросу, типичное для императрицы утверждение незыблемости абсолютистского принципа власти. Позднее эту точку зрения Екатерина будет развивать в своих исторических хрониках «в подражание Шакеспиру» на сюжеты, взятые из времен Киевской Руси. Возникшая в споре императрицы с Фонвизиным проблема национального характера начинает решаться в контексте исторических разысканий с привлечением фольклорных и древнерусских источников.

Значение постановки данной проблемы в жанре классицистической трагедии состояло в том, что благодаря этому оказалась качественно переосмысленной одна из центральных для драматургии предшествующих десятилетий идей, а именно идея государственности. Следование кодексу сословных добродетелей, «чести», этого символа дворянского избрничества, утверждавшейся как идеал в трагедиях Сумарокова, сменяется теперь у Княжнина подчеркиванием национальных свойств «российского гражданина».

Подступы к такому решению проблемы долга наблюдаются уже в пьесах Княжнина 1770-х годов. Так, трагедия «Владимир и Ярополк» (1772), представляющая собой своеобразную перелицовку расиновской «Андромахи», содержит весьма характерный штрих. Сцены, где Ярополк (Пирр), охваченный страстью к пленной греческой княжне Клеомене (Андромаха), забывает о своем долге, сопровождаются почти постоянным присутствием двух российских вельмож, Сваделя и Вадима, противящихся браку Ярополка с гречанкой из государственных интересов. Подобных персонажей нет в трагедии Расина, но благодаря их репликам звучание трагического конфликта приобретало политический оттенок.

Пусть гнусный льстец, безславыя князя множа,
Предатель общества, робеет злой вельможа,
Коль очи гневные властитель обратит;
Меня лишь честь твоя и польза Россов льстят.
За них я, государь, твои объемяю ноги,
За них все казни мне твои не будут строги.
Вот грудь моя, рази! я жити не хочу,
Коль жертвой сей граждан напасти прекращу... ³⁵ —

³³ Фонвизин Д. И. Собр. соч. в 2-х т., т. 2. М.—Л., 1959, с. 275.

³⁴ Там же.

³⁵ Княжнин Я. Б. Собр. соч., т. II. [СПб.], 1787, с. 154—155.

воскликает Свадель, обвиняя Ярополка в измене интересам нации.

Еще более рельефно обновление проблематики трагедийного жанра выражено у Княжнина в другой его трагедии — «Росслав» (СПб., 1784). В лице главного героя Росслава драматург попытался создать образ идеального представителя русской нации. Главным мотивом всех его поступков служит любовь к отечеству. Находясь в плену у шведского тирана, Рослав отвергает все попытки окружающих освободить его, если при этом могут пострадать интересы отечества. Так, во II действии российский посол Любомир излагает Росславу план его освобождения, предложенный великим князем, который готов для этого возвратить шведам отвоеванные ранее тем же Рославом русские города. Герой с презрением отвергает этот план, упрекая князя в забвении интересов отечества:

О, стыд отечества! Монарх, свой долг забыв
И сан величия пристрастьем помрачив,
Блаженству общества меня предпочитает,
И вред России всей в очах вельмож свершает.

Но князь за что меня, за что так мало чтит,
Что в дар отечеству мне жизнь отдать претит?..³⁶

Мы видим, что долг, определяющий нравственную норму поведения трагического героя, перестает осмысляться только в контексте утверждения идеи незыблемости монархического принципа, как это было в трагедиях Сумарокова. Следование долгу подданного начинает утрачивать у Княжнина значение высшей общественно-идеологической ценности, ибо сама идея государственности рассматривается теперь в национально-патриотическом ее осмыслении. Высшую ценность представляют интересы отечества, и соответственно «сыны отечества», «российские граждане», а не просто подданные становятся носителями этого высшего долга:

Чтоб я, забыв в себе Российска гражданина,
Порочным сделался для царска пышна чина!
Отечество мое чтя выше и тебя,
Могу ль его забыть я, троны возлюбя!..³⁷ —

воскликает Рослав в ответ на предложение влюбленной в него Зафиры разделить с нею шведский трон.

Итоговым произведением не только для Княжнина, но, пожалуй, для всей общественно-политической трагедии русского классицизма XVIII в., какой она сложилась со времен Сумарокова, явилась трагедия «Вадим Новгородский».

Сюжет трагедии был подсказан Княжнину Екатериной II. Как это нередко бывало и ранее, императрица не довольствова-

³⁶ Там же, с. 191.

³⁷ Там же, с. 185.

лась официальными формами проведения своей идеологической политики, но прибегала к помощи литературы, выступая в роли историка, а затем и драматурга. В 1783 г. на страницах «Собеседника любителей российского слова» она начала печатать свои «Записки касательно российской истории». В предисловии к ним Екатерина II объясняла цели своего замысла простым желанием дать обучающимся молодым людям правильное представление о национальном прошлом России в противовес трудам, вышедшим во Франции, где история страны давалась в искаженном виде. Но в своем патриотическом порыве Екатерина II руководствовалась и политическими мотивами. Она заботилась об укреплении идеологической незыблемости прерогатив ее собственной власти.

Две основные идеи утверждала Екатерина в своих исторических сочинениях. Во-первых, использованные в «Записках» летописные сказания должны были свидетельствовать об исконности в условиях России самодержавной формы государственного правления. Во-вторых, по-своему трактуя нравы, образ мышления и обычаи русских людей, Екатерина II обосновывала свою концепцию идеальных норм отношений между народом и его правителями.

Замысел представить на сцене эпизоды из русской истории возник у Екатерины, по-видимому, в ходе подготовки отдельного издания ее «Записок касательно российской истории» (первый том вышел из печати в 1787 г.). Годом ранее появилась анонимно изданная пьеса «Подражание Шакеспиру, историческое представление без сохранения феатральных обыкновенных правил, из жизни Рюрика» (СПб., 1786). Далее последовала пьеса «Начальное управление Олега, подражание Шакеспиру без сохранения феатральных обыкновенных правил» ([СПб.], 1787). Третья пьеса, которая должна была быть посвященной княжению Игоря, осталась незавершенной. В драматургическом отношении пьесы Екатерины II были всего лишь слабым подражанием историческим хроникам Шекспира. Написанные прозой, они были своеобразной инсценировкой летописных преданий. В условиях XVIII в. отказ от «сохранения феатральных обыкновенных правил» означал несоблюдение канонов классицизма.

Из пьес Екатерины особый интерес представляла первая — «Из жизни Рюрика». С этой пьесой связано появление в русской литературе темы Вадима Новгородского, возглавлявшего, согласно летописной легенде, восстание древних новгородцев против Рюрика. Однако основное внимание уделяется в трагедии другому событию, а именно призыванию новгородцами варяжских князей — Рюрика, Синеуса и Трувора.

Историческая концепция, положенная в основу пьесы, была взята Екатериной из первого тома ее «Записок». Оттуда в пьесу перешли и характеристика Гостомысла, по завещанию которого якобы и были призваны в Новгород Рюрик с братьями, и описание действий Рюрика после прихода на Русь, и положение его

фантастической родословной. В пьесе Екатерины, как и в ее «Записках», варяжские князья представлены сыновьями финского короля Людбрата и Умилы, средней дочери Гостомысла. А поскольку Вадим назван сыном младшей дочери Гостомысла, то Рюрик с Вадимом оказываются двоюродными братьями. Изменение коснулось и изображения судьбы Вадима. И в летописных известиях, и во всех трудах русских историков XVIII в. (в том числе и у Екатерины) Вадим гибнет после подавления восстания от руки Рюрика. В пьесе Екатерины II эта версия нарушается: ее Рюрик в финальной сцене милостиво прощает побежденного бунтаря:

Рюрик. (...) но кой час вина уже известна, виновной изобличен, и надлежит, вынув меч, приступить ко мщению, (*вынимает меч из ножен*) тогда меч тот, который не выпал никогда из моей десницы, благодаря богов, противу общих неприятелей, (*уронит меч*) падает из дрожащих рук моих, и в виновном вижу я лишь человека. Теперь судите сами, отдам ли я на осуждение брата моего двоюродного, князя Вадима. Бодрость духа его, предприимчивость, неустрашимость и прочие из того истекающие качества могут быть полезны государству вперед (...).

Вадим (*становясь на колени*). О государь! ты к победам рожден, ты милосердием врагов всех победиши, ты дерзость тем же обуздаешь... Я верный твой подданный вечно.³⁸

Так закапчивалась пьеса Екатерины II.

Уже из этих отступлений императрицы от исторических источников становятся ясны мотивы ее обращения к сценической обработке сюжетов из истории древнего Новгорода. Трагтовка летописных известий, связанных с переломным в истории Древней Руси моментом, подчиняется в пьесе Екатерины доказательству вполне определенной идеологической концепции. В пьесе нет ни слова о вечевом правлении древнего Новгорода, этом символе исконной вольности новгородцев в их борьбе с великокняжеской властью в позднейшие века. Превращая Вадима в двоюродного брата Рюрика, Екатерина II своеобразно утверждала идею исконности на Руси единой державной формы государственной власти. Сам протест Вадима в ее пьесе идеологически не обоснован. Он предстает у Екатерины как одиночка, жертва своеволия. Поступками Вадима движут непомерное честолюбие и молодой задор. Но и он в финале оказывается вынужденным признать нравственную победу Рюрика.

Доказывая историческую неизбежность в России монархии, Екатерина «подкрепляла» эту мысль утверждением об исконно присущих русскому народу послушании и покорности своему государю. Уже в первом действии, когда недовольный завещанием Гостомысла Вадим пытается посеять сомнения в правомочности варягов править Новгородом, посадник Добрынин отвечает мятежному славянскому князю: «Народы, приобыкши повиноваться

³⁸ Сочинения императрицы Екатерины II на основании подлинных рукописей и с объяснительными примечаниями акад. А. Н. Пыпина, т. II. СПб., 1901, с. 250.

государю, деду твоему, не поважены иметь тут прение, где следует исполнять его волю; кто из нас не умеет повиноваться, тот неспособен другими повелевать».³⁹ Эти слова новгородского посадника имели в глазах императрицы значение своего рода заповеди, нравственной формулы, при помощи которой русский народ должен осмысливать свое отношение к высшей власти. Екатерина не забыла о вопросе, заданном ей Фонвизиним в 1783 г., и теперь она вновь недвусмысленно подтвердила свою позицию. Так складывалась официальная трактовка проблемы национальной самобытности и национального характера.

Опыты Екатерины II в подражании Шекспиру не нашли поддержки у русских авторов. Но тема Вадима Новгородского начинает привлекать к себе внимание. В обстановке назревания революционных событий во Франции обращение к теме древнего Новгорода, с которым связывались представления о вольности предков древних славян, приобретало особую остроту. Последствий своего обращения к легенде о Вадиме не предвидела, по-видимому, и сама Екатерина II.

Первым и невольным оппонентом императрицы в сценической разработке темы древнего Новгорода явился Я. Б. Княжнин. Собственно и в историю русской литературы он вошел главным образом как автор «мятежной трагедии» «Вадим Новгородский» (1789). Тираноборческий пафос пьесы, насыщенность ее необычайно смелыми тирадами, обличавшими деспотизм самодержавной власти, в обстановке разразившейся Великой французской революции стали причиной резко отрицательного отношения к пьесе со стороны официальных властей. После выхода ее из печати в 1793 г. последовало личное указание Екатерины II об изъятии и сожжении всего тиража трагедии.⁴⁰

Судьба трагедии «Вадим Новгородский» и легенда, возникшая вокруг имени Княжнина, сделали его произведение на несколько десятилетий своеобразным знаменем оппозиционного свободомыслия. Тема Вадима, борца за вольность древнего Новгорода, стала одной из излюбленных тем романтизма, особенно вольнолюбивой поэзии декабристов. В результате Княжнина стали нередко рассматривать как борца с самодержавием. Необычайная судьба пьесы заслонила от исследователей остальные произведения автора, и анализ трагедии проводился зачастую в идеологическом контексте периода формирования декабристских идей. Отсюда возникло преувеличенное представление о степени оппозиционности автора «Вадима Новгородского».

Княжнин создавал свое произведение до начала Великой французской революции. Он создавал высокую трагедию, следуя тем традициям, которые сложились в данном жанре со времен

³⁹ Там же, с. 224.

⁴⁰ Обобщающий сбор материалов, связанных с преследованием трагедии, содержится в комментариях Л. И. Кулаковой к тексту трагедии в кн.: *Княжнин Я. Б. Избр. произв.* Л., 1961 (Б-ка поэта. Большая сер.), с. 729—736.

Сумарокова. С другой стороны, Княжнина был не чужд тенденциям, имевшим место в творчестве просветительски настроенных французских драматургов второй половины XVIII в., последователей Вольтера, таких как Б. Сорен, автор трагедии «Спартак» (1760), как А. М. Лемьерр, создавший трагедию «Вильгельм Телль» (1766), и в особенности Ж. Ф. де Лагарп, трагедии которого «Граф Уорик» (1763), «Кориолан» (1784), «Виргиния» (1786) являли собой своеобразную школу гражданской и республиканской добродетели.

Поэтому не случайно центральной фигурой в трагедии Княжнина оказывается не Рурик, а мятежный республиканец Вадим. Драматическая коллизия, в которую был облечен подсказанный пьесой Екатерины II исторический сюжет, не является оригинальной. В структурном отношении «Вадим Новгородский» Княжнина восходит к сумароковской «Семире». По пафосу утверждения духовной стойкости гибнущих героев эти пьесы также родственны.

Вместе с тем пьеса Княжнина вносила в литературу новые идеи и художественные формы. Это была трагедия нового времени. Образом Вадима драматург попытался дать свой ответ на вопросы, поднятые Екатериной II. Ответ этот он также ищет в истории, дополняя картину жизни древнего Новгорода деталями, отсутствовавшими в пьесе императрицы.

Княжнин своеобразно сталкивает две «правды», две идеологические концепции: искренний восторг республиканскими добродетелями Вадима, которому он несомненно сочувствует, и столь же искреннюю, сколь и неизбежную для него, веру в концепцию просвещенного абсолютизма. В Рурике воплощается тот идеальный образец монарха, который стал привычным в русской трагедии XVIII в. со времен Сумарокова. Жизненность данной традиции в условиях русской действительности объясняется популярностью идей просвещенной монархии, столь характерных для литературы классицизма эпохи Просвещения. Идеи эти не утрачивали своего значения вплоть до начала XIX в.; они подкреплялись достигнутым на протяжении XVIII в. подъемом государственной мощи России, начало которому положили преобразования Петра I. Коллизия столкновения двух равноценных в сознании автора, хотя и противоположных идеалов, предложенная Княжниным в «Вадиме Новгородском», по-своему предвосхищала ситуацию, запечатленную Карамзиным в его исторической повести «Марфа Посадница» (1803).

При всей тираноборческой окраске фразеологии «Вадима Новгородского» вряд ли справедливо видеть в трагедии прямую оппозицию идеям императрицы. Правда, в осмыслении главной фигуры трагедии — Вадима Княжнин отказывается от вымышленного Екатериной II факта мнимого родства Вадима с Руриком. Но, так же как и в пьесе императрицы, Вадим у Княжнина лишен поддержки народа, за вольность которого он хочет отдать свою жизнь. Соответственно Рурик предстает не как узурпатор,

а как законно призванный народом, справедливый и мудрый властитель, установивший порядок и спокойствие в уставшем от раздоров Новгороде.

В демонстрации добродетели и бескорыстия Рурика Княжнина идет даже дальше своей предшественницы. В заключительной сцене трагедии, когда побежденный Вадим предстает перед Руриком, победитель снимает с себя корону и изъявляет согласие воздеть ее на главу пленника, если таковым будет желание народа:

Теперь я ваш залог обратно вам вручаю;
Как принял я его, столь чист и возвращаю.
Вы можете венец в ничто преобразить
Иль оный на главу Вадима возложить.⁴¹

Однако народ хочет видеть своим правителем Рурика. Тем самым участь Вадима в конечном итоге решена. Помилowanному Руриком, ему ничего не остается, как заколоть себя.

Изображение народа как политической силы, решающей судьбу короны, признание его суверенитета в определении права монарха на престол противоречило мнению Екатерины II о покорности как главной добродетели русского народа.

Особенно сильное впечатление на читателей произвели содержащиеся в пьесе обличения тиранов, вроде, например, восклицания Пренеста:

Кто не был из царей в порфире развращен?
Самодержавие, повсюду бед содетель,
Вредит и самую чистейшу добродетель
И, невозбранные пути открыв страстям,
Дает свободу быть тиранами царям.⁴²

До Великой французской революции Екатерина II могла смотреть на подобные выходы спокойно. Но после 1789 г. ситуация в корне изменилась.

По своему содержанию и даже по степени насыщения пьесы антисамодержавными тирадами «Вадим Новгородский» продолжал и развивал традиции особого рода тираборческих трагедий, начало которому положил в России Сумароков. Смелость Княжнина легко объясняется на фоне политики русской императрицы. Ему, по-видимому, была известна история, связанная с постановкой в Москве в феврале 1785 г. трагедии молодого поэта и драматурга Н. П. Николева «Сорена и Замир».

Н. П. Николев (1758—1815) был автором нескольких трагедий, причем некоторые, относящиеся к началу XIX в., до нас не дошли. Наибольшей известностью у современников автора пользовались «Пальмира» (написанная в 1781 г., она была поставлена в апреле 1783 г.) и «Сорена и Замир» (написана в 1784 г.).

⁴¹ Княжнин Я. Б Избр. произв., с. 300—301.

⁴² Там же, с. 271.

На драматургии Николева лежит печать явного следования традициям вольтеровского театра. Драматизм действия достигается за счет усложнения интриги, введения побочных мотивов, ужасающих развязок. Так, трагедия «Сорена и Замир» представляла собой своеобразную перелицовку трагедии Вольтера «Альзира».⁴³ Русский драматург использовал композиционную и сюжетную схему французской трагедии, перенес действие в условную обстановку древнекиевской Руси. Главными антагонистами у него соответственно выступали Мстислав, царь российский, и пленный половецкий князь Замир. В притязаниях Мстислава на невесту Замира Сорену и заключена основная коллизия трагедии. Здесь Николев несколько отошел от французского прототипа, ибо у Вольтера Альзира выступала не как невеста, а как жена тирана Гусмана. Николев сохранил верность сумароковской схеме, и это отступление позволило ему усложнить трагедийную ситуацию двумя конфликтами. Антиирамический пафос трагедии дополняется заимствованной у Вольтера проповедью религиозной терпимости. В соответствии с весьма смутными представлениями об обстоятельствах введения на Руси христианской религии Николев превращает Мстислава в жестокого и нетерпимого апологета христианства, заставляющего Замира забыть своих богов и принять чужую религию. Это и служит непосредственной предпосылкой для трагической развязки — смерти Замира от руки Сорены.

Пьеса пользовалась популярностью у зрителей. Причиной этого помимо эффектных сцен были также рассеянные по ходу действия трагедии тираноборческие тирады. В отдельных случаях содержание таких тирад имело настолько острый политический смысл, что это вызывало настроенное отношение к постановке пьесы со стороны официальных кругов. Актуальность антиирамической трагедии возрастала еще в силу того, что Николев приспособил фабулу вольтеровской «Альзиры» к традиционной для русского классицизма условной исторической обстановке Древней Руси. В знаменитом монологе Премысла единовластие монарха прямо расценивалось как источник тирании:

Несчастнейший монарх! Россия пренесчастлива!
 Вот следствия, когда в царе душа пристрастна!
 И вот каков тогда закон венчанных глав!
 Исчезни навсегда сей пагубный устав,
 Который заключен в одной монаршей воле!
 Лзя ль ждать блаженства там, где гордость на престоле?
 Где властью одного все скованы сердца,
 В монархе не всегда находим мы отца!..⁴⁴

⁴³ См.: *Кадлубовский А. П.* «Сорена и Замир» Николева и трагедии Вольтера. — Изв. Отд-ния рус. языка и словесности имп. Акад. наук, 1907, т. XII, кн. 1, с. 185—204.

⁴⁴ Стихотворная трагедия конца XVIII—начала XIX в. М.—Л., 1964 (Б-ка поэта. Большая сер.), с. 106.

Зрители бурно принимали подобные декларации. II не случайно главнокомандующий Москвы граф Я. А. Брюс, ознакомившись с трагедией, приказал приостановить ее постановку и послал Екатерине II подробное донесение с просьбой дать указание о запрещении трагедии. В донесении приводились конкретные ссылки на те места из текста пьесы, где содержались выпады против самодержавной власти. Екатерина II ответила Брюсу рескриптом следующего содержания: «Удивляюсь, граф Яков Александрович, что вы остановили представление трагедии, как видно принятой с удовольствием всею публикою. Смысл таких стихов, которые вы заметили, никакого не имеет отношения к вашей государыне. Автор восстает против самовластия тиранов, а Екатерину вы называете матерью».⁴⁵

Назначение «Вадима Новгородского» к постановке на сцене совпало с началом Великой французской революции. Уже начались репетиции пьесы. Но первые известия о событиях во Франции заставили Княжнина взять трагедию из театра. В 1791 г. Княжнин умер. Публикация «Вадима» состоялась уже после его смерти, в 1793 г. К этому времени от бывшего либерализма Екатерины II не осталось и следа. Был сослан в Сибирь приговоренный первоначально к смерти Радищев, в Шлиссельбургскую крепость был заключен Новиков. Екатерина жестоко расправилась с лидерами русского просветительства. И судьба трагедии Княжнина явилась одним из проявлений усиливающихся политических репрессий.

7

Драматургом, обратившимся также к теме Вадима Новгородского в жанре трагедии, был П. А. Плавильщиков (1760—1812). Им была написана трагедия «Рюрик», представленная в начале 1790-х годов на сцене придворного театра под измененным названием «Всеслав». Сюжет пьесы был сходен с сюжетом трагедии Княжнина. Но в идейном плане она пошла по отношению к княжнинской трагедии подчеркнуто полемический характер. Вадим у Плавильщикова был представлен «вельможей новгородским». И острое пафоса трагедии было направлено на обличение пагубного властолюбия вельмож. Для Вадима в его честолюбивых устремлениях все окружающие, включая и собственную дочь, оказываются всего лишь орудием в достижении власти:

О властолюбие! души моей ты бог!
Я гласу твоему единому внимаю
И для тебя на все злодейства дерзаю;
Не ставлю ничего священным в естестве,
Чтобы взойти на трон во славе, в торжестве!⁴⁶ —

⁴⁵ Сып отечества, 1817, ч. 36, № 9, с. 96.

⁴⁶ Плавильщиков П. А. Соч., ч. I. СПб., 1816, с. 24.

воскликает Вадим, оставшись один. Но в столкновении с добродетельным и мудрым Рюриком он терпит поражение и признает моральную победу монарха.

Трагедия писалась в период бурного развития революционных событий во Франции. Их воздействие на позицию автора явственно ощущается в пьесе. В образе Рюрика выведен идеальный правитель, видящий свой долг в обеспечении «счастья граждан». Подобное утверждение монархического принципа в пьесе демократически настроенного Плавильщикова свидетельствовало о настороженности, с которой некоторые представители русского третьего сословия в свете потрясений, вызванных французской революцией, начинали оценивать плоды дворянской оппозиционности.

С творчеством Плавильщикова связан, по существу, последний этап развития жанра русской трагедии в XVIII столетии. Выходец из купеческой среды, Плавильщиков посвятил свою жизнь театру, выступая и как актер, и как теоретик театра, и как драматург. В творческих поисках Плавильщикова в жанре трагедии отразились веяния, распространявшиеся в европейской драматургии второй половины XVIII в. и несшие в себе отдельные черты подспудно формировавшейся, качественно новой системы художественного мирозерцания. Источником распространения новых веяний, на которые ориентируется молодой Плавильщиков, стала немецкая драматургия в лице таких ее представителей, как Лессинг, Брассе и позднее Ф. Шиллер. Жанровый канон трагедии трансформируется. Она сближается с мещанской «слезной» драмой. В немецкой литературе второй половины XVIII в. эта новая разновидность жанра пользовалась огромной популярностью. Целый ряд пьес подобного рода были переведены на русский язык и шли на сценах Петербурга и Москвы. Сам Плавильщиков как актер неоднократно и с успехом выступал в мещанских трагедиях. В биографическом очерке «Сведения о сочинителе», сопровождавшем первый том вышедших в 1816 г. «Сочинений» Плавильщикова, автор очерка свидетельствовал: «Лучшая роль его, в которой он публично принимаем бывал, есть роль Клердона в трагедии „Безбожный“ сочинения Брассе».⁴⁷ Эта пьеса являла собой типичный образец мещанской трагедии (переведена на русский язык в 1771 г. И. П. Елагиним). И на ранних опытах самого Плавильщикова в жанре трагедии сказывается отчетливое влияние пьес подобного рода.

Такова, например, его первая трагедия «Дружество» (СПб., 1783). Действие пьесы происходит в древнем Киеве, и главными персонажами выступают Владислав, Милослав, Пламира, Любоцест. Но этим почти и исчерпывается связь трагедии с выработанным в области данного жанра канонем. Пьеса написана прозой и по своему сюжету и по характеру героев близка к жанру мещанской драмы. Источник драматического конфликта заклю-

⁴⁷ Там же, ч. I. [с. II].

чен в столкновении полярных в моральном отношении сил: добродетельным героям противопоставлен Злорад — олицетворение измененной корысти, зависти и честолюбия.

Верный законам дружбы, Милослав поручился за несправедливо обиженного друга Любочеста. В случае, если обвинения подтвердятся, Милослав будет казнен. На протяжении всей трагедии Злорад, охваченный тайной страстью к невесте Милослава Пламире, интригует и скрыто клеветает на друзей, добываясь казни Милослава. В ход пущены традиционные для жанра мещанской драмы атрибуты злодейских козней: и донос с помощью анонимного письма, и интриги, и шантаж возлюбленной оклеветанного героя. Но в конце концов истина раскрывается, справедливость торжествует и изобличенный клеветник умерщвляет себя.

С сумароковским канонem классицистической русской трагедии XVIII в. пьесу Плавильщикова сближает традиционное для данного жанра изображение образа монарха, волей которого определяются в конечном итоге судьбы подданных. Таким у Плавильщикова представлен Владисав, великий князь русский. Его вводит в заблуждение Злорад своими доносами, и обманутый Владисав санкционирует казнь невинного Милослава.

В речи Владисава, обращенной к народу, Плавильщикова развертывает собственную концепцию просвещенного абсолютизма: «Цари приемлют власть от богов бессмертных, их правосудие — закон монархам. На то властители зиждутся народам, чтоб утешенных защищали, чтоб любящих отечество и трудящихся к пользе его достойно награждали; кичливых же сограждан сами боги повелевают люте истреблять, подобно плевелы и терния от прозябений нужных и полезных».⁴⁸ Для демократически настроенного Плавильщикова социальная ценность человека определяется его способностью любить отечество и трудиться к пользе его. Под «любящими отечество» Плавильщикова имел в виду широкие слои трудящегося населения и купечество. В поддержке и защите этих слоев и в осуждении «кичливых сограждан» и видит драматург долг монарха.

Если в первой трагедии идеалы Плавильщикова выражаются в проповеди абстрактной добродетели, то в «Рюрике», созданном уже после свершения французской революции, исторический сюжет привлекается им для своеобразной конкретизации своей программы. В условиях России основную угрозу общественному спокойствию представляет, по мысли Плавильщикова, властолюбие вельмож. Такова центральная идея трагедии «Рюрик», полемически направленной против «Вадима Новгородского» Княжнина:

Вельможи первенства со властью алкают,
Раздора яд в сердцах народа тем питают.
Вельможи рабствуют борющимся их страстям,
Народ порабощен строптивым сим властям.

⁴⁸ Плавильщиков П. А. Дружество, трагедия в пяти действиях. СПб., 1783, с. 70.

Везде славянам славянская кровь льется:
Вот это страшное, что вольностью зовется!⁴⁹

И с этим оказывается связан особый, иной, чем у Княжнина, подход Плавильщикова к трактовке идеи патриотизма и любви к отечеству. Истинными носителями таких свойств, по его мнению, могут в первую очередь выступать представители средних трудящихся слоев общества. Отстаивая идею самобытности русской драматургии в своей программной статье «Театр» (печатавшаяся в журнале «Зритель», 1792, ч. II—III), Плавильщиков прямо дает понять, чьи творческие принципы ему чужды: «Отечественность в театральном сочинении <...>, — пишет он, — должна быть первым предметом: что нужды россиянину, что какой-нибудь Чингисхан татарский был завоевателем Китая и он там много наделал добрых дел? <...> Не все то добро в России, что добром почитается в других землях. Какая нам нужда видеть какую-то Дидону, тающую в любви к Энею, и беснующегося Ярба от ревности? <...> Император римский Тит по своему милосердию любезен и препохвален; но он мпловал римлян; для чего бы не выправиться в нашей истории? Мы нашли бы, что не один был в России превосходящий Тита милосердием государь, который мпловал россиян».⁵⁰ В последних примерах содержится прямой намек на трагедии Княжнина «Дидона» и «Титово милосердие».

Основная функция трагедийного жанра для Плавильщикова по-прежнему мыслится исключительно в аспекте морально-политической назидательности. В этом он, как и Княжнин, продолжал оставаться наследником традиций Сумарокова. Но если Княжнин утверждал своей практикой известную незыблемость канона высокой классицистической трагедии, то Плавильщиков фактически этот канон разрушал. В одних случаях, как мы видели, он использует для этого традиции мещанской трагедии («Дружество»), в других идет по пути создания первых опытов исторической драмы («Ермак, покоритель Сибири»).

Правда, в середине 1780-х годов им была написана трагедия «Тахмас Кулыхан» из жизни персидского военачальника Кулыхана, узурпировавшего в середине XVIII в. шахский престол и вошедшего в историю под именем шаха Надира. Трагедия была написана по всем правилам классицистического канона, и в фабульном отношении представляла собой перелицовку сумароковской трагедии «Димитрий Самозванец». Зато в последней своей трагедии — «Ермак, покоритель Сибири» (1803) — Плавильщиков полностью отошел от классицистического канона, создав на историческом материале новый вид драмы, тяготеющей по своим художественным принципам к романтической драматургии.

Обращение к теме благородного чувствительного разбойника отражало явные следы воздействия знаменитой трагедии Ф. Шиллера «Разбойники» (переведенная Н. Сандуновым, пьеса была

⁴⁹ Плавильщиков П. А. Соч., ч. I, с. 14.

⁵⁰ Зритель, 1792, ч. II, с. 128—129.

издана в Москве в 1793 г.). Но в отличие от немецкого драматурга Плавильщиков образ Ермака вновь прокламировал веру в просвещенную монархию, противопоставляя идеального государя корыстолюбивым вельможам, окружающим трон. Жертва клеветы, Ермак выводится автором только как добродетельный персонаж, как разбойник поневоле; тщательно затушевывается возможность истолкования его действий как «бунтовщических». Когда есаул Ермака указывает герою на возможную казнь по приказу царя, атаман отвечает: «Тогда я умру без роптания; умру, почитая священную его волю. Но ах, мой друг! Надежда питает меня; мы получим прощение <...> Государь за услугу мою выслушает меня. Я открою ему обман, которым вельможи, обольстя его, подтачивают, как жадные черви, его царство. Если царь, услышав голос правды, истребит льстецов и притупит жало злоупотребительного начальства, пусть тогда казнит меня. Эта казнь принесет мне больше торжества и славы, нежели все победы».⁵¹ Свою трагедию Плавильщиков посвятил Александру I. В обстановке либеральных начинаний, сопровождавших первые годы царствования нового императора, вера в гуманность молодого монарха была широко распространена.

Новые веяния, отразившиеся в творчестве Плавильщикова, затронули по-своему и литературную деятельность старейшего представителя сумароковской школы — М. М. Хераскова. В 1798 г. на сцене Петровского театра в Москве была поставлена его трагедия «Освобожденная Москва». В структурном отношении пьеса также знаменовала отход от канона классицистической трагедии. Это была та же своеобразная разновидность исторической драмы, какую пытался создать Плавильщиков своим «Ермаком». Основу сюжета составляли исторические факты изгнания из Москвы в 1612 г. войск интервентов народным ополчением под руководством князя Пожарского. В число действующих лиц пьесы Херасков включил князя Пожарского, Минина, русских князей и бояр, а также вражеских военачальников — гетмана Хоткевича и Жолкевского (названных в пьесе Хоткеевым и Желковским). Но в целях драматизации действия и следуя принятой традиции, Херасков вводит в фабулу романический элемент — вымышленную им липию любви сестры Пожарского, Софьи, к сыну Желковского, Вянке. Эта роковая страсть к сыну врага становится причиной гибели Софьи.

Патриотическая тема решалась в пьесе в характерном для Хераскова духе прославления монархической власти. Главным выразителем идеалов драматурга в трагедии является Пожарский:

Держава без царя не существует дня,
Поднесь спящей на сетующем троне,
Российской должны мы подвластны быть короне.
Как бога чтим, не зря его у алтаря,
Невидного чтить нам должно так царя.⁵²

⁵¹ Плавильщиков И. А. Соч., ч. I, с. 127.

⁵² Херасков М. М. Творения, ч. V, М., 1798, с. 192.

Трагедия заканчивается торжественным празднованием победы над иноземцами, во время которого Минин приносит весть об избрании на царство Михаила Романова. Хор славит нового царя.

Таким образом, к концу XVIII в. в развитии классицистической трагедии наступает кризис. На протяжении нескольких десятилетий трагедия занимала ведущее положение в жанровой системе русского классицизма. В трагедии молодая национальная драматургия обрела ту форму художественного выражения позитивных идеалов обновленной государственности, которая полностью отвечала задачам культурного строительства в области театра и общему уровню эстетического сознания эпохи. На разных этапах развития литературы непосредственное воплощение законов жанра не оставалось неизменным. Но так или иначе структурной основой жанра оставался тот канон классицистической трагедии, который в середине столетия был введен Сумароковым. Тенденции к постепенной трансформации этого канона, особенно явственно обозначившиеся в творчестве драматургов в 1790-е годы, свидетельствовали о фактической исчерпанности художественных возможностей трагедии классицизма. Отдельные попытки вернуться к канону еще будут осуществляться в начале XIX в., но новые представления о нормах художественного мировосприятия, распространившиеся на рубеже двух столетий, выдвигали на первый план иные принципы театрального искусства, а с ними и иные жанры и формы этого искусства.





Глава третья

ДРАМАТУРГИЯ РУССКОГО КЛАССИЦИЗМА. КОМЕДИЯ

Специфические условия, сопутствовавшие утверждению на русской почве классицизма, определили особую роль, которая выпала на долю комедийного жанра в общественно-литературной жизни XVIII столетия. В нем тоже по-своему решались общественно-идеологические проблемы, но средствами сатиры и осмеяния. В иерархически упорядоченной системе драматургических жанров классицизма место комедии определялось в соответствии со спецификой ее функции. Комедия была обращена к той сфере человеческих интересов, в которой господствовали будничные, низкие страсти. Возвышенной идеальности трагедии, с ее пафосом утверждения сверхличного начала через страдания и гибель личности, комедия противопоставляла нарочитое снижение ситуаций, прямое погружение действия в быт, в мир низких страстей своекорыстия, где люди стремятся к выгодной женитьбе, приобретению богатства и т. п. В этом смысле комедия всегда выступала антиподом жанру трагедии.

Подчеркнутая и постоянная связь русской комедии XVIII в. с сатирой определила особую общественно-политическую злободневность этого жанра в России. Не случайно именно в комедии национальная драматургия этого столетия в лице Д. И. Фонвизина и В. В. Капниста достигла наиболее значительных успехов. Эта связь, легко объясняемая в общем эстетическом контексте русского классицизма, со свойственным ему морально-политическим дидактизмом, отразилась и на структурных особенностях русской комедии. В отличие от трагедии, структура которой отличалась известной стабильностью, жанр комедии в XVIII в. демонстрирует необычайное разнообразие форм — от одноактных фарсовых сенок у Сумарокова до канонических образцов классической стихотворной комедии в пяти актах у Княжнина и Николева на исходе столетия.

О популярности жанра и необычайно широком многообразии поисков, какими было представлено развитие комедии XVIII в., можно судить по тому, что из 334 названий театральных пьес, шедших на русской сцене во второй половине столетия и перечисленных неизвестным автором «Драматического словаря» (М., 1787), больше половины — 188 пьес — приходится на жанр комедии, в то время как число трагедий ограничивается всего 52 названиями, драм — 30, комических опер — 32. Такое пресбла-

данне комедий в репертуаре русского театра XVIII в. подтверждается и рукописными источниками,¹ и данными о театральной жизни Москвы и Петербурга, опубликованными в свое время М. Н. Лонгиновым, В. Н. Всеволодским-Гернгроссом, а также П. Н. Берковым.² Эта тенденция прослеживается и в той активности, с какой на протяжении столетия переводились на русский язык комедии иностранных авторов. Если случаи переводов трагедий единичны, то Мольер был переведен почти весь, а переводы комедий античных и европейских (в основном французских) драматургов, с которыми познакомился русский читатель и зритель XVIII в., исчисляются более чем ста названиями.

Популярность комедии в XVIII в. и ее преобладание в системе драматургических жанров классицизма были исторически обусловлены теми глубокими традициями смеховой зрелищной культуры, которые сформировались на русской почве еще в XVII в. Они выражались и в необычайно широкой распространенности шуточных народных игрищ, разыгрывавшихся по церковным праздникам (на рождество, на масленицу), во время ярмарок, и в обязательных комедийных прибавлениях к пьесам, игравшимся в школьном театре (интермедиях или интерлюдиях), и, наконец, в той органической связи, которую эти формы — комические сценки, диалоги, шутовские свадьбы и т. п. — имели с демократической сатирой XVII в. Внедрение классицизма в литературу нового времени практически началось с жанра стихотворной сатиры, родственной по своему критическому пафосу и по демократизму мировосприятия жанру комедии.

Другая причина популярности жанра комедии кроется в особенностях самого жанра, его тесной связи с жизнью. В период нарастающего подъема национального самосознания полемичностью и публицистической заостренностью было отмечено творчество всех крупнейших писателей и драматургов XVIII в. Комедия оперативно откликалась на многие актуальные вопросы современности. А неисчерпаемые возможности использования ее как средства литературной и даже политической борьбы, при которой арбитром всегда оставался массовый зритель, выдвинули комедию в число самых распространенных и любимых жанров XVIII в. В рамках этого жанра авторы ставили и решали наиболее злободневные проблемы своего времени, выносили на суд современников болезни общества и пытались лечить их и горечью сарказма, и смехом.

¹ См., например, материалы о репертуаре русских театров 1750-х годов, сообщенные В. И. Резановым в его описании коллекции пьес на русском языке, хранящихся в Парижской национальной библиотеке: Изв. Отд-ния рус. языка и словесности Акад. наук, 1907, т. XII, кн. 2, с. 159—169.

² Лонгинов М. Н. Русский театр в Петербурге и Москве (1749—1774). — Сборник Отд-ния рус. языка и словесности Акад. наук, 1875, т. XI, с. 1—38; Всеволодский-Гернгросс В. Н. Библиографический и хронологический указатель материалов по истории театра в России в XVII и XVIII веке. — В кн.: Сборник историко-театральной секции, т. I. Пг., 1918, с. 1—71; Берков П. Н. История русской комедии XVIII в. Л., 1977.

Приоритет в создании первых образцов комедийного жанра нового типа на русской почве, как и в области трагедии, принадлежал А. П. Сумарокову. В 1750 г. появились три его комедии: «Тресотиниус», «Чудовищи» (имевшая более раннее название «Третейный суд») и «Пустая ссора» (в первой редакции — «Ссора у мужа с женою»). Две первые пьесы были в том же году представлены в Санкт-Петербурге.

О полной самостоятельности этих ранних опытов Сумарокова в новом для него жанре говорить, конечно, нельзя. Само имя и отдельные черты характера главного персонажа первой комедии, «Тресотиниус», были заимствованы им из комедии Мольера «Ученые женщины» («*Les femmes savantes*»), где был выведен самолюбивый педант Триссотен. К Мольеру восходили и некоторые имена других персонажей, и мотив столкновения родителей в выборе жениха для своей дочери, присутствующий в двух последних пьесах Сумарокова. Другим и, пожалуй, основным источником, определившим формирование структурного облика ранних сумароковских комедий, явилась итальянская комедия дель арте (*dell'arte*). С этим театром Сумароков мог хорошо познакомиться в период своего пребывания в Шляхетском корпусе в 1730-е годы, когда итальянская труппа длительное время выступала в Петербурге. Народная основа традиций итальянской комедии масок, как и театра Мольера, роднила их с шуточными представлениями русской интермедии и балаганного театра, воздействие которых несомненно также сказалось на первых комедиях Сумарокова. Наконец, определенное значение для поисков Сумарокова в новом жанре имело влияние на него известного датского драматурга Л. Гольберга, из пьесы которого «*Jacob von Tyboe, eller Den stortalende soldat*» (в немецком переводе «*Bramarbas*») он заимствовал образ хвастливого офицера Брамарбаса в первой комедии «Тресотиниус».³

Фабульная основа действия в ранних комедиях Сумарокова необычайно проста: выбор жениха родителями для дочери из числа нескольких претендентов. И поскольку желания самой дочери обычно не совпадают с планами родителей, по ходу действия комедии происходит дискредитация искателей и разрушение намеченных планов.

Нетрудно увидеть здесь сохранение рудиментов структуры итальянской комедии масок. Не хватает только интриги и вездесущих Бригеллы и Арлекина, на проделках которых держится вся острота действия в итальянской комедии. Но для Сумарокова интрига как раз и не представляется столь уж необходимым эле-

³ Детальные и очень обстоятельные сводки западноевропейских источников отдельных мотивов, сюжетных положений и образов комедий Сумарокова содержатся в книге: *Kuntze K. Studien zur Geschichte der russischen satirischen Typenkomödie 1750—1772. Frankfurt am Main, 1971.*

ментом комического действия. Зрелищность интересует Сумарокова лишь постольку, поскольку обеспечивает выполнение главной задачи — осмеяние обличаемого на сцене порока. Это полностью согласовывалось с пониманием Сумароковым целей и смысла комедийного жанра, как оно было выражено в его «Епистоле о стихотворстве» (1747):

Свойство комедии издевкой править нрав:
Смешить и пользоваться прямой ее устав.
Представь бездушного подьячего в приказе,
Судью, что не поймет, что писано в указе.
Представь мне щеголя, кто тем вздымает нос.
Что целый мыслит век о красоте волос...⁴

Как видим, предмет и функция комедии в представлении Сумарокова почти целиком сливаются с предметом и функцией сатиры. И это наглядно проявляется в структуре ранних сумароковских комедий. Сюжетная фабула является в них всего лишь своеобразным каркасом, организующим последовательность самовывявления обличаемых персонажей, каждый из которых персонафицирует тот или иной порок.

Вот педант Тресотиниус, прочинный Ороном в женихи Кларисе, подносит избранице стихи собственного сочинения. Тресотиниуса сменяет профессор антиквитетов Бобембиус. Этот апеллирует к авторитету «высокоучености и великомудрости» своего коллеги на предмет выяснения «о трех ли ногах или об одной ноге литеру „твердо“ писать надлежит». Обоих прогоняет капитан Брамарбас, бывший «па шестидесяти баталнях, на шестидесяти пристунах, в шестидесяти партиях», но на деле хвостун и забияка.

В других комедиях соперниками оказываются петиметр и подьячий («Чудовищи»), галломанствующий щеголь и неотесанный деревенский увалень («Пустая ссора»). В целом ранние комедии Сумарокова являют собой своеобразные галереи отрицательных персонажей, воплощавших традиционные для национальной сатиры и для классической европейской комедии типы.

Эмоциональное воздействие комедийной сатиры Сумарокова усиливается за счет активного смехового фона. Это фарсовые сцены драк, потасовок, переодеваний. Ведущая роль в них традиционно принадлежала слугам или воякам вроде Брамарбаса. Столь же традиционны для жанра комедии были сцены, пародировавшие ученые споры педантов («Тресотиниус») или заседания суда («Чудовищи»). Комизм этих сцен обеспечивался искусным шаржированием стиля научной прозы и ритуала судопроизводства. Сумароков предвосхитил особые приемы высмеивания речи петиметров (в комедии «Пустая ссора»), что позднее блестяще использовал Фонвизин в своей комедии «Бригадир».

⁴ Сумароков А. П. Полн. собр. всех сочинений в стихах и прозе, ч. I. М., 1781, с. 340. Далее ссылки на это издание даются в тексте (римскими цифрами обозначены части, арабскими — страницы).

Связь ранних сумароковских комедий с сатирой определила еще одну характерную особенность их содержания. Мы имеем в виду памфлетность, на которую неизменно указывали все исследователи творчества Сумарокова. Использование комедийного жанра как средства литературной борьбы со своими противниками наглядно проявляется уже в первых двух комедиях. Объектом нападок Сумарокова здесь служил литературный соперник драматурга — В. К. Тредиаковский, выведенный в первой комедии в образе ученого педанта Тресотиниуса. И в песенке, которую Тресотиниус подносит Кларисе, и в его репликах из спора с Бобембиусом о написании литеры «твердо», и в похвалах его насчет своих познаний в «арабском, сирийском и халдейском» языках современники мгновенно узнавали Тредиаковского — знаменитого эрудита и переводчика галаптного романа «Езда в остров Любви», а также автора научных трактатов по орфографии русского языка, владевшего несколькими иностранными языками. В комедии «Чудовищи» тот же Тредиаковский был выведен под именем педанта Критициондиуса. По ходу пьесы последний упоминает сумароковскую трагедию «Хорев» и другие его сочинения в качестве объектов своей высокоученой критики: «На песнь „Прости, мой свет“ я сочинил критику в двадцати томах *in folio*. На трагедию „Хорева“ сложил я шесть дюжин эпиграмм, а некоторые из них на греческий язык перевел» (V, 296).

Мы уже указывали на то, что источники, из которых Сумароков мог черпать художественные средства для своих пьес, были достаточно многообразны. Создавая свои первые комедии, драматург еще не освободился от влияния европейских традиций. Имена действующих лиц в его комедиях, обстановка, в которой им приходится действовать, большей частью весьма далеки от русской реальности. Из пьесы в пьесу в первых комедиях Сумарокова переходят традиционные для европейского театра Оронт, Валер, Дорант, Клариса, Флориза, Доримела, слуги Пасквин, Арликин и т. д. На сцене подписываются брачные контракты, слуги довольно развязно ведут себя со своими господами, порой обманывая их, поучая; словом, жизнь совершается по каким-то условным, далеким от русского жизненного уклада формам.

В то же время в некоторых персонажах сумароковских комедий русский зритель узнавал современников автора, его литературных противников и личных недоброжелателей, а в отдельных случаях — например, в обрисовке слуги Кимара и недоросля Фатюя («Пустая ссора»), вздорной дворянки Гидимы («Чудовищи») — Сумарокову удалось передать живые черты типов, порожденных национальными условиями жизни. Но в целом структура сумароковской комедии тех лет остается подчеркнута ориентированной на сближение с европейскими образцами и тем самым противопоставляется национальным традициям в данном жанре.

Сумарокову нельзя отказать в последовательности, когда, опираясь на авторитет «Поэтического искусства» Буало, он в своей

«Епистоле о стихотворстве», в том месте, где говорилось о функции комедии, повторял вслед за своим французским учителем:

Для знающих людей ты игрищ не пиши;
Смешить без разума — дар подлыя души.

(I, 340)

Буало в своем трактате предостерегал авторов от перенесения в литературу традиций площадного фарса. Не все принимал Буало и в комедиях Мольера, в которых он чувствовал наличие отголосков балаганного театра Табарена. Теоретик французского классицизма в своих требованиях устанавливал отчетливую грань между театром социальных низов, «площадной черни», и театром, призванным обслуживать благородную публику. Этот налет элитарности во взглядах Буало был свойствен и теоретическим воззрениям самого Сумарокова.

На русской почве носителем сценической смеховой традиции, соотносимой с тем грубым народным фарсом, от которого предостерегал французских авторов комедий Буало, была в глазах Сумарокова, конечно, интермедия, те «междувброшенные игрища», которыми заполнялись промежутки между актами в пьесах школьного театра. Постепенно переходя в репертуар балаганных театров полуфольклорного характера, жанр интермедии все дальше отходил от профессионального театра, рассчитанного на образованного зрителя.

И когда Сумароков в своих первых комедиях выводит на сцену Оронтов, Кларис, Дорантов и Пасквинов, то это диктовалось его подчеркнутым стремлением утвердить на русской сцене новый тип комических представлений. На первом этапе становления жанра задача состояла именно в размежевании с низовым театром школьной интермедии и балаганного фарса. Сумароков сознательно отделяет свои комедии от этой традиции.

Но при всем своем декларативном неприятии духа простонародной сцены Сумароков в жанре комедии не мог быть полностью изолированным от нее. Между традициями французского народного фарса, отразившимися в театре Мольера, и юмором итальянской комедии масок, с одной стороны, и традициями интермедий школьного театра и шутовскими ярмарочными представлениями — с другой, не было непроходимой пропасти. Как справедливо указывал Г. А. Гуковский, «первые комедии-фарсы Сумарокова более походят на интермедии из тех, которые представлялись на подмостках народного театра при Петре Великом, чем на правильную комедию Мольера и Реньяра».⁵

В комедиях следующего периода, 1760-х годов, происходит переориентация в выборе источников фабульных схем. На них сказывается воздействие «слезной» мещанской драмы.

⁵ Гуковский Г. А. Русская поэзия XVIII века. Л., 1927, с. 11.

Переходной в этом отношении пьесой является комедия «Приданое обманом» (1756). Фабула ее сохраняет следы итальянской комедии масок. Слуга Пасквин, движимый сочувствием к дочери своего хозяина Салидара, хитроумно осуществляет план наказания скупого богача, заставляя его выделить девушке приданое.

Фарсовый характер большинства сцен, где Пасквин обманывает Салидара, делает несколько приглушенным то новое, что появляется в данной пьесе, а именно присутствие мотива утесненной добродетели, страдающей под гнетом порока, но вознаграждаемой при развязке. Подобный мотив типичен для мещанской «слезной» драмы. И при всем резко отрицательном отношении Сумарокова к этому жанру уже в комедии «Приданое обманом» налицо первые, едва заметные шаги на пути сближения с этим родом драм.

С другой стороны, здесь усиливается роль бытового элемента, что ведет к насыщению комедии нравоописательными сценами. И все первое явление пьесы — это картинка нравов из жизни мелкопоместного дворянства, где и обжорство, и кликушество, и вера в приметы являются признаками определенного жизненного уклада. В тех же сценах, где переодетый Пасквин разыгрывает из себя Хироманта (явл. 6), а затем Доктора (явл. 9, 10), налицо воздействие традиций народных интермедий.

Уже в ранних комедиях можно обнаружить умение Сумарокова подметить и передать через поступки и речи персонажей отдельные черты современного русского быта. П. Н. Берков справедливо отметил, что в образах Дюлижа и Фатюя (комедия «Пустая ссора») у Сумарокова уже своеобразно предвосхищаются персонажи фонвизинских комедий — Ивапушка («Бригадир») и Митрофан («Недоросль»).⁶ Причем Сумароков находит способы дифференцировать и само отношение к национальному жизненному укладу в пределах развития действия комедии. Вот женщины — недоросль Фатюй и петиметр Дюлиж — спорят между собой:

Дюлиж. Ты это, чтоб тебе жениться на Деламиде, еще не выложил из головы?

Фатюй. Будто это в моей воле, вить суженой и конем не объедешь. Дюлиж. Что это такое: суженую конем не объедешь?

Фатюй. Ты разве этого не знаешь? вить ты русской.

Дюлиж. Ты русской, а не я; ежели ты мне едак вперед скажешь, так я тебе конец моей пшаги покажу...».

(V, 387)

Петиметр не понимает русской пословицы и оскорбляется, что его назвали русским. Сомневаясь в допустимости на сцене «игрищ», Сумароков тем не менее за счет введения элементов фольклора расширяет границы сатирических возможностей комедии, ибо жизненная достоверность высмеиваемых типов при обогащении их языком народным юмором резко возрастала.

⁶ Берков П. Н. Исследования русской комедии XVIII в., с. 34-36.

Это был еще один шаг к созданию социальной комедии нравов, какой она оформится позднее у Фонвизина. Для самого Сумарокова в 1760-е годы главной задачей остаются поиски усиления обличительной действенности комедий. Три комедии этих лет — «Опекун» (1765), «Лихоимец» (1768), «Ядовитый» (1768) — знаменуют собой новую ступень в эволюции метода сумароковской сатиры в жанре комедии. Сумароков практически освобождает действие этих пьес от фарсового комизма, прибегая к гротеску. Он сосредоточивает главное внимание на обличении центральных персонажей, воплощающих порочные страсти. Это коварный Чужехват, главное действующее лицо в комедии «Опекун», лишаящий наследства сирот и незаконно содержащий в доме в качестве слуги молодого человека, имение которого он собирается присвоить. Это доходящий до изуверства ростовщик Кащей (комедия «Лихоимец»), который из-за скупости содержит слуг впроголодь и заставляет их воровать дрова. Это, наконец, безбожный лицемер и злоязычник Герострат (комедия «Ядовитый»), шантажирующий дочь и отца, оказавшихся в зависимости от него. Выдвигая в центр действия подобных персонажей, Сумароков как бы переходит к иному типу комедий, который принято определять как «комедия характеров».

Памфлетность и здесь способствует выполнению обличительного задания пьес. Целый ряд признаков в характере Чужехвата или Кащея дает основание считать, что в них Сумароков намеренно вывел карикатурный портрет своего зятя, А. И. Бутурлина, известного непомерной скупостью, ханжеством и жестоким отношением к дворовым. С другой стороны, образ Герострата, по всей вероятности собирательный и в нем можно найти намеки на двух литературных противников Сумарокова — поэта и переводчика И. С. Баркова и писателя-романиста Ф. Эмина.⁷ Однако в идейном плане эта памфлетность дополняется широкими обобщениями, вытекающими из общего критического отношения драматурга к явлениям действительности. Меняется, таким образом, сама форма критики.

Не порывая полностью с традициями мольеровского театра, Сумароков резко усиливает сатирическое звучание своих комедий благодаря насыщению их общественно-публицистическим элементом. В творчестве Сумарокова на этом этапе можно отметить следы усвоения идей и принципов европейской драматургии первой половины XVIII в., которые получили теоретическое обоснование в трактатах Дидро 1750—1760-х годов.

Появление на русской сцене пьес, выдержанных в новой манере, стало свершившимся фактом к концу 1760-х годов. Смена поколений французских комедиографов определила обновление

⁷ Более подробно о возможных прототипах памфлетных комедий Сумарокова 1760-х годов см.: *Барков П. Н.* История русской комедии XVIII в., с. 86—90; *Косман А.* Комедии Сумарокова. — Учен. зап. Ленинград. ун-та. 1939, № 33. Сер. филол. наук, вып. 2, с. 155—188.

переводившегося до сих пор на русский язык комедийного репертуара. Помимо Мольера, Реньяра, Леграна внимание русских авторов начинают привлекать пьесы Детуша, Мариво, Нивель де ля Шоссе — проводников того нового направления в развитии жанра комедии во Франции, которое в конечном итоге привело к формированию «слезной» мещанской драмы. В России новые драматические веяния наиболее полно проявились в творческих поисках группы Елагина—Лукина, в которую на первых порах входил и молодой Фонвизин. Влияние «слезной» драмы, при всем резком на первых порах отрицании ее принципов со стороны Сумарокова, сказалось и на его комедийном творчестве.⁸

В комедии 1760-х годов складывается новый вид фабульного стереотипа: временно торжествующему пороку, персонифицированному в зловещих образах Чужехвата, Кащей и Герострата, противопоставлена страдающая добродетель. Временная утрата состояния, неизвестность происхождения, мнимая смерть родных увеличивают груз страданий, выпавших на долю добродетельных героев. Но возмездие ожидает порок неминуемо. И достигается оно традиционными для «слезной» драмы путями. Здесь и мотив узнавания по кресту, и появление на сцене очевидцев преступления, и справедливое решение суда. В финале порок наказан, а покаянная добродетель торжествует. Все действие комедии предстает своеобразным моральным уроком; она призвана не столько лечить зрителей смехом, сколько растрогать чувствительностью.

Установка на чувствительность, поворот к серьезной комедии, отказ от использования приемов фарсового комизма отражали стремление Сумарокова приблизить театр к решению наиболее острых и злободневных вопросов современной ему действительности. Если в трагедиях последнего периода жизни драматурга его установка на современность проблематики пьес проявляется в усилении роли аллюзионного начала, то в комедиях нередко обличение достигается за счет пародирования. Как бы травестируя высокие жанры, Сумароков в уста порочных персонажей своих комедий (Кашей, Герострат) влагает тирады о «чести» или заставляет их приносить покаянные молитвы богу с просьбами сохранить за ними украденное у близких, позабыть от наказания и т. д.

Во всех трех комедиях Сумарокова 1760-х годов звучит тема «честности» в ее специфическом пародийном освещении. Наиболее остро эта тема звучит в комедии «Опекун». Чужехват в IV явлении в разговоре со служанкой оправдывает воровство. И в качестве своеобразной иллюстрации к своим «нравоучениям» Чужехват приводит сравнение: «Намясь видел я, как честной-то по-вашему и бесчестной, а по-моему разумной и безумной, принамались. Бесчестной ат, по-вашему, приехал; так ему стул, да еще в хорошеньком доме: все ли в добром здоровьи? Какова твоя

⁸ Об отношении драматурга к первым фактам появления новых комедий на русской сцене см.: Варнеке В. В. А. П. Сумароков и слезная комедия. — Русский филол. вестник, 1906, № 1—2, с. 239—242.

хозяйюшка? Детки? Что так запал? Ни к нам не жалуешь, ни к себе не зовешь; а все ведают то, что он чужим и несправедным разжился. А честнова-то человека детки пришли милостыни просить, которых отец ездил до Китайчетова царства и был во Камчатном государстве» (V, 13). Такова цена истинной честности в современном обществе. Наглядность обличения была тем разительнее, что Сумароков имел в виду реальный случай — судьбу известного русского географа С. П. Крашенинникова, первого исследователя Камчатки, труд которого «Описание земли Камчатки», вышедший в год смерти автора, скоро стал широко известен. Дети после смерти отца остались без средств к существованию.⁹

Таким образом, сатира фарсовая уступает место сатире публицистической. Памфлетность подчиняется широким сатирико-обличительным целям. Апеллируя к общественному мнению, Сумароков ищет пути превращения театра в общественно-политический форум, распространяя это на комедию. В контексте той полемики, которая развернется между сатирическими журналами 1760—1770-х годов, позиция Сумарокова может рассматриваться в качестве исходной основы принципов оппозиционно настроенных журналистов, во главе которых выступил Н. И. Новиков. Не случайно Новиков в споре с екатерининской «Всякой всячиной» ссылается на пример Сумарокова, в частности на его комедии. Образ сумароковского Кашея из комедии «Лихоимец» он ставит в один ряд с мольеровским Гарпагоном («Трутень», 1769, л. XXV).

2

Попытки Сумарокова усилить общественно-политическую актуальность комедийного жанра создавали реальные предпосылки для формирования в дальнейшем сатирико-публицистической комедии Фонвизина. Но в обстановке 1760-х годов самому Сумарокову приходилось по существу приспособляться к новым веяниям в театральной жизни, особенно проявившимся в драматургических исканиях группы молодых авторов во главе с И. П. Елагиним.

Виде-президент дворцовой канцелярии Елагин был известен в литературных кругах Петербурга как поэт, переводчик и как заядлый театрал. В 1766 г. он назначается директором «придворной музыки и театра», одновременно выполняя обязанности управляющего театрами столицы. Увлекаясь сам переводами пьес, Елагин покровительствовал начинающим драматургам и к середине 1760-х годов сплотил круг единомышленников — молодых драматургов. Некоторые из них, как В. И. Лукин и Д. И. Фонвизин,

⁹ Современники писателя отмечали, что заступничество Сумарокова, по-видимому, сыграло свою роль в дальнейшей судьбе семейства Крашенинникова. См.: *Порошин С. А. Записки*. СПб., 1881, с. 80.

оказались связанными с ним по службе, другие, как Б. Е. Ельчанинов или Ф. А. Козловский, примкнули к группе на почве общего интереса к театру.¹⁰

С деятельностью этой группы был связан новый, очень существенный этап становления национального репертуара в области комедии. Обратившись поначалу к переводам и переделкам пьес европейских авторов, молодые драматурги очень скоро выдвинули свою программу обновления комедийного репертуара русской сцены. Теоретиком группы стал В. И. Лукин (1737—1794). Он же был и наиболее плодотворным автором.

Начав с перевода комедии Ж.-Ф. Реньяра «Менехмы, или Близнецы», представленной на сцене придворного театра в декабре 1763 г., Лукин вскоре переводит комедию Ж.-Г. де Кампистрона «Ревнивой, из заблуждения выведенной» (представлена 21 августа 1764 г.). В 1764 г. он становится секретарем Елагина. Используя поддержку начальщика, Лукин уже в январе следующего года добивается постановки на сцене Петербургского театра двух переработанных им в новом духе комедий: комедии «Мот, любовью исправленный», в основе которой лежала полностью переделанная пьеса Ф.-Н. Детуша «Расточитель» («Le Dissipateur»), и одноактной комедии Л. Буасси «Пустомеля» («Le Babillard»). Ему удается издать свои «Сочинения и переводы» в двух томах (СПб., 1765), куда помимо «Мота» и «Пустомели» вошли еще две переделанные им с европейских источников комедии: «Награжденное постоянство» — переделка пьесы Ж.-Г. де Кампистрона «Любовница в роли любовника» («L'Amante amant») и знаменитый «Щепетильник», переделанный из пьесы К.-П. Патьо «Ювелирная лавка» («Boutique du Bijoutier»), которая в свою очередь восходила к сатирической комедии Р. Додсли «Галантерейная лавка» («The Toy-shop»).

Сведений о постановке двух последних пьес не сохранилось. Но творческая активность молодого драматурга привлекла к нему всеобщее внимание. Этому способствовало еще и то обстоятельство, что публикацию своих пьес Лукин снабдил обстоятельными «предисловиями», в которых изложил свое понимание роли театра в обществе и, предложив конкретные меры по приближению театра к потребностям русской жизни, поставил вопрос о необходимости создания национальной самобытной комедии.

Уже в первом «Предисловии» — к комедии «Мот, любовью исправленный» — Лукин ставит вопрос о назначении комедии. Он называет три причины, по которым обычно пишутся сатирические и комические сочинения: из тщеславия («из самолюбия прославить имя свое»), страсти к деньгам («чтобы получить прибыль») и, наконец, из желания автора отомстить своим недоброжелателям («чтобы удовлетворить зависть, злобу и мщение»). Все названные причины для Лукина неприемлемы:

¹⁰ О близости Ельчанинова и Козловского к кружку Елагина см.: Берков П. Н. История русской комедии XVIII в., с. 61—62.

«Я за самый грех поставляю когда-нибудь дать им место в своем сердце <...> и принялся я за перо, следуя единому только сердечному побуждению, которое заставляет меня искать осмеянием пороков и своего собственного в добродетели удовольствия и пользы моим согражданам».¹¹ Таким образом, «осмеяние пороков» для пользы сограждан — вот истинная цель комедии по мысли Лукина. Но цель эта может быть достигнута тем успешнее, если все происходящее на сцене будет понятно зрителям.

Лукин резко осуждает театральные сочинения, кои «из чужих писателей неудачно взяты, и <...> к стыду нашему, по свойству характеров и по странному расположению и сплетению на наш язык почти силою втащены» (с. 83). Подобной практике он противопоставляет метод «переделывания или склонения на свои нравы» иностранных пьес, ссылаясь при этом на комедии своих единомышленников — И. П. Елагина («Русской француз»), Б. Е. Ельчанинова («Награжденная добродетель») и Д. И. Фон-визина («Корюна»).

Программным и наиболее развернутым в этом отношении явилось «Предисловие» к комедии «Награжденное постоянство». Именно здесь от подчеркивания общей воспитательной роли театра Лукин переходит к конкретному обоснованию своей теории. Главную задачу русских драматургов Лукин видит в том, чтобы «все шуточные театральные сочинения всевозможно склонять на наши обычаи». Такой путь представляется ему принципиально важным: «...многие зрители от комедии в чужих нравах не получают никакого поправления. Они мыслят, что не их, а чужестранцев осмеивают. Тому причиною, что они слышат <...> Париж, Версалию, Тюльери и прочие, для многих из них незнакомые речения <...> Французы, англичане, немцы и прочие народы, театры имеющие, держатся всегда своих образцов, коих они и изображают <...> для чего же и нам не своих держаться?» (с. 115—116).

Уже из перечисления недостатков, присущих комедийному репертуару русской сцены, становятся ясными те пункты, по которым должно было совершенствоваться предложенное Лукиным «склонение» чужих пьес на наши нравы. Оно подразумевало замену иностранных имен персонажей русскими, перенесение действия пьесы в обстановку, соответствующую России, национальным обычаям, нравам; наконец, сближение речи персонажей с русским разговорным языком.

Все это мы видим реализованным в переделках Лукина. Герои его пьес — это русские дворяне. Фамилии их носят оттенок нарицательности; они указывают на добродетели героя (Прямиков, Добронравов, Добросердов) либо отражают свойственный персонажу порок (Обиралов, Злорадов, Докукин, Неумолков), но почти всегда образованы от русских слов. Русские имена в ко-

¹¹ Лукин В. И., Ельчанинов Б. Е. Соч. и переводы. СПб., 1868, с. 6. Далее ссылки на это издание даются в тексте.

медиях Лукина носят слуги — Дарья, Василлїи, Андрей, Настасья и т. п. Действие пьес обычно происходит в Петербурге или в Москве. Даже названия для своих пьес Лукин стремился максимально приблизить к национальным обычаям. Любопытно в этом отношении развернутое обоснование причин, по которым его последняя комедия в двухтомнике была названа «Щепетильник». Лукин дважды объясняет название пьесы: в «Предисловии» к комедии и в приложении к изданию пьесы «Письме к господину Ельчанинову». Не желая называть комедию на французский лад «Галантерейщик», автор задался поиском, «каким бы словом объяснить на нашем языке французское слово *Vijoutier*, и не нашел иного средства, как чтобы, войдя в существо той торговли, от которой произошло у французов оное название, сообразить ее с нашими торговыми». Решение, принятое Лукиным, свидетельствовало о смелости драматурга: «... невзирая на то, что подвергнулся хуле несметному числу мнимых в нашем языке знатоков, взял к тому старинное слово Щепетильника, потому что все наши купцы, торгующие перстнями, серьгами, кольцами, запонками и прочим мелочным товаром, назывались и ныне называются Щепетильниками» (с. 190).

Примечательным новшеством в комедиях Лукина явилось выведение им на сцене в качестве слуг русских крепостных, причем эта тенденция от пьесы к пьесе усиливается. Так, слуга Добросердова в комедии «Мот, любовью исправленный», крепостной Василий, своей рассудительностью и неким исполненным достоинством добронравием во многом напоминает домашних слуг английской драмы, перешедших благодаря Детушу во французскую мещанскую «слезную» комедию, где нередко господствует атмосфера патриархальности семейного уклада. Но если слуга в комедии Детуша «*Le Dissipateur*» — французском источнике «Мота» как человек лично свободный предлагает промотавшемуся хозяину свои денежные сбережения, то в пьесе Лукина добродетельность Василлїи проявляется весьма своеобразно. Освобожденный от долгов внезапным получением наследства, растроганный Добросердов дает своему верному слуге «отпускную», т. е. вольность. Но Василлїи от нее отказывается: «... и хотя вы на волю меня отпускаете, однако я вечно в знак моей благодарности служить вам буду» (с. 84). Драматурга упрекали в неправдоподобии образа Василлїи. Однако сам Лукин в «Предисловии» к комедии отвечал так на эти упреки: «Василлїи для того мною и сделан, чтобы произвесть ему подобных, и он должен служить образцом» (с. 12).

В комедии «Щепетильник» Лукин выводит на сцену персонажей, отсутствовавших в источнике, — двух работников, Мирона и Василия, «одетых по-крестьянски», как явствует из ремарки, и сохранявших в своей речи элементы грубого просторечия, диалектизмы. «Што же ста, барин, галишься надо мною. — реагирует один из них, Мирон, на улыбку дворянина, вызванную необычностью речи. — Вить на нас дивить щедево: еще только с неделей

двадцать, как мы из Галица сюда прибрели; а у нас эдаких мудрых слов ниту, и мы голчим по старинному поверью». Работники разбирают товары, принесенные в лавку; на глаза им попадает зрительная труба, и Василий говорит своему приятелю: «Кинь ее, Мироха! А как испорцишь, так сороми-та за провальную не оберешься. Но я цаю, в нее и подудеть можно, и коли б она ниченна была, так бы я себе купил, и, пришедши домой скривя шапку, захазил с нею» (с. 197, 198).

Нельзя не признать известной смелости Лукина, решившегося на подобный натурализм в речевой характеристике русских крестьян на сцене, хотя подступы к этому имели место уже у Фонвизина в его ранней стихотворной комедии «Корнион» (1764). Важнее другое. Эти новации в деталях отражали общую переоценку системы представлений о функциях и природе жанра комедии. Утверждение самобытности комедийного репертуара в русском театре мыслилось Лукиным на путях полного разрыва с той традицией смеховой фарсовой комедии Мольера, развивать которую в России стремился в 1750-е годы Сумароков. По мысли Лукина, следование этой традиции не способствует выполнению театром его главной задачи — воспитанию в соотечественниках «добродетели и искренности», но служит исключительно развлекательным целям: «... мне и то известно, — писал он, — что у нас есть много и таковых зрителей, которым немало нет в том нужды, свойственная ли нашим нравам комедия представляется или и виду сходствия не пмеющая. Они того лишь желают, чтобы им посмеяться. Явное тому свидетельство „Принужденная жеманьба“ господина Мольера. В ней услышишь неутихающее хотение, а чему? Двум не только нашим обычаям, но и всему естеству несохдственным, лицам» (с. 117).

Лукин по сути дела ратует за создание серьезной правоучительной комедии. Почти все пьесы, избранные им для переделок, тяготеют к фабульному стереотипу мещанской драмы. Правоучительность нередко сочетается в них с довольно острой сатирой. В выборе объектов сатирического обличения Лукин по-своему развивал традиции Кантемира и Сумарокова. Особенно показательна в этом отношении его комедия «Щепетильник». В ней почти нет сценического действия или интриги. Пьеса представляла собой по существу драматизированную сатиру, галерею остросатирических образов, которые раскрываются в кратких диалогах продавца с покупателями, попеременно входящими в лавку.

С утверждением в русской драматургии этого нового типа серьезной воспитательной комедии связано еще одно важное структурное новшество, которому также суждено было укрепиться на русской сцене и которое впервые наиболее отчетливо проявилось у Лукина в том же «Щепетильнике». Речь идет о фигуре резонера как полноправном персонаже, включаемом в действие комедии, несущем определенную сюжетную нагрузку и одновременно позволяющем автору с подмостков сцены провозглашать свой положительный идеал. Таким рупором позитивной про-

граммы автора в «Щепетильнике» выступают сразу два персонажа: майор Прямыков, приведший в маскарад своего племянника, чтобы познакомить его с правами света, и сам торговец лавки, Щепетильник. В их обличительных репликах и комментариях Лукин дает оценку изображаемому, усиливая общественное содержание своей сатиры. Так, например, отказывая льстецу Притворову в продаже маски ввиду повышенного спроса на этот товар, Щепетильник разворачивает широкую картину нравственного лицемерия и обмана, царящих в обществе. Говоря об умении носить «личину», т. е. маску, он поясняет: «Почти все уже в том достигли до такого совершенства, что к притворству лиц не имеют более нужды в личинах. Вы найдете обманщиков, лжецов и клятвопреступников в разных духовных и светских, почтения достойных одеждах. Увидите, что самые распутные и бесстыдные люди при всяком почти слове притворно краснеют. Усмотрите, что притеснение, обida и грабеж скрыты под именем правосудия, а льстецы и бездельники под именем людей благо-разумных» и т. д. (с. 206).

Как уже отмечалось исследователями, в отдельных обличаемых персонажах Лукин вывел портреты своих недоброжелателей. Так, в образе поэта Самохвалова, самоуверенно заявляющего: «Писать не для кого! Здесь достоинства трудов моих никто не разумеет!», современники легко могли узнать главного литературного противника Лукина — знаменитого Сумарокова.

И хотя сам Сумароков в 1760-е годы во многом отошел от фарсовой манеры своих первых опытов в жанре комедии, именно его имел в виду Лукин, когда в «Предисловии» к комедии «Пустомеля» замечал: «Читал я некогда комедии, на старые наши игрища похожие, о которых мне сказывали, будто бы они сделаны сими строгими судьями, которые почитают их в правилах театральных расположенными <...> и предлагают их начинающим писателям в пример комических сочинений» (с. 83).

Для Лукина принципы ранней сумароковской комедии оказываются в корне неприемлемыми. Но отстаивая новые пути формирования национальной комедии, Лукин отказывается замечать и сильные стороны драматургии своего противника. Сам он невольно проговаривается на этот счет, когда после «развенчания» Мольера переходит к критике сторонников его творческой манеры в России, т. е. в первую очередь намекая на пьесы Сумарокова: «Есть еще много таких же комедий, которые единственно только смех рождают, а пользы ни малая <...> А когда зрители только смеяться желают, то могут их и наши игрища равномерно утешить, с тем еще прибавлением, что увидят они в оных русские характеры и услышат слова вовсе им незнакомые, но притом потребныя для познания силы, пространства, а иногда и красоты природного своего языка» (с. 118).

Это невольное признание интермедий, смехового театра простонародья, а тем самым и традиций демократической сатиры своеобразным источником в познании «русских характеров»,

а также «силы» и «красоты природного своего языка» помогает понять главную слабость предложенной Лукинским программы обновления национального репертуара. Ратуя за создание самобытной русской комедии, Лукин в то же время принципиально отказывался от традиции народной интермедии и фарсовости ранних комедий Сумарокова.

3

Драматургом, с именем которого связано создание первой в XVIII в. подлинно самобытной национальной комедии, стал Д. И. Фонвизин (1745—1792). Его комедия «Бригадир» (1769) по-своему завершала самый ранний этап становления этого жанра на русской почве и одновременно несла в себе новые принципы драматургического искусства, провозглашенные во Франции Дидро и объективно способствовавшие преодолению нормативности классицистической эстетики, сближению театра с действительностью.

Воздействие европейской «слезной» мещанской драмы на формирование русской комедии привело к тому, что ряд драматургов (например, Лукин) стали рассматривать нравоучительность как главную и единственную задачу комедии. Из нее исчез смех, а само действие пьес, перенасыщенное чувствительными монологами, утратило динамичность, столь необходимую для комедийного жанра. Отдал дань увлечению такими пьесами и молодой Фонвизин в своей ранней стихотворной комедии «Корион» (1764). Пьеса эта, представлявшая собой переделку сентиментальной драмы Л. Грессе «Сидней», приуроченную к русским нравам, по сути дела мало походила на комедию. К. В. Пигарев справедливо отметил, что «Корион» интересен «как одно из звеньев в цепи тех произведений русского комедийного репертуара, в которых проявился — еще в очень поверхностной и условной форме — поворот к реальной отечественной тематике».¹² В этом смысле «Корион» надо рассматривать в ряду пьес, созданных драматургами елагинского кружка в середине 1760-х годов и воплощавших принятые в этом кружке теоретические установки.

Совсем иное положение мы наблюдаем в «Бригадире». Здесь Фонвизин сумел усилить обличительную действенность жанра комедии, вернув ей в обновленном виде традиции фарсовой манеры мольеровской школы. Но это не было простым возвращением к внешнему комизму ранних опытов Сумарокова. Идея создания самобытного комедийного репертуара, возникшая в кружке Елагина, ставила перед драматургами более широкие задачи, чем выведение на сцене персонафицированных пороков в русских вариантах «скупого» или «злоречивика». Естественно поэтому, что на новом этапе сатирическая памфлетность «комедии харак-

¹² Пигарев К. В. Творчество Фонвизина. М., 1954, с. 88.

теров» уступила место комически заостренному исследованию нравов общества. «Бригадир» и явился первым крупным достижением на этом пути.

На первый взгляд сюжет «Бригадира» напоминает знакомый фабульный стереотип. Героине Софье, любящей благородного молодого человека Добролюбова, родителями назначен жених. Им является недавно побывавший в Париже ковоманерный щеголь Иванушка, сын Бригадира. Приезд Ивана с родителями в дом Советника, отца Софьи, и составляет завязку действия комедии.

Но уже с поднятия занавеса зритель оказывался погруженным в обстановку, в корне отличную от той, какая была характерна, например, для действия сумароковской комедии. Об этом можно судить по вводной ремарке, содержащей описание сцены первого акта комедии: «Театр представляет комнату, убранныую по-деревенски. Бригадир, в сюртуке, ходит и курит табак. Сын его, в дезабилье, кобеняся, пьет чай. Советник, в казакине, смотрит в календарь. По другую сторону стоит столик с чайным прибором, подле которого сидит Советница в дезабилье и корнете и, жемаяся, чай разливает. Бригадирша сидит одаль и чулок вяжет. Софья также сидит одаль и шьет в тамбуре».¹³

В этой мирной картине домашнего уюта все значимо и одновременно все натурально — и деревенское убранство комнаты, и одежда персонажей, и их занятия, и даже отдельные штрихи в манере поведения. Все это отвечало сценическим установкам театра Дидро, влияние которых несомненно сказалось в «Бригадире».

Но был один существенный момент, разделявший творческие позиции двух драматургов, без учета которого специфика комедии Фонвизина не может быть раскрыта. Теория театра Дидро, родившаяся в канун французской буржуазной революции, отражала вкусы и запросы третьесословного зрителя, утверждая по-своему значительность среднего человека, тех нравственных идеалов, которые порождались скромным укладом жизни простого труженика. Это был новаторский шаг, повлекший за собой пересмотр многих традиционных, признававшихся до того времени неизменными, представлений о функции театра и о границах художественности.

Фонвизин не мог механически переносить все это на русскую сцену по той простой причине, что нравственные коллизии драматургии Дидро не подкреплялись реальными условиями русской общественной жизни.¹⁴ Восприятие просветительских идей на русской почве совершалось в основном идеологами дворянства. Поэтому само утверждение идеалов добродетели осмыслялось с сугубо дворянских сословных позиций и центр тяжести нрав-

¹³ Фонвизин Д. И. Собр. соч. в 2-х т., т. I. М.—Л., 1959, с. 47.

¹⁴ Не случайно пьесы Дидро «Побочный сын» и «Отец семейства», переведенные на русский язык В. Е. Ельчаниновым и С. И. Глебовым, так и не были представлены на сцене.

ственной проблематики в этом повом типе комедий перемещался в сатирико-обличительную плоскость. Это мы и наблюдаем в «Бригадире», все действующие лица которого — русские дворяне. Фонвизин воспринял у Дидро требование верности натуре, но подчинил этот художественный принцип задачам социальной сатиры.

«Так ежели бог благословит, то двадцать шестое число быть свадьбе», — этими словами Советника начинается комедия. Дальнейший обмен репликами помогает зрителю познакомиться с персонажами пьесы. И очень скоро становятся ясны и родственные отношения их, и материальное состояние семей, и круг интересов каждого из них, и вообще смысл происходящего на сцене. Мысли и действия героев не выходят за пределы самых обычных повседневных забот, но одновременно мы видим, как за каждой репликой персонажа, за каждым диалогом постепенно вырисовывается общий художественный замысел драматурга.

Советник рекомендует своему будущему зятю больше читать. Вопрос Ивана: «Что читать?» — вызывает цепь реплик окружающих. Автор совершенно естественно, без нажима использует удобный случай раскрыть умственный кругозор персонажей, предоставляя каждому высказаться на этот счет. Бригадир предлагает читать «артикул и устав военный», Советник — «уложение и указы», Бригадирша — «расходные тетрадки», Советница — «любезные романы». Иванушка принимает сторону Советницы: «Madame, вы говорите правду. О! Vous avez raison. Я сам кроме романов ничего не читывал, и для того-то я таков, как вы меня видите». Как бы комментируя услышанное, Софья произносит «в сторону»: «Для того-то ты и дурак».¹⁵

Реплика Софьи, обращенная к зрителям, а не к действующим на сцене лицам, есть уже первый сигнал о сатирическом задании комедии. Вызвана она словами самого Ивана, который даже не понимает смехотворности своего положения.

Фонвизин владел особым мастерством создания речевых портретов своих героев. Индивидуализация их речи сочетается у него с ироническим подтекстом, в котором скрыт ясный для зрителя, но не осознаваемый персонажем второй смысловой план. Являясь носителем комизма, этот подтекст делает речь персонажа убийственным приговором самому говорящему. Именно так звучит откровение Ивана в приведенной сцене.

Нелепое поведение новоявленного «парижанина» Ивана и приходящей от него в восторг Советницы наводит на мысль, что центр тяжести идейного замысла комедии — борьба с галломанией. Своим пустозвонством и новомодным манерничаньем они как будто противостоят умудренным жизненным опытом родителям Ивана и Советнику. В своих наставлениях те мыслят практически, хотя подчас и несколько узко. Однако борьба с галломанией — лишь часть обличительной программы, питающей

¹⁵ Фонвизин Д. И. Собр. соч., т. I, с. 48—49.

сатирический пафос «Бригадира». Родственность Ивана всем остальным очень тонко вскрывается драматургом в следующем эпизоде того же действия, когда присутствующие высказывают свои мнения о грамматике, единогласно отрицая ее пользу. Эта новая цепь откровений конкретизирует предыдущие эскизные наброски самохарактеристик, теперь уже не оставляя сомнений насчет духовного облика персонажей.

Нравственное убожество и элементарное невежество оказываются взаимосвязанными. Заставляя своих героев высказываться о чтении книг или о пользе грамматики, Фонвизин ставит в центр идейного содержания пьесы проблему воспитания как узловую для понимания замысла комедии.

Пьеса фактически лишена экспозиции — этого традиционного звена композиционной структуры «комедии интриги», где слуги вводят зрителей в курс дела, знакомя с обстоятельствами жизни своих господ. Здесь личность каждого персонажа проявляется в ходе развития действия комедии. И оно протекает в той же будничной атмосфере среднепоместного быта, какая задана в начале пьесы. На протяжении последующих актов герои продолжают говорить о службе, обсуждают друг друга, играют в карты. Но за этой мирной обстановкой постепенно, от действия к действию, начинает вырисовываться еще один сатирический аспект комедии, позволяющий ее основным персонажам раскрыться с новой стороны. В поступки героев вторгается мотив любовной страсти. Единственным лицом, не затронутым ею, оказывается глухая, забитая Бригадирша. Все остальные выступают в функции любовников или любовниц.

Фонвизин нашел интересный и новаторский путь усиления сатирико-обличительного пафоса комедии. В его «Бригадире», по существу, своеобразно травестировалась структура правоучительной мещанской драмы, от традиции которой он объективно отталкивался. Солидные, обремененные семействами отцы здесь затевают любовные интриги. Пьеса насыщалась множеством комических, граничащих с фарсом, сцен и диалогов. Будничная достоверность портретных характеристик перерастала в комический шарж. И подобная дуплановость придавала особую действенность сатире Фонвизина по сравнению со статичной морализующей сатирой правоучительных пьес Луккина.

В комедии Фонвизина нет слуг как двигателей интриги. Нет в ней и других традиционных типов с комическим амплуа. И тем не менее комизм действия нарастает от сцены к сцене. Он возникает благодаря динамическому калейдоскопу переплетающихся любовных эпизодов, где светский флирт кокетки Советницы и галломанствующего Ивана (д. I) сменяется признаниями лицемерного святоши Советника, обхаживающего ничего не понимающую Бригадиршу (д. II), и тут же по-солдатски прямолинейно изъясняется перед Советницей Бригадир (д. III). Фонвизин превосходно оттеняет нюансы поведения каждого, дает психологическую характеристику персонажей, дифференцируя их речь.

Ссылки на Священное писание не сходят с языка Советника, не знающего, чего больше страшиться — «вечные муки на том свете» или «теплые веры сожителя» возлюбленной. Для Бригадира объяснить в любви тоже нелегко: «Глаза твои мне страшнее всех пуль, ядер и картечей. Один их первый выстрел прострелил уже навывлет мое сердце <...> Я как храбрый полководец, а ты моя фортеция, которая как ни крепка, однако все брешу в нее сделать можно», — признается он Советнице.¹⁶ В конце комедии соперничество отца с сыном грозит перерасти в потасовку, и только общее разоблачение уравнивает всех незадачливых «любовников» и «любовниц».

Комизм, однако, не самодовлеет в пьесе. Развертывающиеся события приводят к весьма серьезным выводам. Когда в V действии Иван заявляет матери на ее уговоры о женитьбе: «Матушка, довольно видеть вас с батюшкой, чтобы получить совершенную аверсию к женитьбе», то объективность такого заключения делает Ивана выразителем точки зрения самого автора. В этой функции Иван выступает и тогда, когда рассуждает о французских учителях, произнося слова, явно не соответствующие его характеру: «Молодой человек подобен воску. Ежели б malheureusement я попался к русскому, который бы любил свою нацию, я, может быть, и не был бы таков».¹⁷ Это и констатация факта, и одновременно урок, вытекающий из всего содержания комедии. В подобных замечаниях, независимо от того, кому они принадлежат, скрыт итог авторских размышлений.

Однако есть в пьесе и персонажи, непосредственно воплощающие нравственный идеал автора и нередко выражающие его точку зрения. Это — добродетельные дворяне, любящие друг друга Софья и Добролюбов.

Софья и Добролюбов — это традиционная для жанра комедии пара молодых любовников, счастливо соединяющаяся в финале; но если в фарсовой комедии соединению героев способствует ловкость слуг, то здесь Фонвизин находит другой путь обеспечения счастливой развязки. Добролюбов, обратившись в высшие инстанции, выигрывает процесс и становится обладателем двух тысяч крестьянских душ. Это и примиряет с ним родителей Софьи в финале комедии. Подобный прием позволял драматургу по ходу пьесы лишиться раз коснуться острых социальных проблем внутренней жизни тогдашней России — проблемы коррупции органов власти, судебной волокиты, невежественности судей и т. п.

Софья и Добролюбов выражают нередко позицию автора и в этом смысле выступают в функции резонеров, персонажей, типичных для жанра серьезной комедии. Именно Добролюбов проносит фразу, заключающую в себе идейный смысл комедии: «Правда и то, что всему причиной воспитание» (д. 4, явл. 6),

¹⁶ Там же, с. 80.

¹⁷ Там же, с. 98.

а Софье доверяется оценка откровений Иванушки. В какой-то мере в их образах предвосхищаются черты положительных героев «Недоросля».

Вопрос о функции этих персонажей тесно связан с проблемой художественного метода Фонвизина. Исследователи не случайно сходятся на том, что о жизненной полнокровности образов «Бригадира» можно говорить в основном применительно к отрицательным персонажам. Эта особенность комедии Фонвизина отмечалась и современниками писателя, и последующим поколением его читателей.¹⁸ Закономерность такого положения вытекала из сатирического задания комедии. Тяготение сатиры XVIII в. к реалистическим принципам типизации определялось ее противоположностью идеализирующим установкам высоких жанров классицизма. Комедия как низкий жанр естественно смыкалась с сатирой.

Но идейно-эмоциональная нагрузка содержания «Бригадира» не сводится только к задачам сатиры. В новой сценической системе, традиции которой Фонвизин объективно развивал, сатирическое обличение органично сливалось с утверждением позитивного общественного идеала, непосредственно выраженного в образах Софьи и Добролюбова. Идеальность этих героев диктовала известную абстрактность обрисовки их облика. Характерно, что в структуре художественного содержания комедии Софье и Добролюбову отведено место на периферии драматического действия и, как справедливо было замечено исследователем творчества Фонвизина, «изъятие этой линии ничего не изменит в развитии пьесы».¹⁹ Иными словами, находясь вне обличительного контекста комедии, положительные персонажи ее не только лишены жизненности и типичности других лиц пьесы, но в самом драматическом действии выполняют чисто внешнюю, искусственно отведенную им роль.

Все это делает невозможным отнести творческий метод автора «Бригадира» к какой-то одной, жестко ограниченной художественной системе. Меткость и правдивость изображения характерных представителей дворянства соответствует в пьесе принятому в сатире XVIII в. принципу натуралистического описания нравов. Говорить же о реализме как о целостной эстетической системе, определившей художественную природу комедии, в данном случае еще рано.

Несомненным достижением Фонвизина в «Бригадире» является использование жанра комедии как средства социальной сатиры. Не случайно появление комедии было с одобрением встречено Новиковым, удостоившим молодого драматурга лестного

¹⁸ Сошлемся хотя бы на суждения П. А. Вяземского: «.. жаль нравственности, но всех бледнее и всех скучнее в комедии законная любовь Софьи и Добролюбова...» (*Вяземский П. Фон-Визин*. СПб., 1848. с. 207).

¹⁹ *Макогоненко Г. П.* От Фонвизина до Пушкина. Из истории русского реализма. М., 1969, с. 234.

права быть записанным в число любимцев Талии, музы — покровительницы комедии.

Но еще важнее было то воздействие, какое «Бригадир» оказал на практику других русских авторов в данном жанре. Фонвизин доказал принципиальную возможность создания на материале русской действительности по-настоящему смешной и в то же время социально насыщенной комедии. На фоне «Бригадира» особенно явственной предстала половинчатость программы Лукина, ибо Фонвизин открыл не только мир нравов русского помещичьего дворянства в качестве прямого объекта комедийной сатиры, но и утвердил новые в национальной комедиографии принципы изображения этого мира. Даже Сумароков в своих последних комедиях фактически ориентировался на достижения Фонвизина.

Последние комедии Сумарокова, написанные им около 1772 г. («Рогоносец по воображению», «Мать — совместница дочери» и «Вздорщица»), свидетельствуют о том, что уроки фонвизинского «Бригадира» не прошли даром. В фабульном отношении пьесы демонстрируют своеобразный возврат драматурга к раннему этапу его творчества. Так, основу сюжетной ситуации первой комедии составляет разработка мотива произведения Мольера «Сганарель, или Мнимый рогоносец» («Sganarelle, ou le Cocu imaginaire»). В других пьесах используются коллизии, встречающиеся ранее у самого Сумарокова. Но обстановка действия во всех трех комедиях, сам метод типизации ведущих персонажей качественно преобразились. Драматическая интрига отходит на второй план перед правоописательным элементом в структуре пьес.

Особенно показательна в этом отношении комедия «Рогоносец по воображению», главными персонажами которой является чета провинциальных мелкопоместных дворян с характерными именами — Викул и Хавронья. Необоснованная ревность Викула к супруге — типичной сельской барыне, в чем-то напоминающей Бригадиршу Фонвизина, составляет основу многочисленных комических эпизодов, возникающих по ходу развития мелодраматического сюжета — любви богатого графа к бедной девушке, воспитаннице этих добрых, но невежественных домоседов. Главный художественный интерес пьесы — в той сочной бытописи, яркой индивидуализации портретов Викула и Хавроньи, которые раскрываются в сценах, рисующих их незатейливый жизненный уклад, их повседневные деревенские заботы, привычки, их хлебосольство и непосредственность, с которой они выражают свои чувства.

Язык комических героев пьесы — образец живой разговорной русской речи, насыщенной народными пословицами и поговорками. В этом отношении последние комедии вообще выделяются на фоне предшествующих пьес Сумарокова. Завершается рассмотренная комедия пословицей, которую произносит Викул, примиряясь с женой: «Поцелуй меня, Хавроньюшка: а кто старое помянет, тому глаз вон» (VI, 56).

Однако и в последних комедиях Сумароков не перестает осознать себя прежде всего сатириком. В каждой из трех его пьес содержатся обличения недостойных дворян. Иногда это попутно вкрапливаемые инвективы в речи нейтральных персонажей, вроде замечания служанки Нисы в комедии «Рогоносец по воображению» о дворянах, думающих только о своем благородном происхождении: «Нет несноснее той твари, которая одною тенью благородного имени величается и которая, сидя возле квашни, окружена служителями в лаптях и кушаках <...> боярским возносится титулом» (VI, 16). Но чаще прямым объектом сатирического обличения оказываются сами действующие лица комедий, такие, например, как кокетка и модница Минодора, пытающаяся увлечь жениха своей дочери («Мать — совместница дочери»), и особенно дикая и своенравная помещица Бурда — главный персонаж комедии «Вздорщица», предвосхищающая отдаленно в своем характере некоторые черты фонвизинской Простаковой.

Правда, слияния комедий с острой социальной сатирой, к чему вплотную подошел Фонвизин в «Бригадире», Сумароков в своих последних комедиях не достиг.

4

С момента появления «Бригадира» в течение почти трех лет не было создано ни одной оригинальной русской пьесы в этом жанре. На это явление уже обращали внимание исследователи. П. Н. Берков дал справедливое, на наш взгляд, объяснение. Отход на второй план интереса к комедиальному жанру в 1769—1771 гг. он прямо связывал с появлением екатерининской «Всякой всячины» и разгоревшейся вокруг нее журнальной полемики.²⁰ Сатирические журналы и взяли на себя на какой-то момент выполнение обличительных, а отчасти и развлекательных функций комедии.

Инициатором этой беспрецедентной в условиях России XVIII в. журнальной полемики была сама императрица. Екатерина, по-видимому, искренне верила, что достаточно ей в доходчивой полуиносказательной форме, перемежая наставления неприятелями шутками, подменяя критику легкой бытовой сатирой, разъяснить читающей публике собственный взгляд на отдельные аспекты внутрисполитической жизни страны, как в лице своих подданных она мгновенно приобретет единомышленников. Но она оказалась неподготовленной к тому, что на ее призыв к сатирическому обличению недостатков откликнулись с полной серьезностью такие люди, как Новиков. И когда императрица поняла все последствия своей затеи, ей пришлось срочно бить отбой. В 1770 г. «Всякая всячина» перестала издаваться.

²⁰ Берков П. Н. История русской комедии XVIII в., с. 133—134.

И очень скоро один за другим прекратили свое существование и другие журналы тех лет. Один Новиков будет продолжать традиции своего «Тругня» в знаменитом «Живописце» (1772—1773).

Екатерина не смогла повести за собой общественное мнение, и на некоторое время ее литературный пыл остыл. Новые обстоятельства вновь заставили ее взяться за перо, но теперь уже императрица обращается к жанру комедии. В 1772 г. на сцене придворного театра одна за другой ставятся пять комедий Екатерины: «О время!», «Именины госпожи Ворчалкиной», «Госпожа Вестникова с семьею», «Передняя знатного боярина» и «Вопроситель». По всей вероятности, создание этих пьес не обошлось без какого-то участия со стороны неизвестных нам помощников императрицы (есть некоторые основания считать ими И. П. Елагина и М. И. Веревкина). Часть пьес вскоре появилась анонимно в печати с примечанием «Сочинено в Ярославле во время чумы».

И столь же внезапно, как это было с журналами, к жанру комедии возвращается былая популярность. В том же 1772 г. свои последние три комедии выпускает Сумароков. В ряды драматургов вливаются новые авторы. Две свои комедии печатает М. И. Веревкин — «Так и должно» (1773) и «Именинники» (1774). В 1774 г. появляется комедия «Воспитание», приписываемая Д. В. Волкову, с явно проправительственной ориентацией и прямыми нападками в адрес Фонвизина. Тогда же выпускает свои комедии М. И. Пракудин — «Самохвал» (1773) и «Добродетель, увещанная верностью» (1774). В эти же годы создает ряд комедий Н. П. Николев — «Попытка не шутка, или Удачный опыт» (1774), «Самолюбивый стихотворец» (1775) и «Испытанное постоятельство» (1776). Пишут комедии М. М. Херасков, Л. И. Татищев и др.

В. В. Сиповский, изучавший историю русской комедии второй половины XVIII в., констатировал, что для нее характерен постепенный отход от традиций мольеровской комедии в сторону насыщения пьес правоописательным бытовым элементом. Главную заслугу в этом Сиповский относил на счет Екатерины II.²¹ Между тем развитие жанра комедии было длительным и закономерным процессом. Фонвизин в «Бригадире», по существу, развивал тенденции, наметившиеся уже ранее у Сумарокова и отчасти у Лукипа. Екатерина следовала за своими предшественниками, и в ее комедиях не было сколько-нибудь значительных художественных открытий.

Переход в 1770-е годы к комедии нравов и соответственно насыщение пьес бытовым элементом отвечало потребностям времени, знаменуя собой дальнейший рост демократизации литературного сознания. Однако интерес к правоописанию у различных авторов преследовал разные цели. Отношение к традициям, зало-

²¹ Сиповский В. В. Императрица Екатерина II и русская бытовая комедия ее эпохи. — В кн.: История русского театра, т. I М., 1914, с. 317—340.

женшой Фонвизным, оказывалось своего рода пробным камнем в той поляризации творческих установок, которая сразу обнаружилась в позициях драматургов. Часть авторов (к ним примыкали, как мы видели, А. П. Сумароков, отчасти М. И. Веревкин) обращение к нравоописанию рассматривали прежде всего как средство усиления достоверности в критике недостатков, сливая жанр комедии с социально направленной сатирой. Для других нравоописательность служила средством ухода от острых социальных проблем в сторону отвлеченного морализирования (М. Пракудин, Л. Татищев, отчасти Н. П. Николев). Своеобразную функцию выполнял нравоописательный элемент в комедиях, принадлежавших Екатерине II.

Вопрос о содержании комедий Екатерины II не прост и во всей полноте в нашей науке еще не решен. Обращение к литературе для императрицы никогда не было случайным — и в пору ее увлечения журналистикой, и тогда, когда она обратилась к драматургии.

Что же представляли собой комедии Екатерины II?

Пьесы эти в основном были лишены какой-либо интриги. Фабульное ядро их составляет обычно полуанекдотическая ситуация, вызванная суевериями, сплетнями или просто заблуждениями (таковы комедии «О время!», «Именины госпожи Ворчалкиной», «Госпожа Вестникова с семьею»). Иногда это были просто драматически оформленные жанровые зарисовки с патуры, имевшие определенный сатирический подтекст («Передняя знатного боярина»). Последняя комедия Екатерины, «Вопроситель», представляла собой переделку пьесы Лукина «Пустомеля», так же как первая ее комедия «О время!» являлась переработкой комедии немецкого писателя XVIII в. Х.-Ф. Геллерта «Богомолки» («Die Betschwester», 1745).²²

Ключевыми фигурами в пьесах Екатерины чаще всего являются невежественные женщины, хозяйки дома, воплощающие скупость, ханжество, страсть к сплетням, суеверие. Им даны соответствующие фамилии: Ханжахина, Вестникова, Ворчалкина, Чудихина. Их окружают лица, также оказывающиеся в большинстве своем носителями пороков или слабостей (глупости, щегольства, страсти к прожектерству и т. п.). Высмеивание подобных типов совершается во всех почти комедиях на фоне незамысловатого действия — сватовства некоего молодого человека к молодой дочери или внучке какой-либо из этих чудаковатых барынь.

Подобное положение дало основание исследователям рассматривать комедии Екатерины II как преимущественно бытовую сатиру, продолжавшую дело, начатое «Всякой всячиной». Г. А. Гувовский, отмечавший особенности содержания комедий императ-

²² Об отношении текста екатерининской пьесы к немецкому источнику см.: *Чебышев А. А.* Источник комедии императрицы Екатерины «О время!». СПб., 1907; *Prohaska D.* Die Vorlage zur Komödie «O vremja» von Katharina II. — In: *Archiv für slawische Philologie*, 1905, Bd 27, S. 563—577.

рицы, так объяснял смысл ее интереса к изображению нравов: «Прежде всего в этих пьесах изображены и высмеяны „общечеловеческие“ пороки, „внесоциальные“ недостатки людей <...> Екатерина хотела этой стороной своих комедий указать путь современной ей сатире в сторону от острых социальных проблем, дать ей образцы вполне мирной и нравоучительной настроенности в укор „злым“ сатирикам-драматургам от Сумарокова до Фонвизина».²³ Действительно, содержание комедий Екатерины непосредственно связано с традициями ее журнальной сатиры 1769 г. Но этой связью не исчерпывается внезапный интерес императрицы к сочинению комедий.

Главный смысл обращения Екатерины к драматургии в 1772 г. становится понятным в связи с той напряженной внутриворцовой борьбой, которая возникла в этот период и которая разрешилась в сентябре 1773 г. женитьбой Павла Петровича и отстранением от цесаревича его главного воспитателя Никиты Панина. Близившееся совершеннолетие великого князя поставило перед Екатериной II вопрос о мерах, которые надо предпринять, чтобы избежать передачи престола сыну. В случае перехода власти к Павлу решающее влияние на государственные дела приобрела бы аристократическая оппозиция во главе с Н. Паниным. Хотя положение императрицы облегчалось отсутствием в России четкого законодательства о престолонаследии, но были лица, настаивавшие на передаче власти Павлу. Екатерина нашла выход из положения в женитьбе сына. Вряд ли эти планы встретили одобрение со стороны Панина, но в конечном итоге ему пришлось уступить. На всем содержании комедий императрицы лежит глубоко скрытый и тем не менее явный отпечаток ее борьбы со своими политическими противниками.

Через все почти комедии императрицы 1772 г. проходит один доминирующий мотив — устройство женитьбы некоего молодого человека: Молокососова, который никак не может преодолеть скупость богомольной Ханжахиной («О время!»), Таларикина, которому мешают интриганы («Именины госпожи Ворчалкиной»), Тратова, запутавшегося в поисках невесты («Госпожа Вестникова с семьей»). В комедиях много сцен, где обсуждаются какие-то неизвестные лица, критикуются указы правительства, циркулирующие в обществе слухи. Все эти сцены обычно внесюжетны и не вытекают из логики развития действия пьес.

Насыщая действие комедий бытовым аксессуаром, Екатерина стремилась создать видимость естественности происходящего. Однако за сплетнями и пересудами, наполняющими комедии, бросается в глаза обыгрывание на все лады до навязчивости мотива женитьбы, которым охвачены главные действующие лица пьес императрицы. В комедии «Именины госпожи Ворчалкиной» судья Спесов и некий Геркулов распускают слух о якобы готовящемся правительством указе запретить в государстве на десять

²³ Гукровский Г. А. Русская литература XVIII века. М., 1939, с. 288.

лет играшие свадеб. Параллельно с этими персонажами в пьесе выведена целая группа отрицательных типов, знакомых нам по «Всякой всячине» (петиметр, кокетка, обанкротившийся купец-прожектор).

Что могло означать изображение императрицей в пьесе двух интриганов, распускающих слухи о планах правительства запретить на десять лет свадьбы, в то время когда решался вопрос о женитьбе цесаревича? Некоторые черты образа судьи Спесова, одного из «интриганов», дают право заподозрить в нем намеки на личность Н. Панина. Он изображен ленивым и самонадеянным. Один из персонажей комедии дает Спесову такую характеристику: «... даром, что он хвостун; судья-то он ряд делу. Дела слушает во сне, а подписывает как разбудят, не зная, что в приговоре написано...».²⁴ При дворе была хорошо известна привычка Панина спать до полудня, а делами заниматься далеко за полночь. Сама Екатерина распространяла анекдоты о его лени, самоуверенности, и вряд ли окружение императрицы не догадывалось об адресате ее намеков.²⁵

В таком свете предстает внезапный интерес Екатерины II к сочинению комедий.

Примечательным новшеством, внесенным Екатериной II в жанр комедии, было переосмысление ею функции слуг в развивающемся действии. Императрица перенесла из западноевропейской мещанской драмы тип смышленной субретки, выступающей наперсницей, а то и наставницей своей молодой госпожи. Таковы Мавра в комедии «О время!», Прасковья в комедии «Именины госпожи Ворчалкиной». Именно им доверяет автор произнести финальные слова, которые могут служить своеобразным ключом для понимания целевой установки комедий. Полные здравого смысла реплики этих служанок сближают их с традиционными резонерами. Особенно показательна в этом отношении фигура слуги Михайлы в комедии «Передняя знатного боярина». Как справедливо отметил П. Н. Берков, такой трактовкой русских слуг Екатерина желала «показать, что народ хорош, умен и толков, а „недовольные“ — это необразованные, своекорыстные дворяне».²⁶

Так проводила свою линию Екатерина с театральных подмостков. Тщательно затушевывая политический аспект проблематики своих пьес, она выдвигала на первый план осмеяние общечеловеческих недостатков. Критика социальных условий жизни подменялась в ее пьесах бытовой сатирой, а зрителю навязывалось желательное для правительства отношение к проблемам современности.

²⁴ Сочинения императрицы Екатерины II на основании подлинных рукописей и с объяснительными примечаниями акад. А. Н. Пыпина, т. I. СПб., 1901, с. 106.

²⁵ См.: Валишевский К. Вокруг трона. М., 1910, с. 18—25.

²⁶ Берков П. Н. История русской комедии XVIII в. с. 149.

В целом сатирико-обличительная направленность содержания комедий осознается русскими драматургами в 1770-е годы как главная и определяющая черта жанра комедии. Другое дело, что разные авторы далеко не одинаково понимали задачи сатиры и соответственно предлагали разные формы ее драматургического воплощения. Мы уже видели, как Сумароков, опираясь на опыт Фонвизина в мастерстве описания национального быта, усилил актуальность и социальный смысл комедийной сатиры в своих пьесах 1772 г. Пафос комедий Сумарокова не имел ничего общего с позицией Екатерины. Другим автором этих лет, в комедиях которого мы видим элементы остросоциальной сатиры, был М. И. Веревкин (1732—1795). Разносторонне образованный и обладавший несомненным литературным талантом, Веревкин выступил как драматург в начале 1770-х годов. Наиболее интересными из его комедийного наследия являются пьесы «Так и должно» (1773) и «Точь-в-точь» (1774).²⁷

На пьесах Веревкина лежит отчетливая печать воздействия традиции европейской «слезной» мещанской драмы. Идейная проблематика их сосредоточена на раскрытии душевной стойкости и нравственного благородства лучших представителей дворянства. Добродетель героев испытывается препятствиями, которые мешают им соединиться с любимой девушкой, а их мужество раскрывается в борьбе с этими препятствиями. Так, молодой офицер Доблестин, вернувшийся с войны, узнает в старом колоднике своего дядю, проведенного 20 лет в турецком плену и по возвращении в родной город за бродяжничество заключенного в тюрьму («Так и должно»). Доблестин освобождает дядю и, рискуя потерять невесту Софью, отдает старику половину своего состояния. Жадная мать Софьи не хочет выдать дочь за бедного офицера. Однако верность девушки и великодушный отказ Доблестина от приданого обеспечивают счастливое соединение влюбленных.

По ходу развития действия пьесы этот мелодраматический сюжет дополняется едкой сатирой на систему административного управления и судебские порядки. В IV акте комедии на сцене выведены те, кому в государстве доверено вершить справедливость. Это грубый и невежественный Протазан Бессчетный, воевода, засыпающий во время слушания дел; ловкий подьячий Урвай Алтынников, фамплия которого говорит сама за себя. Из зачитываемого подьячим «доношения» раскрывается картина самоуправства и беззакония, царящих в уезде. И хотя, как явствует из решения «Его превосходительства губернатора», Алтынникову предстоит держать ответ и его велено «прислать ско-

²⁷ К этому же времени относится комедия Веревкина «Именинники», сюжетом которой воспользовался позднее П. А. Крылов в комической опере «Бешеная семья» (1788), а также, по-видимому, анонимно напечатанная в 1779 г. комедия «Подражатель». См.: *Мельникова Н. Н.* Издания, напечатанные в типографии Московского университета. XVIII век. М., 1966. с. 178.

ванного за караулом», но Урываи не теряет надежды выкрутиться: стоит только «отдать поклон» секретарю провинции «его благородию Обиралову», т. е. дать взятку. Не без помощи взятки — кошелька, брошенного подячему, молодой Доблестии добивается и освобождения своего дяди из тюрьмы.

«Боже мой! и такому скоту поручено наблюдение законов! <...> и от его безмозглой головы зависит внутреннее целого уезда благочиние и порядок!»,²⁸ — восклицает Доблестин, видя отношение воеводы к делам. Тот факт, что драматург переносит происходящее в «одни из самых отдаленных от столицы городов», свидетельствовал об осторожности Веревкина в критике действий правительства. Об этом же говорят и нотки идеализации верховной власти, проскальзывающие в речах молодого Доблестина. Все это было типично для драматургии 1770-х годов.

Еще более своеобразна комедия Веревкина «Точь-в-точь», «сочиненная в Сибирске» и представленная на сцене Симбирского театра «благородными действующими лицами» 25 ноября 1774 г. Первоначально комедия называлась «Пугачев Емелька». Написанная по горячим следам недавних событий, она была основана на личных впечатлениях автора, служившего в штабе П. И. Панина в период подавления восстания Пугачева. На истинность изображенного должно было указывать и найденное автором второе название комедии — «Точь-в-точь».

Несмотря на мелодраматическую основу фабулы пьесы, острое идейного замысла драматурга направлено на обличение недостойных дворян, опозоривших честь своего сословия в минуту выпавших на их долю испытаний. Таков прежде всего воевода Трусицкий, бежавший из города при приближении восставших, бросивший город и в нем свою дочь Пульхерию на произвол судьбы. Опозоренная девушка решает уйти в монастырь. Достойна Трусицкого и чета помещиков Лежебоковых. Муж Пантелей Дементьевич, «сеченой от своих крестьян плетью», и его жена Хавронья Поликарповна, «вышедшая поневоле замуж за одного из злодейских старшин», приходят просить воеводу о восстановлении супружеских прав. Еще один проситель — спившийся недоросль 50 лет, Капельник, все заботы которого сосредоточены вокруг восстановления сожженной восставшими крестьянами винокурни. К группе нравственно ничтожных дворян примыкает канцелярский секретарь Удальцов, взяточник и плут, желающий воспользоваться несчастьем Пульхерии, чтобы породниться с воеводой.

Всем им противостоят сохранившая благородство души, страдающая Пульхерия и ее возлюбленный, молодой офицер Милой, честно выполняющий свой долг. Зная о несчастье Пульхерии, Милой не перестает ее любить и хочет покончить с собой, когда та отказывается стать его женой. Самоотверженность героя заставляет несчастную девушку отказаться от мыслей о монастыре.

²⁸ Российский театр, ч. XIX. СПб., 1788, с. 214.

В этой пьесе Веревкин создал оригинальный вариант русской «слезной» драмы, оживив ее сатирическими портретами недостойных дворян и забавными эпизодами. Любопытным нововведением Веревкина являлось также исполнение по ходу действия песен. Вступающие в город солдаты поют за сценой походную песню, при звуках которой воевода Трусицкий прячется под стол. Песню поет и пьяный Капелькин.

В комедиях Веревкина большое значение имеет речевая характеристика действующих лиц. Высмеиваемые персонажи, а также слуги и солдаты говорят в них живым, сочным разговорным языком. Их речь насыщена поговорками, пословицами, стилизованными оборотами, канцелярской или солдатской лексикой. Речь добродетельных героев не отличается этими качествами. Она риторична, банальна, изобилует литературными штампами, характерными для «слезной» драмы.

В изданной анонимно в 1774 г. и принадлежавшей, по всей вероятности, перу одного из сановников екатерининского царствования Д. В. Волкову, комедии «Воспитание» предмет и функции сатиры осмыслились с подчеркнуто проправительственных позиций. «Воспитание» представляло собой серьезную учительную комедию, действие в которой, полностью лишенное комизма, сохраняло структурные черты мещанской семейной драмы.

Сюжетная коллизия пьесы сводится к традиционному соперничеству двух претендентов за обладание богатой и добродетельной невестой Софьей. Выступая проводником авторских идей, отец Софьи Добромысл формулирует понимание целей воспитания, которые по существу лежат в основе проблематики комедии: «Первая и нужнейшая наука состоит в том, чтобы знать свое отечество, любить его и быть ему полезным и благодарным сыном».²⁹

В качестве антиподов Добромысла и Софьи выведены госпожа Махалова и ее сын, побывавший в Париже и исполненный презрения ко всему русскому, в том числе и к невесте. Молодой Махалов сватается за Софью с единственной целью: деньгами приданого оплатить долги, наделанные им в Париже. Принципы воспитания, исповедуемые Махаловой, сродни тем, которые ранее воплотил Фонвизин в образе своего Иванушки («Бригадир»). И не случайно в облике ее сына очень много общего с предшественником.

Соперником галломанствующего петиметра невольно оказывается молодой полковник, раненный на турецкой войне и вновь отправляющийся служить. Ему и отдает в финале комедии отец свою дочь к нескрываемой радости Софьи.

Пафос комедии — проповедь необходимости правильного воспитания дворянских детей. «Где же искать добродетели и добродетелей, если не там, где благородство соединено с воспитанием?», — восклицает Добромысл и тут же разворачивает кар-

²⁹ Воспитание, комедия в пяти действиях. М., [1774], с. 90.

тиву разнообразных поприщ, на которых истинно честный дворянин может проявить свои способности. Однако сатирические выпады автора комедии не преступают границ дозволенного. В монологе Софьи автор специально подчеркивает благонамеренность идеального героя Добромысла и его верность присяге дворянина: «... нет <...> ничего утешительнее, как слушать рассуждения моего родителя; они всегда основательны и наставительны, кто хочет ими пользоваться. Дельные его размышления не суть дерзновенные критики на дела правительства, коих причины, намерения и основания <...> редко нам бывают известны; таких критиков он сам ненавидит и от них удаляется».³⁰ О том, что имеется в виду под «дерзновенными критиками», можно догадаться из следующих пояснений Добромысла: «Знаю я, что весьма опасно всегда говорить про одно, тот час для тебя одного весь Бригадирский чин обругают и на театре выведут».³¹

Эклектическая по своему методу, написанная с открыто проправительственных позиций, комедия Волкова показательна как типичное отражение поляризации литературных лагерей, которая характерна для драматургии 1770-х годов.

Столь же умеренную позицию, хотя и не лишённую некоторого стремления сочетать правоописательность с легкой сатирой, мы наблюдаем в комедиях таких авторов, как Н. П. Николев и М. Пракудин. Так, Пракудин в своих пьесах ориентируется на тип правоописательной комедии, сочетая фарсово-интермедийные традиции («Самохвал», 1773) с использованием структурных схем мещанской драмы («Добродетель увенчанная верностью», 1774). Николев идет в основном по пути подражания французским авторам XVIII в. Его первая пьеса «Попытка не шутка, или Удачный опыт» (1774) — переделка комедии Сен-Фуа «Юлия» («Julie») — строится на мотиве испытания верности соперничающих любовников. Сходный мотив лежит в основе другой его пьесы, «Испытанное постоянство» (1776), также переделанной с французского источника — комедии Ф.-Н. Детуша «Излишне любопытный» («Le Curieux Impertinent», 1710).

Более интересен опыт Николева, предпринятый им в стихотворной комедии в пяти действиях «Самолюбивый стихотворец» (1775). Фабула ее отдаленно напоминает екатерининскую комедию «О время!», хотя в целом она ближе к типу комических сочинений, определяемых как «комедия интриги». Главная роль в развитии действия принадлежит ловким и смышленным слугам.

Основной интерес этой пьесы состоит в своеобразном возрождении Николевым традиции памфлетной комедии. Как уже отмечалось исследователями, в лице «самолюбивого стихотворца», поэта Надмена, был выведен законодатель мнений российского Парнаса А. П. Сумароков. В тирадах, которыми постоянно разра-

³⁰ Там же, с. 57.

³¹ Там же.

жаеся Надмен прогив плохих рифмоторцев, встречаются реминисценции из сочинений самого Сумарокова.

Появление этой комедии Николева подготавливало последующие опыты в создании «высокой» комедии в стихах, в частности пьесы Я. Б. Княжпина 1780-х годов.

5

Этапным явлением в развитии русской комедии 1770-х—начала 1780-х годов стал «Недоросль» Фонвизина (1781). Эту комедию по праву можно считать высшим достижением национальной драматургии всего XVIII века, ибо глубина идейной проблематики сочеталась в ней с неподражаемой оригинальностью художественных решений.

Н. В. Гоголь, поставивший пьесу Фонвизина в один ряд с «Горем от ума» Грибоедова, пронизательно назвал их «истинно общественными комедиями», заметив при этом, что «подобного выражения» «не принимала еще комедия ни у одного из народов». ³² Значение пьесы Фонвизина состояло прежде всего в том, что в ней острое политическое сатиры было направлено против главного социального зла эпохи — полной бесконтрольности высшей власти, порождавшей нравственное опустошение правящего сословия и произвол, как на местах — в отношениях помещиков с крестьянами, так и на высших ступенях социальной иерархии. Учитывая, что пьеса была создана в условиях господства в России монархической системы правления, нельзя не поражаться смелости и прозорливости Фонвизина.

Новый уровень художественного обобщения, достигнутый в «Недоросле», объясняется творческой зрелостью Фонвизина и возросшей оппозиционностью его общественно-политических убеждений. Можно говорить о прямой связи проблематики «Недоросля» с сатирическим циклом «Письма к Фалалею», помещенным Фонвизным в повиковском журнале «Живописец» (1772), и с таким произведением Фонвизина, как «Рассуждение о непременных государственных законах», публицистическим трактатом, известным под названием «Завещание Панина». Существенное влияние на замысел «Недоросля» оказали несомненно и те выводы, к которым пришел Фонвизин после своей поездки во Францию 1777—1778 гг., где он мог воочию видеть полную деградацию французского дворянства как раз накануне революции, разрушившей монархический строй этой крупнейшей абсолютистской державы в Европе.

Наконец, решающим фактором, определившим содержание «Недоросля», следует считать историческую обстановку в России 1760—1770-х годов, социальные противоречия и конфликты и в высших правительственных сферах, и тех, которые отразились

³² Гоголь Н. В. Полн. собр. ссч., т. VIII. М.—Л., 1952, с. 400.

в классовых выступлениях низших социальных слоев против жестокости крепостного гнета. Личная близость Фонвизина к братьям Никите и Петру Паниным, влиятельным сановникам, критически относившимся к отдельным аспектам внутренней политики Екатерины II, ставила и его в прямую оппозицию к императрице. Не будем забывать, что самые важные в идейном отношении письма из заграничного путешествия Фонвизин посылал именно братьям Паниным. И когда выразитель идей автора в комедии, Стародум, рассказывает в III действии о том, кто и как имеет успех при дворе, то в его словах, конечно, отражался личный опыт самого Фонвизина. Доказательством разочарования в возможности плодотворной инициативы со стороны высших властей может служить многозначительная концовка 1-го явления III действия, где на недоумения Правдина пасчет неразумности двора, теряющего доверие таких людей, как Стародум, следует полный достоинства ответ последнего: «Мой друг! Ошибаешься. Тщетно звать врача к больным неисцельно. Тут врач не пособит, разве сам заразится».³³

С другой стороны, непрекращавшиеся выступления крепостных против помещиков, вылившиеся в 1773—1775 гг. в народную войну под предводительством Пугачева, закономерно привлекали пристальное внимание к крестьянскому вопросу у таких мыслящих людей, как Новиков и Фонвизин. И важное место в комедии заняла проблема жестокого отношения к крепостным и необходимости обуздания самодурства и бесконтрольного насилия над крестьянами со стороны помещиков.

Таковы факторы, определившие проблематику фонвизинской комедии.

Обращаясь к содержанию «Недоросля» и к анализу найденных Фонвизиним художественных решений, мы обнаруживаем необычайно сложную и до мельчайших деталей продуманную систему. В комедии нет ничего лишнего. Каждая реплика, каждый персонаж, каждое слово подчинены выявлению авторского замысла. И сам замысел раскрывается из сочетания нескольких, по-своему самостоятельных и в то же время неразрывно связанных, структурных уровней.

Начнем с фабулы пьесы, составляющей основу драматической коллизии «Недоросля». Она соткана из мотивов, типичных для структуры «слезной» мещанской драмы: страждущая добродетель в лице Софьи, становящейся объектом притязаний со стороны невежественных искателей ее руки, внезапное появление богатого дядюшки, попытка насильственного похищения и конечное торжество справедливости с наказанием порока. И хотя подобная схема в принципе не была противопоказана жанру комедии, для комического начала здесь практически почти не оставалось места. Таков первый, фабульный уровень структуры, организующий композиционный каркас драматического действия.

³³ Фонвизин Д. П. Собр. соч., т. I, с. 133.

Однако комические сцены в пьесе есть и имеют в ней перво-степенное значение. В них участвует целая группа действующих лиц, не имеющих как будто бы прямого отношения к обрисованной выше фабульной схеме. Таковы учителя Митрофана: отставной солдат Цыфиркин, семинарист Кутейкин и бывший кучер Вральман, ставший воспитателем дворянского недоросля. Таков Тришка, портной в доме Простаковой. Звеньями, соединяющими эти персонажи с остальными действующими лицами и с фабулой «Недоросля», являются фигуры Митрофана и его родных, матери и дяди. И все наиболее комические эпизоды пьесы — сцена с Тришкой (д. I), учение Митрофана (д. II), экзамен его (д. IV) — объединяют этих лиц, создавая бытовой фон, на котором раскрываются характеры всех членов семьи Простаковых. Сцены эти воспринимаются как имеющие самостоятельное значение. Обилие нравоописательных эпизодов придает особенную конкретность и живость изображению будничной жизни помещичьего дворянства. Ругань, драки, обжорство, торжество невежества и жестокость в обращении с дворовыми сближают содержание комедии с сатирическим фарсом, имеющим собственную логику раскрытия жизненных явлений.

Этот второй, комедийно-сатирический план структуры «Недоросля» тесно переплетается с первым, однако в общей системе осуществления авторского замысла он обладает своей особой функцией.

Очень важной для понимания замысла «Недоросля» является фигура Правдина. В развитии действия пьесы ему отведена роль своеобразного *deus ex machina*. Пребывая с самого начала в доме Простаковой, являясь свидетелем ее жестокостей, Правдин выступает в финале вершителем справедливого возмездия.

Сама фамилия этого персонажа свидетельствует об идеальности тех нравственных норм, которые он воплощает как носитель истины. Вокруг Правдина создается особая атмосфера человеческих отношений. Уже первые реплики Правдина при его появлении в кругу семейства госпожи Простаковой резко выделяют его из этого мира. И в дальнейшем его позиция в отношениях с другими персонажами пьесы служит своеобразным мерилom ценности героев. Правдин оказывается другом Милона. Между ним и Стародумом мгновенно возникают взаимопонимание и симпатия. В систему этих отношений вовлекается Софья. Беседы Правдина со Стародумом, а также Стародума с Софьей и Милоном создают перспективу еще одного структурного уровня комедии, новый аспект художественного содержания «Недоросля». Как в самих поступках положительных персонажей, так и в их речах воплощаются авторские представления об идеальном человеке, о дворянине-подданном и об истинном монархе. Между этими персонажами возникает также замкнутый идеально-утопический мир отношений. Этот мир живет по своим нравственным законам, прямо противоположным нормам жизненного уклада Простаковых и Скотининых.

Следует отметить повышенную серьезность поведения всех представителей лагеря Правдица и Стародума. Эта линия сюжета комедии в сущности внеположна комизму. И точно так же производят впечатление внефабульных узловые сцены, в которых Стародум беседует с близкими ему людьми и где положительные персонажи пьесы предоставлены сами себе. В этих сценах раскрывается идеологическая программа драматурга; за репликами и рассуждениями Стародума, Правдина, Милона слышен голос самого Фонвизина.

Таковы основные содержательные уровни художественной структуры «Недоросля», находящиеся между собой в сложном взаимодействии и неразрывном единстве. Причем своеобразие найденного Фонвизиним решения состоит в том, что идейный замысел пьесы раскрывается через сочетание и взаимодействие блестящего комизмом сатирического гротеска, представленного в правоописательных сценах, и абстрактной утопии в сценах, рисующих идеальных героев. В единстве этих полярно противоположных миров и состоит неповторимое своеобразие «Недоросля».

Две проблемы, особенно волновавшие автора, незримо питают пафос идейного содержания комедии. Во-первых, мысль о разложении русского дворянства, правящего сословия страны, в которой неограниченность высшей власти при отсутствии должного нравственного примера становилась источником произвола, и, во-вторых, проблема воспитания в широком смысле этого слова. После пребывания Фонвизина во Франции гибельность духовной опустошенности некогда знатных и благородных родов осознается им особенно остро, ибо близкую картину наблюдает он в России.

В 1783 г., отвечая на отповедь анонимного сочинителя «Былей и небылиц», т. е. самой Екатерины II, раздраженной вопросами, присланными в «Собеседник любителей русского слова», Фонвизин, автор этих вопросов, с горечью констатировал: «Мне случилось по своей земле поездить. Я видел, в чем большая часть носящих имя дворянина полагает свое любочестие. Я видел множество таких, которые служат или, паче, занимают места в службе для того только, что ездят на паре (...). Я видел от почтеннейших предков презрительных потомков. Словом, я видел дворян раболепствующих. Я дворянин, и вот что растерзало мое сердце».³⁴ По сути дела, в этих словах Фонвизин повторял то, что ранее им было высказано в «Недоросле» устами Стародума, с негодованием говорившего о дворянах, «которых благородство, можно сказать, погребено с их предками».

В свое время П. Н. Берков уже показал прямую связь между мыслями, высказываемыми Правдиным и Стародумом, и ключевыми положениями фонвизинского «Рассуждения о непременных государственных законах». Параллелизм программных высказываний, содержащихся в этих двух произведениях, приводил ис-

³⁴ Там же, т. II, с. 276—277.

следователя к закономерному выводу о непосредственной анти-екатерининской направленности проблематики «Недоросля». По мнению Фонвизина, «здравый рассудок и опыты всех веков показывают, что одно благонравие государя образует благонравие народа» и что «в его руках пружина, куда повернуть людей: к добродетели или пороку». Но коль скоро добродетель подданных определяется «благонравием» государя, то и «злонравие» подданных также «результат общей системы, результат „злонравия“ государя».³⁵

Здесь кроется ключ к пониманию заключительной реплики Стародума, которой завершается «Недоросль»: «Вот злонравия достойные плоды!». В свете общей нравственно-политической концепции Фонвизина, выразителями которой выступают положительные персонажи, мир Простаковых и Скотининых предстает зловещей реализацией торжества злонравия. Вот к чему приводит забвение дворянством сословной чести и своих обязанностей в стране, где о нравственном долге забывает сам монарх.

Другая идея, питающая проблематику «Недоросля», — это идея воспитания. В сознании мыслителей XVIII в. воспитание рассматривалось как первоочередной фактор, определяющий нравственный облик человека. В представлениях Фонвизина проблема воспитания приобретала государственное значение, ибо в правильном воспитании коренился, по его мнению, единственно возможный источник спасения от грозящего обществу зла — оскотинивания русского дворянства.

Значительная часть драматического действия в «Недоросле» в той или иной мере спроецирована на решение проблемы воспитания. Ей подчинены как сцены учения Митрофана, так и подавляющая часть правоучений Стародума. Кульминационным пунктом в разработке этой темы бесспорно является сцена экзамена Митрофана (д. IV, явл. 8). Эта убийственная по силе заключенного в ней обличительного сарказма сатирическая картина служит приговором системе воспитания Простаковых и Скотининых. Оригинальность и мастерство Фонвизина-драматурга состоит в том, что вынесение этого приговора обеспечивается не только изнутри, за счет самораскрытия невежества средствами сатиры, но и благодаря демонстрации тут же на сцене примеров иного воспитания. В композиционном плане экзамен Митрофана, по остроумному замечанию Г. П. Макогоненко, предваряется еще одним экзаменом, который Стародум устраивает поочередно Софье и Милону (д. IV, явл. 2 и 6).³⁶

Каковы обязанности дворянина и «должность» честного человека, объясняет Стародум Софье; и вслед за этим спрашивает у подошедшего Милона, в чем тот полагает «прямую неустрашимость». «Судья, который, не убоясь ни мщениа, ни угроз сильного, отдал справедливость беспомощному, в моих глазах герой, —

³⁵ Берков П. П. История русской комедии XVIII в., с. 226—228.

³⁶ Макогоненко Г. П. От Фонвизина до Пушкина, с. 355—357.

отвечает Милош. — Как мала душа того, что за безделицу вызовет на дуэль, перед тем, кто вступится за отсутствующего, которого честь при нем клеветники терзают! Я понимаю неустрашимость так...». «Как понимать должно тому, у кого она в душе...»,³⁷ — подхватывает Стародум.

И на этом фоне убогие познания Митрофана в грамматике, его сведения по истории, которые он черпает из рассказов скотицы Хавроньи, не способны вызвать у зрителей ничего, кроме смеха. На вопрос Правдина по поводу географии выясняется, что ни мать, ни сын ничего о «географии» не слыхали. И когда Стародум пробует объяснить важность этой науки: «На первый случай сгодилось бы и к тому, что ежели б случилось ехать, так знаешь, куда едешь...», — реакция Простаковой замечательна социальной окрашенностью логики хода ее мысли: «Ах, мой батюшка! Да извозчики-то на что ж? Это их дело. Это таки и наука-то не дворянская. Дворянин только скажи: повези меня туда, — свезут, куда изволишь».³⁸ Простакова прекрасно помнит о своей принадлежности к дворянскому сословию, и это обстоятельство выдвигается ею как аргумент в оправдание невежества.

Так Фонвизин контрастно противопоставляет две системы воспитания. И подобное, проходящее почти через всю комедию, контрастное освещение узловых проблем, поднимаемых в «Недоросле», есть отличительная особенность его художественной структуры.

Двуплановость в донесении до зрителя идейного замысла комедии сказывается и в речевых портретах действующих лиц. Характерно, что наибольшей индивидуализацией отмечена речь эпизодических персонажей — учителей Митрофана и его мамы Еремеевны. Элементы солдатского жаргона в речи Цыфиркина, щеголянье цитатами из Священного писания у бывшего семинариста Кутейкина, наконец, чудовищный немецкий акцент безграмотного кучера Вральмана — все это признаки определенной среды, из которой вышли учителя. И все это раскрывало духовный уровень тех, кому доверено воспитание Митрофана.

Обращаясь к речевой характеристике главных действующих лиц комедии, мы наблюдаем наличие двух резко противостоящих стилевых пластов, отмеченных в каждом случае своей фразеологической нормой и тяготеющих к определенным жанрам.

Стилеобразующей основой, формирующей средства характеристики членов семьи Простаковой, служит сатира. Все сцены с Митрофаном, Скотининым, Простаковой, их самохарактеристики и реплики, обнажающие склад мыслей, чувства и нравы этих персонажей, — это в большинстве своем мастерски вычерченная сатира на ту часть дворянства, которая охвачена болезнью нравственного разложения. Постоянно звучащий в устах Простаковой и Скотинина мотив уподобления себя и своих близких животным

³⁷ Фонвизин Д. И. Собр. соч., т. I, с. 158.

³⁸ Там же, с. 163.

(собаке, свиньям, щенкам) лишь подчеркивает их духовное убожество. В сущности сама природа комизма в сценах, изображающих уклад жизни этого семейства, восходит в своей основе к традициям журнальной сатиры 1769—1772 гг. Достаточно напомнить откровения Скотинина о своем покойном дяде Вавиле Фалелеиче, который, хватив лбом о каменные ворота, «протрезвась, спросил только, целы ли ворота?». На это племянник хвастливо замечает: «Я хотел бы знать, есть ли на свете ученый лоб, который бы от такого тумака не развалился». Таков гротесковый комизм фонвизинской сатиры.

Совсем иную стилистическую окраску носит речь положительных персонажей комедии. Лица, группирующиеся вокруг Правдина, в бытовом плане фактически не охарактеризованы. Они призваны служить целям позитивного утверждения нравственно-политических идеалов Фонвизина и раскрываются не через быт, а главным образом через беседы на темы нравственности. Сама форма этих бесед очень часто восходит к манере диалогических философских трактатов просветителей, продолжавших в своей основе традиции нравоучительных диалогов эпохи гуманизма. И там, где представители этой группы персонажей «Недоросля» от обыденных вопросов повседневного этикета или после краткого обмена новостями личного характера обращаются к серьезным политическим и нравственным проблемам, волновавшим самого автора, основой стилистического строя их языка становится публицистика. Не случайно программные заявления Стародума о долге дворянина, об обязанностях монарха, высказываемые им в четвертом и пятом действиях, прямо перекликаются с содержанием упоминавшегося выше трактата Фонвизина «Рассуждение о непременных государственных законах».

«„Недоросль“, таким образом, представляет не просто „комедию нравов“, не „бытовую комедию“, в которую как бы вклиниваются „посторонние“ разговоры Стародума; это комедия сатирико-политическая, в которой гармонически, образуя художественное целое, переплетаются бытовые, политические и этические линии».³⁹

Этот совершенно справедливый вывод исследователя подтверждается своеобразной многоступенчатой развязкой комедии, которая, распространяясь почти на все последнее действие, органично сочетает комедийно-сатирический и идеально-утопический полюсы проблематики пьесы. И поскольку последнее слово в развязке остается за Правдиным, участь Простаковой закономерна. Но еще более закономерно бездушное отношение к ней Митрофана, отталкивающего всеми покинутую мать. Здесь финал «Недоросля» достигает трагического звучания.

³⁹ Берков П. Н. История русской комедии XVIII в., с. 228.

Заключительный этап развития русской комедии XVIII в. протекает в усложнившейся обстановке. Усиление реакционных тенденций во внутренней политике Екатерины II привело к заметному ослаблению лагеря оппозиционно настроенных писателей-сатириков. Сумарокова уже не было в живых. С середины 1780-х годов не без вмешательства императрицы из активной литературной жизни практически оказался выключенным Фонвизин, а позднее эта участь постигла Новикова.

В литературе в этот момент происходит очередная смена писательских поколений. Среди новых авторов, впервые заявивших о себе в комедийном жанре, мы увидим А. Д. Копиева, П. А. Кропотова, И. Я. Соколова, В. П. Колычева. К комедиям обращаются авторы, группировавшиеся в начале 1790-х годов вокруг журналов «Зритель» и «Санкт-Петербургский Меркурий», — И. А. Крылов, П. А. Плавильщиков и А. И. Клушин. В это же десятилетие на драматическом поприще выступают Н. Н. Сандунов и В. В. Капнист, оставившие наиболее значительные образцы в комедийном жанре на рубеже XVIII—начала XIX в.

Творчество их протекает в условиях, когда постепенно набирает силу новое литературное направление — сентиментализм. Это направление открыто заявило о себе в периодическом издании Н. М. Карамзина «Московский журнал» (1791—1792) и в его альманахе «Аглая» (1794—1795). Карамзин становится признанным лидером нового направления и властителем дум читательской публики.

Утверждение сентиментализма в литературе вызвало общую перестройку всей системы художественных представлений и вкусов, выразившуюся в отходе от нормативности классицизма, как в сфере жанров, так и в области стиля. Внесенная сентиментализмом переоценка в казавшуюся устойчивой иерархию жанровых форм классицизма отодвинула объективно на второй план еще совсем недавно бывшие наиболее актуальными и популярными жанры трагедии и особенно комедии. Преобладание получают такие жанровые формы, которые могли обеспечивать максимум самовыражения авторской личности, т. е. прежде всего интимная лирика и повествовательная проза.

Нельзя сказать, чтобы в эти два десятилетия не было создано интересных и значительных комедий. В какой-то мере тематический диапазон комедийного жанра после «Недоросля» даже расширился. Появляются прямые подражания пьесе Фонвизина, попытки продолжить ее. Многие авторы обращаются к темам, ранее мало затрагивавшимся в жанре комедии.⁴⁰ Но расширение социальных и бытовых сфер в качестве материала для разработки драматургами новых комедийных сюжетов имело и свою обрат-

⁴⁰ Там же, с. 276—287.

ную сторону. Для многих комедий последних двух десятилетий XVIII в. было характерно явное измельчание проблематики. Отдельные пьесы представляли собой просто перепевы старых мотивов, приуроченных к новой ситуации.

С другой стороны, распространение сентименталистских веяний в литературе приводит к новой волне воздействия на комедию традиций мещанской драмы. Одновременно наблюдается тенденция обособить жанр комедии от драмы, что, в частности, проявилось в распространении комедии стихотворной. Все почти наиболее значительные комедии 1780—1790-х годов написаны стихами. Таковы прозведения Княжнина, Клушина и Капниста.

Авторов, которые в своем комедийном творчестве этих лет строго следовали традициям предшествующего периода, было немного. Наибольшей последовательностью в этом отношении отличалась, пожалуй, Екатерина II. В 1780-е годы ею создается очередной цикл комедий, в которых в свойственной императрице манере высмеивались неугодные ей лица. Комедия продолжает использоваться Екатериной как средство политической борьбы. Теперь объектом нападок Екатерины является деятельность мasonicких масонов, в частности Н. И. Новикова и его друзей (комедии «Шаман Сибирский», 1786, и «Обольщенный», 1786). Едкие выпады в адрес членов масонских лож имелись и в комедии «Обманщик» (1785), в которой под именем Калифалкжерстона ею был выведен известный европейский авантюрист, граф Калиостро, незадолго до того посетивший Россию.

Масоны в пьесах Екатерины II изображаются всегда шарлатанами, использующими в корыстных целях доверие своих простодушных доброжелателей и бессовестно обманывающими их. Автор неоднократно применяет к ним презрительную кличку «мартышки», обыгрывая название последователей учения Сен-Мартена — «мартинисты». Внушая одураченным ими людям равнодушие к земным делам, под видом заботы о некоей высшей духовности своих интересов, масоны в изображении Екатерины не гнушаются вымогать деньги у своих благодетелей, а иногда доходят и до прямого воровства. В комедиях «Обманщик» и «Обольщенный» мнимые ясновидцы и проповедники усовершенствования природы человека после похищения денег и ценностей пытаются бежать. И только тогда заблуждавшиеся простаки прозревают.

Несложная фабула, связанная с традиционным для пьес Екатерины II мотивом сватовства, служит внешним стержнем, организующим действие в комедиях. Но основной интерес, определяющий идейные замыслы пьес императрицы, сосредоточен на политических вопросах. Филантропическая деятельность Новикова в 1780-е годы осуждается устами героя пьесы «Обольщенный» Бритягина, выражающего официальную точку зрения на общественную инициативу людей, подобных знаменитому просветителю: «Дела такого рода на что производить сокровенно, когда

благим узаконением открыты всевозможные у нас к таким установлениям удобства!».⁴¹

Избыток действующих лиц, нарочитое увлечение не имеющими как будто бы прямого отношения к делу побочными сценами бытового плана, наконец, использование слуг в качестве резонеров — все это сохраняется в комедиях Екатерины в качестве испытанных средств ее драматургии.

Говоря о комедиях, преемственно связанных с предшествующим этапом развития жанра, следует также остановиться на пьесах, так или иначе отразивших на себе воздействие «Недоросля» Фонвизина. Наиболее интересны из них комедии П. А. Кропотова «Фомушка, бабушкин внучек» (1785), А. Д. Копиева «Обращенный мизантроп, или Лебедянская ярмонка» (1794) и П. А. Плавильщикова «Сговор Кутейкина» (1789). Во всех этих пьесах при всем многообразии их содержания и различиях идейных позиций авторов уровень критики современной действительности по сравнению с творчеством Фонвизина ослаблен и социально-политическая сатира заменена морализацией. В пьесах Копиева и Кропотова явно преобладают черты мещанской «слезной» драмы с элементами мелодраматизма и почти полностью отсутствует комизм. Последнее особенно относится к пьесе Кропотова. Фактически Кропотков попытался повторить Фонвизина, смягчив политическую направленность критики, имевшей место в «Недоросле», и соответственно ослабив выводы, вытекавшие из развязки пьесы.

«Фомушка, бабушкин внучек» — это тоже пьеса о воспитании, строящаяся на противопоставлении невежественного недоросля Фомы (подобие Митрофана) добродетельному благородному флотскому офицеру Остромыслову (напоминающему Милона). Есть в комедии Кропотова и сцены экзаменов, которые граф Чистосердов, главный положительный персонаж комедии, по примеру Стародума устраивает поочередно Фомушке и Остромыслову. Причем результаты экзамена аналогичны тем, какие ранее изобразил Фонвизин.

По ходу развития сюжета молодые люди оказываются невольными соперниками за обладание рукой Маланьи, дочери помещика, в доме которого происходит действие. Выросший без родителей Остромыслов беден, и, хотя Маланья ему симпатизирует, у молодого лейтенанта нет надежды получить ее руку; о жеманстве же Фомы хлопочет граф, видя в ней средство перевоспитать бездельника.

Сентиментальным тирадам идеального героя Остромыysłова противостоят полные энергии, близкие к народной речи монологи Маланьи: «Вот что говорится: сокол с места, а ворона на место; так-то вместо Остромыysłова да иттить за сего фалю фалелея; я лутче, завязав глаза, да в воду, нежели за ним буду...».⁴² Ма-

⁴¹ Сочинения императрицы Екатерины II..., т. I, с. 328.

⁴² Русская комедия и комическая опера XVIII века. М.—Л., 1950. с. 398.

лапья предпринимает попытку самоубийства. Граф, узнавший о взаимном чувстве достойных влюбленных, пересматривает свое намерение и даже дарит бедному Остромыслову имение и конный завод. Фомушка с бабушкой остаются ни с чем.

Кропотов попытался усилить критическую сторону содержания пьесы, придать ей более актуальное звучание: бабушка добивается у графа протекции для Фомы и обеспечения его карьеры. В диалоге графа с Добровидовым содержатся критика современного судопроизводства и пожелание, чтобы правительство боролось с злоупотреблениями в судах. Но все это не переходит границ благонамеренной дозволенной критики.

Иной характер связи с «Недорослем» мы наблюдаем в пьесе Копиева «Обращенный мизантроп, или Лебедянская ярмонка». Фабульная схема комедии, напоминающая сюжет сентиментальной мелодрамы, не имеет ничего общего с коллизией фонвизинской комедии. Но в пьесе Копиева выведены знакомые по «Недорослю» персонажи. В их числе ставший уездным предводителем дворянства Правдин, который, удалясь от света, ведет отшельническую жизнь в своей деревне. Он-то и является мизантропом. Другое знакомое лицо — Еремеевна, ставшая теперь свахой. В родственных связях с Простаковыми находятся другие персонажи пьесы — семья уездного дворянина Гура Филатыча. В речах этих персонажей содержатся прямые отсылки к комедии Фонвизина. Так, например, Гур Филатыч рассказывает о воспитании своего сына: «... я так не учу сваво, ничему не учу сваво, ничему не учу; вон у дяди-та у Простакова Митрофан ат чему не учился? а дурак дураком; кучеру та плуту переплатили денег нивись што, ан на них же камедь пишут...».⁴³

Борьба за обладание дочерью Гура Филатыча, воспитанной в монастыре добродетельной и наивной Любовью, и составляет основную сюжетную линию комедии. Соперниками любящего девушку Правдина выведены уездные дворяне, напоминающие персонажей Фонвизина и Сумарокова, — нахальный драчун Затеikin и невежественный Простофилин. Одного из них и сватает Еремеевна, пользуясь благосклонностью отца девушки. Но благодаря помощи друзей Правдина — добродетельных графа Дстойнова и Князя Гур Филатыч меняет свое решение в его пользу. Параллельно устраивается судьба еще одной пары добродетельных героев — графа Дстойнова, которого в начале пьесы считают погибшим на войне, и страстно любящей его Княжны.

Как явствует из названия комедии, центральный ее мотив — отказ Правдина от мизантропии и затворничества, чему способствуют его любовь и поддержка друзей. Этот дидактизм пьесы Копиева полемически направлен против пафоса фонвизинского «Недоросля». Герой пьесы Правдин излагает свое кредо графу Дстойнову: «... ты знаешь, я оставил приятную жизнь боль-

⁴³ Копиев А. Обращенный мизантроп, или Лебедянская ярмонка. СПб., 1794, с. 12.

ших городов, чтоб не встречаться с людьми, заглушающими достоинства блестящими пустотами <...> Я знал, что рано или поздно мог бы я найти при таком дворе, где необыкновенная прозорливость узнает достоинства в самом горьком и притесненном состоянии и где справедливость есть в избранных к начальству людях, да бедность, а больше чрезмерная чувствительность, всегдашний неприятель благородных душ, оставить столицу <...> меня принудили...».⁴⁴ Стоит сопоставить характеристику «двора» в устах Правдина из комедии Копиева с тем, что говорил на ту же тему фонвизинский Стародум, чтобы уловить полное несоответствие настроений этого персонажа идеям и построениям положительных героев Фонвизина.

Оригинальные решения находит Копиев для сценического оформления действия комедии. Почти в каждом акте декорации переменяются. Действие происходит то в доме Князя, то в деревенской горнице Гура Филатыча с лежанкой и скамейками, где на стенах расклеены картины «с Спасского мосту», то в военном лагере. В IV действии зритель видел перед собой «ярмарку с лавками, цветными фонарями и с большими въезжими воротами в плетеном заборе, за которым видна большая городская площадь». В этом усилении бытового элемента сказалось свойственное комедиям той поры стремление максимально оживить возможности жанра.

Героями одноактной комедии П. А. Плавильщикова «Сговор Кутейкина» выступают в основном второстепенные действующие лица «Недоросля» — Кутейкин, Цыфиркин, Еремеевна, вновь являющаяся свахой. Исключение представляет Скотинин, у которого бывший семинарист нашел временный приют. Сватовство Кутейкина за купеческую дочь Парашу и составляет сюжет пьесы, отчасти напоминающий ситуации ранних комедий Сумарокова. Притязания Кутейкина терпят провал благодаря решительности жениха Параша, Пимена, который прогоняет и сватов и соперника.

Плавильщиков не отстает ни в чем от заданного Фонвизиным психологического облика персонажей. Его Кутейкин жонится из корысти. И как только Цыфиркин слышит признания жениха, что приданое ему дороже невесты, отставной солдат с присущей ему прямою и правдивостью порывает с приятелем и уходит со сговора. В сущности пьеса Плавильщикова это не столько комедия в чистом виде, сколько правоописательные сценки из купеческого провинциального быта с легким оттенком сатиры.

На фоне только что рассмотренной группы пьес резко выделяются комедийные опыты Я. Б. Княжнина (1742—1791). Более известный как автор трагедий, Княжнин уже в 1770-е годы обращался к переводу комедий К. Гольдони («Хитрая вдова», «Тщеславные женщины», «Светский человек») и П. Корпеля

⁴⁴ Там же, с. 91—92.

(«Лжец»). Позднее он предпринимает попытки создать собственные комедии. В 1786 г. он выпускает комедию «Хвастун», а в 1793 г. была опубликована его вторая комедия — «Чудаки», написанная, вероятно, в самом начале 1790-х годов, незадолго до смерти автора.

Сюжеты своих комедий Княжнин, как обычно, черпает из иностранных источников. В основу «Хвастуна» положено сочинение Д. О. Брюэса «Важный» («L'Important»). Вторая комедия представляла собой переработку пьесы Ф.-Н. Детуша «Страшный человек» («L'Homme singulier»). Вместе с тем Княжнин полностью изменяет обстановку действия пьес, давая персонажам русские имена, наполняя происходящее деталями русского петербургского быта.⁴⁵

Комедиям Княжнина нельзя отказать в злободневности и даже в известной смелости содержащихся в них сатирических выпадов. Так, главный герой комедии «Хвастун», некий Верховлет, хвастался своей мнимой близостью к придворной знати. Он обещает покровительство, занимает деньги у состоятельных людей, готовых раболепствовать перед «вельможей». Его афера была легко осуществима в обстановке распространенного при дворе фаворитизма. Мнимая близость «графа» Верховлета ко двору мгновенно пробуждает у окружающих желание извлечь выгоду из знакомства с ним. Его дядя Простодум наивно мечтает о сенаторском чине. Глупая Чванкина мечтает путем женитьбы «графа» на ее дочери приобщиться к высшему свету. Даже слуги заражены этой болезнью выбиться в знать. Слуга Верховлета Полист беззастенчиво выдает себя за дворянина, командуя Простодумом, а служанка Марина, убежденная в благородном происхождении Полиста, мечтает о господской жизни в собственной деревеньке. Крах Верховлета рассеивает мечты его незадачливых поклонников. В развязке комедии благородный дворянин Честон, помогая сыну соединиться с возлюбленной, разоблачает проходимца.

Комедия «Хвастун» интересна тем, что в ней содержится зародыш драматической ситуации, составившей впоследствии основу комедии Гоголя «Ревизор». Хвастовство Верховлета, попытка его женитьбой поправить свои дела, постоянное безденежье, даже характер отношений героя со своим слугой в чем-то предвосхищают образ Хлестакова. В то же время живость и легкость стиля, афористическая отточенность реплик, насыщенность языка персонажей элементами устной разговорной речи и поговорками заставляют считать эту комедию еще одной ступенью в процессе становления стихотворной русской комедии, которая подготовила появление «Горя от ума» Грибоедова.

Вторая комедия Княжнина, «Чудаки», отмечена большей сюжетной усложненностью, чем первая. Традиционная для жанра

⁴⁵ Об отношении комедий Княжнина к западным образцам см.: Нейман Б. В. Комедии Я. Б. Княжнина. — В кн.: Проблемы реализма в русской литературе XVIII века. М.—Л., 1940, с. 121—182.

комедии интрига, состоящая в изображении проделок находчивого слуги Пролаза, помогающего своему молодому хозяину соединиться с возлюбленной, дополняется включением в действие сатирических пассажей. В пьесе пародийно, на грани фарса ставится проблема равенства сословий. Следует ли здесь видеть выпады в адрес французских просветителей в момент, когда во Франции разворачивались события Великой буржуазной революции, или объектом высмеивания были явления русской общественной мысли, сказать трудно.

Княжнин по сравнению с оригиналом значительно расширяет разработку мотива соперничества женихов, доводя их число до шести. Помимо традиционной пары соперников — Прията, за которого хлопочет Пролаз, и Ветромаха, к которому поначалу склонна героиня и на стороне которого ее мать, — драматург выводит еще четырех претендентов на руку Улиньки. Это майор в отставке, судья, изгнанный из суда, и два поэта: Свирелькин, пишущий эклоги и любовные идиллии, и Тромпетин, творец громких од. Княжнин едко высмеивает их, причем особенно достается поэтам.

Если учесть, что к 1787—1789 гг. относится ссора Княжнина с Крыловым, создавшим ранее остропамфлетную антикняжинскую комедию «Проказники» (1787—1788), не исключено, что в отдельных персонажах комедии «Чудаки» заключены намеки на Крылова и некоторых лиц из его ближайшего окружения. Эта гипотеза требует тщательной и детальной проверки. Однако несомненно, что в обеих комедиях Княжнин стоит на идейных позициях, далеких от демократического мировоззрения Крылова, Плавильщикова, в известной мере Клушина, т. е. писателей, объединившихся позднее вокруг журналов «Зритель» и «Санкт-Петербургский Меркурий».

Говоря о вкладе Княжнина в развитие русской комедии, важно отметить, что в его комедиях явственно ощущим отход от нравоописательного типа комедии, который преобладал на русской сцене в предшествующие десятилетия. Княжнин обращается к тому типу «высокой» комедии в стихах, отличительными особенностями которой являлись пятиактное строение и обязательное наличие единой интриги. Тяготение к стиховому строю комедий можно отчасти объяснить теми уроками, которые писатель вынес из переводов пьес Гольдони. В целом, однако, комедии Княжнина эклектичны. Неопределенность его позиции, отсутствие последовательного самобытного взгляда на задачи комедийного жанра сказались уже в самом выборе им источников для своих комедий. Если пьеса Брюэса представляла собой продолжение «комедии характеров», построенной на гротесковом комизме с элементами фарса, и тяготела к классическому типу французской комедии мольеровской школы, то пьеса Детуша «Станный человек» была написана в духе английской школы. Композ пьесы определялся не столько проделками слуг, сколько чудачеством и эксцентричностью господ. Предшественниками

Княжнина в пациональной комедиографии являлись А. П. Сумароков и Н. П. Николев.

Намеченный нами идеологический водораздел, определявший творческие позиции отдельных авторов в жанре комедии, позволяет выделить еще одну группу пьес, создателями которых были молодые драматурги из окружения Крылова. В 1780-е годы Крылов создал всего две комедии — «Сочинитель в прихожей» (1786) и остропамфлетную, высмеивавшую семью Княжнина пьесу «Проказники» (1787—1788), о которой мы уже упоминали выше. После этой комедии Крылов обращается целиком к журнальной деятельности. Однако через несколько лет он создает шутотрагедию «Трумф» («Подщипа», 1798—1800) и комедию «Пирог» (1801).

Рано познавший нужду и тяготы службы, лишенный связей, обеспечивавших выгодную карьеру и положение в свете, Крылов после первых неудачных попыток в создании трагедии нашел себя в сатире. Почти все созданное им в 1780—1790-е годы так или иначе связано с сатирой, в каких бы жанрах он ни выступал. Комедии Крылова не являлись в этом смысле исключением.

Содержание двух названных комедий молодого Крылова в первую очередь связано с литературной борьбой. Талант писателя формировался в обстановке противоборства разных литературных групп и направлений. Вопрос о положении писателя в обществе был для него далеко не абстрактным. В комедии «Сочинитель в прихожей» Крылов подходит к этому вопросу как сатирик, подчеркивая сатирическое задание пьесы самим ее названием. На фоне традиционной пары флиртующих — петиметра графа Дубового и кокетки Новомодовой — выведен снующий между ними стихотворец Рифмохват, готовый за деньги сочинять стихи на что угодно и подносить их кому угодно. Попутно он непрочь и приволокнуться за хорошенькой служанкой Дарьей. Но его волокитство дорого стоит Новомодовой. Благодаря Дарье Рифмохват путает тетради и подносит графу вместо стихов тетрадь, где записаны любовники Новомодовой.

Тематически в комедии воспроизведена схема пьесы Б. Е. Ельчанинова «Наказанная вертопрашка» (1767), но та роль, которая отведена в развитии действия Рифмохвату, выдвигает на первый план не традиционных для сатиры 1760—1770-х годов петиметров и кокеток, а фигуру бездарного виршеплета, унижающего «высокое искусство поэзии».

Отражением литературной борьбы являлась и комедия «Проказники». Пожалуй, трудно в драматургии XVIII в. найти более едкую и злую сатиру на личность, чем это имеет место в «Проказниках». И сам Княжнин, и его жена, и друзья дома Княжнинных высмеяны в пьесе уничтожающим и безжалостным образом.⁴⁶ Крылов не ограничивается обличением подражательности

⁴⁶ См.: *Гуковский Г. А. Крылов и Княжнин.* — В кн.: XVIII век, сб. 2. М.—Л., 1940, с. 142—154.

Княжнина как писателя, но высмеивает его как семьянина, не гнушаясь затрагивать сугубо интимные стороны жизни драматурга.

Острота нападок была особенно действенна в силу насыщенности пьесы комическими, подчас даже фарсовыми сценами, где неистощимый на насмешки Крылов представил незадачливого самовлюбленного Рифмокрада жертвой обманов и жены, и друзей, и слуг. Все действие движется благодаря ловкой и энергичной служанке Плутане, которая, потакая попеременно слабостям то одного, то другого супруга, устраивает счастье традиционной в подобных случаях пары молодых любовников — Милона и Прияты.

Памфлет вызвал протесты оскорбленного Княжнина. В ответ на них Крылов написал и пустил по рукам «оправдательное» письмо, в котором он «подавал некоторое понятие» о своей комедии и тем усугубил насмешки над обиженным литератором. Комедия была поставлена только в 1793 г., уже после смерти Княжнина, и хотя прошла не без успеха, злободневность ее очень скоро зрителями уже не воспринималась.

Более значительными по своей проблематике и по важности объектов сатиры были пьесы другого члена кружка, как и Крылов сотрудничавшего в вышеупомянутых журналах, — А. И. Клушина (1763—1804). Им было написано четыре комедии: «Смех и горе» (1792), «Алхимист» (1793), «Худо быть близоруким» (1799) и «Услужливый» (1800). Наибольшим успехом у современников пользовались первые две комедии, особенно «Смех и горе».

Написанная стихами, эта пятиактная комедия в тематическом отношении контаминирует мотивы, уже разрабатывавшиеся другими русскими драматургами. В богатой и своенравной вдове Вздоровой, претендующей на жениха своей племянницы Прияты, отдаленно проглядывают черты Минодоры, главного действующего лица из комедии Сумарокова «Мать — совместница дочери». Вздорова хочет выдать Прияту за петиметра Ветрогопа, полагая, что добродетельный и скромный Пламен, возлюбленный Прияты, должен принадлежать ей. Но благодаря остроумным и находчивым слугам обоих влюбленных планы престарелой кокетки рушатся.

Параллельно на сцене выведены два философа — Плаксин и Хохоталкин. Один клеймит человечество смехом, травестируя жанр стихотворной сатиры. Другой оплакивает греховную природу человека, утешаясь слезами. Не исключено, что в них содержались намеки на конкретных лиц из числа противников кружка Крылова, ибо судьи человечества сами служат объектами сатирического обличения. Философствование не мешает Хохоталкину думать о женитьбе на племяннице Вздоровой. О земных заботах печется и Плаксин. Скорбя о грехах других, он не прочь ради приданого разыграть из себя влюбленного в стареющую вдову. Доводы, которыми он оправдывает свои поступки, звучат как острая сатира на свет. Мополог Плаксина паглядно демоп-

спиритует принципы, определявшие художественное своеобразие комедий Клушина. Это в сущности развернутые драматизированные сатиры.

О политической направленности сатиры Клушина в его комедии «Смех и горе» уже писал П. Н. Берков.⁴⁷ Он даже находил возможным видеть в образе старой Вздоровой намеки в адрес Екатерины II. Есть в пьесе и фигура резонера — в такой роли выступает Старовец, напоминающий фонвизинского Стародума. Он обличает фаворитизм и развращенность света («Нередко подлостью прикрыта в свете честь: Трудам награды нет, выигрывает лезть»). Но особенно острые и выразительные тирады против законов, царствующих в свете, принадлежат слуге Андрею:

А ныне свет таков: божатся лицемерят,
Торгуют честню, питомицей, сестрой,
Хорошей дочкою, красавицей женой. . .

Для выгоды своей друзья нам изменяют;
Для денег судьи нам законы нарушают;
На выгодах своих с ума рехнулся свет.
Будь честен, будь умен; все глуп, коль денег нет.⁴⁸

Еще более близка к жанру стихотворной сатиры вторая комедия Клушина — «Алхимист». По композиции эта одноактная пьеса напоминает «Щепетильника» Лукина, ибо действия в ней в обычном для драматургии смысле нет. Перед зрителями проходит галерея сатирических портретов-самохарактеристик, связующим звеном между которыми является алхимик Вскипятилин, ищущий философский камень. Мы видим и хвастливого вояку, ротмистра Рубакина, и бездельника петиметра Разгильдяева, и плута космополита Криспина, и знакомый уже тип престарелой кокетки Ветхокрасовой, занимающейся ловлей молоденьких любовников. Не исключено, что и здесь под видом отдельных персонажей скрыты намеки на каких-то конкретных лиц. Во всяком случае в лице «славного живописца Сгорепьянова», просящего у алхимика капель, чтобы покончить с собой, как уже отметил П. Н. Берков, был выведен известный русский гравер Г. И. Скородумов (1755—1792), действительно учившийся за границей и слившийся по возвращении на родину. На вопросы алхимика Сгорепьянов отвечает: «. . . я стал пьяницей оттого, что мне в Англии, Италии, Франции и словом в целом свете отдавали справедливость и ценили мое искусство как должно <. . . > а как приехал сюда, то мне сказали, что я не умею порядочной черты сделать; тут надо, конечно, пить <. . . > приезжает сюда какой-то иностранный, и хотя он не только не был хороший живописец, но не умел и кисти в руки взять. Меня к нему отдали в ученики. Как знатному художнику быть в учениках у невежды? Тут я стал и более пить».⁴⁹

⁴⁷ Берков П. Н. История русской комедии XVIII в., с. 328.

⁴⁸ Росийский театр, ч. XI, СПб., 1793, с. 41.

⁴⁹ Русская комедия и комическая опера XVIII века, с. 478—479.

Оригинальность сценического решения, примененного в этой комедии, состояла в том, что роли всех посетителей Вскнятилина должен был исполнять один актер. В финале он появлялся как друг алхимика Здравомыслов, помогая тому порвать с бессмысленной алхимией.

Пьеса «Алхимист» не была опубликована в XVIII в., хотя обе комедии Клушина шли на сцене и имели у зрителей огромный успех. О мнении современников можно судить по очень обстоятельным и сочувственным рецензиям на спектакли Крылова, поместившего их в журнале «Санкт-Петербургский Меркурий» (1793).

Наиболее выдающимся произведением 1790-х годов в жанре комедии, завершившим процесс ее развития в пределах XVIII в., явилась комедия В. В. Капниста «Ябеда». Написанная, по всей вероятности, в начале 1790-х годов, пьеса по цензурным соображениям неоднократно подвергалась переработке и была опубликована в 1798 г., уже после смерти Екатерины II. Капнист при публикации посвятил пьесу Павлу I. Но все же после четырех постановок комедия была запрещена.

Глубоко и точно определил специфику этой пьесы П. Н. Берков: «Одной из важнейших особенностей „Ябеды“ как художественного произведения, особенностью, выделяющей комедию Капниста не только среди русских, но и европейских комедий, является то, что — как это ни странно — в пей нет главных лиц; „героem“ комедии является „ябеда“, социальное бедствие, „порок“, а не отдельное лицо».⁵⁰ Действительно, хотя в пьесе присутствует традиционная для жанра комедии любовная интрига, но ее развитие не только не имеет самостоятельного значения, но по сути дела зависимо от сутяжнических махинаций. Соперником добродетельного Прямикова в борьбе за обладание Софьей выступает не кто иной, как ябедник Праволов, незаконно высуживающий у своего соперника его имение и пользующийся полной поддержкой отца Софьи, падкого до взяток судьи Кривосудова. В мире, который изображает Капнист, все решают деньги. Ради денег судья готов породниться с сутяжником и лихоимцем, ради них он готов решить и в пользу ябедника любое дело, присудить не принадлежащее ему имение, обогатить невинного. Драматург дает широкую и всестороннюю картину пронизывающей весь судейский аппарат продажности и развращенности. Разоблачение поголовной коррупции в судах и составляет в сущности главный предмет содержания комедии.

Тема судейского лихоимства была в известной мере подсказана Капнисту личными реальными впечатлениями, собственным горьким опытом. В течение нескольких лет его семья вела на Украине тяжбу с помещиком Тарновским. Драматург был хорошо знаком с практикой судебных ведомств тогдашней России.

⁵⁰ Берков П. Н. История русской комедии XVIII в., с. 356.

Собственные мытарства и столкновения с кривосудием дали ему обильный материал для его комедии.

Тема взяточничества и коррупции в судах составляла один из постоянных объектов русской сатиры на всем протяжении XVIII в. В жанре комедии эту тему разрабатывал в 1750-е годы А. П. Сумароков («Чудовищи»). Позднее, как мы помним, уничтожающей критике невежество и корыстолюбие судейских чиновников было подвергнуто в комедии М. И. Веревкина «Так и должно» (1773). Известно, что в конце 1760-х годов Аблесимовым была написана не дошедшая до нас пятиактная комедия «Подьяческая пирушка». Пьеса не была представлена на сцене, хотя почти год находилась на рассмотрении у директора Российского театра. По-видимому, Аблесимов следовал в ней традиции сатирической журналистики, что и явилось причиной ее запрета. Более близкой к концу XVIII в. и несомненно повлиявшей на опыт Капниста была комедия «Судейские именины» (1780). Сочиненная актером придворного Российского театра И. Я. Соколовым, пьеса была написана в нравоописательной манере и сочетала в себе элементы «слезной» драмы и острой социальной сатиры. Именины, которые хочет отпраздновать погрязший во взяточничестве судья Хамкин, есть повод задобрить советника и секретаря. Им поручено разобраться в жалобах, поступивших на судью. Готовясь к пирушке, Хамкин вынужден принимать челобитчиков, и перед глазами зрителей проходят картины его злоупотреблений: отказ Беднякову, не имевшему денег на взятку; соглашение с Ядовой обобрать молоденького щеголя, выманив у него вексель; договор с купцом Корыстолюбовым о выгодном подряде, разумеется, за взятку. В конце третьего действия приказчики купцов Негодяева и Пивотягина приносят Хамкину кульки с подарками.

В конце пьесы взяточника постигает справедливое возмездие. Вершителями его выступают советник Правдон и секретарь Честоп, прибывающие в дом Хамкина с указом об аресте судьи. Подобным финалом достигалось традиционное для «слезной» драмы наказание порока.

Превосходное знание быта и нравов изображаемой среды, тонкое владение просторечной стилиевой нормой, в какой выдержана речь основных персонажей, составляют несомненное достоинство комедии Соколова. Не исключено, что именно эта пьеса оказала известное влияние на сцену пирушки судейских чиновников в третьем действии «Ябеды» Капниста. То, что в «Судейских именинах» было только намечено, у Капниста развернуто в емкую живописную картину. В обеих пьесах главными советницами и нравственной опорой в лихоимстве судей выступают их сварливые и жадные жены.

Особый обобщающий характер явления, стоящего в центре проблематики «Ябеды», помогает понять своеобразие художественной структуры пьесы. Как и в комедиях Клушина, в «Ябед» ощутима близость к жанру стихотворной сатиры. Если

оставить в стороне организующую роль очень бледно заявленной фабулы, сводящейся к тяжбе Прямикова с Праволовом и возникшему между ними соперничеству за руку Софьи, то все действие комедии предстает как попеременно сменяющие друг друга картины, изображающие быт и нравы вершителей правосудия как в часы досуга, так и непосредственно в процессе исполнения ими служебных обязанностей.

Зритель становится очевидцем того, как готовится очередное несправедное судилище, с обязательными подношениями судье, взятками, с подыскиванием нужных указов и юридическими ухищрениями. Зловецкий и по-своему страшный тип Праволова концентрирует в своем облике все черты прожженного ябедника. В этом его достойными помощниками предстают секретарь суда Кохтин и прокурор Хватайко.

Зритель присутствует на пирушке, которую устраивает для членов гражданской палаты Праволов. Здесь-то и происходит обсуждение деталей предстоящего дела. Примечателен финал попойки, когда прокурор затягивает песню:

Бери, большой тут нет науки;
Бери, что только можно взять.
На что ж привешены нам руки,
Как не на то, чтоб брать?
Все (повторяют)
Брать, брать, брать...⁵¹

Наконец, в пятом действии на сцене происходит заседание суда. Зритель видит, как спокойно кладутся под сукно дела тех, кто не смог дать взятки, или тех, кто навлек на себя гнев сильных мира сего. Капнист мастерски показывает, как, даже зачитывая иск Прямикова, секретарь Кохтин умудряется попирать здравый смысл и нарушать закон.

Развязка комедии исполнена традиционного для XVIII в. утопического оптимизма. В момент, когда Праволов принимает поздравления по случаю выигранного им процесса, приносят поспутивший из Сената пакет, в котором содержится решение:

О Праволове сем повсюду предписать;
И где найдется он, сковав, под стражу взять
И крепко содержать до нового указа.⁵²

И первым, кто бросается удержать пытающегося скрыться Праволова, оказывается прокурор.

Мир «ябеды» и «мздоимства» сам раскрывает свои тайны в комедии. Этим сценам (д. I и IV) дважды предпосылаются своеобразные диалогические экспозиции, призванные подготовить зрителя к восприятию происходящего. Особенно ответственным выглядит диалог между Прямиковым и Добровым (д. I, явл. 1),

⁵¹ Русская комедия и комическая опера XVIII века, с. 603.

⁵² Там же, с. 638.

представляющий собой экспозицию ко всей комедии. Сжатые и емкие характеристики, которые дает Добров всем членам гражданской палаты, могли бы составить украшение любой стихотворной сатиры XVIII в., посвященной теме несправедного судейства, тем более что комедия написана традиционным для сатиры александрийским стихом.

«Ябеда» Капниста продолжала ту линию обличительной, остросатирической и потому общественной комедии, которая сформировалась в XVIII в. благодаря творчеству Сумарокова и Фонвизина. По глубине охвата социально-политических проблем она, конечно, уступала фонвизинскому «Недорослю». Но по пафосу нетерпимости к общественному злу, по силе и искренности обличений она была вполне под стать шедеврам Фонвизина. На это в свое время указывал Белинский, который в статье, посвященной роману М. Загоскина «Юрий Милославский», писал: «... есть еще и такие произведения, которые могут быть важны как моменты в развитии не искусства вообще, но искусства у какого-нибудь народа и, сверх того, как моменты исторического развития и развития общественности у народа. С этой точки зрения „Недоросль“, „Бригадир“ Фонвизина и „Ябеда“ Капниста получают важное значение».⁵³

Историю жанра комедии в XVIII в. уместно завершить кратким анализом одной из оригинальнейших пьес комедийного репертуара этого столетия — знаменитой шутотрагедии И. А. Крылова «Трумф» (или «Поддипа»). Написана она была между 1798 и 1800 гг. на Украине, в селе Казацком, где Крылов служил воспитателем детей князя С. Ф. Голицына. Пьеса более столетий оставалась под спудом. Она не была напечатана и не допускалась к постановкам на сценах императорских театров. Ее ставили в основном в домашних кружках, на сцене любительских неофициальных трупп, распространяли в рукописных списках почти на всем протяжении XIX в.

Уже само определение жанровой природы пьесы как «шутотрагедии» указывает на пародийный характер этого произведения. «Трумф» — пародия, но пародия необычная по многоплановости использованных в ней средств травестирования и по особой емкости ее подтекста. Исследователи уже отмечали тот факт, что содержание «шутотрагедии» не дает возможности ее однозначного истолкования. С одной стороны, перед нами очевидное неприкрытое пародирование структурного канона жанра высокой классицистической трагедии. Все атрибуты этого жанра в гротесково заостренном, шаржированном виде присутствуют в пьесе, и традиционные трагедийные коллизии предстают как комически сплюсненное нелепое шутовство. Но видеть в «Поддипе» только разновидность чисто литературной пародии означало бы также сужать ее значение. Фарсовая стихия не самодовлеет в пьесе, она выполняет сатирическую функцию, будучи одновременно и

⁵³ Белинский В. Г. Полн. собр. соч., т. II. М., 1953, с. 564.

орудием обличения, и средством своеобразной маскировки истинных объектов смехового травестирования. Благодаря этому литературная пародия несет в себе черты острейшей социально-политической сатиры.

Фабула пьесы напоминает традиционную для жанра трагедии схему.

Немецкий принц Трумф добивается руки царской дочери Подщицы. Его войско захватывает столицу царства. Но Подщица верна своему возлюбленному князю Слюняю. Соперничество Трумфа и Слюня и составляет стержень сюжетного действия пьесы. Уже сами имена подчеркивают духовные качества соперников: прусское солдафонство Трумфа и ребячество медоумка князя. Крылов нашел великолепное средство для раскрытия нравственного убожества обоих. Шаржированная речь персонажей создает основу индивидуализации их облика, доведенной до масштабов гротеска. Сатирический эффект достигается воспроизведением сильного немецкого акцента в речи Трумфа, по-солдатски грубой и обрывистой, как команда («Фезте мой фидит тфой — на поля и на пушка, И кочет auf ein Mal уфидеть на патушка»), с одной стороны, и картавого лепетанья Слюня («Ой! как мне быть, как ты с дьюгим пойдешь к венцу! Я так юбю тебя... ну пуще еденцу») — с другой.

Когда Подщица предлагает своему возлюбленному умереть вместе и тем доказать ей постоянство своей любви, Слюняй всячески уклоняется от подобных испытаний. Он не желает ни утопиться, ни заколоться и предлагает Подщице покончить с собою, если она этого хочет, без него: «Князна! заезься ты, я пьезде погьязю». Так травестируется в пьесе Крылова один из излюбленных мотивов «высокой» трагедии классицизма — аффектированная готовность к взаимному самопожертвованию и эффектное самоубийство героя. Примеров такого обхождения с традиционными приемами классицистического канона имеется в шутотрагедии немало.

Есть в пьесе и монарх, государство которого в опасности. Это отец Подщицы царь Вакула, окруженный советниками-боярами, из которых один глух, другой нем, а третий едва дышит от старости. Все мысли Вакулы обращены к любимому кубарю. Государственная деятельность царя и его советников изображена как детская игра стариков. Вакулу не заботит безопасность государства: сражаться против неприятеля — дело солдат. Не пугает его и недород, угрожающий стране голодом:

... А мне, слышь, что за дело?
Я разве даром царь? — Слышь, лежа на печи,
Я и в голодный год есть буду калачи,⁵⁴ —

возражает Вакула Подщице. Острая социальная сатира строится на использовании приемов народного фарса.

⁵⁴ Крылов П. А. Соч., т. I. М., 1956, с. 279.

Мысль о том, что в образе Трумфа содержатся намеки на самодурство Павла I и на его увлечение муштрой солдат на прусский манер, уже неоднократно высказывалась в литературоведении. Но сатирическая направленность «шутотрагедии» несомненно шире. В «Трумфе» острокомедийные ситуации оборачиваются сатирой на общегосударственные порядки, на главу государства и стиль его правления.⁵⁵

О царский сан! ты мне противней горькой редьки!
Почто, увы! не дочь конюшого я Федьки!⁵⁶

В этом восклицании Подписи сконцентрирована идейная программа пьесы, выражен демократизм позиции автора.

Пародируя трагедию, Крылов не только высмеивает условность литературы и театра классицизма. Он напоминает объективно зрителю и о тех высоких этических и политических идеалах, которые утверждала русская трагедия. Сатирическими образами Трумфа и Слюняя обличались важные социально-политические явления русской жизни конца XVIII в.: засилие военной и насаждение жестокой палочной дисциплины прусского образца в армии, а также избалованность изнеженных сынков дворянских усадеб (князь Слюняй).

Все эти серьезные аспекты содержания «Трумфа» живо воспринимались современниками, несмотря на обилие чисто «смеховых» эпизодов в пьесе и ее фарсовую пародийную развязку.

По сравнению с трагедией жанр комедии, как мы видели, демонстрирует несравненно большую гибкость и приспособляемость к некоему жанрово-структурному канону. Комедия в системе классицизма выполняла функции, родственные сатире. Не случайно в художественном языке русской комедии использовались все средства сатирического обличения. Особая роль сатиры в формировании русского общественного мнения XVIII в. определяет и те достижения, которыми было отмечено развитие жанра комедии в эту эпоху.

Комедия не утрачивает своего значения даже к концу XVIII в., когда система классицизма начинает обнаруживать исчерпанность своих возможностей. Мало того, отдельные тенденции ее развития свидетельствуют о своеобразном обновлении жанра. Возрождение интереса к стихотворной «высокой» комедии классицизма на исходе века можно рассматривать как одну из реальных предпосылок появления бессмертной грибоедовской комедии «Горе от ума».

⁵⁵ Берков П. Н. История русской комедии XVIII в., с. 363—364.

⁵⁶ Крылов И. А. Соч., т. I, с. 269.



Глава четвертая

КОМИЧЕСКАЯ ОПЕРА XVIII ВЕКА

Во второй половине XVIII в. в России, как и во многих странах Западной Европы, одним из самых популярных театральных жанров стала комическая опера. Восполняя пробелы в развитии других видов драматургии, она привлекала современников, особенно демократическую часть публики, сочетанием комедийного спектакля с музыкой, легко запоминающимися куплетами и включенными в текст русскими народными песнями, близким зрителю жизненным содержанием, оптимистическим финалом.

Появление русской комической оперы объясняется повышением интереса к прошлому страны, к многообразным формам народного быта, в том числе к русскому фольклору, что свидетельствовало об интенсивном росте национального самосознания.

Становление нового театрального жанра было непосредственным образом связано с формированием русской композиторской школы светского направления. Музыка Е. И. Фомина, А. А. Пашкевича, М. А. Матинского, Н. П. Яхонтова к лучшим комическим операм подчеркивала и углубляла прогрессивные, демократические тенденции, выраженные в либретто. Она является важным этапом в создании национальной музыкальной культуры.¹

Русская комическая опера возникла в 1770-е годы, когда уже пошатнулся непререкаемый авторитет эстетических концепций классицизма. Именно в это время проблема положения крепостного крестьянства, волновавшая русское общество, стала предметом гласного обсуждения. Обсуждение началось с полемики в сатирических журналах 1769—1772 гг. Комическая опера раньше других жанров драматургии откликнулась на этот интерес общества.

Художественные средства комической оперы были богаты и разнообразны: она усваивала темы и приемы комедии, трагедии, сатиры, лирики. Вместе с тем ей было свойственно свободное использование фольклора, музыки. Живопись, балет, архитектура привлекались для оформления и украшения оперного спектакля.

¹ См.: Рабинович А. С. Русская опера до Глинки. М., 1948, с. 29—34; Гозенпуд А. А. Музыкальный театр в России от истоков до Глинки. М., 1959, с. 93—198; Ливанова Т. Н. Русская музыкальная культура XVIII века в ее связях с литературой, театром и бытом, т. II. М., 1953; Розанов А. С. Композитор Николай Петрович Яхонтов. — Музыкальное наследство, т. I. М., 1962, с. 11—64.

По содержанию, сюжету и изображаемому конфликту русские комические оперы тяготели к различным жанрам драматургии. Некоторые из них были близки к «слезной» комедии, возникшей в конце XVII—начале XVIII в. в Англии, а затем получившей широкую популярность во Франции и во всей Западной Европе. «Новый и пакостный род слезных комедий», против которого выступал А. П. Сумароков, пустил прочные корни в оригинальной русской драматургии.

Авторы комических опер, написанных по типу «слезных» комедий, сделали героями своих произведений представителей среды, которая до того не изображалась в пьесах, — крестьянства. Они показывали любящих друг друга молодых людей, которым грозит разлука, вызванная какими-либо серьезными обстоятельствами, например их социальным неравенством («Анюта» М. И. Попова, 1772; «Милозор и Прелеста» В. А. Левшина, 1787; «Гирсис и Нина»,² 1794) или тем, что жених должен идти в солдаты («Новое семейство» С. К. Вязмитинова, 1781; анонимная опера «Таня, или Счастливая встреча», 1790-е годы). Иногда препятствие между влюбленными создавалось их антагонистами — злым приказчиком, помещиком, преследующим героев с эгоистическими целями («Розана и Любим», 1776, и «Приказчик», 1781, Н. П. Николева; «Несчастье от кареты» Я. Б. Княжнина, 1779; «Винетта, или Тарас в улье» К. Дамского, 1799). В рамках стереотипного сюжета создавались произведения, тяготеющие в зависимости от конфликта и способов его разрешения то к драме («Анюта» Попова, «Розана и Любим» Николева), то к комедии («Несчастье от кареты» Княжнина, «Винетта, или Тарас в улье» Дамского). Однако изображаемые в них острые драматические столкновения и многочисленные «слезные» сцены давали возможность показать повседневную жизнь простого народа.

Комические оперы, в основе сюжета которых лежало соперничество между крестьянином и бариним, изображали драматические конфликты, имевшие социальный оттенок. Для этих произведений характерно следование традициям демократического театра.

Конфликт получившей широкую известность оперы М. Попова «Анюта» очень прост: крестьянин Мирон хочет выдать свою приемную дочь замуж за батрака Фплата, Анюта же любит молодого дворянина Виктора. Социальное противоречие подобного рода широко использовалось в западноевропейской драматургии (например, Мольером в «Жорже Дандене») для создания комических ситуаций. Однако в интерпретации Попова столкновение между батраком и бариним изображается в драматическом аспекте. Только уговоры Анюты («Ах нет! Не тронь ево, пускай ево живет, я не хочу нанести ему такой напасти...») удерживают Виктора от намерения расправиться с бесправным крестьянином. Власть барина батрак может противопоставить лишь отчаянную сме-

² Имя автора скрыто за инициалами «Д. Р.».

лость. Грозясь ответить на насилие «дубинками», Филат заявляет: «Помни то, что также и хресьяне умеют за себя стоять, как и дворяне!». В этом эпизоде Попов варьирует широко распространенный в устной народной драме начиная с середины XVIII в. эпизод спора дворянина с насмехающимся над ним слугой. Угрозой слуги расправиться со своим господином заканчивалась пьеса «Мнимый барин». В ее финале слуга, держа в руках дубинку, еще из-за сцены кричал своему хозяину: «Бывает с тобою побраплюся, так ею и оборощюся».³ Использование этого эпизода народной сатирической драмы в пору широких крестьянских волнений, незадолго до Пугачевского восстания, придавало опере Попова «Анюта» злободневность и остроту.

Создавая картину жизни крепостной деревни, Попов рассказал в пьесе и об изнурительном крестьянском труде. Выходная ария Мирона перекликалась по своим мыслям с «Отрывком путешествия в*** И*** Т***», напечатанным на страницах новиковского журнала «Живописец» в том же 1772 г., когда была написана «Анюта». Мирон «один рубит дрова и голосом следует за ударами: Га!.. Га!.. Га!.., потом бросает топор и несколько отдыхает.

Ух, как жо я устал,
А дров ощо не склал.
Охти, охти, хресьяне!
Зачем вы не дворяне?..
А нашей так беды не подымаёт грудь!
Запеть жо мне топерь от грусти што-нибудь.
Боярская забота:
Пить, есть, гулять и спать,
И вся их в том робота,
Штоб деньги обирать.
Мужик сушись, крушися,
Потей и роботай,
А после хош взбесися,
А денешки давай.
Вот наша жизнь какая,
Проклятая! благая!»⁴

Вслед за Поповым аналогичные эпизоды, позволяющие в первых же сценах приобщить зрителя к заботам и тревогам простых людей, вводили в свои оперы и другие драматурги (например, анонимный автор оперы «Таня, или Счастливая встреча», Николев в «Розане и Любиме»). Однако отдельные обличительные эпизоды, как правило, не получали дальнейшего развития в действии опер.

Значительно расширялся реальный жизненный фон конфликтов, изображаемых в операх, благодаря диалогам и монологам о «подьяческом племени», злом приказчике, сценам, высмеиваю-

³ Кузьмина В. Д. Русский демократический театр XVIII века. М., 1958, с. 67—68.

⁴ Русский музыкальный театр. 1700—1835. Хрестоматия. Сост. С. Л. Гинзбург. М.—Л., 1941, с. 32—33.

щим пристрастие ко всему иноземному. Разговоры и суждения на эти злободневные для XVIII в. темы приобретали в комедии-оперии характер постоянных речевых формул. Они включались и в «слезные» оперы, хотя чаще всего не были связаны с развитием основной сюжетной линии. Так, например, в «Анюте» Попова возникает тема подъяческого взяточничества. Диалоги Мирона и Филата вскрывали перед зрителями «механику» ограбления крестьян и показывали бесправие народа.

Аналогичные сцены включены в комические оперы «Милосор и Прелеста» Левшина, «Винетта, или Тарас в улье» Дамского. Такие эпизоды усиливали демократические тенденции произведений. Однако каноны классической драматургии заставляли авторов разрешать конфликты в сфере сильных, возвышенных чувств и не касаться «низкой» стороны жизни. Героиня оперы М. И. Попова Анюта оказывается дочерью помещика Цветкова, и это устраняет все препятствия на пути к ее браку с молодым дворянином. Таким образом, в жанре комической оперы социальная сущность драматического конфликта почти всегда оказывалась затуманенной. Соединение в одном произведении художественных приемов, восходящих к различным культурным традициям, сюжетно не всегда оправданное введение сатирических сцен придавало двойственный и идейно противоречивый характер содержанию «слезных» опер. На эту черту «Анюты» М. И. Попова неоднократно указывали исследователи.⁵

Положительные персонажи занимали в «слезных» операх центральное место, причем на первый план выдвигалась лирическая, любовная пара. На это указывают, как правило, уже названия опер.

Глубокие сдвиги в государственной и социальной жизни России второй половины XVIII в. привели к изменению взгляда на значение отдельной личности. Герои комических опер полны оптимизма, не хотят мириться с враждебными обстоятельствами и смело борются за свою любовь. Особенно выразительны в этом отношении характеры героинь. В комических операх возникают образцы нового отношения к женщине, к ее чувствам, к ее праву на известную самостоятельность. Задолго до «Бедной Лизы» Карамзина они давали понять, что «и крестьянки любить умеют».

Героиням опер свойственны гордость, чувство собственного достоинства. Они сами находят себе жениха, выбирая его «по сердцу». Анюта («Несчастье от кареты» Княжнина) не хочет любить «не только приказчика, ни барина и никого». «Лукьян мне всех милее», — заявляет она. Розана («Розана и Любим» Николева), посмеявшись над неудачным претендентом на ее руку, решает: «О! Я лучше век просижу в девках (*вздохнувши*), чего мне очень, очень, очень не хочется, нежели пойду за эдакого шалолая. Велика вещь, что он пономарь, да я и сама солдатская

⁵ См.: Гозенпуд А. А. Музыкальный театр в России..., с. 121—124; Бергов П. Н. История русской комедии XVIII в. Л., 1977, с. 185—188.

дочь». ⁶ В критической ситуации она не примиряется со своей судьбой: «Отстаньте от меня, отступитесь; за что вы меня, как колодницу, здесь держите? Это-та боярская любовь?.. Ах! Сымите с меня ваш саван, ваши наряды; возьмите назад все ваши дары, лишь отдайте мне Любима <...> Ради Христа подите от меня... или я убьюся до смерти». ⁷

Особое значение для характеристики героев в «слезных» операх имела песня. Использование народных песен или песен, написанных в подражание народным и напоминающих сумароковские стилизации, значительно способствовало успеху нового музыкально-драматического жанра. Включенная в драматическое произведение, песня становится его элементом и начинает выполнять специфические драматические функции, изображая душевное состояние персонажей, иногда заменяя драматическую реплику, пока еще не передающую душевного движения, подчеркивая в отдельных случаях остроту действия. ⁸

Драматурги чувствовали изобразительные возможности лирических песен, в которых всегда присутствуют элементы лирического самовыражения, и потому стремились к мотивированному включению их в текст драмы. В. А. Левшин в «объяснении» к «Милозору и Прелесте» писал, что «заставлял» петь героев оперы «тогда, как можно человеку; в чувствованных же, поражающих сердца лиц представленных, не отважился им то позволить, ибо сие действие не было б естественно. Возможно ль петь, когда рыдаешь? И в отчаянии не пристойнее ли выть, чем играть своим голосом по музыке?» ⁹

Впрочем, не все драматурги руководствовались подобными соображениями. В «Розане и Любиме» Николева песня, музыка широко использовалась и в драматические моменты, о чем свидетельствуют многочисленные и подробные авторские ремарки. Известно, что капельмейстер Московского театра И. Керцелли не смог удовлетворить требованиям либреттиста, который с сожалением констатировал: «...где надобно петь троем или четверым вместе, там поют двое, а один или двое зевают; где надобно петь, там говорят, а что надобно говорить, то пропускают». ¹⁰ Музыка в этой опере, таким образом, должна была усиливать драматизм действия, его экспрессию. ¹¹ Песни или лирические «арии» персонажей сопровождают все наиболее напряженные эпизоды пьесы, как например сцены, связанные с похищением Розаны помещиком и с решением Любима и Излета спасти девушку.

⁶ Русская комедия и комическая опера XVIII века. М.—Л., 1950. с. 177.

⁷ Там же, с. 209—210.

⁸ Староверова Т. Л. Некоторые вопросы использования фольклорного материала в драматургии XVIII века. — В кн.: Проблемы изучения русской литературы XVIII века. Л., 1978, с. 122.

⁹ Левшин В. И. Милозор и Прелеста. М., 1787, с. 7.

¹⁰ Русская комедия и комическая опера XVIII века, с. 171.

¹¹ См.: Рабинович А. С. Русская опера до Глинки, с. 47—48.

Нередко песни включались в оперу как лирические эпизоды. В «Анюте» М. Попова Мирон поет «от грусти» (явл. 1). Псаря в опере Николаева «Розана и Любим» прерывают песней разговор об охоте, не имеющий отношения к развитию сюжета: «Ну полно, братцы, о пустяках спорить <...> споемте лучше охотничью песню <...> Ай, ребята, ну-ка другую? Что-та разохотилось» (д. I, явл. 7). В состоянии созерцательной безмятежности обмениваются песнями Тирсис и его возлюбленная, причем герой «песенку» выучил «на своей сторонке», а Нина переняла «у одной барыни», которая «проезжала мимо <...> деревни нынешней зимой, ночевала здесь и пела...» («Тирсис и Нина», явл. 2). Добронравов, тоскующий по сыну, поет песню, сочиненную, по его словам, «как бы нарочно» для него («Милозор и Прелеста» В. Левшина, д. 2, явл. 4).

В опере Н. П. Николаева «Розана и Любим» наряду с центральными персонажами — героиней и ее возлюбленным — большое внимание уделено изображению заблуждающегося, но в финале раскаивающегося дворянина. Воспользовавшись фабулой известной комической оперы Фавара «Annette et Lubin» о похищении невинной крестьянской девушки помещиком, Николаев разрабатывает ее в духе русских нравов. Помещик Щедров, не внимая уговорам Розаны («Я слез твоих не вижу»), велит псарям вести крестьянку в свой дом. С этим моментом оперы связаны центральные, «слезные» ее сцены. «Рвется разными страстями» Щедров. Любим, Розана и ее отец Излет умоляют его: «Сжался, барин, ты над нами!».

Особое значение приобретает изображение колебаний героя, борьбы, которая происходит в его душе. В этом смысле образ Щедрова схож с трагедийными персонажами. Однако комическая опера демонстрирует иное, чем в трагедии, понимание добродетели. Внимание в ней перенесено с общественно значимых конфликтов на проблемы семейной жизни, на мораль человека в частном быту. В душе Щедрова борются «страсть и совесть», и последняя побеждает.

Влияние трагедии сказалось в пьесе Николаева в изображении любви как человеческой слабости и в использовании больших патетических монологов. Возвышенная риторика не противоречила характеру «слезной» комедии, но в операх использовалась редко, как правило, уступая место лирическим монологам-песням.

Особую роль в драматическом действии оперы Николаева играет лесник Семен, колоритный и многоплановый образ, который, по словам М. Бахтина, «приносит с собой в литературу <...> очень существенную связь с площадными театральными подмостками, с площадной зрелищной маской».¹² Подобным фигурам «присуща своеобразная особенность и право — быть чужими в этом мире, ни с одним из существующих жизненных положений этого мира они не солидаризуются, ни одно их не устраивает, они видят

¹² Бахтин М. Вопросы литературы и эстетики. М., 1975, с. 309.

изнанку каждого положешья». Лесника лишь забавляет вид Розаны, спасающейся от преследующих ее барских псарей. Намерение Излета искать защиту у царицы он оценивает скептически: «Да вить до бога-то высоко, а до царя далеко... знать ты ощо у бар-то в пределе не бывал, вить это, брат, не под турком; тут как те отдубасят...» (д. 3, явл. 2). Когда помещик в финале рассказывает и убеждает Семена «ни за какие деньги вперед в незаконных делах не участвовать», тот цинично замечает: «Он, видно, с похмелюги?».

Герой подобного типа, выступая в формально разных, но по существу родственных облициях плута или шута, встречается и в других комических операх (например, цыган в опере В. Майкова «Деревенский праздник, или Увепчанная добродетель», шут в «Несчастье от кареты» Княжнина), неся в себе и отрицательные и положительные, но всегда правдивые черты. Это чувствовал и сам Николев. «Мне кажется, — писал он о своей опере, — что она чуть держится, и то одним дровосеком, без которого бы она с первого раза еще упала».¹³ В роли лесника прославился московский актер-комик А. Ожогин.

Благополучное разрешение конфликта в этой опере, демонстрирующее высокие нравственные качества персонажей, было в значительной степени предопределено спецификой жанра. В комических операх с самого начала подразумевался счастливый конец. Стремление смягчить изображение социальных конфликтов, развлечь и успокоить зрителя было особенно ощутимо в произведениях, написанных после подавления Пугачевского восстания.

К концу XVIII в. идейное содержание «слезной» драмы в рамках комической оперы значительно сузилось. Если в трагедиях этого времени поднимались серьезные политические вопросы, а комедии Д. И. Фонвизина, В. В. Капниста, И. А. Крылова содержали обличение основ современного социального быта, то комические оперы ограничивались изображением частной жизни, лирических переживаний своих героев. Стаповление сентиментализма не могло не сказаться на музыкально-драматическом жанре, в котором основную смысловую нагрузку стали нести «чувствительные» арии персонажей. Хотя в подобных произведениях и были намечены социальные конфликты, они не достигали подлинной остроты, а развязка наступала чаще всего благодаря счастливой случайности («Тирсис и Нина», «Милозор и Прелеста», «Таня, или Счастливая встреча»). В то же время в операх усиливаются дидактические элементы. Так же как в сатирических комедиях, реплики положительных героев превращаются в прострастные монологи. Но в комических операх эти монологи не содержат общественно-политических мотивов, а выражают лишь нравственные «правила» автора. Еще отчетливее дидактизм проявляется в музыкальном финале, в котором все чаще стало

¹³ Русская комедия и комическая опера XVIII века, с. 172.

звучать прославление «добрého барина», «созданного для блага людей».

Изменение драматического конфликта и усиление дидактизма в операх, написанных в период реакции 1780—1790-х годов, в которых наряду с интересом к характеру и судьбе простого человека сказывалось разочарование в просветительских идеалах, привело к созданию драматургического варианта социальной идиллии XVIII в. Возник четко выраженный драматический стереотип: мир, изображенный в операх, противопоставлялся реальной действительности; на сцене воссоздавалась жизнь, облагороженная и очищенная от лицемерия и лживых законов «цивилизованного» общества.

Уже для одной из ранних русских комических опер — пьесы В. Майкова «Деревенский праздник, или Увенчанная добродетель» (1777) была характерна антитеза в духе Руссо: порочному и нелепому городу противопоставлялась цельная, идиллическая жизнь деревни. В то время как в лучших комедиях конца XVIII в. показывалось, что и в деревне чувства и поступки людей не свободны от расчета, что и здесь они зависят от имущественных отношений («Бобьль» П. Плавильщикова), комические оперы изображали крестьянскую жизнь вне ее реальных экономических или социальных форм. Хотя идиллия и создавала определенные условия для проникновения в литературу местного, национального колорита, оперы-пасторали («Винетта, или Тарас в улье» К. Дамского, «Милет и Милета» Н. А. Львова, «Милозор и Прелеста» В. А. Левшина, «Прикащик» Н. П. Николева и др.) не выходили за рамки условного буколического жанра. Комические оперы 1780—1790-х годов отражали положительную программу либеральных дворян, выступавших против крайностей крепостничества, которые могли вызвать новую крестьянскую войну. Подобные сочинения поощрялись Екатериной II, они заполняли последние тома «Российского феатра» и ставились на придворной сцене, соперничая пышностью декораций с операми самой императрицы.

Интерес к обыденной жизни простого человека в 1780-е годы нашел отражение в тех комических операх, где на первом плане была не интрига, не идиллия, а «бытописание».

Введение в драматические произведения ансамблевых бытовых сцен было одним из самых значительных достижений комедиографии последней трети XVIII в. В этом отношении драматургия шла вслед за отечественной журналистикой. Первые опыты изображения мещанства, купечества, крестьянства в их повседневных заботах принадлежали М. Л. Чулкову — автору «Пригожей поварихи» (1770), «Пересмешника» (1766—1768), журнала «И то и се» (1769).

Стремление преодолеть драматургический стереотип впервые отчетливо проявилось в комедиях Д. И. Фонвизина «Бригадир» и «Недоросль». Эти пьесы незаметно, но настойчиво изменяли саму природу театральной условности, изображая на сцене не исключительные события и ситуации, а привычные, знакомые

каждому человеку по собственному жизненному опыту явления. Стремление Фонвизина к «безэффективности» во имя бытовой и психологической достоверности не осталось незамеченным его современниками-комедиографами. В 1780-е годы появилось несколько музыкально-драматических произведений, сюжет которых развивался на новой драматической основе. Начало было положено комической оперой «Санкт-Петербургский гостинный двор» (создана в 1781 г., издана в Москве в 1790 г.). Автор ее М. А. Матинский, крепостной графа С. П. Ягужинского, получил хорошее образование и в 1785 г. был отпущен на волю. Своей оперой Матинский продолжил в репертуаре русского театра купеческую тематику, начатую комедиями анонимных авторов «Лжец» (1774) и «Подражатель» (1779), а также «Купецкой компанией» (1780) О. Чернявского.

Главное в произведении Матинского — не развитие интриги, а бытописание. Не случайно во второй редакции пьесы, напечатанной под названием «Как поживешь, так и прослывешь» (СПб., 1792), драматург без ущерба для интриги поменял местами первый и третий акты (за исключением развязки). Несвойственное комедиям того времени количество действующих лиц — их более двадцати — позволило Матинскому нарисовать широкую и выразительную картину жизни столичного города.

Опера начинается сценой в Гостином дворе, которая повторяет, а во многом и дополняет жанровые картинки сатирических журналов Н. И. Новикова «Всякая всячина» (1769) и «Живописец» (1772).¹⁴ Нарушая закон, по которому с должников разрешалось взимать не более 6 процентов, купец Сквалыгин берет с них и по 60 и по 120 процентов в год. Разживши и Проторгуев находятся в полной зависимости от него и вынуждены ради отсрочки в уплате долга одаривать Сквалыгина лучшими своими товарами. Другие купцы — Перебоев и Смекалов, задолжавшие Сквалыгину и за аренду лавки и за квартиру, под страхом «в одночасье... со всем своим скарбишком», с женой и детьми оказываются на улице, по неслыханно высокой цене покупают у него ткани, которые «подмокли и позатасканы». Капризные барыни Крепышкина и Щепеткова требуют показать им атлас, потом тафту и модные чепчики «мадам Фирюлю», шелковые чулки и пьюсовые ленты. Никакой товар им не нравится, рассмотрев и пощупав, они мнут и бросают его, приводя купцов в отчаяние. Разживши восклицает: «Господи, боже мой! Что это за фигли такие? Это притоманно что-нибудь напушонное».

М. А. Матинскому удалось органично соединить фольклорную и сатирическую линии пьесы. Во втором действии — сцене девишника — развивается сюжетная линия, скрепляющая все эпизоды оперы: Сквалыгин стремится выдать дочь Хавронью замуж за отставного регистратора Крючкодея. В сценах этого действия по-

¹⁴ См.: Сатирические журналы Новикова. М.—Л., 1961, с. 298—299. 564.

казана семейная жизнь купечества. Деспотизм, грубость, расчет господствуют в частном быту купцов. Жена Сквалыгина Саломонида и другие купчихи изрядно напиваются и откровенно рассказывают друг другу о своих семейных порядках. При этом, как отмечает П. Н. Берков, «на фоне чудесных, поэтичных народных песен становится еще более отвратительной и отталкивающей гнусность Сквалыгина и Крючкодея».¹⁵ Несоответствие поэтического образа невесты характеру Хавроньи подчеркивало глупость и ограниченность героини.

Развернутые жанрово-бытовые картины оперы дополнялись традиционными комическими элементами. Разоблачительные самохарактеристики были особенно выразительны в «ариях» персонажей. Ни одна из них не была положена «на голоса» известных песен. В их музыке композитор В. А. Пашкевич¹⁶ подчеркивал отрицательную характеристику героев оперы. Сильное впечатление на зрителей производила «ария» Крючкодея: «Ах, что ныне за время, Взятюк брать не велят...». Сатирический характер текста контрастировал со скорбной, мпнорной музыкой, пародирующей стиль «чувствительных песен».¹⁷ Это создавало комический эффект.

Для наиболее полного раскрытия характера Сквалыгина в оперу была включена эпизодическая сцена в духе «слезной» драмы — появление должницы-вдовы с малолетними детьми.

Строящаяся на сочетании и чередовании ансамблевых бытовых сцен и различных комических приемов, пьеса Матинского «Санкт-Петербургский гостиный двор» по своим художественным достоинствам и силе обличения не уступала сатирическим комедиям XVIII в.

Очевидно, композиция комической оперы Матинского была учтена А. О. Аблесимовым, уже известным к тому времени автором оперы «Мельник — колдун, обманщик и сват» (1772), в пору его работы над новым музыкально-драматическим произведением. В 1782 г. в Москве была играна комическая опера Аблесимова «Поход с непременных квартир» (музыка Эккеля). «Драматический словарь» сообщал: «Оная пьеса довольно хорошо принята публикою. Г-н сочинитель показал в оной пьесе подробно все солдатские нужды так, как искусившийся в сей части».¹⁸ Опера дошла до нас в единственном дефектном списке — отсутствует последнее, третье, действие.¹⁹

¹⁵ Берков П. Н. История русской комедии XVIII в., с. 278.

¹⁶ Долгое время считалось, что Матинский был автором не только литературного текста оперы, но и ее музыки. Однако музыковедам удалось установить, что драматург лишь указал народные песни для музыкальной обработки, а партитуру оперы написал В. А. Пашкевич. См.: Левашова О., Келдыш Ю., Кандинский А. История русской музыки, т. I. М., 1972, с. 154.

¹⁷ См.: Левашова О., Келдыш Ю., Кандинский А. История русской музыки, т. I, с. 157.

¹⁸ Драматический словарь. М., 1787, с. 108.

¹⁹ См.: Театральное наследство. М.—Л., 1956, с. 189—224 (публикация П. Н. Беркова).

По комментированному списку действующих лиц можно судить о паличии в опере «Поход с непременных квартир» комедийной интриги. Однако в первых двух действиях, как и в «Санкт-Петербургском гостинном дворе», она проходит как бы вторым планом. Большое количество персонажей, в том числе эпизодических (солдаты, городские жители «разного звания, пола и возраста»), было необходимо драматургу для создания широкой картины быта и нравов провинциального города и армии.

Особенно отчетливо отход от традиций и схем эстетики и художественной практики драматургии классицизма проявился в комической опере Н. А. Львова «Ямщики на подставе» (1787, музыка Е. И. Фомина).

Несмотря на то что Львов использовал стереотипный сюжет о счастливом избавлении ямщика Тимофея от рекрутчины и разоблачении бобыля-плута, композиция и весь строй пьесы поражали своей необычностью. Львов довел до логического завершения те нововведения, которые наметились в отечественной комедии-оперы 1780-х годов.

Действие оперы приурочено ко времени поездки Екатерины II в Крым в 1787 г. и происходит на маленькой почтовой станции. Однако предметом изображения стали не эпизоды, связанные с путешествием императрицы, не сопровождающие ее аристократы, а простые люди — ямщики. Характерно при этом, что быт ямщиков показан в опере не комически, как например в поэме В. Майкова «Елисей, или Раздраженный Вахх», а серьезно и с большой любовью.

Завязка оперы определяется естественным течением жизни простых людей. Конфликт разрешается хотя и не без участия проезжего офицера, но все же благодаря взаимопомощи ямщиков, готовых «всем миром» постоять друг за друга:

Между нами
Ямщиками
Испокон есть благодать —
Не поддастся,
Хоть подраться,
А за друга постоять.

Драматург лаконично, даже скупно изображает чувства и переживания персонажей. Он верит в способность зрителей к сопереживанию и правильному восприятию образов.

Для оперы характерны быстрые, но всегда психологически оправданные повороты в речи и поступках персонажей. Нововведением Н. А. Львова было последовательное использование в пьесе полилога. Динамичный обмен короткими репликами нескольких действующих лиц применялся драматургами начиная с Сумарокова («Опекун», «Рогоносец по воображению») главным образом в комических сценах. Фонвизин употреблял его в нейтральных, бытовых сценах для быстрейшей и наиболее полной характеристики персонажей («Бригадир»). В «Ямщиках на под-

ставе» структура и тональность полилога различны. Иногда отдельные безымянные реплики передают лишь говор толпы, и на этом эмоциональном фоне затем даются диалоги главных действующих лиц. В других случаях полилог создает своеобразные экспрессивные узлы, необходимые для последующего развития действия. Усиливая динамику сюжетного развития, полилог в то же время содержит большие возможности для характеристики персонажей. Так, из разговора ямщиков становится ясно, что один из них горяч и несдержан, а другой уверен в себе, рассудителен.

Опера, напоминая по своей необычной конструкции бытовую хронику, заканчивалась также нетрадиционно. Действие обрывалось на половине фразы, оно как бы переносилось со сцены за кулисы. Такой финал подчеркивал, что в изображенном автором жизненном процессе завершился лишь какой-то отдельный этап. Сама же жизнь продолжается.

Пристальное внимание Львова к изображаемой им социальной группе сказалось и в последовательной стилизации естественной разговорной речи. После комической оперы М. Попова «Анюта» использование в пьесе диалектной речи крестьян становится нередким явлением. Однако драматурги обращали внимание главным образом на внешне броские элементы диалектов: «цоканье», «оканье», «аканье», употребление энклитических частиц *-ста, -стани, -га*. Не имея точных представлений об особенностях какого-либо определенного говора, они «„создавали“ условный крестьянский язык, механически соединяя все, что им было известно об отличиях языка деревни от литературной или по крайней мере городской нормы». ²⁰ В то же время в большинстве комических опер речь персонажей была лишена специфических народных черт и сближалась с языком образованной дворянской среды. В опере Львова «Ямщики на подставе» все персонажи, за исключением офицера, говорят на южновеликорусском (тамбовском) наречии. Такими же «натуральными», как и язык оперы, были песни, включенные в нее. Песни ямщиков, главным образом ансамбли и хоры, были непосредственно связаны с развитием сюжета. При этом они не только комментировали сюжетную линию, но в ряде случаев и углубляли ее. И композитор и драматург хотели «воплотить в своей опере обобщенный образ народа, выразить в песне типичные стороны народного характера». ²¹

Пьеса Львова вызвала большие споры, но сценического успеха не имела. Отказавшись от эффектного изображения конфликта, от обычной для драматургии XVIII в. патетики и аффектации, Львов не смог придать своей пьесе «сценичность», театральную выразительность. Художественное сознание зрителей не

²⁰ Берков П. Н. О языке русской комедии XVIII века. — Изв. АН СССР. Сер. лит. и яз., 1949, т. VIII, вып. 4, с. 43.

²¹ См.: Левашева О., Келдыш Ю., Кандицкий А. История русской музыки. т. I, с. 163.

было подготовлено к восприятию оперы Львова «Ямщики на подставе». Однако следует отметить, что «бытописание» в комических операх было новым явлением в изображении народа и имело большое значение для развития театра и музыки.

К 1780-м годам русские комические оперы стали популярными во всех слоях общества. Тексты многих опер всякий желающий мог приобрести по весьма умеренной цене в лавке К.-В. Миллера, комиссионера Н. И. Новикова.²² Однако развитие этого жанра происходило не вглубь, а вширь. И значительно большую долю в количественном отношении составляли произведения «развлекательного» типа.

Основным сюжетным стержнем комических опер «развлекательного» типа была занимательная интрига, на протяжении всего действия удерживающая внимание зрителей. Использовались и традиционные комедийные элементы: переодевание, одурачивание, различного рода недоразумения. Сюжеты «развлекательных» опер, как правило, стереотипны. Чаще всего это «свадьба обманом», как например в операх «Любовник-колдун» В. И. Майкова (1772), «Матросские шутки» П. И. Фонвизина (1780), «Колдун, ворожея и сваха» И. Юкина (1789), «Скупой» Я. Б. Княжнина (1787), «Три свадьбы вдруг, или Как аукнется, так и откликнется» А. Желтова (1794) и т. д. В других пьесах с помощью разного рода хитростей улаживались денежные дела добродетельных персонажей.

В отличие от авторов «слезных» опер создатели музыкально-драматических произведений «развлекательного» типа зачастую особенно тщательно разрабатывали образы отрицательных персонажей. При этом использовались определенные сценические маски: самодовольный воин, сообразительный и ловкий слуга, приказчик, петиметр, подьячий. Все эти герои в рамках своей роли наделялись стандартными чертами, причем их социальная или профессиональная принадлежность непременно совпадала с определенными морально-психологическими качествами. Четко установленный стереотип роли, а также «говорящие» имена давали зрителям возможность мгновенно отнести персонажей опер к тому или иному разряду и определить их функцию в пьесе.

В отличие от сатирических комедий в комических операх изображались не столько отрицательные свойства человеческой природы, сколько ее смешные проявления. В критических ситуациях отрицательные персонажи быстро обнаруживали свою несостоятельность. Жанрово-бытовые сатирические эпизоды комических опер — интермедии, генетически связанные с народными комическими сценками, — создавали эмоциональный и игровой аккомпанемент к основным сценам. Они как нельзя лучше передавали национальный колорит, нравились демократическому зрителю.

²² См.: Санкт-Петербургские ведомости, 1781, № 15, прибавление, с. 83.

Опера «Ставленник» (1780), написанная «учеником философии» Ярославской семинарии Яковом Соколовым, представляет собой обработку известного рассказа, помещенного в 1766 г. во второй части «Пересмешника» М. Чулкова. «„Ставленник“ легко, живо, весело <...> изображает, как богатый, но не ученый сельский попovich Фома безуспешно тратит деньги и хитрости на получение священнического места, а <...> пономарский сын Провор без всяких денег и хитростей <...> тотчас получает это место, потому что хорошо отвечает на экзамене».²³ Соколов широко использует в своей опере приемы и образы народной сатирической драматургии. В «Ставленнике», как и в интермедии «О старце», шутовски обыгрывается экзамен, во время которого безграмотный попovich вместо грмоса затягивает плясовую песню «Береза моя...». Письмо Фомы к отцу напоминает пародийные челобитные, а сцену, в которой Брандахлыстов принимает пение Фомы за мычание коровы, можно сравнить с известным в демократическом театре диалогом «Могильник и Кобыльник».²⁴

Особое значение приобретают в этой опере авторские ремарки, так как развитие сюжета определяется не только высказываниями героев, но и движением их на сцене. В то время, как Алтынников поет «У кого в кармане грош, Тот подьячим и хорош...», Фома горько жалеет о напрасно растроченной сумме и, как говорится в ремарке, «между тем, отошедши в сторону, считает деньги». Соколов выразительно показывает, каким способом Фома, придя на экзамен, хочет произвести приятное впечатление. Он «очень долго молится, потом кланяется судьям». Обескураженный пением Фомы, Брандахлыстов «вдруг выбегает и еще за дверьми кричит».

Самая большая популярность выпала на долю комической оперы А. О. Аблесимова «Мельник — колдун, обманщик и сват» (1772). Будучи представлепа в первый раз 20 января 1779 г. на сцене Московского театра, эта пьеса выдержала 52 представления подряд, а в петербургских театрах шла почти до середины XIX в.

Причину успеха этого произведения современники видели в его национальной основе. «Отчего опера „Мельник“ со всеми слабостями сочинения и ненаблюдениями Аристотелевых правил более 200 полных представлений выдержала и всегда с удовольствием принимается, а „Нелюдим“, славная Мольерова комедия, никогда полного собрания не имела? — размышлял Плавильщиков. — Для того, что „Мельник“ наш, а „Нелюдим“ чужой. Между переводом и сочинением точно такая же разность, как между эстампом и картиною, если не более».²⁵

Музыка «Мельника» была положена на «голоса» народных песен талантливым оркестрантом Московского театра М. Соколовским. Она способствовала успеху оперы, но главной его причиной была оригинальность либретто.

²³ Лествицын В. И. Предисловие к публикации пьесы. — Русская старина, 1875, т. 13, июнь, с. 279—280.

²⁴ Кузьмина В. Д. Русский демократический театр XVIII века, с. 204.

²⁵ Зритель, 1792, ч. II, с. 131.

Точно определенное место действия пьесы сразу вводило зрителя в обстановку крестьянского быта: «Театр представляет с одной стороны лес, вдали по холмам малые деревеньки, а с другой стороны — мельницу и при ней телеги с мешками. Наперед и всего дерево. Мельник, стругая доску, поет. . .». Опера организована в соответствии с принципом народного театра: зрители с самого начала в курсе замысла героев. Конфликт оперы формулируется Филимоном: «Я задумал, доброй молодец, жениться. . . да вот беда моя! Отец и мать ее друг с другом не согласны. . . старик-ат ведь и хочет дочку выдать за детину хлебопашца, а старуха-хлопотунья за дворянского сыночка» (д. I, явл. 3). Главным лицом всего последнего действия является Мельник, а основной пружиной развития сюжета — его плутни. Вплоть до последнего явления Анкудин и Фетинья, родители Аниоты, находятся в неведении относительно того, кто будет их зятем, и беспрестанно спорят на этот счет, не зная, что оба имеют в виду одного и того же человека — Филимона. Иногда их спор переходит в фарс.

Интрига, основанная на одурачивании, составляющем главный сюжетный стержень в комедийном и повествовательном фольклоре, и разрешается у Аблесимова в народном духе — загадкой. Мельник сжато пересказывает содержание пьесы, тем самым заостряется кульминация и подготавливается почва для неожиданной развязки-разгадки — Филимон оказывается однодворцем:

Сам помещик, сам крестьянин,
 Сам холоп и сам боярин,
 Сам и пашет, сам орет
 И с крестьян оброк берет.
 Это знайте:
 Это знайте,
 Не вступайте
 Больше в спорец.
 Его знают,
 Называют
 Однодворец!²⁶

Таким финалом Аблесимов отражает определенный идеал, в котором примиряются все острые конфликты, связанные с крестьянским вопросом в период после Пугачевского восстания.²⁷ Однако со второй половины XVIII в. тенденция превращения однодворцев в государственных крестьян обозначилась настолько отчетливо, что такое разрешение конфликта, какое изобразил Аблесимов, было лишь очередной социальной утопией.²⁸

²⁶ Однодворцы, или «четвертные» крестьяне, — потомки мелких служилых людей — казаков, стрельцов, пушкарей и т. п., поселившихся в XVI—XVII вв. на восточных и южных границах Московского государства для защиты его от монголо-татар. Они не были крепостными и имели землю в частном владении.

²⁷ Берков П. Н. История русской комедии XVIII в., с. 199.

²⁸ См.: Мавродин В. В. Классовая борьба и общественно-политическая мысль в России в XVIII в. (1725—1773). [М.], 1964, с. 181—182.

В 1817 г. Мерзляков, отмечая почти 50-летнюю популярность оперы Аблесимова, указал на одну ее важную особенность: «... достоинство *Мельника* то, что все лица «его» просты, но не глупы до отвратительности, как Простаковы, как Филатки, — не надуты сверх своего звания, как в некоторых других комических наших пьесах <...> Все лица имеют качества приятные ... все в известной степени милы».²⁹ Действительно, ко времени написания «*Мельника*» характер героя и способ его выражения в пьесах комедийного жанра установился довольно прочно, приобрел «канонические» черты. Имена Новодумов и Стародумов, Чесносердов и Миловидов, Добронравов и Промоталовых, уже только названные в списке действующих лиц, характеризовали их носителей. Даже имя Анята после комической оперы Попова стало общепотребительным — еще не раз потом драматурги давали его де-вущкам-крестьянкам.

Новаторство Аблесимова состоит в том, что он отошел от подобного канона. Характеры его героев не однозначны. «*Мельник* смышлен, догадлив, забавен, готов на услугу <...> Анкудин <...> не легковерен, он тотчас готов принять осторожность против колдуна, когда начал подозревать, что он его морочит, и тогда же берет сторону жены своей». Чувства и жалобы бывшей дворянки Фетиньи «делают ее забавною, но не презрительною, ее состояние и характер даже несколько трогательны».³⁰

При всей компромиссности, сглаженности основной идеи оперы, при всех недостатках ее композиции она воспринималась зрителями как живое и острое произведение. Причина этому, кроме уже названных особенностей, — ее аллюзионность. «*Мельник*» начинается печальной народной песней о гибели Степана Разина. Во втором действии Анкудин, обращаясь к публике с суждениями о жизни дворян, приходит к неутешительному для них выводу: «... да полно, что некошная живет и их доля, бывает и им хлопот полон рот...». Все это, звучащее со сцены вскоре после Пугачевского восстания, не могло не волновать зрителей.

В консервативных кругах успех «*Мельника*» вызвал недоумение и даже протест. Анонимная «Ода похвальная автору „*Мельника*“» высмеивала «грубости» языка его пьесы, осуждала представление в театре народных обрядов.

Комическая опера «*Мельник — колдун, обманщик и сват*», которую В. Г. Белинский назвал «прекрасным народным водевилем»,³¹ оказалась непревзойденным в XVIII в. образцом русской музыкальной комедии. Ее сюжетная схема, композиция, отдельные положения повторялись в анонимных операх «*Вечеринки, или Гадай, гадай, девица, отгадывай, красная*» (1788) и «*Невеста под фатою, или Мещанская свадьба*» (1789), в опере И. Юкина «*Колдун, ворожея и сваха*» (1789). Большое место занимали в этих

²⁹ Вестник Европы, 1817, № 6, март, с. 113—126.

³⁰ Там же.

³¹ Белинский В. Г. Полн. собр. соч., т. I. М., 1953, с. 53.

пьесах сцены, изображающие процесс гадания или народные обряды. В связи с такими эпизодами в оперу проникает колоритный бытовой материал, иногда живое и меткое народное слово, но развитие сюжета замедляется, а литературные типы остаются, как правило, в рамках устоявшихся комедийных канонов: промотавшийся дворянин, ловкий слуга, приказчик. Их расстановка в сюжетной схеме традиционна.

«Мельник» Аблесимова, а также соперничающая с ней в популярности комическая опера Я. Б. Княжнина «Сбитенщик» (1783) способствовали созданию национального театрального и музыкального искусства.

Вместе с тем в 1780—1790-е годы в жанре русской комической оперы ясно обнаружил себя процесс классовой дифференциации русской культуры.

В комических операх Екатерины II, князя Д. П. Горчакова, В. Я. Бланка, в опере Н. П. Николева «Точильщик» (1780) нашли отражение черты аристократического искусства. В популярности подобных зрелищ ведущую роль сыграли оперы Екатерины II, написанные совместно с ее секретарем А. В. Храповицким: «Новгородский богатырь Боеславич» (1786, музыка Е. И. Фомина), «Февей» (1786, музыка В. А. Пашкевича), «Храбрый и смелый витязь Архидеич» (1787, музыка Э. Ванжуры и В. Мартина-и-Солера). Как и комедии императрицы 1770-х годов, они выражали официальные политические и эстетические идеалы.

Екатерина II, Горчаков и другие подобные им авторы черпали сюжеты для своих опер в сказках, в современной повествовательной печатной и рукописной литературе. Однако фольклорные мотивы в этих операх были лишены подлинности, представляли собою искусственную стилизацию, нагромождение самых диковинных и фантастических приключений и служили исключительно развлекательным целям. Подобные произведения объединяли иллюминационный театр, архитектуру, живопись, музыку, балет. Их основу составляли следующие один за другим внешние сценические эффекты. Такие пьесы, сценическое воплощение которых было связано со сложной театральной техникой, строго говоря, уже не относились к явлениям литературы. Однако мода на подобные зрелища долго сохранялась. Оперы Екатерины II и Горчакова («Калиф на час», 1786, и «Баба Яга», 1788, — обе на музыку М. Стабингера) периодически появлялись в репертуаре Петербургского и Московского театров до середины 1820-х годов. Особый интерес к подобного рода зрелищам возник в связи с успехом «волшебной-комической» оперы «Русалка» — переработанной Н. С. Краснопольским «Дунайской нимфы» К.-Ф. Генслера. Впервые она была представлена в Петербурге в 1805 г. Пьеса эта, в которой смелись фантастика, буффонада, сценические эффекты и сентиментальные сцены, вызвала долго не утихающие споры.³² С. П. Жихарев сделал 9 октября 1805 г. проици-

³² См.: Гозенпуд А. А. Музыкальный театр в России..., с. 283—287.

ческую запись в своем дневнике: «Чего иногда не выдумает народ? Многие находятся в полном убеждении, что театр сгорел оттого, что в воскресенье назначено было представление „Русалки“, в которой столько чертовщины, что христианину смотреть страшно и в будни, не токмо в праздник».³³ Однако успех этого спектакля в большой мере объяснялся замечательной напевной музыкой талантливого композитора С. И. Давыдова.³⁴

В начале XIX в. русская комическая опера в основном прекратила существование, выполнив свою роль, хотя некоторые произведения продолжали еще около двух десятилетий жить на сценах Петербургского и Московского театров. Особенно часто, более 120 раз, представлялся «Мельник» А. О. Аблесимова. Непринужденность, динамичность действия, выразительные конфликты в сочетании с легко запоминающимися веселыми куплетами сближали многие комические оперы с одним из самых популярных театральных жанров XIX в. — водевилем.

³³ Жигарев С. П. Записки современника. М.—Л., 1955, с. 104.

³⁴ См.: Федоровская Л. А. Композитор Степан Давыдов. Л., 1977.





ДРАМАТУРГИЯ ПЕРВОЙ ЧЕТВЕРТИ XIX ВЕКА

Глава пятая

ТРАГЕДИЯ И СЕНТИМЕНТАЛЬНАЯ ДРАМА НАЧАЛА XIX ВЕКА

1

Борьба с жанровой иерархией, установленной теоретиками и писателями классицизма, продолжалась в русской литературе не только в последние десятилетия XVIII в., но и в 1800—1810-е годы. Борьба велась тем ожесточеннее, чем глубже в умах читателей коренилось представление — далеко не всегда даже осознанное — о том, что трагедия, ода, героическая эпопея суть высшие сферы творчества. Героико-патриотические, гражданственные традиции русского классицизма сохраняли свою притягательность и для поколений, воспитанных на произведениях Карамзина и Дмитриева. Вспомним, что и сами сентименталисты высоко чтили Хераскова прежде всего как автора долгожданной отечественной эпопеи («Россиада»). С ростом национального самосознания в русском обществе конца XVIII—начала XIX в. был связан интерес к национальной истории и фольклору, сближавший сентименталистов и романтиков.

Все это получило своеобразное преломление в русской драматургии. От трагедии как высокого жанра продолжали еще ждать нужного, нового слова, но хотели, чтобы это слово не было повторением ни Сумарокова, ни Княжнина. Хотели, чтобы «высокий» герой одновременно стал бы и «чувствительным» героем.

Сказал это новое слово Владислав Александрович Озеров (1769—1816), выступивший со своими трагедиями в тот самый момент, когда их так ждали. «Это был талант положительный, — писал В. Г. Белинский, — и появление его было эпохой в русской литературе».¹ Вместе с тем критик справедливо отмечал, что,

¹ Белинский В. Г. Полн. собр. соч., т. VII. М., 1955, с. 130.

«несмотря на дарование ярко-замечательное», Озеров «был результатом направления, данного русской литературе Карамзинным».² Понятен восторг, с которым публика встречала озеровские трагедии, но так же понятно и быстрое охлаждение к драматургу, печально для самого себя обнаружившему кризис трагедийного жанра. Премьерами Озерова оказались замечательные авторы, но не драматурги — Жуковский, Батюшков, Вяземский.

Озеров начал свой творческий путь как ученик Княжнина, что и проявилось в его первой трагедии «Ярополк и Олег» (1798). Как и драматурги классицизма, он не заботился об исторической достоверности и весьма вольно интерпретировал летописные свидетельства. Вместе с тем Озеров широко использовал традиционные сюжетные коллизии из пьес Княжнина и французских трагиков, в частности «Гофолли» Расина.³ В трагедии речь идет о соперничестве двух братьев — Ярополка и Олега, любящих Предславу. Олег — «кроткий князь», обладающий всеми добродетелями; победитель печенегов, он пользуется всеобщей любовью и уважением. Предслава предназначена отцом в жены Олегу и в полном соответствии со своим «долгом» любит Олега («С младенчества мой долг любить я приученна»). И «священные права», и «природа» на стороне Олега. Притязания Ярополка на Предславу оказываются, таким образом, незаконными, но, мучимый страстью, он поддается на коварные подстрекательства Свенальда, предлагающего убить Олега. Дав согласие, Ярополк тут же раскаивается и хочет спасти брата. Олег остается жив, и Ярополк отказывается от притязаний на Предславу.

Отголоски тираноборческого пафоса слышатся в отдельных репликах озеровских героев: они называют Ярополка «злодеем» и «тираном». Но совершенно очевидно, что мятущийся и страдающий Ярополк — образ более сложный, долженствующий вызвать у зрителя не только осуждение, но и сочувствие.

Главным виновником всех несчастий оказывается не Ярополк, а Свенальд, злой советчик князя. При создании этого образа Озеров во многом следовал традиции просветительной литературы XVIII в., неизменно связывавшей тему идеального государя с темой придворных льстецов, развращающих правителя. Этот мотив, встречающийся в разных вариациях и у Новикова, и у Фонвизина, и у Радищева, и у Крылова, проходит через всю трагедию Озерова и подчеркивается в заключительной сентенции раскаявшегося Ярополка:

А я, в сей грустный день наставленный навеки,
Сколь близок к нам порок, сколь слабы человеки,
На сердце сохраняю, что ложный друг и льстец
Есть язва злейшая носящему венец.⁴

² Там же, с. 140.

³ См.: *Медведева И. Н.* Владислав Озеров. — В кн.: *Озеров В. А.* Трагедии. Стихотворения. Л., 1960 (Б-ка поэта. Большая сер.), с. 20—21.

⁴ *Озеров В. А.* Трагедии. Стихотворения. Л., 1960 (Б-ка поэта. Большая сер.), с. 126. Далее ссылки на это издание даются в тексте.

Тема, далеко не новая в русской литературе, оказалась необычайно актуальной именно в годы написания озеровской трагедии — в период правления Павла. Едва ли драматург метил в недостойного государева любимца Кутайсова, изображая своего Свенальда. Но достаточно было и немногого, чтобы зрители увидели политическую аллюзию там, где им хотелось ее увидеть. Начавшиеся толки, видимо, могли способствовать изъятию «Ярополка и Олега» из репертуара. Но не менее важно было и другое обстоятельство: публика восприняла Озерова как начинающего драматурга ничуть не оригинального, но целиком идущего в русле изжившей себя традиции. «Он сам почувствовал, — писал один из современников, — что дух времени и вкус публики требует уже других условий и красот, нежели пьесы Сумарокова и Княжнина».⁵

Публика была права, но не во всем.

В первой трагедии, хотя и очень слабо, но проявились некоторые особенности дарования Озерова, вскоре привлечшие к нему всеобщее внимание. Отдельные сцены из «Ярополка и Олега» предвещают лирические медитации персонажей позднейших трагедий драматурга. Вполне в духе поэзии сентиментализма Предслава размышляет о дружбе:

... А дружба — как любовь;
В ней те же чувства, те ж нежные старанья;
Любви вся прелесть в ней, лишь нет ее страданья.

(С. 97)

О своем «чувствительном сердце» говорит и Олег. Но если оба положительных персонажа совершенно однолинейны, то в образе Ярополка мы находим внутренние противоречия, характерные уже для героев литературы сентиментализма. Не злой от природы, но слабый и поддающийся чужому влиянию, а потому способный на жестокость, — вот своеобразный вариант карамзинского Эраста. Сделав своего Ярополка могущественным владыкой, Озеров продолжает традицию русской трагедии классицизма; разрабатывая его характер, драматург опирается и на опыт сентименталистов.

Даже поведение самого главного «злодея» Свенальда получает некоторую — разумеется, еще очень условную — психологическую мотивировку. Свенальд мстит за смерть своего сына. Олег, осудивший его на казнь, с сознанием собственной правоты заявляет:

Как друг, Свенальд, взирать ты должен на меня:
Я сына осудил, в душе моей стена.
Но сын твой, о Свенальд, гордясь моей любовью,
Гордясь текшей в нем твоею славной кровью,
Законы, правы, честь погою попирает;
Неспособ... от него мой весь народ страдал.

(С. 104)

⁵ Зотов Р. Биография В. А. Озерова. — Репертуар и пантеон, 1842, № 6, отд. II, с. 4.

Все это не убеждает Свенальда, безутешного отца, обещающего до гроба ненавидеть убийцу сына. «Злодей» бесконечно несчастлив; это понимает и Олег, отвечающий Свенальду:

Вражда — несчастье, мучение сердец.
Я зрю, что страдаешь ей. Прощаю: ты отец;
И я не оскорблен и дерзость позабуду:
Несчастлив ты, Свенальд!

(С. 104)

Если Димитрий Самозванец Сумарокова ненавидел весь человеческий род по своей природной сверхъестественной злобе, то герой Озерова — мститель, глубоко оскорбленный и страдающий. Тема мести оказывается для драматурга очень значительной: начиная с «Ярополка и Олега» она проходит через все последующие трагедии Озерова.

Первый успех к драматургу пришел с постановкой «Эдипа в Афинах». Непосредственным предшественником Озерова в обращении к античной теме был В. Т. Нарезный, автор трагедии «Кровавая ночь, или Конечное падение дому Кадмова», написанной в 1799 г. и напечатанной в 1800 г. в журнале «Иппокрена, или Утехи любословия». Пьеса Нарезного представляет несомненный интерес и по своей идейной направленности, и по разработке древнегреческого сюжета (борьба за престол сыновей Эдипа). Важным новаторством Нарезного было стремление воспроизвести особенности античной трагедии; этим объясняются введение хора, использование белого стиха, разделение пьесы на четыре сцены вместо традиционных пяти актов и т. д.⁶ Однако «Кровавая ночь» не попала на сцену и при всех достоинствах не сыграла значительной роли в литературно-театральной жизни своей эпохи. Иная судьба ожидала озеровского «Эдипа».

23 ноября 1804 г. трагедия была сыграна в петербургском Большом театре, а осенью следующего, 1805 г. она появилась на московской сцене. О премьере в Петербурге сохранился рассказ Р. Зотова. Исполнителями озеровской трагедии здесь были А. С. Яковлев, Я. Е. Шушерин, Н. Д. Сахаров, Е. С. Семенова, Г. И. Жебелев. Эти талантливые актеры сумели превосходно передать текст Озерова, и зрители были совершенно захвачены пьесой. «Прекрасная поэзия увлекла и знающих и незнающих. Это была какая-то сладостная гармония, впервые раздавшаяся под сводами театра».⁷ Во время спектакля раздавались крики «браво», а в одном из самых трогательных мест «партер заплакал». «Восторг публики был неописуем, — продолжает Зотов. — В Петербурге только и говорили, что об Эдипе. В доме А. Н. Оленина общество литераторов условилось выбить в честь

⁶ См.: *Бочкарев В. А.* Русская историческая драматургия начала XIX века (1800—1815 гг.). Куйбышев, 1959, с. 85—91.

⁷ *Зотов Р.* Биография В. А. Озерова, с. 7.

Озерова медаль. Пьеса его была потребована ко двору и дана на Эрмитажном театре».⁸

Подобный же триумф ждал «Эдипа» в Москве. Здесь играли П. А. Плавильщиков, М. С. Воробьева, П. Р. Колпаков, А. Н. Прусаков. Состав исполнителей был совершенно другой, но эффект тот же самый. «Театр был полон — ни одного пустого места, и восторг публики был единодушный», — свидетельствует С. П. Жихарев, сделавший особенно интересное для нас признание: «Я не мог хорошо запомнить стихов, потому что плакал, как и другие, и это случилось со мною в первый раз в жизни, потому что русская трагедия доселе к слезам не приучала».⁹

Зрители впервые увидели на русской сцене одного из самых многострадальных героев древнегреческой мифологии — царя Эдипа, совершившего неведомо для самого себя два ужасных преступления (убийство отца и брак с собственной матерью). Озеров избрал сюжет, разработанный в трагедии Софокла «Эдип в Колоне». Источниками озеровского «Эдипа» обычно называют французский перевод трагедии Софокла и произведения французских авторов на ту же тему (прежде всего пьесы Ж.-Ф. Дюссиса «Эдип у Адмета» и «Эдип в Колоне», а также М.-Ж. Шенье «Эдип в Колоне»). Но, кроме того, Озеров, очевидно, использовал русский подробный пересказ «Эдипа» и первый критический разбор трагедии Софокла, появившийся в журнале Я. А. Галинковского «Корифей, или Ключ литературы» за год до написания озеровской трагедии.¹⁰ «Картина Эдипа есть собрание злополучий в жизни, которые более или менее причастны всякому человеку»,¹¹ — говорилось, в частности, в этом разборе, а далее приводились отрывки из трагедии в переводе с греческого.

У Озерова сюжет развивается следующим образом. Изгнанный из Фив слепой Эдип — он ослепил себя, узнав о своих невольных преступлениях, — после долгих странствий, в которых его сопровождает верная дочь Антигона, приходит к афинским предместьям. Владыка Афин Тезей готов оказать покровительство старцу, но распространяется весть, что несчастья будут преследовать город до тех пор, пока богиням мести Эвменидам не принесут жертву. По предсказанию оракула, смерть Эдипа спасет землю, в которой он будет погребен, и принесет победу народу этой земли. Узнав о таком предсказании, Эдипа хотят увести обратно в Фивы участники междоусобной борьбы за фиванский престол: Креон, шурин Эдипа, и сын Эдипа Полиник, собирающийся отвоевать власть у своего брата Этеокла. Тезей защищает изгнанников от посягательств Креона, силой разлучившего Эдипа с Антигоной. Полиник же в конце концов раскаивается в своих умыслах, и отец прощает его. Полиник хочет припести себя

⁸ Там же, с. 9.

⁹ Жихарев С. П. Записки современника. М.—Л., 1955, с. 98, 99.

¹⁰ Рассмотрение Софоклова Эдипа. — Корифей, или Ключ литературы, 1803, ч. 2, с. 112—133.

¹¹ Там же, с. 120.

в жертву вместо отца; стремясь спасти других, готов погибнуть и Эдип. Однако в храме Эвменид гром поражает не их, а жестокого Креона.

У Озерова есть ряд существенных расхождений с сюжетом трагедии Софокла. Как отметил уже А. Я. Максимович, «античный Эдип не мог простить преступного сына (для греческой религиозной морали прощение вообще не имеет смысла и невозможно: грех очищается только жертвой, чувства тут ни при чем)». ¹² Соответственно этому и античный Полиник не мог нравственно переродиться, но сцена раскаяния, привнесенная Дюссисом, вполне отвечала вкусу Озерова и его современников. ¹³ Главное же отступление Озерова от классического сюжета обнаруживалось в концовке: вопреки известному мифу и его интерпретации у Дюссиса озеровский Эдип оставался в живых; добродетель, таким образом, торжествовала, а порок в лице Креона был наказан. Эта концовка вызвала нарекания со стороны П. А. Вяземского («Трагик не есть уголовный судья»), решительно поддержанные А. С. Пушкиным. ¹⁴ В данном случае оценка Вяземского совпала и с мнением Д. Н. Блудова, доставившего критику основные материалы для статьи об Озерове. По свидетельству Блудова, изменить концовку трагедии посоветовал драматургу И. А. Дмитревский, «ссылаясь по обыкновению на ветхое правило, что театр есть училище нравов и что должно в конце всякой драмы наказывать порок и награждать добродетель». ¹⁵ Не желая называть имя Дмитревского, Вяземский написал: «один актер, в школе Сумарокова воспитанный». ¹⁶

Однако дело было, по-видимому, не только в одном Дмитревском, а представление о театре как «училище нравов» оставалось во времена Озерова далеко не «ветхим». В версии, переданной Р. Зотовым, называется не Дмитревский, а другие актеры — более молодого поколения: «Прочтя свою пиесу в одном обществе, в котором он (Озеров, — *Авт.*) нарочно собрал Яковлева, Шуперина и Сахарова (тогдашних первых драматических актеров), он по окончании чтения просил, чтоб они ему откровенно сказали свое мнение и подали дружеские советы. Что ж? Все три актера единогласно возопили противу окончания; все утверждали, что пиеса непременно упадет, если в конце умрет Эдип, а не Креон <...> Озеров уступил и согласился переделать окончание». ¹⁷ Недоволен остался лишь «строгий эллинист» А. Н. Оленин, который напомнил «о Софокле и греческой Судьбе, но Озеров уже не ре-

¹² История русской литературы, т. V. М.—Л., 1941, с. 159.

¹³ Об эстетической позиции Дюссиса см.: *Заборов П. Р.* От классицизма к романтизму. — В кн.: Шекспир и русская культура. М.—Л., 1965, с. 88.

¹⁴ См.: *Майков Л. Н.* Князь Вяземский и Пушкин об Озерове. (По материалам Остафьевского архива). — Старина и новизна, 1897, кн. I, отд. 2, с. 316—319.

¹⁵ *Гиллельсон М. И.* П. А. Вяземский. Жизнь и творчество. Л., 1969, с. 366.

¹⁶ Там же, с. 368.

¹⁷ *Зотов Р.* Биография В. А. Озерова, с. 6.

шился еще раз переделывать конца, а объявил всеобщее мнение театрално-артистического авторитета. А. П. Оленин покачал головой, но дело тем и кончилось».¹⁸

Прошло несколько лет, и в 1812 г., когда начался уже закат славы Озерова, В. В. Капнист писал ему по поводу своей трагедии «Антигона»: «Я рассудил за благо убить Креона для того, дабы в трагедии моей не одна невинность страдала, но и зло наказано было. Признаюсь вам, что не могу извинить Софокла и Расина за оставление жизни сему извергу. Мы лучше с вами сделали, что убили тирана; и счастье для многих царств было бы, если б мы сыскали многих подражателей».¹⁹ Это отголосок той эпохи, к которой принадлежал и Озеров: вина была не в дурном вкусе Дмитриевского или кого-либо другого, а в требованиях самого времени. Урок с «Эдипом» не прошел для Озерова бесследно, и он в свою очередь, хотел, чтобы Капнист — автор «Антигоны» «придерживался Софоклова подлинника и других древних прекрасных образцов».²⁰

В период работы над «Эдипом» Озеров, по-видимому, еще не ставил себе такой цели. Концовка трагедии, вызвавшая споры, едва ли была лишь результатом уступки слабохарактерного автора, как это пытались представить мемуаристы и критики. В трагедии была своя внутренняя логика. Озеровский Эдип трепещет при виде храма Эвменид (у Софокла он спокойно и даже с радостью идет туда, видя в смерти избавление от земных мучений). Актер Шушерин, следуя Озерову, изображал сцену настоящего испуга и не читал, а «кричал» текст:

Храм Эвменид? Увы! я вижу их: оне
Стремятся в ярости с отмищенем ко мне,
В руках змей шипят, их очи распаленны,
И за собой ведут все ужасы геенны.

(С. 142)

Мрачные декорации, представлявшие храм Эвменид, должны были усилить общее впечатление ужаса. В ремарке к пятому действию Озеров считал необходимым дать описание «внутренности храма Эвменид»: «Виден жертвенник и три статуи, изображающие богинь сего храма; в их руках факелы возженные, и па главах волосы змиями извиваются» (с. 175). Смерть, постигшая в этом храме Креона, а не Эдипа — кара богов, наказующих зло.

Этот сюжетный ход связан с вполне определенными христианскими представлениями Озерова, верующего еще в этот период в божественную благость и справедливость. Тезей, например, задает явно риторический вопрос: «Иль боги могут быть когда не-

¹⁸ Там же, с. 7.

¹⁹ Капнист В. В. Собр. соч. в 2-х т., т. II. М—Л., 1960, с. 474.

²⁰ Там же, с. 470.

справедливы?» (с. 148). Обуздывая Креона, Эдип тоже напоминает о богах:

Есть громы в небесах, есть боги, о Креон!
И притесненного до них восходит стон!

Правда, эту тираду Антигона встречает горькими словами:

Есть боги... и земля злодеям предана,
И стонут слабые у сильных под рукою!

(С. 161)

Все дальнейшее развитие действия как бы призвано опровергнуть эти слова. Драматург страстно стремится доказать и зрителям, и самому себе, что правда торжествует.

Дидактизм драматургов классицизма и нравственные искания сентименталистов сливаются здесь вполне, и это не эклектика, но обращение к сферам, сближающим оба литературных направления. Озерову, конечно, ближе второе, чем первое, и потому его представления о добре и зле уже лишены той однозначности, которая была присуща сумароковской трагедии. Характерно само обращение Озерова именно к мифу об Эдипе, невинном и добродетельном преступнике.

В трагедии Софокла постоянно подчеркивались высокие нравственные достоинства Эдипа, предстающего в ореоле страдальца. «Все дела мои Скорее выстраданы, чем содеяны», — говорит Эдип; «Честен этот странник», — говорит о нем один из героев.²¹ Этот мотив античной трагедии оказался очень созвучен сентименталистским разработкам темы рока. Отголоски «трагического фатализма», окрашивающего карамзинские произведения периода «Аглаи»,²² слышатся и в озеровском «Эдипе». Мотив инцеста, развернутый в «Острове Борнгольме», неожиданно оказывается сопоставим с историей Эдипа: он, как и герои повести, — жертва рока.

От античной трагедии Озеров сумел взять именно то, что уже до его «Эдипа» занимало умы русских читателей и зрителей конца XVIII в., что соответствовало мироощущению этих людей, отказавшихся уже от многих иллюзий, но продолжавших поиски общественного и нравственного идеала. Не удивительно, что публика приняла «аплодисментами, потрясшими залу», слова Тезея—Яковлева:

Где на законах власть царей установлена,
Сразить то общество не может и вселенна.

(С. 138)

²¹ Софокл. Трагедии. М.—Л., 1936, с. 74, 103.

²² См.: Берков П. Н., Макогоненко Г. П. Жизнь и творчество Н. М. Карамзина. — В кн.: Карамзин Н. М. Избр. соч. в 2-х т., т. I. М.—Л., 1964, с. 38—40.

Здесь звучал живой политический намек, что бывало и раньше в русской трагедии. Новое в восприятии зрителей — слезы — было связано с образами Антигоны и Эдипа, с их лирическими монологами, покорявшими «чувствительные сердца». По свидетельству Р. Зотова, «партер заплакал» при словах Эдипа, обращенных к Антигоне: «Ты плачешь! . . Я и слез уж больше не имею!».

Язык элегии пропик в трагедию Озерова,²³ и это нарушило однообразие торжественной декламации, отличавшей драматургию его предшественников. Два последних примера из «Эдипа», приведенные выше, представляют разные интонационные типы стихов, о которых позднее писал сам Озеров в письме к А. Н. Оленину 12 октября 1808 г. Первый тип характеризуется так: «Авторы указывают, так сказать, каким образом должно произносить стихи. Везде, где должно занять ум, возбудить внимание зрителей и поражать воображение, там сочинители стараются красотой, согласием и звучностью стихов прельстить слух, и такие стихи должны быть произносимы с силою, с важностью в голосе и чтоб сохранен был необыкновенный язык стихотворства».²⁴ Этот традиционный способ произнесения стиха близок к ораторской интонации торжественной оды.²⁵ Другой тип, выделяемый Озеровым, представляет особый интерес: «В тех же местах, где по сильным движениям страсти, по истинным изображениям чувства сочинитель считает, что зритель должен забыть все и следовать за действующим лицом и, так сказать, улучшить себя в нем, там употребляются самые простые и обыкновенные выражения и обороты, следовательно, и актер должен произносить эти стихи почти так, как прозу».²⁶ Именно эти стихи, лишенные высокого пафоса, звучавшие близко к разговорной речи, но сохранявшие элегическую тональность, давали возможность актерам «трогнать» зрителя.

Темы, мотивы, самый язык поэзии сентиментализма Озеров перенес в свои трагедии. Нельзя сказать, что Озеров формировал вкус публики — вернее другое: он следовал этому вкусу, и новшество состояло лишь в том, что «чувствительные» стихи зазвучали теперь не в узком литературном кругу, а со сцены театра.

Особенно характерна в этом отношении последовавшая за «Эдипом» трагедия «Фингал» (1805). К началу XIX в. интерес к поэмам Оссиана — Макферсона достиг своего апогея.²⁷ «Первая

²³ Соотнесенность с жанром элегии трагедий Озерова отмечала И. Н. Медведева.

²⁴ Озеров В. А. Письма к А. Н. Оленину. — Русский архив, 1869, № 1, с. 128.

²⁵ См.: Тынянов Ю. Н. Ода как ораторский жанр. — В кн.: Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977, с. 227, 252.

²⁶ Озеров В. А. Письма к А. Н. Оленину, с. 128.

²⁷ См.: Левин Ю. Д. Оссиан в русской литературе. Конец XVIII—первая треть XIX века. Л., 1980.

русская книга, — пишст мемуарист, — которая воспламенила тогда весь мой юношеский восторг, был Оссиан, сын Фингалов, перевод Кострова. <...> Поэма Оссиана совершенно увлекла меня. Я бредил Фингалом, бардами, столетними дубами, златострунными арфами, тенями героев, носящимися на облаках, и единоборством вождей. И что ж? В то самое время явился Фингал Озерова». ²⁸ Тот же Зотов, правда весьма иронически, «пересказал» содержание трагедии: «Нет никакой завязки в пьесе. Все фразы можно бы было ограничить тремя: Фингал и Мойна говорят: я люблю тебя, я тоже! А отец хотел бы сказать любовнику: я тебя терпеть не могу! — да боится. Без трагической кончины Старна и Мойны все дело бы похоже было на великолепный водевиль». ²⁹ Зотов, однако, говорит о восторге, с которым публика приняла «Фингала», и сам восхищается «чистой поэзией» озеровских стихов.

В трагедии Озерова зримо воссоздавалась та экзотика, которая привлекала почитателей Оссиана. Несмотря на всю условность этого «национального колорита», сцены старинных обрядов (тризна) вызывали большой интерес. Характеру озеровской трагедии соответствовала и музыка, написанная И. А. Козловским и к «Эдипу» и к «Фингалу». Композитор соединил героическое начало, соответствовавшее высокой поэзии классицизма, и лиризм, отличавший русскую камерную музыку конца XVIII в. «В патетических взрывах, столах, уверениях, порывах и падениях музыки этой тональности, тональности героической печали, раскрывается новый мир чувствований», — писал Б. В. Асафьев о музыке Козловского к трагедиям Озерова. ³⁰

Хоры и пантомимные балеты, сопровождавшие представление, музыка Козловского — все это, по словам одного из позднейших рецензентов спектакля, «соединяется вместе, чтоб обворожить чувства зрителей». Здесь же, однако, рецензент осторожно замечает: «Вообще надобно как можно осторожнее употреблять все побочные украшения». ³¹

Спустя еще много лет после первого представления «Фингала» некоторые повешества Озерова казались слишком смелыми. Драматург не только нарушал установленные правила единств, но вместо традиционных пяти актов сделал только три, а главное — ввел в высокий жанр трагедии хоры и балеты. Самая специфика жанра начала утрачиваться, и потому справедливо больше сближать «Фингала» с элегией, с лирической поэмой, чем с традиционной трагедией сумароковского типа.

²⁸ Зотов Р. М. И мои воспоминания о театре. — Репертуар русского театра, изд. И. Песочким. СПб., 1840, кн. 4, с. 3.

²⁹ Зотов Р. Биография В. А. Озерова, с. 10.

³⁰ Асафьев Б. В. Памятка о Козловском. — В кн.: Музыка и музыкальный быт старой России. Л., 1927, с. 119.

³¹ Северный наблюдатель, 1817, № 5, с. 165.

Оссиан в восприятии Озерова, как и многих его современников, это «северный Гомер». В посвящении «Фингала» А. Н. Оленину драматург писал:

С совета твоего, Оленин, я решился
Народов Северных Ахилла описать.

(С. 187)

Переход от античности к Оссиану как представителю другой древней культуры был вполне закономерен. Озеров пытался придать своему Фингалу черты, характерные для героических персонажей оссиановских песен. Его Фингал заявляет:

Во стане возвращен, воспитан на щитах...
Мое искусство всё — бесстрашным быть в боях.

(С. 195)

Этот идеал храброго воина, самоотверженного защитника своей земли, связывался в представлении людей той эпохи и с героями русской старины, героями только что открытого «Слова о полку Игореве». Но романтика военных подвигов оказывается довольно далекой для Озерова: ему ближе сентиментально-меланхолическая интерпретация Оссиана, характерная для Карамзина.³² В то же время Озеров вносит в трактовку оссиановского сюжета мотивы, получающие дальнейшее развитие у романтиков, вплоть до «Цыган» Пушкина. Древние шотландцы предстают в озеровском «Фингале» как вольные дети природы, лишенные пороков цивилизованного мира. Наиболее ярко это воплощено в знаменитом монологе Мойны, который весь Петербург в восхищении твердил наизусть:

В пустынной тишине, в лесах, среди свободы,
Мы возрастаем здесь как дочери природы,
И столько ж искренны, сколь искренна она.

(С. 198)

Просветительская идея «естественного человека» прпобретала поэтическое воплощение в стихах Озерова, а талант Е. С. Семеновй одушевлял их, вызывая «народные слезы и рукоплескания».

Русские мотивы, воспринятые Озеровым и через литературу русского сентиментализма, проявляются в своеобразном споре о вере, который Фингал ведет со Старном. Фингал соглашается идти в храм для совершения брака, как требуют того обычаи страны, но его собственная вера противостоит всякой обрядности:

Чтоб мыслью вознестись к сему миров творцу,
Не прибегаем мы к друиду иль жрецу;

³² См.: *Пезуитова Р. В.* Поэзия русского оссианизма. — Русская литература, 1965, № 3, с. 53—74; *Левин Ю. Д.* Оссиан в русской литературе, с. 45—52.

Без них несем ему с зарей, на холме красном,
Сердца толь чистые, как день при небе ясном.

(С. 196)

Здесь слышатся отзвуки пантеизма, окрашивающего лирику Карамзина и других поэтов-сентименталистов. В споре Фингала и Старна Озеров явно на стороне первого, что подтверждается всем дальнейшим ходом событий в трагедии. Замышляя убийство Фингала, Старн прибегает к помощи верховного жреца, который утверждает, что по велению пеба до бракосочетания необходимо совершить тризну на могиле Тоскара, брата Моины, сраженного когда-то Фингалом. Грозный голос судьбы, к которому с трепетом прислушивались герои античной трагедии, оказывается здесь не чем иным, как изощренной человеческой хитростью. Вкрапленные в текст «Фингала» филиппики против жрецов («Оставь все хитрости, жрецов обычны свойства», «Раздор воспламенить — их главное искусство» и т. д.) продолжают традиции русского сентиментализма, начатые еще М. М. Херасковым в его «Веприцанской монашце». Здесь нет порицания языческой веры с христианских позиций, но есть осуждение суеверия, фанатизма, злоупотребления духовной властью.

Возможно, что эта антицерковная по своей сущности тема появилась у Озерова в связи с постепенным нарастанием скептицизма в его мировосприятии. Оптимистическая вера во всеблагую волю богов, так ярко выразившаяся в «Эдипе», оказалась уже несколько поколебленной. Трагическая смерть Моины предстает как следствие неумолимого рока, но не в античном понимании, а в современном Озерову — преромантическом.

Исторические несоответствия «Фингала» вызвали впоследствии целую дискуссию, развернувшуюся на страницах «Сына отечества». А. А. Жандр иронизировал по поводу высказываний Фингала: «Он принадлежит к секте чистых деистов. Все это совсем неудивительно покажется, если вспомнить, что во время Старна и Фингала в Норвегии и Шотландии философские науки были в самом цветущем состоянии!!!».³³ Критики Озерова и его апологеты спорили о «Фингале», принимая или не принимая это произведение как трагедийный жанр. Лиризм, восхитивший одних, казался другим решительно неуместным.

Между тем драматург, отходя от привычных канонов, все же в ряде случаев оставался им верен, используя сюжетные коллизии, возвращающие нас к самому началу его творчества.

Дальнейшее развитие получает в «Фингале» тема мести, неизменно интересовавшая Озерова. Свенальд из «Ярополка и Олега» — это прообраз Старна. И тот, и другой одержимы жаждой мщения за убитого сына. Но если Свенальд может вызвать

³³ Жандр. О первых двух дебютах г. Каратыгина. — *Сын отечества*, 1820, ч. 61, № 23, с. 176.

еще какое-то сочувствие как лицо страдающее, то Старп воплощает в себе законченный тип «злодея»: жертвой его мести становится собственная дочь. Замечательно, однако, что эта попытка разграничения добра и зла, к которой сам Озеров пришел не сразу, встретила одобрение современников, в частности Д. Н. Блудова и П. А. Вяземского. Блудов считал «Фингала» «лучшей трагедией» Озерова и особенно восхищался характером Старпа.³⁴ Вслед за Блудовым Вяземский писал об Озерове: «Он с искусством умел противопоставить мрачному и злобному Старпу, тающему во глубине печальной души преступные замыслы, взаимную и простосердечную любовь двух чад природы, искренность Моины, благородство и доверчивость Фингала».³⁵ Пушкин же решительно возразил на это: «Противуположности характеров, вовсе не искусство — но пошлая пружина фр<анцузских> трагедий».³⁶

Новые эстетические позиции, с которых смотрел Пушкин, вскоре приступивший к созданию «Бориса Годунова», были еще недоступны ни Озерову, ни его современникам. Но по существу «Фингал» более, чем какая-либо другая трагедия начала XIX в., была уже непохожа на образец классического жанра. «Пшлая пружина» делала свое дело в развитии сюжета, но, как отмечал С. П. Жихарев, публика не обращала на нее внимания, поглощенная непривычной на театральной сцене атмосферой «милой унылости». Жихарев рассеянно повторял вслед за А. Ф. Мерзляковым, что «Фингал» — «трагедия плохая», но с восхищением слушал, как Яковлев и Семенова «прекрасно читали прекрасные идиллические стихи».³⁷

В построении драматического действия Озеров не был масте-ром: здесь он подражал — и часто даже не очень удачно — своим предшественникам. Но в разработку характеров, образной системы, в отделку стиха он внес столько нового, что казался первооткрывателем многим людям, которых нельзя упрекнуть в отсутствии вкуса, как например Вяземский.

И слабые, и сильные стороны Озерова особенно ярко проявились в трагедии «Дмитрий Донской» (1807). Новое произведение принесло автору настоящий триумф, но оно-то и оказалось наиболее уязвимым для критики. Следуя традициям русской классической трагедии Сумарокова и Княжнина, Озеров обратился к изображению отечественного прошлого. Драматург стремился подчеркнуть подлинность исторической основы своей трагедии и ссылался на использованные им источники: «Штриттера», т. е. «Историю Российского государства» Ивана Стриттера, и трагедию М. В. Ломоносова «Тамира и Селим». Все это не мешало автору

³⁴ См.: письмо Д. Н. Блудова к П. А. Вяземскому от 20 февраля 1817 г.: *Гиллельсон М. И.* П. А. Вяземский, с. 373.

³⁵ *Вяземский П. А.* О жизни и сочинениях В. А. Озерова. — В кн.: *Вяземский П. А.* Полн. собр. соч., т. I. СПб., 1878, с. 42.

³⁶ *Пушкин.* Полн. собр. соч., т. XII. [М.—Л.], 1949, с. 232.

³⁷ *Жихарев С. П.* Записки современника, с. 492—493.

очень вольно интерпретировать исторические факты, строя интригу по традиционным канонам. Эта искусственность очень скоро начала ощущаться уже современниками Озерова. «План и ход пьесы совершенно ошибочны, — признавал Р. Зотов, — но это мы только теперь вполне чувствуем. Тогда же Расин и Вольтер были безусловными образцами. Надо было непременно пять актов и *любовь*. А эту последнюю пружину, как ее добыть из нашей древней истории, из нашего тогдашнего быта, нравов, обычаев!».³⁸

Озеров, однако, ориентировался не только на французскую трагедию, но и на гражданско-патриотическую традицию русской драматургии XVIII в. Это прежде всего и способствовало небывалому успеху «Дмитрия Донского». Постановка спектакля, осуществленная во время наполеоновских войн, в период военных неудач России, явилась важным политическим событием, причастность к которому живо ощущали все зрители. Наибольший восторг вызывали тирады Дмитрия о героизме и любви к отечеству: «...каждый стих, относящийся к славе россиян и к гибели врагов, был принят с оглушительным рукоплесканием и криками».³⁹ Это общее воодушевление было достигнуто во многом благодаря великолепной игре А. С. Яковлева. С. П. Жихарев под свежим впечатлением после премьеры, состоявшейся 14 января 1807 г. писал: «Боже мой, боже мой! что это за трагедия „Дмитрий Донской“ и что за Дмитрий—Яковлев! какое действие производил этот человек на публику — это непостижимо и невероятно! Я сидел в креслах и не могу отдать отчета в том, что со мною происходило. Я чувствовал стеснение в груди, меня душили слезы, была лихорадка, бросало то в озноб, то в жар, то я плакал навзрыд, то аплодировал из всей мочи, то барабанил ногами по полу — словом, безумствовал, как безумствовала, впрочем, и вся публика, до такой степени многочисленная, что буквально некуда было уронить яблока».⁴⁰

«Дмитрий Донской» — наиболее традиционная из озеровских трагедий, и вместе с тем трагедия, написанная на злобу дня и воспринимавшаяся современниками как живое публицистическое произведение. В разговоре с Г. Р. Державиным, который был недоволен трагедией Озерова, не видя в ней «исторической верности», И. А. Дмитриевский горячо защищал «Дмитрия»: «Вот извольте видеть, ваше высокопревосходительство, можно бы сказать и много кой-чего насчет содержания трагедии и характеров действующих лиц, да обстоятельства не те, чтоб критиковать такую патриотическую пьесу, которая явилась так кстати и имела неслыханный успех».⁴¹

Героико-патриотическая тема в этой трагедии очевидно выделялась как главная, ведущая — так воспринимали «Дмитрия» и

³⁸ Зотов Р. Биография В. А. Озерова, с. 14.

³⁹ Там же, с. 12.

⁴⁰ Жихарев С. П. Записки современника, с. 323—324.

⁴¹ Там же, с. 331.

его первые зрители, и его позднейшие исследователи. Подобная интерпретация, разумеется, не может вызвать возражений. Интересно, однако, что Озеров стремился соединить эту тему с тираноборческой, и здесь опять-таки по-своему следовал за авторами «Дмитрия Самозванца» и «Вадима Новгородского».

В трагедии Озерова среди русских князей, объединившихся против Мамаея, начинается раздор, который вызван тем, что Дмитрий претендует на руку Ксении, обещанной ее отцом в невесты князю Тверскому. Дмитрий и Ксения любят друг друга, но намерение Дмитрия силой помешать браку Ксении с Тверским воспринимается князьями как посягательство на их права, как проявление тиранического самовластия. Главным выразителем этого мнения выступает Смоленский, обличающий Дмитрия:

Но самовластному не злато лишь предмет;
На все деяния цепь тяжкую кладет;
Путями скрытыми находит он искусство
Поработить и мысль, поработить и чувство.

(С. 258)

Образ Смоленского в какой-то степени соотносим с образом Вадима Новгородского у Княжнина. В своих обвинениях озеровский герой готов считать Дмитрия таким же врагом отечества, как чужеземного завоевателя:

Что пользы или нужды,
Что ты с отечества сорвешь оковы чужды
И цепи новы дашь?

(С. 263)

Едва ли было бы справедливо видеть в Смоленском лишь мятежного князя, заботящегося прежде всего о своих собственных правах и интересах. Смоленский выступает против Дмитрия как узурпатора власти, который может превратиться в тирана.

Самый образ Дмитрия у Озерова в достаточной степени противоречив. Если не цельным, то по крайней мере бесспорно обаятельным делал этот образ любимец публики Яковлев. Однако в самой трагедии есть немало моментов, внушающих сомнение в безупречности этого героя, призванного нести главную гражданско-патриотическую идею пьесы. Перед решающим сражением с войском Мамаея Дмитрий, ослепленный личной обидой на Тверского, вступает в конфликт с другими князьями, не заботясь о воссоединении всех сил для борьбы с врагами России. По словам П. А. Вяземского, Озеров в Дмитрии «унизил героя, чтобы возвысить любовника». «Трагик, — справедливо замечает далее биограф Озерова, — влагает в уста Бренского, Белозерского, Смоленского и самой Ксении решительный приговор осуждения поступкам Дмитрия, законным во всякое другое время, но преступным в день боя, когда отечество, требуя жертвы его страсти и

обиженного самолюбия, ожидает от него своего освобождения». ⁴² Но в этой противоречивости, вызывавшей у одних недоумение, у других раздражение, Вяземский видит «искусство трагика, который, будучи как бы в распре с самим собою, попеременно водит Димитрия от стыда к торжеству, невольно привязывает нас к его участи и, побеждая сердце на зло рассудка, заставляет осуждать его слабости и принимать в них живейшее и господствующее участие». ⁴³

Таким образом, характер, созданный Озеровым, вполне отвечал литературным запросам своего времени: излюбленный герой сентиментализма — добрый, благородный, но подверженный слабостям, «чувствительный» человек. Такой тип героя становился несколько неуместен в патриотической трагедии. В противоречии оказались созданный драматургом характер и выбранный им жанр. Это несоответствие, не замеченное при первых постановках «Димитрия», скоро стало бросаться в глаза, и строгими критиками Озерова, разумеется, оказались «староверы», возмущенные нарушением привычных канонов классической трагедии. ⁴⁴

Озеров же спорил не только с традицией Сумарокова и Княжнина, но и с самим собой, со своим первым драматическим опытом. Сюжетная коллизия «Димитрия Донского» отчасти напоминает нам трагедию «Ярополк и Олег». В обоих произведениях главным стержнем действия оказывается борьба двух соперников, претендентов на руку героини. Как мы помним, притязания Ярополка оказываются незаконными, так как Предслава волей ее отца предназначена Олегу, которого она и любит, видя в этом исполнение своего дочернего долга. Никаких внутренних препятствий для Олега не существует, и задуманное Ярополком убийство — это как бы вмешательство извне.

Совершенно иначе расставлены акценты в «Димитрии Донском». Законное право на руку героини (воля отца) здесь принадлежит не Димитрию, а Тверскому. Этому праву противостоит взаимное чувство Димитрия и Ксении. Закон общественный сталкивается с законом сердца, который драматург и пытается отстоять, делая, правда, небольшую уступку традиции: выясняется, что Димитрий получил согласие на брак с Ксенией у ее матери. Так в трагедийный жанр Озеров привнес современные ему споры о возможной внутренней свободе человека, о значимости его чувства — проблемы, стоявшие уже перед Карамзиным, а затем привлечшие к себе внимание романтиков.

Эти проблемы эпохи имели для Озерова и глубоко личный смысл. Д. Н. Блудов передал несколько романтизированный рассказ о трагической любви драматурга к замужней женщине, рано

⁴² Вяземский П. А. Полн. собр. соч., т. I, с. 44.

⁴³ Там же, с. 45.

⁴⁴ См.: Сидорова Л. П. Рукописные замечания современника на первом издании трагедии В. А. Озерова «Димитрий Донской». — В кн.: Записки Отдела рукописей Гос. библиотеки СССР им. В. И. Ленина, вып. 18. М., 1956, с. 142—179.

умершей. «Для нес, — писал Д. Н. Блудов, — он жил несколько лет, почти все лета своей молодости; с нею питался восторгами платонической страсти; был часто возле счастья и не был счастливым».⁴⁵ С историей этой любви биограф связывает и работу Озерова над его последней трагедией «Поликсена» (1809). П. А. Вяземский, перенесший почти дословно в свою статью об Озерове рассказ Блудова, тоже упоминает, что в заключительных словах трагедии слышится «отголосок души поэта».⁴⁶ Между тем замечание Вяземского можно отнести не только к «Поликсене», но ко всему творчеству драматурга в целом: «отголосок души» — это не только один автобиографический мотив, но и отражение важнейших сторон личности драматурга, его мировосприятия.

В «Поликсене» получили дальнейшее развитие многие из тех тенденций, которые наметились в предшествующих трагедиях Озерова. Сохранилось немало отзывов о «Поликсене» как лучшем произведении драматурга, но именно эта трагедия знаменовала закат его славы: публика приняла ее сдержанно, и после былых триумфов Озеров отнесся к этому чрезвычайно болезненно. В чем же причина такого неожиданного охлаждения к его драматургии?

Правда, другие трагедии («Эдип в Афинах», «Фингал», «Дмитрий Донской») продолжали с успехом ставиться на сцене, и споры об Озерове с особой остротой возобновились в 1820-е годы, когда автора уже не было в живых. Очевидно, «Поликсена», произведение по-своему глубокое и значительное, оказалась недостаточно сценична, точнее, она уже не соответствовала вкусу публики. «Эдип» впервые очаровал зрителей лиризмом, «Фингал» вызвал восхищение многочисленных поклонников Осспана, «Дмитрий Донской» затронул патристические струны в самый подходящий для этого момент. Ничего сенсационного для зрителей в «Поликсене» не было, но для драматурга это был новый, важный этап в его творческом развитии.

Возвратившись к античной тематике, Озеров взялся за сюжет, разработанный Еврипидом («Гекуба»), Сенекой («Троянки»), а затем Шатобрианом («Троянки»). В подробном разборе «Поликсены» А. Ф. Мерзляков, сопоставляя с этими трагедиями текст Озерова, писал: «Он изменял содержание, сокращал его, приводил его к большей простоте, дал ход более натуральный».⁴⁷ Отказываясь от побочных сюжетных линий и ограничивая количество действующих лиц, Озеров сосредоточивает все действие вокруг главной героини — Поликсены.

Сын сраженного троянцами Ахилла, Пирр, требует, чтобы в жертву была принесена троянка Поликсена, невеста Ахилла. Мать Поликсены, Гекуба, и сестра Кассандра пытаются ее спасти,

⁴⁵ См. письмо Д. Н. Блудова к П. А. Вяземскому от 20 февраля 1817 г.: *Гиллельсон М. И.* П. А. Вяземский, с. 372.

⁴⁶ Вяземский П. А. Полн. собр. соч., т. I, с. 48.

⁴⁷ Мерзляков А. Ф. Разбор трагедии «Поликсены» госпожи Озерова. — *Вестник Европы*, 1817, ч. ХСІ, с. 285.

обращаясь к вождю греков Агамемнону. Заступаясь за троянок, он входит в конфликт с Пирром и поддерживающим его Улиссом. Вспыхнувший междоусобный раздор, грозящий погубить и всех пленных троянок и самих греков, останавливает Поликсена. Храня любовь к убитому жениху и желая спасти соотечественниц, она решает добровольно пойти на жертву и закалывается на могильном холме Ахилла.

«Важнейшей погрешностью» в развитии сюжета и всей трагедии Мерзляков считал отступление Озерова от античного образца в самой завязке. По Еврипиду, жертва была предназначена богами (прорицанке Калхаса). У Озерова жертвы требует Пирр: «Тут не действует ни тайная судьба, ни боги всемогущие, но просто подкуп между царями против одной невинной души, заговор без причины, ненависть без оскорбления, мщение без малейшего к тому повода — смерть насильственная!».⁴⁸

Мерзляков верно подметил принципиальное отличие озеровской трагедии от античного образца. Строгий классик, он видел в этом недостаток, «погрешность» драматурга. Озеров действительно «осовременил» античный сюжет, но в этом и заключалось своеобразие и достоинство его «Поликсены». Созданные им характеры не соответствовали характерам античных героев (что тоже очень возмущало Мерзлякова), но в них была своя психологическая правда. Не боги, но люди вершат судьбами людей — вот противопоставление драматурга, которое, естественно, не могло найти соответствия ни у Еврипида, ни у любого другого древнего автора. Деизм и скептицизм, нашедшие отражение уже в «Фингале», проявились здесь с еще большей силой.

Осуждение человеческой жестокости и несправедливости — идея, совершенно чуждая античной трагедии с ее всемогущей судьбой, — оказывается у Озерова одной из центральных. Вполне естественно, что эта тема возвращает драматурга к русской традиции XVIII в. Интонации державинской оды «Властителям и судиям» слышатся в словах Кассандры, обращающейся за помощью к Агамемнону, греческому царю:

Тебе бессмертным дарован оный сан
На то, чтоб силою обуздывать строптивость,
Невинность защищать, карать несправедливость.

(С. 321)

Агамемнон, однако, далек от идеального образа просвещенного монарха, не подвластного собственным страстям. Напротив, выступить на защиту гонимых его побуждают два основных чувства: любовь к Кассандре и уязвленное самолюбие (он оскорблен тем, что троянок берут под стражу в его собственном шатре без его разрешения). Агамемнон совершенно излишне обостряет конфликт с Пирром, угрожая срыть могильный холм Ахилла, что

⁴⁸ Там же, с. 296.

вызывает законное возмущение всех греков. «Где величественный Агамемнон!», — возмущался Мерзляков. Озеров же последовательно разрабатывал свой тип драматического характера. Его Агамемнон — своеобразный вариант образа Дмитрия Донского. Автора интересует не столько историческая, сколько психологическая верность характера, и потому этот характер больше соотносится с современной драматургией эпохой, чем с изображаемой им в той или иной трагедии. Вполне естественно поэтому, что в уста Агамемнона вкладываются замечательные элегические стихи, звучащие как лирический голос самого Озерова:

.. Годы пронесли тщеславия мечты,
И, жизни преходя волнуемое поле,
Стал мене пылок и и жалостлив стал боле;
Несчастья собственны заставили внимать
Несчастиям других и скорбным сострадать.

(С 300—301)

Лишены подобающего классическим героям величия и Пирр, и Улисс. Последний выступает в роли ловкого демагога и стяжателя. Прельстившись дарами, обещанными Пирром за Гекубу и Поликсену, Улисс идет на сделку, прикрывая свои низкие поступки высокими фразами о долге «верного грека» и «прямого гражданина». «Как неприятно слышать: возьми золотой треножник и златошвейные ткани, только приведи через два часа Поликсену!», — негодовал Мерзляков, считавший, что «самым злейшим страстям должна быть придана причина важная и благовидная».⁴⁹ Нарушая «высокость» трагедии, Озеров придавал своим характерам большую жизненность, но это противоречило главным требованиям, предъявлявшимся к жанру. Трагедия действительно переставала быть трагедией. Несоблюдение традиционных единств места и времени вызвало особое возмущение критика, воспитанного в школе классицизма. Но даже Мерзляков, строго подошедший к «Поликсене» и осуждавший ее с архаистических позиций, признавал несомненной удачей Озерова характер главной героини. «Эта томность, эта мечтательность, это добродушие певниное составляют самые милые оттепки ее характера»,⁵⁰ — пишет критик, справедливо ставя Поликсену в один ряд с Антигоной, Мопной, Ксением. Этот общий тип героини сентиментализма по-разному варьируется Озеровым, приобретая новые черты. Ксения, а затем в еще большей степени Поликсена отличаются уже не только нежностью и мечтательностью, но и стойкостью, готовностью пожертвовать собой во имя общих интересов. Обречение Поликсены на жертву оказывается не победой Пирра, а его нравственным поражением. Пытаясь оправдать свои действия, Пирр укоряет Поликсену в хитрости, с которой она обольстила Ахилла. Ответ ее полон достоинства и благородства:

⁴⁹ Там же, с. 299—300.

⁵⁰ Там же, ч. XIII, с. 21.

Но хитрость мне, о Пирр, природой не дана,
И никогда мой взор не обольщал Ахилла.
Вся хитрость в том была, что я его любил.

(С. 351)

Потрясенный ее самоубийством, Пирр вынужден признать: «Нет, твердости такой не полагал в женах».

Смерть Поликсены предстает как героический акт (в этом Озеров сближается с традицией русской литературы классицизма), но трактуется он уже в духе нарождающегося романтизма — как результат трагического разлада личности с обществом. Современная исследовательница справедливо замечает, что стилистика образа Поликсены «складывается в отходе от традиционной героики, через углубленно психологическое раскрытие конфликта личности с окружающим ее миром».⁵¹ Едва ли, однако, можно рассматривать самоубийство героини лишь как «активный протест против насилия вообще»: ⁵² ведь одной из причин — и, может быть, важнейшей, — заставивших ее принять свое решение, оказывается любовь к Ахиллу, надежда на соединение с ним после смерти. Любовь Поликсены к убитому жениху, представлявшаяся Мерзлякову неестественной и невероятной, — это мотив, совершенно не подходящий для классической трагедии, но получивший дальнейшее развитие в поэзии Жуковского.

Таким образом, «Поликсена» во многих отношениях явилась итогом драматической деятельности Озерова, и — вполне закономерно — она особенно хорошо обнаружила, что новые художественные поиски несовместимы с каноническим жанром трагедии. Творчество Озерова не нравилось «староверам», почитателям Сумарокова, но и новые литературные веяния несли с собой требования, которым уже не удовлетворяла его драматургия. Исторические несообразности, невнимание к духу времени — вот основной порок Озерова в глазах его критиков «слева», среди которых оказываются и архаисты (Державин, Мерзляков), по-своему откликающиеся на запросы эпохи. «Невыгодные отзывы» о драматурге со стороны Дмитриева и Карамзина можно объяснить, по-видимому, тем, что для них в XIX в. сентиментализм Озерова казался собственным прошлым. Карамзин, занятый разработкой проблем национальной самобытности, не мог найти для себя ничего интересного в озеровском «Фингале» и называл его «дрянью». «Озеров с великим талантом и чувством. Я беспрестанно ссорюсь за него с Карамзиным»,⁵³ — писал Жуковский, которому был близок элегический лиризм драматурга.

Современный исследователь справедливо выделяет три основных поколения, выразивших по-разному свое отношение к Озе-

⁵¹ Родина Т. Русское театральное искусство в начале XIX века. М., 1961, с. 134.

⁵² Там же, с. 135.

⁵³ Жуковский В. А. Письма к А. И. Тургеневу. М., 1895, с. 52.

рову: «Первое (Карамзин, И. И. Дмитриев) критикует, но в то же время признает его роль в некотором обновлении жанра трагедии; второе (Жуковский, Батюшков, Вяземский, Д. Н. Блудов) восторженно принимает, порой полемически преувеличивая заслуги Озерова многое от себя, потому и создает легенду о нем, как гедии Озерова безнадежно устарели».⁵⁴ Внутренне Озеров наиболее близок первому поколению, особенно Карамзину, но не XIX, а XVIII в. Второе поколение привносит в понимание трагедий Озерова многое от себя, потому и создает легенду о нем, как о жертве «беседчиков». Наконец, Пушкин, сочувственно откликнувшийся в свое время на смерть Озерова, резко отвергает его творчество в полемике с Вяземским, выступая не столько против самого драматурга, сколько против его апологетов, невольно возвращавших русский театр к пройденному этапу. Пафос «Дмитрия Донского» Пушкин воспринимал уже как ложный, о чем свидетельствует любопытный анекдот, переданный Вяземским: «Из всего Озерова затвердил он одно полустихие: „Я Бренского не вижу“. Во время одной из своих молодых страстей, это было весною, он почти ежедневно встречался в Летнем саду с тогдашним кумиром своим. Если же в саду ее не было, он кидался ко мне или к Плетневу и жалобным голосом восклицал: „Где Бренский? — Я Бренского не вижу“. Разумеется, с того времени и красавица пошла у нас под прозвищем Бренской».⁵⁵

Пушкин пародировал озеровский стих, вводя его в совершенно не соответствующий высокому жанру контекст бытовой ситуации. Шутка удавалась, и ее поддерживал Вяземский, поклонник озеровского таланта. Но продолжая спорить с Пушкиным, спустя много лет после его смерти, в 1876 г., Вяземский высказал предположение, что в споре об Озерове они «со временем, вероятно, <...> сошлись бы на полудороге». Со своей стороны Вяземский отрекся от утверждения, что «Озеров-трагик может и должен служить образцом на театре нашем». «Скажу напротив, — возражал теперь критик самому себе, — трагедия, как понимал ее Озеров и как привел он понимание свое в исполнение, могла быть хороша в свое время; ныне отжила она свой век; следовательно, образцовою быть не должна и быть не может».⁵⁶

Нравственные проблемы, волновавшие Озерова на протяжении всего его творчества, неизменно были связаны с разработкой актуальных общественно-политических тем, причем это особенно заметно в трагедиях на национально-исторические темы. Интересен в этой связи замысел драматурга написать трагедию о Волынском — замысел, оставшийся неосуществленным из-за прогрессирующей душевной болезни автора. «И какое широкое поле для сочинителя, — писал Озеров А. Н. Оленину 25 марта 1809 г., — чтоб показать во всем блеске правду русского боярина,

⁵⁴ Гиллельсон М. И. П. А. Вяземский, с. 375.

⁵⁵ Вяземский П. А. Полн. собр. соч., т. I, с. 53.

⁵⁶ Там же, с. 54, 55.

должность вельможи и сенатора и противополжить злоупотребления временщика-иностранца, алчущего одной своей корысти и, может быть, ненавидящего народ, вверенный управлению его слабою государынею, и, наконец, представить несчастное положение народа под слабым и недоверчивым правлением! Вы чувствуете, какие истинные картины можно изобразить, заимствуя кое-что из наших времен». ⁵⁷ Замысел Озерова созрел в ходе его собственной творческой эволюции, обусловленной как внутренними причинами, так и требованиями эпохи.

Классический жанр трагедии начал разрушаться, как мы видели, в самом творчестве Озерова, но, умирая, этот жанр порождал новые художественные формы, отвечавшие запросам своего времени. От драматургии Озерова путь лежал не только к лирике Жуковского, Батюшкова, Гнедича, но и к творчеству декабристов, по-своему воспринимавших и героико-патриотические традиции озеровской трагедии, и ее лиризм. ⁵⁸

Живым явлением творчество Озерова отчасти оставалось и для В. Г. Белинского. Замечательно, что герои его драматической повести «Дмитрий Калинин» (1830) с упоением читают озеровского «Фингала». ⁵⁹ Строки Озерова служат эпиграфами к третьей и четвертой картинам повести. Лишь спустя несколько десятилетий драматургия Озерова воспринимается уже как архаичное явление. В комедии А. Н. Островского «На всякого мудреца довольно простоты» (1868) Крутицкий мечтает о возобновлении на сцене трагедий Сумарокова и Озерова и декламирует отрывки из «Полликсены» и «Дмитрия Донского», звучащие уже комически в контексте реалистической пьесы.

2

Разделение драматургов начала XIX в. на последователей и противников озеровского направления в высшей степени условно. Говоря об «озеровской» и «державинской» группировках, В. А. Бочкарев справедливо замечает: «В каждой из этих двух групп имелись консерваторы и люди, не чуждавшиеся известного вольномыслия». ⁶⁰ При конкретном разборе отдельных произведений выясняется, что и поэтика Державина и «державинцев» в ряде случаев сближается с озеровской.

Озеров посвятил своего «Эдипа в Афинах» «любимцу муз», автору «Фелицы», но Державин был недоволен трагедией, а по

⁵⁷ Русский архив, 1869, № 1, с. 143—144.

⁵⁸ См.: *Родина Т.* Русское театральное искусство в начале XIX века, с. 139—141; *Ходоров А. Е.* «Думы» К. Ф. Рыльева и трагедия XVIII—начала XIX столетия. — Русская литература, 1972, № 2, с. 120—126.

⁵⁹ *Белинский В. Г.* Полн. собр. соч., т. I, с. 430.

⁶⁰ *Бочкарев В. А.* Стихотворная трагедия конца XVIII—начала XIX века. — В кн.: Стихотворная трагедия конца XVIII—начала XIX в. М.—Л., 1964 (Б-ка поэта. Большая сер.), с. 19.

поводу «Димитрия Донского» позволил себе откровенно пролические высказывания. «Мне хочется знать, — говорил он в беседе с Дмитриевским, — на чем основался Озеров, выведя Димитрия влюбленным в небывалую княжну, которая одна-одинехонька прибыла в стан и, вопреки всех обычаев тогдашнего времени, шатается по шатрам княжеским да рассказывает о любви своей к Димитрию».⁶¹ Обращение самого Державина к сочинению драматических произведений Я. К. Грот связывает с его стремлением «проучить молодого трагика», приписавшего нападку на его произведения зависти.⁶²

По-видимому, какой-то элемент соперничества здесь был, но это, конечно, не может объяснить намерения Державина. Существовали, очевидно, более глубокие причины: прославленный лирик стремится отстоять и развить свои эстетические принципы в области драматургии. Державин расходился с Озеровым в отношении к самому жанру трагедии. Нарушения установленных единств, внутренняя противоречивость озеровских героев — все это было неприемлемо для Державина, который в данном случае выступал как архаист. Но эта позиция была обусловлена его просветительским представлением о театре как училище нравов. В предисловии к своей трагедии «Темный», законченной в 1809 г., писатель объяснял: «Напоминать историю, а особливо отечественную, думаю, бесполезно. Выводить из ее мрака на зрелище порок и добродетель, — первый для возбуждения ужаса и отвращения от него, а вторую для подражания ей и сострадания о ее злополучиях, — главная, кажется, обязанность драматических писателей».⁶³ Но выступая как будто бы последовательным продолжателем Сумарокова и Княжнина, Державин по-своему откликнулся на новые литературные веяния. По сравнению с драматургами XVIII в. интерес к истории приобретает у него новое качество: внимание к «духу времени» и национальному колориту.

Гердеровские идеи историзма, по-своему воспринятые в это время в России (Радищев, Карамзин), нашли отклик и у Державина. Оставаясь архаистом по отношению к жанровому канону, поэт оказывался новатором в своем понимании принципов исторической драматургии. Разумеется, он был еще очень далек от подлинного историзма, и колорит эпохи в его трагедиях оказывался довольно условным. Тем не менее само внимание к этой проблеме было чрезвычайно своевременно и плодотворно.

Значительная часть драматических сочинений Державина посвящена темам отечественной истории, что связано с целым комплексом причин. Это и влияние сумароковско-херасковской традиции, и общий национально-патриотический подъем в годы войны с Наполеоном, и, наконец, может быть, самое главное — харак-

⁶¹ Жижарев С. П. Записки современника, с. 331.

⁶² Грот Я. К. Биография поэта. Жизнь Державина. — В кн.: Державин Г. Р. Соч., т. 8. СПб., 1880, с. 382.

⁶³ Державин Г. Р. Соч., т. 4, с. 383.

терный для зарождающегося романтизма интерес к героическому прошлому своего народа, к русской старине, интерес, усилившийся в связи с открытием «Слова о полку Игореве».

Сентименталисты и писатели, тесно связанные с традицией высокой поэзии классицизма, с разных сторон подходят к одним и тем же проблемам, решают одни и те же художественные задачи. Карамзин публикует программную статью «О случаях и характерах в российской истории, которые могут быть предметом художеств» (1802). Державин пишет свои национально-патриотические сочинения для театра, не увидевшие, однако, сцены: героическую оперу «Пожарский, или Освобождение Москвы» (1806), трагедии «Евпраксия» (1808) и «Темный» (1809), оперу «Грозный, или Покорение Казани» (1814). О драматических произведениях Державина современники отзывались невысоко (Мерзляков называл их «развалинами Державина»); его трагедии на национальные темы ни разу не были поставлены на профессиональной сцене. Лишь в самое недавнее время исследователи обратились к изучению державинских пьес.⁶⁴

В отличие от Озерова Державин-драматург едва ли мог оказать непосредственное влияние на дальнейшее литературное развитие. Тем не менее его трагедии представляют несомненный интерес как этап в творческой биографии поэта и как знаменательное явление в истории русской драматургии начала XIX в.

Споря с Озеровым, Державин выдвигал иные принципы построения драматического характера. Это лучше всего можно проследить на примере трагедий, посвященных русской истории. Драматург не считал возможным «унизить героя», как это получалось в «Димитрии Донском». Евпраксия из одноименной трагедии, Багрим и Иоанн из трагедии «Темный» — это характеры всецело героические, исключительно цельные, лишенные внутренних противоречий и колебаний; им свойственна готовность жертвовать своим благополучием, самой жизнью ради общего блага. Их можно было бы назвать предвестниками героев декабризма, если бы не существеннейшее расхождение в представлении об этом общем благе. Одной из важнейших добродетелей державинских героев неизменно оказывается верность государю. Замечателен в этом отношении образ Багрима (в котором, как предполагается, Державин изобразил своего предка).

Один из приближенных царя Василия, Багрим, невинно заподозрен в измене и изгнан. Пятнадцать лет он скрывается, но немедленно приходит на помощь к государю, когда тот свергнут с престола и ослеплен своим братом Шемякой. «Долг подданных — хранить венчаные главы», — вот слова Багрима, которые звучат лейтмотивом всей трагедии. Замечательно, однако, что главным героическим лицом оказывается именно подданный, а не

⁶⁴ См.: Бочкарев В. А. Русская историческая драматургия начала XIX века (1800—1815), с. 369—404; Harvie J. A. In Defence of Derzhavin's Plays. — New Zealand Slavonic Journal, 1975, N 2, p. 1—15.

венценосец. Мудрый советчик царя, «бспристрастный вельможа», удерживающий «порывы самовластных», — вот кто подлинный патриот и гражданин в представлении Державина.

В изображении положительных характеров драматург, явно полемизируя с Озеровым, стремится возродить принципы трагедии классицизма. Рассудок и долг — вот главные побудительные силы поступков державинских героев. Замечателен в этом отношении образ Марии. Когда-то она была обручена с Шемякой, их связывало взаимное чувство, но по воле родителей она стала женой Василия. Оставаясь во всех испытаниях верной и преданной супругой, она заявляет:

...Коль судьба меня с другим соединила,
Я сердце нежное рассудку покорила.⁶⁵

Следуя за Сумароковым и Княжнинным и в то же время развивая одну из главных тем своей собственной лирики, Державин-драматург продолжает выступать как противник тирании и наставник царей. Шемяка, узурпатор, отнявший у Василия власть, — это своеобразный вариант сумароковского Дмитрия Самозванца. Но в отличие от своего предшественника, который осуждал Дмитрия не за захват трона, а за «злонравное» правление, Державин видит преступление в самом незаконном присвоении власти:

Хищенье всякое не есть добро, но зло,
И царств могущество нигде злом не росло.⁶⁶

Убежденный, что «монархов избирать пмеет небо право», драматург развивает эту тему, как бы проецируя ее на современные ему политические события России. Таким образом, аллюзионность, характерная для русской трагедии XVIII в., присуща Державину не менее, чем Озерову. Очевидно, не без влияния озеровских произведений Державин усложнил образ тирана по сравнению с трактовкой Сумарокова. В отличие от Дмитрия Самозванца Шемяка не чужд раскаяния в своих злодеяниях. Решив казнить Темного и его семью, он колеблется, размышляя:

О сердце! разными ты борешься страстями;
Различных жертва ты, душа моя, смятений:
То смерти их хошу, то их страшусь и тени.⁶⁷

Мария с ее самоотверженной преданностью ослепленному царю — своеобразная параллель озеровской Антигоне, сопровождающей слепого Эдипа. Даже фразеология сентименталистской драматургии иногда проникает в трагедию Державина при всем его стремлении соблюдать высокий, торжественный слог. Как ни парадок-

⁶⁵ Державин Г. Р. Соч., т. 4, с. 407.

⁶⁶ Там же, с. 435.

⁶⁷ Там же, с. 404.

сально, но автор «Темного» допускает даже прямое заимствование из только что увидевшей свет «Поликсены» Озерова. Фраза жестокого Пирра «через час приду», вызвавшая впоследствии пегодование Мерзлякова («такие сцены недостойны нашего времени»),⁶⁸ буквально повторена державинским Шемякой. При всей видимой случайности подобные реминисценции обнаруживают, насколько значительно было воздействие Озерова даже на его антагонистов.

Сентиментализм и так называемый неоклассицизм не во всем противостояли друг другу, они продолжали развиваться в постоянном взаимодействии. Одной из главных точек соприкосновения разных направлений и явилось обращение к национальной исторической тематике. В первое десятилетие XIX в. с успехом продолжал ставиться на сцене «Димитрий Самозванец» А. П. Сумарокова, и характерно, что одноименную трагедию в 1800 г. создает В. Т. Нарежный. Во многом следуя своему предшественнику, автор внес в пьесу много новых мотивов, восходящих к совершенной иной линии развития драматического искусства — к Шпллеру.⁶⁹ Но пытаясь соединить старую традицию с новой, Нарежный не стремился воссоздать русский национальный колорит, и исторические несообразности пьесы вызвали законные нарекания критиков.

Благодатным материалом оказались для драматургов начала века сюжеты исторических повестей Карамзина, в особенности «Марфа Посадница». Одной из наиболее значительных трагедий этого периода по праву считается «Марфа Посадница, или Покорение Новгорода» (М., 1809) Ф. Ф. Иванова. В основном, воспользовавшись сюжетной канвой Карамзина, драматург внес ряд изменений в развитие действия, в отношения между персонажами. Решительно разошелся Иванов с П. Сумароковым, автором довольно слабой драмы «Марфа Посадница» (1806), резко раскритикованной И. А. Крыловым в «Драматическом вестнике».⁷⁰ В отличие от П. Сумарокова, выдвинувшего на первый план любовную интригу, Иванов создал трагедию, необычайно смелую по своему политическому звучанию. Запрещая ее постановку, цензор указывал на «противные благопристойности места»: «Обнаруженная в оных усерднейшая похвала вольности и в неприличных красках изображенное монархическое правление кажется непозволительным для публичных представлений».⁷¹

В разработке новгородской темы Иванов продолжает линию Княжнина («Вадим»), делая центральным образ Марфы, неколебимой защитницы прав вольного Новгорода. Ее готовность

⁶⁸ Вестник Европы, 1817, ч. ХСII, с. 22.

⁶⁹ См.: Бочкарев В. А. Русская историческая драматургия начала XIX века (1800—1815 гг.), с. 91—103.

⁷⁰ См.: Кряжимская И. А. Трагедия Ф. Ф. Иванова «Марфа Посадница». — В кн.: Вопросы изучения русской литературы XI—XX веков. М.—Л., 1958, с. 71—75.

⁷¹ Там же, с. 71.

послать на смерть сына, отдать собственную жизнь во имя свободы — образец республиканской добродетели, вызывающей несомненное восхищение автора. Когда Иоанн спрашивает Марфу: «Что можешь ты одна?», она отвечает почти словами княжичского Вадима: «Свободной умереть».

Образ Иоанна тоже во многом связан с трактовкой Княжича. Московский царь, покоряющий Новгород, — это не тиран, но мудрый и великодушный правитель, заботящийся о государственных интересах. В своем «программном» монологе он заявляет:

Не мне, отечеству сей кровью град купили;
А пользы общества священны для царей:
Им мы должны внимать, не прихоти своей.
Не властен я отдать вам буйныя свободы;
Я для народов царь, не для меня народы.⁷²

Вместе с тем Иоанн как бы предостерегает сам себя: «Теперь еще я царь — но стать могу тиран». Он стремится найти внутреннее подтверждение правоты своих действий, заглушить появляющееся сомнение:

Неужель буду я потомством осужден?
Не семя ль бунта в них сражать я принужден?

Марфе подобные колебания чужды, и она заявляет:

Отечество люблю, свободою горжусь,
Вся жизнь моя чиста — потомства не боюсь.⁷³

Иванов вводит, таким образом, новый очень важный мотив: суд потомков, память истории, выносящие свой нелюбезный приговор.

Если образ Марфы — это цельный героический характер, который соответствовал державным требованиям, то образ Иоанна более близок озеровской драматургии. В нем многое есть от «чувствительного» героя сентиментализма. Он размышляет о суетности славы, которая не приносит душевного покоя. Это не только великий государь, но человек, подверженный слабостям. В порыве раскаяния Иоанн называет сам себя злодеем и «развратителем невинности», вспоминая о гибели любимшей его Пламены, сестры Марфы. Этот мотив оказывается важен и в развитии действия: Феодосий, отец Пламены и Марфы, замысливает изощренный план мести — «одинок Иоанна с собственным сыном Мирославом, которого считают сыном Марфы. Одержимый мстительным чувством, Феодосий торжествует, когда Мирослав, его собственный внук, закаляется, терзаемый сознанием долга поразить Иоанна и непонятным для него самого тайным «дружест-

⁷² Стихотворная трагедия конца XVIII—начала XIX века, с. 430.

⁷³ Там же, с. 429, 432.

вом» к царю. Тема мести опять-таки возвращает нас к трагедиям Озерова, а поединок отца с сыном представляет собой вариацию сюжета, развитого в поэме Оссиана «Картон», неоднократно привлекавшей внимание русских переводчиков, в том числе Н. М. Карамзина.

Новые веяния, отразившиеся в «Марфе Посаднице» Ф. Ф. Иванова, можно заметить и в характере авторских ремарок. Реалии, связанные с жизнью древнего Новгорода, играют весьма значительную роль. Будущие слова-сигналы декабристской литературы обретают здесь зримый облик, символизируя понятия свободы и рабства. Произнося речь в защиту новгородской свободы, Марфа показывает сперва на вечевой колокол, потом на цепь. В конце речи она «бросает цепь», а «один из народа» «попирает цепь ногами». При сцене прощания Марфы с Мирославом молния ударяет в башню с вечевым колоколом. «Хоругвь отечества» из рук предателя Михаила переходит к Мирославу, и т. д.

По сравнению с «Марфой Посадницей» Ф. Ф. Иванова более умеренный характер носит историческая драма Л. Н. Неваховича «Сульеты, или Спартанцы осьмнадцатого столетия» (1809), посвященная реальному эпизоду из войны греко-албанского племени сульетов с турками. Написанная прозой, но вместе с тем подчиненная эстетическим требованиям классицизма, пьеса Неваховича отразила и влияние озеровской драматургии.⁷⁴ Успех, сопутствовавший постановке «Сульетов», был, очевидно, связан, как и в случае с «Димитрием Донским», с актуальностью пьесы: ее героическим пафосом борьбы против иноземных захватчиков.

Эта тема, естественно привлекавшая всеобщее внимание в период наполеоновских войн, вызывала, однако, к жизни и такие произведения, которые способствовали развитию охранительных тенденций в русской драматургии.

Трагедия М. В. Крюковского «Пожарский» (1807) — один из характерных примеров в этом отношении. Успех «Пожарского», по мнению С. П. Жихарева, намного превзошел «восторги зрителей при первом представлении „Димитрия Донского“». ⁷⁵ «Энтузиазм публики» был вызван опять-таки игрой Яковлева, с воодушевлением произносившего патристические тирады Пожарского. Но уже первые исполнители, в частности сам Яковлев, современные критики и литераторы признавали, что пьеса «очень посредственна», что роли в ней «вялы и бесхарактерны». Из дневника Жихарева мы узнаем, как отнеслись к «Пожарскому» Шаховской, Крылов, Гнедич. «„Пьеса кстати, пьеса кстати!“ — повторяют они и только». «А разве этого мало? — продолжает увлеченный Жихарев, — мне кажется, это в сѣ. Я сам знаю, что пьеса Крюковского посредственна, да и самые стихи в роли Пожарского <...> пахнут сумароковщиной. Да какое до того дело? <...> И лишь

⁷⁴ См.: Бочкарев В. А. Русская историческая драматургия начала XIX века (1800—1815), с. 292—306.

⁷⁵ Жихарев С. П. Записки современника, с. 545.

теперь, увидев представление „Пожарского“, я начинаю понимать, что для полного успеха трагедий на русской сцене только и нужно, чтоб они были „кстати“ и чтоб играл в них Яковлев». ⁷⁶

Во многом подражая Озерову, Крюковский оказался более архаичным, более зависимым от канонов классицизма. «Крюковского трагедия, — писал позднее П. А. Вяземский, — будь сказано между нами, довольно слабая французская трагедия, в которой много прекрасных русских стихов». ⁷⁷

Характер Пожарского лишен тех внутренних противоречий, которые присущи озеровскому Димитрию. Но создавая этот образ в духе тех требований, которые предъявлял Державин, Крюковский вместе с тем отходит от гражданственных традиций русской трагедии XVIII в. «Цари от бога нам бывают наречены», — заявляет Пожарский, отказываясь от предлагаемого ему царского трона в пользу Михаила, так как «от крови царския он отрасль сохранил». ⁷⁸ Если у Державина этот мотив звучал как осуждение владык, незаконно присвоивших власть, то у Крюковского он приобретает откровенно верноподданнический характер. Ольга, жена Пожарского, с пафосом обращается к предателю Заруцкому:

Изменник! научись, жен робких по примеру,
Как русский чтит царя, отечество и веру! ⁷⁹

Пресловутая формула «за веру, царя и отечество» становится основой драматургического творчества и другого автора — С. Н. Глинки. Ему принадлежит целый ряд трагедий и драм, сюжеты которых взяты из русской истории: «Сумбека, или Падение Казанского царства» (1807), «Михаил, князь Черниговский» (1808), «Минин» (1811) и др. Ориентируясь на литературу сентиментализма, Глинка выбирает из повестей Карамзина «Наталью, боярскую дочь» и создает по ее канве одноименную «героическую оперу», а затем «героическую драму». В отличие от Державина драматург не стремился к соблюдению «исторической верности». «Трагический писатель не историк; следовательно, от него нельзя требовать исторической точности», ⁸⁰ — заявлял Глинка в предисловии к трагедии «Михаил, князь Черниговский». Здесь же он пытался отвести упреки, высказанные ему по поводу «частых возношений действующих лиц к небесам и богу» в драме «Наталья, боярская дочь» (1805). Все русские князья и бояре, разъяснял он, «прибегали к богу и вере», и «чувства набожности сливались, так сказать, со всеми ощущениями их душ и сердец». ⁸¹

⁷⁶ Там же, с. 543.

⁷⁷ Вяземский П. А. Полн. собр. соч., т. I, с. 257.

⁷⁸ Стихотворная трагедия конца XVIII—начала XIX в., с. 283.

⁷⁹ Там же, с. 279.

⁸⁰ Глинка С. Н. Михаил, князь Черниговский. М., 1808, с. VI.

⁸¹ Там же, с. VII—VIII.

Положительные герои Глинки — благочестивые патриоты, свято чтущие авторитет и небесной и земной власти. В духе времени драматург пытался придать им и черты «чувствительности». Михаил выступает не только как самоотверженный патриот, с гневом отвергающий предложения предателя Заруцкого, но и как «бедных всех отец», помогающий больному, «обнищавшему из-за неблагоприятных обстоятельств» купцу Силину (аналогия с «Фролом Силпным» Карамзина).

Но следование сентименталистам носит у Глинки внешний, поверхностный характер. Герои его отличаются не столько цельностью, сколько однолинейностью. Они резко делятся на положительных (Михаил, Минин) и отрицательных (Сумбека, Батый, Заруцкий). Подобно сумароковским героям они часто выступают с автохарактеристикой, но никакого «борения страстей» при этом не существует. Соответственно драматическое действие почти не развивается. Довольно беспомощные в художественном отношении, трагедии С. Н. Глинки, подобно «Пожарскому» Крюковского, пришлось «кстати» в годы войны с Наполеоном, но очень скоро утратили все свое значение.

Общий патриотический подъем способствовал повышению интереса к русской трагедии на национальные темы. Вместе с тем в начале XIX в. появляется значительное количество пьес с сюжетами, взятыми из истории других народов. Внимание к разным типам культур и попытки передать своеобразие каждой из них — вот что становится очередной художественной задачей, к которой — с разных позиций — обращаются и прозаики, и поэты, и драматурги. Отдал дань духу времени и Озеров, обращаясь то к античной, то к древней северной культуре. Но Озерова привлекала скорее экзотика, чем тайна национального, и характеры в его трагедиях существовали как бы совершенно независимо от местного колорита. Все это вызывало репительное неприятие со стороны Державина, который требовал не только временной, но и пространственной исторической верности.

В драматургических опытах самого Державина ощущается определенная заданность: в каждой из своих трагедий он стремится воссоздать характеры изображаемого им народа: Древней Руси, древней Иудеи, империи древних инков. В предисловии к трагедии «Ирод и Мариамна» (1808), явно имевшем полемический смысл, драматург подчеркивал, что непосредственным источником для него послужила не трагедия Вольтера «Мариамна», а историческое сочинение Иосифа Флавия «О войне Иудейской». «Не токмо действующие лица (кроме Кады), — писал Державин, — но и мимоходом упоминаемые также происшествия и даже некоторые мысли взяты оттуда. Впрочем, жестокие, кровожадные выражения, а также и восточный слог употребил я нарочно, дабы сколько возможно ближе и изобразительнее представить характер еврейского народа, из коего суть все почти действующие лица. Погрешил бы, кажется, и был бы подвержен справедливому осуждению художников благоразумных, ежели бы

палестинцев заставил я изъясняться чувствами и оборотами французов».⁸²

Но практическая попытка осуществить высказанные принципы не принесла удачи Державину. «Восточный слог» драматург стремился создать с помощью усиленной архаизации современного ему литературного языка, отсюда обилие библеизмов и славянизмов, затрудненный синтаксис. Все это очень осложняло восприятие трагедии, которая при постановке не имела успеха.⁸³ «Жестокие, кровожадные выражения», упоминание многочисленных лиц и эпизодов из библейской истории — все это оставалось более или менее внешним орнаментом, но не раскрывало тайн национального. История Мариамны, осужденной на гибель ее мужем царем Иродом, внявшим наветам клеветников, трактована у Державина в полном соответствии с традицией русской литературы XVIII в. и общим направлением его собственного творчества. Политическая проблематика державинских од находила развитие в его трагедии. Чтобы не поддаваться губительным страстям, царь должен окружить себя достойными людьми и следовать их мудрым советам:

Царя есть первый долг, чтобы уметь избрать
Советников себе и должности им дать.⁸⁴

Подобные декларации достаточно часты в «Ироде и Мариамне», что приближает трагедию к традиционной линии развития классического жанра. Но и «чувствительность» местами проникает в державинский текст, и Мариамна, размышляющая о дружбе и любви как отраде «сердца нежного», отчасти напоминает озеровских героинь.

Вслед за Державиным к библейской тематике обратились А. А. Шаховской («Дебора, или Торжество веры») и П. А. Корсаков («Маккавей»). Успех, сопутствовавший постановке «Деборы» в январе 1810 г., был связан, очевидно, с откровенной аллюзией на тему: борьба против иноземных завоевателей.⁸⁵ И Шаховской, и Корсаков могли солидаризироваться с Державиным скорее в его ориентации на классический жанр трагедии XVIII в., чем в стремлении передать национально-историческую специфику. Эти драматурги шли по проторенной дороге; Державин продолжал экспериментировать.

Последняя незавершенная трагедия Державина — «Атабалибо, или Разрушение Перуанской империи» — стоит особняком в русской драматургии начала XIX в. По свидетельству С. Т. Аксакова, это было любимое произведение автора.⁸⁶ Источником для

⁸² Стихотворная трагедия конца XVIII—начала XIX в., с. 291.

⁸³ Там же, с. 605 (примечания В. А. Бочкарева).

⁸⁴ Там же, с. 335.

⁸⁵ См. подробнее: Бочкарев В. А. Стихотворная трагедия конца XVIII—начала XIX века. — В кн.: Стихотворная трагедия конца XVIII—начала XIX в., с. 44—45.

⁸⁶ См.: Державин Г. Р. Соч., т. 4, с. 475.

драматурга послужил роман Ж. Ф. Мармонтеля «Инки, или Разрушение Перуанской империи» и отчасти трагедия Вольтера «Альзира». Но в этот раз, обратившись не к историческим свидетельствам, а к литературным произведениям, Державин проявил значительную самостоятельность в разработке сюжета и характеров.⁸⁷ Просветительская тема «естественного человека», противостоящего губительной цивилизации, приобрела у Державина трактовку, во многом приближающую его к романтикам.

Вождь Инков Атабалибо с осуждением говорит об испанцах:

Вы собрали себе и злато и серебро;
А заплатили чем? Злодейством за добро.⁸⁸

Нравственное превосходство инков над испанцами обнаруживается и в развитии отношений между честолюбцем Пизаром и искренне любящей его дочерью Атабалибо Капилланой. Спор о вере, происходящий между инками и испанцами, во многом напоминает соответствующий эпизод в озеровском «Фингале». Убеденный классик, Державин незаметно для самого себя проникается мироощущением, весьма характерным для его литературного противника — Озерова. Вполне возможно, что это внутреннее противоречие послужило одной из причин незавершенности трагедии.

Критикуя Озерова, начиная с его «Эдипа», Державин в своем собственном драматургическом творчестве обошел античную тему. Очевидно, это было не случайно. Может быть, он не чувствовал себя достаточно подготовленным, чтобы верно передать дух античности.

В этой области основным соперником Озерова выступил А. Н. Грузинцев, горячо поддерживаемый А. А. Шаховским. В послесловии к трагедии «Электра и Орест», принадлежавшем, по-видимому, А. А. Шаховскому, говорилось: «Сия есть первая совершенная греческая трагедия, появившаяся на российском театре <...> Из числа сочинителей, подражавших Софоклу, Александр Николаевич Грузинцев неоспоримо более всех почувствовал красоты греческого стихотворца и творение его весьма подходит к трагедии Софокловой».⁸⁹ Этот хвалебный отзыв, как отмечает современный исследователь, явно был одновременно выпадом против Озерова и по существу далек от объективности: трагедия Грузинцева во многом восходила и к «Оресту» Вольтера, но об этом даже не упоминалось.⁹⁰

В разработке сюжетов Софокла и Еврипида («Электра и Орест», «Эдип-царь», «Ираклиды, или Спасенные Афины») Грузинцев явно стремился противопоставить свое творчество озеров-

⁸⁷ См.: *Harvie J. A. In Defence of Derzhavin's Plays*, p. 7.

⁸⁸ *Державин Г. Р. Соч.*, т. 4, с. 477.

⁸⁹ *Грузинцев А. Н. Электра и Орест*. СПб., 1810, с. 80.

⁹⁰ См.: *Заборов П. Р. Русская литература и Вольтер. XVIII—первая треть XIX века*. Л., 1978, с. 162—164.

скому. Однако позиция драматурга при всем ее внешнем сходстве с державинской была гораздо более архаична. «Софокл и Еврипид, — писал Грузинцев в посвящении «Эдипа-царя» А. А. Шаховскому, — много споспешествовали к образованию нравов, и польза, происходящая от их творений, была очевидная <...> Позднейшие трагики, и особенно французские, коим мы больше подражаем, совсем имели другую цель; они сочиняли свои трагедии не столько для общей пользы, сколько в угодность некоторым лицам».⁹¹ В отличие от Державина, ратовавшего за «историческую верность» и пытавшегося по-своему раскрыть национальное своеобразие разных культур, Грузинцев придавал первостепенное значение дидактическим целям драматического произведения: «Нравоучение Эдипа принадлежит ко всем временам и народам; любопытство проникать будущее и суеверие всегда и везде влекли за собою плачевные следствия; особливо языческая вера, исполненная невежества и предрассудков, была причиною многих несчастных происшествий, от коих ныне предохраняет нас истинная и спасительная вера Христова».⁹² Подобное понимание и морализаторская трактовка античных сюжетов, естественно, сужали значение драматургии Грузинцева. Он оставался под сильным воздействием представлений, характерных для классицизма, несмотря на его критическое отношение к творчеству Сумарокова.⁹³ Французскую трагедию он продолжал предпочитать произведениям Шекспира, которые, по его мнению, сочинены «для площади».⁹⁴

Непосредственным образцом для Грузинцева был Херасков — автор и героических поэм, и нравоучительных пьес. «Когда бы мы, россияне, — писал драматург, — имели таких трагиков, какого имеем эпического творца *Россиады*, то я поставил бы наш театр в равенстве с греческим и французским».⁹⁵ Даже антиклерикальная тема Хераскова получает своеобразное развитие у его последователя. Жрецам в «Эдипе-царе» дается весьма нелестная характеристика:

Тесня народный ум под бременем цепей,
Влекли на люту смерть противных им людей.
Для провещанья бед лишь их уста способны:
Жрецы не боги суть и нам во всем подобны.⁹⁶

Подобная тирада, высказанная устами античной героини, естественно, оказывалась нарушением той самой «исторической верности», за отсутствие которой критики бранили и Озерова. Не-

⁹¹ Стихотворная трагедия конца XVIII—начала XIX в., с. 518.

⁹² Там же, с. 517.

⁹³ См.: *Грузинцев А. Н.* Экзамен «Хорева». — *Новости русской литературы*, 1802, ч. 4, с. 145—160.

⁹⁴ *Грузинцев А. Н.* Рассуждение о драматических творениях. — *Новости русской литературы*, 1802, ч. 4, с. 168.

⁹⁵ Там же, с. 145.

⁹⁶ Стихотворная трагедия конца XVIII—начала XIX в., с. 535—536.

смотря на отдельные удачи, Грузинцев не смог сказать принципиально нового слова в русской драматургии: его пьесы создавались в русле старой, уже пзживавшей себя традиции.

Но и откровенные подражания озеровским трагедиям не приводили к успеху. В. В. Капнист признавался, что в своей «Антигоне» хотел сделать список с пленившего его подлинника — «Эдипа в Афинах» Озерова. Трагедия, однако, была серьезно раскритикована и «осуждена» самим автором «Эдипа». Озеров в это время напряженно искал новые пути, пытаясь воплотить в драматургии дух своего времени.

Сделать это в жанре трагедии становилось необычайно трудно, что ощущал и Озеров, и наиболее талантливые из его антагонистов. Сохранить героическое начало и избежать риторики, соблюсти требуемые традицией правила и «тронуть» зрителей, добиться «исторической верности» и мотивировать поступки героев с точки зрения психологии русского человека начала XIX столетия — эти требования, предъявлявшиеся критикой, сами по себе противоречивы: одно нередко затрудняет другое, а порой и вовсе исключает. Все это и явилось свидетельством кризиса жанра, который по самой своей природе не мог удовлетворить всем требованиям: и старым и новым. Но, умирая, жанр не исчезал бесследно. Русская трагедия начала века подготовила развитие декабристской драматургии и одновременно способствовала решению тех общих идейно-художественных проблем, которые стояли перед русской литературой в целом в рассматриваемый период. Другие жанры — прозаические, поэтические и драматические, развивавшиеся одновременно, обогащались тем опытом, который накопила трагедия.

3

Органическая связь между озеровской трагедией и драмой особенно ощутима. Анализируя «Эдипа в Афинах», Н. Г. Литвиненко справедливо пишет: «Эдип <...> у Озерова превратился в гонимого судьбою бедняка, жертву общественной несправедливости. Он вставал в один ряд с образами несчастных, бесправных людей, столь широко представленных в русской и переводной сентиментальной драме».⁹⁷

Жанр «слезной комедии» и «слезной драмы» получил достаточно широкое распространение в России уже в XVIII в., и одним из наиболее ярких и смелых произведений в этом жанре явилась написанная в 1794 г. «Солдатская школа» Н. Н. Сандунова.⁹⁸ С этой пьесой вполне правомерно связывают исследо-

⁹⁷ Литвиненко Н. Г. В. А. Озеров. — В кн.: История русского драматического театра в 7-ми т., т. 2. М., 1977, с. 99—100.

⁹⁸ См.: Родина Т. Русское театральное искусство в начале XIX века, с. 34—40; Берков П. Н. История русской комедии XVIII в. Л., 1977. с. 345—352.

ватели и драму Н. И. Ильина «Великодушные, или Рекрутский набор» (1803). Обе пьесы очень сочувственно изображают крестьян, показывают их нравственное превосходство над людьми высших сословий. Многие сюжетные ходы и ситуации «Рекрутского набора» представляют собой вариации на темы, уже хорошо известные в русской комедии и комической опере XVIII в. (например, соперничество бедняка-крестьянина и богатого приказчика или старосты в любви к одной и той же девушке). Но в отличие от своих предшественников Ильин вслед за Сандуновым усилил тот элемент «чувствительности», который соответствовал запросам значительной части публики, восторженно встретившей пьесу. «В ней все есть, — передает С. П. Жихарев отзыв Н. И. Гнедича, — и правильность хода, и занимательность содержания, и ясность мысли, и теплота чувства, и живость разговора, и все это как нельзя более приличествует действующим лицам».⁹⁹ Высшей похвалой было признание, что пьеса «в наших нравах».

Для незнатного и небогатого Н. И. Ильина идея внесословной ценности человека обретала глубоко личный смысл. Посвящая «Рекрутский набор» своим «почтенным родителям», драматург вспоминал о «доброй, нежной матери», которая приучила его любить добро, и об отце, который старался дать детям хорошее образование: «Ты получал только тысячу рублей в год доходу и половину платил за учение детей своих. Слабые люди над вами смеялись, но вы спокойно продолжали ничего не щадить для истинного счастья любимцев своих».¹⁰⁰ В предисловии Ильин упоминал о нападках критики, обвинявшей его в том, что в его драме «нет ни одного благородного», и с достоинством отстаивал свое право «написать драму из одних крестьян».

Своеобразные отголоски автобиографических мотивов слышатся в отдельных репликах персонажей пьесы. Крестьянин Архип говорит о бурмистре Борисе: «Он злится на то, что крестьянин нас выучил грамоте; они, дискать, хотят быть умниками, а ему б все одному ведать. Эдаки есть завистливы! Злятся на то, что бедный чему-нибудь научен» (с. 33). Бурмистр хочет жениться на невесте Архипа Варваре и решает с помощью подьячего Поборина незаконным путем отправить соперника в рекруты. Крестьяне всячески стараются выручить Архипа: сперва предлагают за него недостающие деньги, а когда это не помогает, вместо Архипа, единственного кормильца остающейся матери, вызывается идти Ипполит, один из сыновей старого крестьянина Абрама Макарова. Такая самоотверженность и великодушные поражают бурмистра: он раскаивается, признается в обмане и вносит рекрутские деньги за всю деревню.

Благополучная концовка явно искусственна: весь ход пьесы обнаруживает, как бесправны крестьяне. Им противостоит не

⁹⁹ Жихарев С. П. Записки современника, с. 461.

¹⁰⁰ Ильин Н. И. Великодушные, или Рекрутский набор. Изд. 2-е. СПб., 1807, с. 4 неум. В дальнейшем ссылки на это издание даются в тексте.

только один злой бурмистр, но целая система, основанная на обмане и насилии. «У меня везде приятели, — доверительно сообщает Поборин Борису. — Разве ты не ведаешь того, дабы плутовать, надлежит пмечь покровителей, а без милостивца как осмелиться?..» (с. 29). Но по сравнению с Сандуновым Ильин смягчает тему крестьянского протеста. Абрам Макаров напутствует своего сына, идущего в рекруты: «В военно время уговариваются иногда противу злых командиров; не посмей входить в заговор. Правду говори командиру смело, а на жизнь его не покушайся» (с. 72). В самых крайних обстоятельствах крестьяне полагают надежду лишь на доброго царя. Замечательна в этом отношении сцена, предшествующая раскаянию бурмистра. «Почему мне не сметь до царя дойти? — в наивной уверенности восклицает Абрам. — Прямо к нему, упаду пред ним на колени, вымолвлю ему неробко: надежда государь! Взглянь на мою голову <..> Ты, государь, у нас добрый! Сердца наши то заведуют; дай мне суд правый <..> Он меня выслушает». Все присутствующие крестьяне хором подхватывают: «Выслушает, выслушает! Сердца наши говорят нам» (с. 78).

Явно не разделяя радищевской идеи «справедливого мщения», Ильин все же сумел правдиво отразить настроения, присущие значительной части крестьянской среды. Драматург показал, однако, что покорность и терпеливость — отнюдь не главные достоинства людей из народа. Их бескорыстие, искренность, душевное благородство — вот что делало привлекательным героев пьесы Ильина, говоривших и действовавших на сцене как настоящие русские крестьяне, а не как персонажи европейской мелодрамы. В драме слышалась живая народная речь с ее поговорками, присловьями, постоянными эпитетами. Вслед за Радищевым Ильин использовал даже и такой фольклорный жанр, как причитание. Мать Архипа, Аграфена, причитывает над сыном, которому предстоит рекрутчина: «Горькая я! злосчастливая! кто теперь предаст меня сырой земле? чья слеза упадет на мою могилушку? ох, мой миленький дружок! дай насытиться моим оченькам, смотря на тебя» (с. 67).

Неудивительно, что пьеса получила высокую оценку у демократически настроенной критики. «Все в этой драме, — писал один из рецензентов, — доказывает, что автор совершенно знает обычаи, разговоры, образ мыслей, чувства и нравы русского народа».¹⁰¹ Этот отзыв как бы подвел итог полемике, развернувшейся вокруг драмы Ильина в 1804 г.: в журнале «Патриот» В. В. Измайлов с неодобрением упоминал о «подлом языке» персонажей пьесы, а в «Северном вестнике» И. И. Мартынов отвечал ему, что «подлого языка» у нас нет, так же как и «подлого народа», а есть «подлые мысли, подлые дела». Давняя фонвизинская тема («Опыт российского сословника») заново всплыла в связи с обсуждением сентиментальной драмы, по-

¹⁰¹ Драматический вестник, 1808, № 8, с. 66.

своему поставившей вопрос о личном достоинстве человека независимо от его сословного и имущественного положения.

«Великодушие, или Рекрутский набор» — единственная в своем роде пьеса начала XIX в., где главными «чувствительными» героями выступают крестьяне. В других сентиментальных драмах чаще всего положительными персонажами оказываются бедные, но «благородные» по своему происхождению персонажи. Характерны в этом отношении пьесы, соотносящиеся с «Бедной Лизой» Карамзина. Одна из них принадлежит тому же Ильину — «Лиза, или Торжество благодарности» (1802).

Лиодор, сын помещицы Добросердовой, возвращается домой после длительного отсутствия. Он обнимает крестьян «как братьев» и по просьбе старосты Федота целует его дочь Лизу. Тотчас же Лиодор воспламеняется любовью к этой девушке, которую его мать воспитала при себе и «возвысила просвещением». Добросердова, однако, решительно противится союзу Лизы с Лиодором и хочет ее отдать замуж за крестьянина-иконописца Федора. Родители Лизы, Федот и Ивановна, горько сетуют на подневольную судьбу их дочери. Они рассказывают свою историю отставному капралу Кремневу, который приезжает в деревню Добросердовой вместе с бывшим начальником Лиодора Прямосердовым. В разговоре выясняется, что Кремнев — это Осип, сын Федота и Ивановны, двадцать лет назад взятый в рекруты. Тут же речь заходит о том, что Лиза — не родная дочь, а приемная: Федот нашел ее младенцем после бури на берегу Волги. Чтобы избежать брака Лизы с немилым ей Федором и оставить ее в своем доме, старики задумывают выдать Лизу за Кремнева. Любящая Лиодора, но не смеющая противиться воле помещицы и родителей, Лиза соглашается. В это время Прямосердов рассказывает историю о трагической гибели своей жены и дочери во время их путешествия по Волге. Сохранившаяся ладанка подтверждает, что Лиза — дочь Прямосердова. Кремнев великодушно уступает Лизу Лиодору.

Сюжет пьесы более сложный, чем в повести Карамзина. Построение пьесы довольно искусственно: слишком нарочиты счастливые совпадения и узнавания. Главная тема — любовь дворянина к крестьянке — решена Ильиным иначе, чем у Карамзина. Принципиально важно, что Лиза оказывается в действительности не крестьянкой, а дворянкой, да еще с «богатым приданым», и это дает возможность благополучно преодолеть все препятствия. Характерно, что еще до раскрытия тайны своего происхождения Лиза, воспитанная в доме помещицы, ведет себя и говорит вовсе не по-крестьянски. Гораздо более, чем карамзинская Лиза, она манерна и экзальтирована. «Вы представить себе не можете, как весело и приятно жить в деревне»,¹⁰² — заявляет она, как «добродетельная дочь природы». Узнав, что Федот не родной ее отец, она в испуге произносит целый монолог:

¹⁰² Ильин И. Н. Лиза, или Торжество благодарности. СПб., 1803, с. 15.

«Что я узнала?.. Как! Я менее дочери доброго поселенина?..».¹⁰³

Но если Ильин сглаживает основной конфликт «Бедной Лизы» Карамзина, то в разработке других характеров он продолжает и по-своему углубляет проблематику этой повести. В пьесе дальнейшее развитие получает крестьянская тема. Староста рассказывает печальную историю их семьи: Федот и Ивановна были проданы Добросердовой их прежним помещиком, им пришлось покинуть отцовский дом, бросить землю, где «деды жили», и перебраться в другую губернию. Единственный сын их был продан тем же помещиком в рекруты. Новая помещица оказывается милостивой и доброй, но и она считает возможным распорядиться судьбой Лизы по собственному усмотрению. Собираясь насильно выдать ее замуж, Добросердова сулит освободить стариков от всех поборов и Лизу сделать вольной. С горечью Федот на это отвечает: «Эх, боярыня! Выдергай-ка у пташки перушки из ее крылышек и после выпусти из клетки, весела ли ей будет воля?».¹⁰⁴ Старикам некому жаловаться на произвол, негде искать защиты. Они горюют, но не могут противиться. Когда Федоту сообщают, что барыня с полковником собираются прийти в его дом, хозяева начинают хлопотать: из светелки нужно принести стулья (потому что «боярам-то ловчей на стульях сидеть», а не на скамейках), из погреба достать браги, с огорода принести стручьев, поставить на стол орехи и «кендову с пивом». Все эти бытовые детали пьесы сами по себе представляют несомненный интерес, но вместе с тем они отражают и характер взаимоотношений между помещицей и крестьянами, вполне естественных с точки зрения драматурга. Явно сочувствуя бесправным крестьянам, Ильин не допускает мысли о правомерности протеста и кончает пьесу моральной сентенцией о «торжестве благодарности».

В то же время «назидание», содержащееся в пьесе, было обращено в первую очередь именно к помещикам. Идею будущего божественного возмездия за проявленную к крестьянам жестокость высказывает отставной солдат Кремнев: «Вить у крестьян нет ни чинов, ни богатства; у них только и есть, что доброе имя: коли на него задумаешь посягнуть, так хотя здесь и сойдет тебе с рук, но там, брат, — там, на всемирной перекличке, там дашь ответ».¹⁰⁵ Кремнев, так же как Федот и Ивановна, говорит живым, образным языком, и речь этих персонажей выгодно отличается от высокопарных тирад Добросердовой, Лизы, Лиодора.

Художественные достижения Ильина, к сожалению, не были восприняты другим драматургом, обратившимся к той же «Бедной Лизе». В пьесе В. М. Федорова «Лиза, или Следствие гор-

¹⁰³ Там же, с. 74.

¹⁰⁴ Там же, с. 39.

¹⁰⁵ Там же, с. 66.

дости и обольщения» (1803) крестьянская тема по существу исключена. Как и у Ильина, Лиза оказывается дворянкой, но до «узнавания» она дочь не крестьянина, а мещанина Матвея. Как выясняется по ходу пьесы, Матвей — дворянин, но он вынужден был покинуть свой дом, так как отец проклял его за женитьбу на девушке низшего состояния. Внешне подражая Карамзину, Федоров фактически снимал всю важнейшую проблематику его повести. «Лизу превращают из бедной крестьянки в дочь дворянина, во внучку знатного барина; утонувшей Лизе возвращают жизнь; Лизу отдают замуж за любезного ее Эраста», — иронически писал Д. Дашков по поводу драмы Федорова.¹⁰⁶ Автор продолжает декларировать идею, что любовь равняет все состояния, но развитие событий в пьесе отнюдь не подтверждает этой идеи. В отличие от Ильина, у Федорова нет ни интереса к крестьянской жизни, ни красок для создания живых и обаятельных образов «людей из народа». Вся пьеса проникнута мелодраматизмом, и язык слуги Эраста Осипа несколько не отличается от приподнятых тирад «благородных» героев.

Вполне закономерно, что в пьесе Федорова присутствуют откровенно верноподданнические мотивы: отец Лизы рассуждает о любви к вере, царю и отечеству в духе героев трагедий С. Н. Глинки. В других сентиментальных драмах Федорова («Любовь и добродетель», 1803; «Русский солдат, или Хорошо быть добрым господином», 1802; «Клевета и невинность», 1805; «Прасковья Борисовна Правдухина», 1813, и др.) эта псевдопатриотическая тема получает свое дальнейшее развитие. Элемент «чувствительности», привнесенный С. Н. Глинкой в его трагедии и «отечественные драмы», часто делает совершенно незаметной ту грань, которая разделяет разные драматические жанры. Пьесы обоих авторов, по-своему предвосхитили «тот поток псевдонародной монархической драматургии, в русле которого возникнут поздние произведения М. Н. Загоскина, Р. М. Зотова, П. Г. Ободовского и многих других».¹⁰⁷

Идейно-литературная позиция того или иного драматурга в первую очередь определяет его связь с последующим развитием русской литературы и театра. Если сентиментальная драма Федорова оказалась достаточно консервативной по своему содержанию, то в творчестве Ф. Ф. Иванова находим интересный пример, как в разных драматических жанрах воплощается иная, наиболее плодотворная тенденция.

Ф. Ф. Иванов воспринял Карамзина несравненно глубже, чем многие драматурги начала XIX в. Если в «Марфе Посаднице» он обратился к историко-героическому сюжету карамзинской повести, то в разработке других сюжетов он пытался развить психологическую линию, намеченную и в «Бедной Лизе», и в «Юлии»

¹⁰⁶ Вестник Европы, 1811. № 17, с. 66.

¹⁰⁷ История русского драматического театра, т. 2, с. 56 (раздел написан Г. М. Родной).

Карамзина. Правда, крестьянская тема не находит места в сентиментальных драмах Иванова. Как и другие авторы, он стремится избежать сословного конфликта. Так, например, в «оригинальной драме» «Награжденная добродетель, или Женщина, каких мало» (1804) главная героиня София, выдающая себя за крестьянку, оказывается женщиной благородного происхождения. Еще не зная «тайны» Софии, майор Матвеев говорит о ней: «Нет! нет! Она не крестьянка, этого быть не может <...> Все, все ее изобличает: эта благородная поступь, разговор ее <...> Разум твой слишком образован, сердце слишком чувствительно и печаль твоя чрезмеру постоянна для простой крестьянки».¹⁰⁸

Но будучи далек от охранительно-псевдонародной позиции драматургов типа Федорова, Иванов сумел в сентиментальную драму привнести отчетливо выраженную демократическую тенденцию, наиболее ярко проявившуюся в пьесе «Семейство Старичковых, или За богом молитва, а за царем служба не пропадают» (1807). Главными героями оказываются здесь представители третьего сословия: Паша, дочь «убогого, но доброго мещанина», оставившего по смерти семью без средств к существованию, и скульптор Алексей, сын бедного ремесленника. Судьба разночинца-интеллигента впервые стала главной темой драматического произведения, и это явилось важной вехой в процессе демократизации русского театра.

Общественно-социальный конфликт, обнаруживающий разлад между личностью и сословным обществом, оказывается, таким образом, той общей почвой, на которой вырастают и трагедии Озерова, и лучшие из сентиментальных драм начала XIX в. Независимо от жанрового деления, ставшего уже в достаточной степени условным, эти произведения внутренне сближались своим гуманистическим пафосом, сочувствием к несправедливо гонимым, обездоленным и униженным. Поэтому сентиментальная драма при всей ее видимой отчужденности от высокого героического начала фактически способствовала его развитию и во многом подготавливала новый этап в развитии русской драматургии, связанный уже с деятельностью писателей-декабристов.

¹⁰⁸ Иванов Ф. Ф. Награжденная добродетель, или Женщина, каких мало. М., 1805, с. 3—4.





Глава шестая

КОМЕДИЯ 1800—1820-х ГОДОВ

Развитие национальной комедии первых десятилетий XIX в. протекало в обстановке взаимодействия различных литературных традиций.

Утвердившееся господство сентименталистского направления не отменило регулярных постановок на сцене жанров классицизма, и комедия продолжала сохранять свое значение.

В этой связи следует подчеркнуть своеобразную актуализацию для русского театра 1800—1820-х годов комедийного наследия Мольера. Появляются новые переводы мольеровских пьес, нередко русифицированные. Среди них стоит выделить сделанный Ф. Ф. Кокоскиным перевод «Мизантропа» (М., 1816), перевод А. М. Пушкиным «Тартюфа» под характерным названием «Ханжеев, или Лицемер» (М., 1809) и два перевода Н. И. Хмельницкого — «Школа женщин» (1820) и «Тартюф» (1828). Вообще тема Тартюфа приобретает в этот период для русской комедии особую актуальность. Она по-своему отразится и в «Горе от ума» Грибоедова.

Ощутимое воздействие Мольера наблюдается и в оригинальных сочинениях драматургов. В значительном числе комедий А. А. Шаховского и М. Н. Загоскина, а также у Крылова встречаются ставшие традиционными типы мольеровских пьес, разрабатываются мотивы, используются сюжетные положения, взятые из комедий Мольера. Даже в названиях пьес русские авторы по-своему следуют мольеровской традиции, о чем свидетельствуют «Урок дочкам» Крылова, «Урок кокеткам» Шаховского, «Урок волокитам» и «Урок холостым» Загоскина.

Новое, сентименталистское направление принесло с собой известную переориентацию вкусов в области театра. В обстановке нараставшего интереса русского зрителя к романтизму возрастает популярность драматургии Шекспира.

С другой стороны, в репертуаре столичных и московских театров начала XIX в. наблюдается засилье особого рода сентиментально-мелодраматических пьес, потоком хлынувших в Россию из соседней Германии: «Бедность, или Благородство души», «Негры в неволе», «Ненависть к людям и раскаяние», «Награждение справедливости», «Жертвы смерти» и т. п. Главным по-

ставщиком подобного рода драм являлся А. Коцебу, пьесы которого были в большом ходу на русской сцене тех лет.

В этот же период русская театральная публика знакомится с водевилем — жанром, возникшим и получившим широкое распространение во Франции. События 1805—1807 гг., а позднее Отечественная война 1812 г. ослабили на какой-то момент влияние французской драматургии. Но уже с конца 1810-х годов, особенно в творчестве таких драматургов, как Н. И. Хмельницкий, А. А. Жандр, А. И. Писарев, волна увлечения переделками комедий и водевилей французских авторов XVIII в. снова захлестнула русскую сцену. Первые, не совсем еще зрелые образцы национального водевиля создал А. А. Шаховской («Казак-стихотворец», 1812; «Ломоносов, или Рекрут-стихотворец», 1814, и др.). В творчестве названных авторов его почин нашел дальнейшее продолжение.

Авторов, обращавшихся к жанру комедии в эти годы, было немного. Почти все они лично знали друг друга, принадлежали к одним и тем же литературным группировкам и порой даже сотрудничали при создании пьес. Продуктивность драматургов-комедиографов этих лет поразительна. Но характерно, что обращение их к жанру комедии по большей части не диктовалось стремлением критически осмыслить пороки общественно-политической системы, как это было зачастую в XVIII в., а скорее служило интересам внутрилитературной борьбы, отражая их личные связи со столичными театральными кругами тех лет.

Первые пьесы, обозначившие новый этап развития жанра, принадлежали И. А. Крылову. Его комедии 1800-х годов и со стороны содержания, и в отдельных элементах своей структуры предвещают те новые качества, которые будут отличать жанр комедии первой четверти XIX в. Острая пародийность, превращающая комедию в средство литературной борьбы, своеобразное приспособление мольеровских тем и сюжетных коллизий для облечения явлений, порождаемых новой исторической ситуацией, и для осмеяния нравов петербургских гостиных, наконец, изящная непринужденность и шутливая игривость трактовки традиционных драматических положений, сближавших жанр комедии с водевилем, — все эти особенности могут рассматриваться как типические для комедий 1800—1820-х годов. И все они в той или иной степени присутствуют в комедиях Крылова «Пирог» (1799—1801), «Модная лавка» (1806) и «Урок дочкам» (1807).

Еще находясь в селе Казацком, где он служил воспитателем при детях князя С. Ф. Голицына, Крылов пишет одноактную комедию «Пирог» (1799—1801). История о том, как слуги Ванька и Даша съедают начинку пирога, посланного их господам, и тем невольно помогают соединению двух молодых влюбленных, не переходит границы драматически оформленного анекдота. Здесь, как и в раннем творчестве, демократические симпатии Крылова сказались в обрисовке находчивых и добрых слуг и в осмеивании незадачливых господ. Но в контексте общей исто-

рико-литературной обстановки симптоматичным оказывается другое.

Крылов использует комедию одновременно как средство дискредитации сентименталистского направления в литературе. Им выведена на сцене Ужима, которая, начитавшись эклог и идиллий, утратила элементарные понятия о реальности. Она воспринимает все окружающее сквозь призму романтических мечтаний и сентиментальной восторженности: «Ах, боже мой! — восклицает она, обращаясь к возлюбленному своей дочери Милону. — Вы знаете мою чувствительность; я терзаюсь, глядя на препятствия, которые судьба полагает взаимной вашей нежности <..> не правда ли, что у нас будет сентиментальный завтрак, под леском у ручейка. — Ах, если б нежный соловей украсил его своею гармониею!».¹ Однако действительность постоянно рассеивает идиллические настроения Ужимы. И первый, кто ее не понимает, — это муж самой героини.

В 1802, 1804 и в 1805 гг. комедия с успехом шла на сценах Петербурга и Москвы. Не исключено, что опыт Крылова оказал непосредственное влияние на имевшую скандальный успех комедию начинавшего еще тогда свое поприще драматурга А. А. Шаховского «Новый Стерн» (1805). Пьеса Шаховского представляла собой острейшую пародию на сентименталистское направление в целом и на творчество многочисленных эпигонов и последователей Н. М. Карамзина, в особенности на незадачливых подражателей знаменитому роману Л. Стерна «Сентиментальное путешествие».

Граф Пронский, начитавшийся сентиментальных романов, совершает свое путешествие по России. Все монологи и реплики Пронского выдержаны в духе выпяченной декламационности стиля сентиментальной прозы, которая открыто пародируется в пьесе. «О натура! о Стерн!.. я молчу, и молчание мое одно достойно тебя...». С этими словами граф появляется на сцене. Монолог графа в 4-м явлении еще более наглядно обнажает пародийную установку автора: «Утро ясно, ясна душа моя! — А там, там, за дымчатыми горами, за грустным лесом, миллионы людей!.. Чудна, пестра природа!.. Здесь потерял я друга, истинного, тонкого, бережливого! О Леди! Леди! тебя уж нет!.. слеза дружбе!.. Здесь встретил я невинное существо, ангела в образе интересной пастушки!.. Ах! вздох любви!.. Ее взгляд здесь!.. Пламенная стрела Амура эскизировала ее силуэт в сердце моем!..».² Леди — это английская собачка, которую переехали колесом графского экипажа. Теперь граф, по словам слуги Ипата, одержим мыслью воздвигнуть ей «монумент вечности». «Интересная пастушка» — это дочь мельничихи, Ма-

¹ Крылов И. А. Полн. собр. соч., т. I. СПб., 1904, с. 462—463.

² Шаховской А. А. Комедии. Стихотворения. Л., 1961 (Б-ка поэта. Большая сер.), с. 738—739. Далее ссылки на комедии Шаховского по этому изданию даются в тексте.

ланья, которую Пронский переименовывает в Мелани и на которой он всерьез собирается жениться. Обыгрывая традиционный мотив сентименталистских повестей о равенстве представителей всех сословий в чувствах, Шаховской тонко вскрывает не только наивность поклонника сельской простоты, но и показывает фальшь его прекраснодушных мечтаний. Пронский негодует, услышав от Ипата, что тот хочет стать его свояком, женившись на младшей сестре Маланьи Домне, и также построить «хижинку <...> гонять овец и барашков, кушать молоко и хлеб, спать на соломе». Перспектива быть крестным отцом детей Ипата шокирует нежного графа: «Это уж очень... Как! ты... ты пародируешь меня, мне кажется?.. Дерзкий», — восклицает он.

Вопрос о непосредственном объекте пародии А. А. Шаховского имеет самостоятельное значение.³ Для нас важно подчеркнуть сам факт использования жанра комедии как действенного средства литературной борьбы, сопровождавшего развитие литературы в 1800—1810-е годы. Своеобразие позиции и Крылова, и Шаховского состояло в том, что, выступая против школы сентиментализма, они объективно смыкались с представителями тех литературных кругов, которые ориентировались на уже отжившие традиции прошлого, сохраняя приверженность установкам классицизма. Не случайно позднее и Шаховской, и Крылов оказались членами антикарамзинской «Беседы любителей русского слова», возглавлявшейся А. С. Шишковым.

Для развития комедийного жанра этих лет отмеченная консервативность позиции данных авторов имела свои позитивные стороны. Поскольку сентиментализм не обладал возможностями создания собственной комедии, его противники использовали данный жанр как пародию для преодоления крайностей сентименталистских стилистических канонов и захлестнувшей русскую литературу 1800—1810-х годов чувствительности.

В комедийных опытах Крылова 1800-х годов зарождаются и другие отличительные особенности, характерные для русской комедии первой четверти XIX в. Его вторая пьеса, «Модная лавка» (1806), идейно направлена против французомании и в чем-то приближается к водевилю, хотя в ней и нет традиционных для данного жанра куплетов. В центре пьесы находчивый любовник, офицер Лестов. Он успешно расстраивает планы родителей своей возлюбленной, умело используя им же созданные затруднительные ситуации, в которых оказываются незадачливые провинциалы Сумбуровы. Сатирическая линия обличения развращающего воздействия на русские нравы таких содержательниц модных лавок, как мадам Каре, и купцов-аферистов

³ Интересные и очень убедительные соображения о переключке пародируемых в комедии мест с текстом книги В. Измайлова «Путешествие в полуденную Россию», а также с сочинениями П. Шалжкова содержатся в статье А. А. Гозенпуда «А. А. Шаховской» в кн.: *Шаховской А. А. Комедии. Стихотворения*, с. 12—16.

с сомнительным прошлым, вроде мосье Трише, объективно оказывается на втором плане. Но в обрисовке помещиков-провинциалов, приезжающих в Петербург за покупкой приданого для дочери, Крылов достигает блестящих результатов. Он на новой основе возрождает традиции нравоописательной комедии, те, от которых в последние десятилетия XVIII в. создатели русской комедии уже отошли.

С близких позиций разрабатывает ту же проблему Крылов и в своей другой комедии «Урок дочкам» (1807), также с успехом шедшей на сценах петербургских театров. Пафос этой комедии Крылова, как и предыдущей, во многом объясняется общей атмосферой антифранцузских настроений. Они стали популярны в русском обществе под влиянием политических событий 1805 г. Но своеобразие данного опыта Крылова состояло в том, что образцом, на который он ориентировался, разрабатывая патриотическую тему, явился Мольер. Сюжетная коллизия, положенная в основу «Урока дочкам», заимствована из комедии Мольера «Смешные жеманницы». Крылов переносит эту коллизию в обстановку быта русского помещичьего дворянства, заменяя Мадлон и Като дочерьми Велькарова Феклой и Лукерьей, одержимыми французманией. Роль мнимого аристократа, аналогичная той, какую у Мольера выполняют Маскариль и Жодле, в русской пьесе отведена слуге Семену. Ему нужны деньги, чтобы жениться на горничной Велькарова Даше, и, узнав о причудах господских дочерей, он дурачит Феклу и Лукерью, изображая из себя французского маркиза, ограбленного в дороге, и выманивает у них деньги. Разоблачение обмана Семена в финале пьесы служит поводом заключительной реплики Велькарова, помогающей понять идейную направленность замысла драматурга: «Вот, господа дочери, следствие вашего ослепления ко всему, что только иностранное! Кто меня уверит, чтоб и в городе, в ваших прелестных обществах, не было маркизов такого же покрою, от которых вы набираетесь и ума, и правил?»⁴

Комедии Крылова открыли дорогу творчеству плеяды молодых драматургов, к которой помимо Шаховского принадлежали М. Н. Загоскин, Н. И. Хмельницкий, А. И. Писарев и др. Драматургом, оставившим наиболее крупный след в развитии комедии этого периода, был А. А. Шаховской (1777—1846).

Русский театр первой четверти XIX в. многим обязан Шаховскому. Пожалуй, не было такой области театрального дела, где бы он не проявил себя. В 1800—1810-е годы Шаховской состоит членом репертуарного комитета петербургских театров. В 1820-е годы он назначается в комитет управления театрами столицы. Будучи превосходным режиссером-постановщиком, он много сделал для подготовки целой группы талантливых русских актеров — И. И. Сосницкого, Е. П. Боброва и др. Шаховской непосредственно участвовал в выработке театрального устава,

⁴ Крылов П. А. Полн. собр. соч., т. II. СПб., 1904, с. 227.

регламентировавшего основные стороны практической деятельности театральных трупп в России; устав был издан в 1825 г. Наконец, он принимал непосредственное участие в издании журнала «Драматический вестник». В нем Шаховской регулярно помещал как материалы по истории мирового театра, так и свои программные сатиры, раскрывавшие его взгляды на общественную функцию театра (сатира I, являвшаяся вольным переводом послания Буало «К Мольеру», и «Разговор цензора и его друга»). Много сделал он и для пополнения репертуара русского театра тех лет.

Творческие интересы А. А. Шаховского были очень разнообразны. Большая часть его наследия вообще осталась ненапечатанной. Среди его драматических сочинений, переводов и переделок (всего более сотни) жанр комедии в количественном отношении не занимает главного места. Помимо комедий он писал также трагедии, драмы, комические оперы, аллегорические дивертисменты. Шаховскому принадлежит заслуга создания первых классических образцов национального водевиля. Необычайно чуткий к запросам зрителя, Шаховской перерабатывал для сцены поэтические и прозаические произведения крупнейших авторов своего времени, пользовавшиеся успехом у широкого читателя. Так, им создана пьеса «Финн. Волшебная комедия в стихах» (1824) по мотивам эпизода поэмы Пушкина «Руслан и Людмила», а также «Ермак» на основе одноименной поэмы И. И. Дмитриева (1824), Шаховскому принадлежали инсценировки романов В. Скотта, исторических романов М. Н. Загоскина и т. д.

Главные заслуги Шаховского перед национальной драматургией, однако, принято связывать с его комедиями. Мы уже коснулись выше одной из его ранних пьес. После комедии «Новый Стерн» им была создана пьеса «Полубарские затеи, или Домашний театр», представленная с большим успехом в Петербурге в 1808 г. Выведение на сцене недавнего откупщика Транжирина, ставшего владельцем имения и устраивающего свой театр на дому, как у больших господ, представляло собой развитие центрального мотива комедии Мольера «Мещанин во дворянстве». На русской почве попытки разработки этого сюжета применительно к национальным условиям уже имели место в XVIII в. в пьесе В. П. Колычева «Дворянящийся купец» (1780). Шаховской переносит центр тяжести на театральные увлечения вчерашнего откупщика, обыгрывая в отдельных эпизодах пьесы мотивы своей иронико-комической поэмы «Расхищенные шубы». Исследователями уже отмечались известная консервативность и непоследовательность социальной позиции автора, у которого самодурство и невежество Транжирина ставились в прямую связь с его незнатным происхождением.⁵

⁵ См.: Данилов С. С. Очерки по истории русского драматического театра. М.—Л., 1948, с. 184; Гогенлуд А. А. А. А. Шаховской, с. 22—23.

Комедия имела немалый успех. В контексте драматургических исканий 1810—1820-х годов она положила начало целому циклу комедий, разрабатывавших коллизию мольеровского «Мещанина во дворянстве» применительно к условиям русской действительности того времени. Это и пьесы соратника Шаховского М. Н. Загоскина, в которых место русского Журдена занимал одержимый манией знатности Богатонов (о них речь пойдет ниже). Это также и две комедии самого Шаховского позднейших лет: «Чванство Транжирина, или Следствие полубарских затей» (1822) и «Бедовый маскарад, или Европейство Транжирипа» (1832), продолжавших тему его пьесы 1808 г.

Однако наибольший успех, явившийся источником невиданной популярности Шаховского как комедиографа, а с нею и острейшей литературной полемики тех лет, выпал на долю его комедии «Урок кокеткам, или Липецкие воды» (1815). Написанная стихами в 5 действиях, она отвечала всем требованиям «высокой» комедии. Интригу пьесы ведет молодая служанка. Своеобразный поединок светской львицы, графини Лелевой, покоряющей своим искусством кокетства всех окружающих ее мужчин, и служанки Саши, решающей любой ценой устроить счастье своей госпожи — молодой и наивной Оленьки, и составляет сюжет комедии. На замыслах Саши соединить судьбу Оленьки с Пронским строится план развенчания кокетки, который служанка хитроумно осуществляет. В финале комедии стараниями служанки все окружающие получают возможность убедиться в нравственных «достоинствах» Лелевой. Опозоренная графиня решает уехать в Петербург.

Комедия Шаховского представляла собой острую сатиру на светское общество. В лице графини Лелевой и окружающих ее поклонников автор вывел целую галерею типов, олицетворявших главные пороки света: нравственную пустоту, безделье, волокитство, картежную игру, чванство, сплетни, мелочные претензии на исключительность, бретерство и т. п. Таковы старая княжна Холмская, у которой на уме только бостон, дряхлеющий любезник барон Вольмар, помешанный на собаках, гусар в отставке Угаров, сентиментальный поэт Фиалкин и, наконец, скучающий фат Ольгин.

Этим лицам противопоставлена группа патриотически настроенных дворян, участников Отечественной войны 1812 года, таких как князь Холмский и его друг Пронский. В репликах этих положительных персонажей проскальзывают мысли, позволяющие видеть в них своеобразных предшественников грибоедовского Чацкого:

... Пора уняться нам
На многих языках за вздорное болтанье,
За знание во всем поверхности одной
И за презрение к стране своей родной
Платить землям чужим постыдные оброки —

(С. 134)

восклицает князь Холмский. Ему вторит Пронский:

... И думать тяжело,
Что мы, когда наш дух вселенной прославляем,
Прекрасный свой язык бесстыдно презираем,
И видеть не хотим, влечет какое зло
К нам в нравы и сердца чужое воспитанье.

(С. 188)

На моменты близости комедии Шаховского с пьесой Грибоедова «Горе от ума» уже указывали исследователи, в частности А. А. Гозенпуд. Им отмечалась известная переключка и в обрисовке персонажей пьесы, и в элементах композиции, хотя до радикальной непримиримости грибоедовского героя положительные герои Шаховского не поднимаются.

В целом ряде действующих лиц, особенно отрицательных, современники без труда угадывали отдельных представителей светских и литературных кругов Петербурга того времени, противников и недоброжелателей автора (в частности, С. С. Уварова, В. Л. Пушкина). Но особенно возмутили всех насмешки Шаховского над В. А. Жуковским, которого современники узнавали в лице незадачливого вздыхателя, сентиментального поэта Фиалкина, подносящего кокетке Лелевой баллады собственного сочинения. Во 2-м явлении V действия реплики Фиалкина включают прямую пародию на стиль Жуковского, когда перепуганный вздыхатель жалуется служителю Семену:

Фиалкин

Насилу я дышу: ах, вы мне показались
Тем мертвецом, что в гроб невесту...

Семен

Вся беда

От старых мамушек.

Фиалкин

Я мамушек не знаю.

Семен

Так мертвецами где ж напуганы?

Фиалкин

В стихах,
В балладах ими я свой нежный вкус питаю;
И полночь, и петух, и звон костей в гробах,
И чу!.. все страшно в них; но милым все приятно,
Все восхитительно! хотя невероятно.

(С. 238)

Образ Фиалкина не содержал, конечно, выпадов против личности Жуковского. Автор комедии выразил в нем свое отрица-

тельное отношение к самому жанру баллады с характерным для нее набором мистических ужасов, игрой в таинственность и чуда. Но сатиру Шаховского расценили как пасквиль на талантливую поэту. К этому добавились обвинения в кознях против В. А. Озерова, незадолго до этого сошедшего с ума под влиянием, как считали современники, переживаний от сценических неудач своих пьес.

Можно сказать, что в восприятии публикой сатирических выпадов, заключенных в «Уроке кокеткам», автора во многом подвела та репутация, которая была ему создана скандальным успехом постановки комедии «Новый Стерн» в 1805 г. В Шаховском продолжали видеть противника карамзинистов, и на голову драматурга посыпались обвинения в оскорблении талантов, в пасквилях. Появилось множество эпиграмм, сатирических куплетов, принадлежавших поклонникам Жуковского из лагеря литераторов, группировавшихся в обществе «Арзамас». Не остался в стороне от нападков на Шаховского и лицеист Пушкин, откликнувшийся эпиграммой «Угрюмых тройка есть певцов...».

Однако противники Шаховского не могли ничего противопоставить его пьесе и нейтрализовать сценический успех комедии. Зато неожиданную поддержку Шаховской получил со стороны М. Н. Загоскина. Прошло всего два месяца с момента постановки «Урока кокеткам», когда в ноябре того же 1815 г. на сцене Малого театра в Петербурге была представлена комедия под интригующим названием «Комедия против комедии, или Урок волокитам». Автором пьесы был молодой Загоскин. В «Предисловии», предворяющем текст комедии при ее публикации, автор прямо брал под защиту комедию Шаховского: «Многие *полулитераторы*, не понимая или не желая понять истинного смысла некоторых мест сей пьесы, воспользовались удобным случаем выступить на литературное поприще и блеснуть не чужим, но (к несчастию) собственным своим умом; к ним присоединились, может быть, и те, коим не нравилась роль *Угарова*. Тупые эпиграммы, иронические сатиры, ругательные куплеты посыпались на автора; в них старались уверить публику, что „Липецкие воды“ дурная комедия <...> Не держась никакой партии, я слушал спокойно странные суждения противников сей комедии <...> но, находя много комического в сем литературном ополчении против „Липецких вод“ и здравого смысла, <я> решился написать комедию, в коей мог бы поместить мое мнение о новой пьесе, и несколько забавных сцен, которых я был очевидным свидетелем <...> сочиняя мою комедию, я имел в виду одну истину».⁶

Образцом, на который ориентировался Загоскин в осуществлении своего замысла, был Мольер с его блестящими полемическими одноактными пьесами, созданными в защиту комедии «Урок женам», которые назывались «Критика Урока женам»

⁶ Загоскин М. Н. Соч., т. VI. СПб., 1889, с. 3—4.

(1663) и «Версальский экспромт» (1663). Обвинения в адрес его пьесы Мольер снимал как в ходе споров, развертывавшихся на сцене, так и путем высмеивания своих противников из среды аристократических поклонников Бургундского отеля.

Близким образом поступает и Загоскин. На сцене выведены знакомые типы. Любительница бостона старая графиня, молодой князь Тюлипанов, вдова-кокетка княгиня Зарецкая, волокита граф Фольгин — таковы главные противники «Урока кокеткам». Обсуждение достоинств и недостатков пьесы Шаховского занимает первые пять явлений I действия и начало II действия. Параллельно осуществляется план княгини изобличить волокиту графа Фольгина, мечтающего женитьбой на скромной Софье поправить свои дела. Цель княгини — отомстить мужчинам-волокистам. Кокетничая с пустоголовым графом, сумев убедить его, что Софья — бесприданница, она успешно осуществляет свою задачу. Граф Фольгин сам отказывается от руки Софьи в пользу скромного и благородного Изборского.

Несмотря на то что образом княгини Зарецкой Загоскин как бы смягчил пафос основной направленности «Урока кокеткам», главным смыслом его пьесы осталась защита пьесы Шаховского. Выразителем мнения автора выступает молодой Изборский. Когда в качестве доводов противники Шаховского ссылаются на невероятное число сатир и эпиграмм, высмеивающих «Урок кокеткам», Изборский читает им басню Крылова «Слон и Моська».

Сам Шаховской через четыре года вернулся к героям своей пьесы, создав одноактную шутовую комедию «Какаду, или Следствие урока кокеткам» (1819). Обратившаяся к затворнической жизни графиня Лелева, давно примирившаяся со старшей княжной, оказывается вынужденной принять предложение графа Ольгипа, неожиданное для него самого. Анекдотическая ситуация, возникающая в связи со смертью любимого попугая графини, способствует этому. Кокетка исправляется.

В 1817 г. Шаховской пишет трехактную комедию в стихах «Своя семья, или Замужняя певичка». Шутливый неприязательный сюжет давал возможность создать живые портреты русского помещичьего дворянства, в чем по существу и состоял главный смысл комедии. Примечательным моментом в ее создании явилось привлечение Шаховским на помощь двух драматургов — А. С. Грибоедова и Н. И. Хмельницкого. Первому из них принадлежали начальные пять явлений II действия. Хмельницким было написано 3-е явление III действия — сцена, где жену героя Наташу экзаменует Максим Бирюлькин, слышущий в своей семье образованным человеком. По отзывам современной критики, эта сцена была одной из самых удачных в комедии.

Пьеса пользовалась успехом, но значительно более серьезный резонанс имела комедия Шаховского «Пустодомы», написанная в 1817—1818 гг. Комедия поднимала одну из актуальнейших для того времени проблем — стремление некоторых русских по-

мещиков вести хозяйство в своих имениях по западному образцу. В центре комедии выведен князь Радугин, бестолковый прожектор, растрачивающий средства на осуществление бесчисленного количества экономических проектов, ни один из которых не дает ожидаемого эффекта и которые в конечном итоге приводят князя к полному разорению. В этом ему успешно помогают капризная и бестолковая модница жена, проживающий при князе иностранец, ученый Инквартус, напоминающий традиционный для комедий XVIII в. тип философа-педанта, и, наконец, управляющий князя Цаплин, человек с темным прошлым, также беззащитно обманывающий доверчивого хозяина. От окончательного позора Радугина спасает его дядя Радимов, являющий собой прямую противоположность главному герою комедии. Радимов сам занимается делами в своем поместье, рационально ведет хозяйство, не увлекаясь бездумным модничаньем, а основываясь на проверенном практикой опыте отцов и дедов.

Известная консервативность позиций Шаховского в этой комедии послужила основанием для обвинения его в реакционности и обскурантизме. На наш взгляд, более прав А. А. Гозенпуд, который заметил: «... никак нельзя видеть в бессмысленном прожекторстве Радугина, разоряющего себя и крестьян, карикатуру на передовую русскую молодежь. Радугин в такой же мере мало представляет ее, как например Репетилов. Шаховской осудил оторванность радугиных от действительности, их бессмысленное теоретизирование, мнимую ученость, самомнение».⁷

Это подтверждается и тем, что комедия «Пустодомы» развивала тему созданной ранее Шаховским комической оперы «Откупщик Бражкин, или Продажа села» (1815). Главным действующим лицом этой пьески также являлся князь Радугин. После заграничного вояжа он за три года разоряет свое имение, и только сердобольность собственных крестьян спасает его от нищеты.

Рассматривая комедийное наследие Шаховского, следует отметить еще одну его одноактную комедию — «Не любо — не слушай, а лгать не мешай» (1818). Пьеса примечательна в том отношении, что она наглядно демонстрирует тесное взаимодействие комедии этого времени с другими поэтическими жанрами, в частности с басней, причем взаимодействии его проявляется многообразно.

Драматизм комедийной ситуации в «Не любо — не слушай...» строится на разработке традиционного басенного мотива о лжеце. Герой комедии Зарницин по ходу действия беспардонно лжет, выдумывая про себя и про других самые невероятные вещи: о невиданных подвигах на войне, о безумном успехе у женщин, о своих приключениях в дороге и т. п. Его небылицы о страстной любви к нему молодой вдовы Лидиной смущают поклонника вдовы Мезецкого, собирающегося на ней жениться. Единствен-

⁷ Гозенпуд А. А. Шаховской, с. 41.

ное, что усмиряет болтуна, это еще бóльшая ложь, к которой счастливо прибегает отчаявшийся Мезецкий. А когда из письма ставится известно, что, будучи в Петербурге, Зарницкий сообщил о похоронах здравствующей тетки Мезецкого, лгуна с позором прогоняют из дому.

Несомненным достоинством комедии явилось и то, что Шаховской применил здесь традиционный для русской басни вольный ямбический стих. От этого диалоги и монологи в пьесе приобрели необыкновенно живую разговорную интонацию. А в сочетании с вообще присущим Шаховскому тяготением к простоте народной речи, к использованию поговорок, пословиц избранный им стиховой размер оказался несомненной находкой драматурга. Вот горничная Дашенька обсуждает характер своей хозяйки:

Так, лежковернее ее на свете нет!
Да только от ее примет
Бывает нам житье худое:
Просыплешь соль — беда, прольется масло — вдвое.

(С. 501)

Особенно органичной является разговорная интонация разностопного ямба в рассказах Зарницкина.

Опыт Шаховского в области использования вольного ямба в жанре стихотворной комедии несомненно сыграл важную роль в развитии той традиции, которую наследовал Грибоедов, создавая «Горе от ума».

Шаховской оказался признанным лидером в формировании типовых черт русской комедии 1810-х годов. Влияние его пьес испытали на себе почти все русские драматурги тех лет, так или иначе обращавшиеся к комедиям.

Ближайшим современником и, можно сказать, сподвижником Шаховского на поприще комедийного жанра был М. Н. Загоскин (1789—1852). Служба в дирекции петербургских театров по репертуарной части сблизила его с Шаховским, под влиянием которого Загоскин и сам обращается к драматургии.

Дебютом Загоскина в жанре комедии явилась его пьеса «Комедия против комедии, или Урок волокитам» (1815), где, как уже сказано, он выступил защитником пьесы Шаховского «Урок кокеткам». Вторая пьеса Загоскина, «Господин Богатов, или Провинциал в столице» (1817), также создана под влиянием примера предшественника. В сюжетном плане действие комедии представляет собой контаминацию целого комплекса фабульных мотивов, восходящих в своей основе к Мольеру, в чем-то даже перекликающихся с положениями фонвизинского «Бригадира». Но основным источником для Загоскина была, по-видимому, одна из ранних комедий Шаховского — «Полубарские затеи, или Домашний театр» (1808). В пьесе Загоскина на роль новоявленного аристократа претендует Богатов — вчерашний деревенский домосед, приехавший из глуши в столицу. В окружении ловких про-

ходимцев, представителей петербургского света, таких как князь Блесткин и баронесса Вольмар, использующих его нелепые притязания на светскость манер и одежды, Богатовов постепенно растрчивает все свое состояние. В то время как глупец, умело подстрекаемый князем, стремится завести светский флирт с баронессой, его бессовестно обкрадывают собственный дворецкий и торговец галантерейным товаром Филтони. Застигнутый своей женой на коленях перед баронессой, одураченный и обобраный Богатовов решает в финале вернуться в деревню.

Для раскрытия идейного замысла пьесы существенным являлось выведение на сцене положительных персонажей — князя Мирославского и графа Владимилова. Объясняя своему другу причины успеха князя Блесткина в свете, Мирославский дает ему иронические советы, в которых исчерпывающе характеризуются светские обычаи, раскрываются господствующие там нравственная пустота и развращенность: «Будьте только смелы, или, лучше сказать, бесстыдны; поступайте всегда вопреки здравому смыслу; хвалите все иностранное, ругайте все русское; вместо доказательств прибегайте к пасмешкам; но лучше всего кричите как можно громче, — и, уверяю вас, вы составите себе вскоре самую блестящую репутацию...».⁸

Тема данной комедии получила свое продолжение в пьесе «Богатовов в деревне, или Сюрприз самому себе» (1821). Здесь вновь встречаются знакомые персонажи. Уже овдовевший Богатовов вновь одержим страстью — теперь уже к молоденькой Оленьке, дочери князя Фольгина. И вновь, несмотря на все свои старания и на поддержку отца Оленьки, незадачливый жених оказывается одураченным. Во время устроенного им маскарада ему подсовывают вместо Оленьки стареющую соседку по имени Марью Юдишну Сундукову.

Сугубо водевильный характер фабулы пьесы делает несколько приглушенным очень важный сатирический подтекст, заключенный в образе Богатовова. Любитель маскарадов занят не только развлечениями. В своем имении он затевает целую кучу преобразований. Одержимый манией жить на европейский манер, он у входа на сахарную фабрику строит римский портик, приказывает сломать старую кухню, чтобы построить такую, к какой привыкли выписанные им иностранные повара. Приехавший к Богатовову старый знакомый Мирославский удивленно спрашивает: «Что это значит, что вместо улицы у тебя все избы по полю разбросаны? — <...> Это, любезный, на саксонский манер, — разъясняет хозяин, — у каждого мужика пашня, луга, выгон, — все теперь под руками». И на резонный вопрос собеседника: «Все под руками, конечно; да как нагрянет зима — поднимется выюга и занесет их снегом, ведь им придется тогда жить как на островах?» — Богатовов дает разъяснение: «Правда, мпый, правда! <...> трудненько сначала мужичкам будет: да и то ска-

⁸ Загоскин М. Н. Соч., т. VI, с. 86.

зати! покряхтят, покряхтят, да привыкнут; а у меня меж тем не так, как у других, не деревня будет, а ферма».⁹

Загоскин высмеивает еще одну обсуждавшуюся в тот период идею — идею демократической выборности органов местного и государственного управления в духе парламентарной системы в Англии. У себя в деревне Богатонов вводит крестьянское самоуправление. Вместо старосты и бурмистра все дела на селе отныне решают выборные депутаты от крестьян. «Я теперь ни во что не мешаюсь; а если сделается какая экстра, то мои депутаты сойдутся в сборную избу, да и пачнут меж собой толковать, — пу вот, ни дать, ни взять, как в парламенте...».¹⁰ Однако стоило начаться пожару, как вся эта система обнаружила свою несостоятельность. Пока депутаты спорили, какие меры принимать, у Богатонова сгорела часть овина.

Объективно идейная направленность содержания комедии Загоскина в этом ее аспекте смыкается с пафосом рассмотренной нами выше пьесы Шаховского «Пустодомы».

Загоскин по-своему продолжил и развил и другую характерную для комедии начала XIX в. тематическую линию, высмеивая модное в это время увлечение светского общества устройством литературных салонов, кружков, где графоманствующие дворяне предавались самовосхвалениям. Этой теме посвящена его комедия «Вечеринка ученых» (1817). В центре пьесы вдова, помешавшаяся на сочинении драм и стихов и устраивающая у себя литературные вечера, на которых присутствуют близкие ей поэты и журналисты. Хотя в основе драматической коллизии лежит традиционный для жанра комедии мотив соединения двух влюбленных, главный интерес пьесы заключался несомненно в сатирическом осмеянии графоманов — как самой сочинительствующей вдовы, так и ее приживальщиков, литераторов, вроде беспринципного журналиста Шмелева и жалких подражателей — поэта Сластилкина, прозаика Дребеднева, отсутствующего Усыпляева и др. Фамилии этих персонажей говорят сами за себя.

Сатирическое изображение литературной среды сближает в чем-то эту комедию с той традицией, которая в XVIII в. развивалась в пьесах Княжнина (Тромпетин и Свирелкин в комедии «Чудаки») и Крылова (Рифмохват в комедии «Сочинитель в прихожей»). Для Загоскина, предпочитавшего прозаическую форму комедии, вообще было характерным активное обращение к традициям русской комедии XVIII в. Так, им даже была сочинена коротенькая интермедия — дивертисмент «Лебедянская ярмарка» (1817), оживлявшая перед петербургским зрителем колоритные персонажи одноименной пьесы А. Д. Копиева 1794 г.

Другой пьесой, также по-своему затрагивающей литературную тематику, была остроумная и живая одноактная комедия Загоскина «Роман на большой дороге» (1819). Эта пьеса вся постро-

⁹ Там же, с. 281.

¹⁰ Там же, с. 282.

ена на использовании пародийных приемов, патинал с образа действий влюбленного героя и кончая многочисленными деталями в портретной характеристике персонажей. На сцене пародируется романтическая ситуация «исцеления» любовника, потерявшего рассудок от трагического разлучения с возлюбленной. В роли «сумасшедшего от любви» выступает Пронский, который благодаря обману в итоге получает потерянную им было невесту.

Драматург остроумно обыгрывает пародийную установку пьесы в сцене, где новый жених возлюбленной Пронского, поэт и поклонник немецкой романтической повести Посопшков, вместе с такой же поклонницей романтических ужасов Ландышевой выбирает книгу для чтения. Он перечисляет названия произведений: «„Ночные привидения в западной башне Черного леса“, <...> „Люксембургский разбойник, или Таинственные развалины“, „Саксонский разбойник, или Подземелье Гонштейна“, „Разбойник поневоле, или Ужасы лесов Шварцвальдских“, „Таинственный свиток, или Сумасшедший от любви“. Как вы думаете, не прочесть ли нам эту книгу? Сумасшедший от любви! Это должно быть трогательно и чувствительно».¹¹ И все, что далее происходит, совершается по романтическому сценарию. При этом поклонник романтических повестей Посопшков сам помогает сопернику овладеть своей невестой.

По ходу действия Загоскин искусно пародирует напыщенный стиль романтиков: «...тайная скорбь, казалось, снедала его сердце. Ах! свинцовая рука неумолимой судьбы положила на чело его печать мрачного отчаяния...»¹² и т. п.

Примечательной явилась попытка Загоскина создать своеобразный вариант русского «Тартюфа» в комедии «Добрый малый» (1819). Эта пьеса, выдержанная в традициях бытовой нравоописательной комедии, показательна как отражение повышенного интереса русских драматургов тех лет к теме лицемерия. XVIII век знал эту тему — тему фальшивого друга семьи, строящего козни за спиной сволх благодетелей и не гнушающегося клеветы, чтобы отнять чужую невесту. Обычно данная тема решалась в рамках жакрового канона мещанской «слезной» драмы. Загоскин по сути дела и взял этот канон за основу, подчинив действие пьесы откровенно назидательным целям. Лицемерный и порочный Вельский, вкравшийся в доверие добродушного простака Ладова, клеветает на друзей, презирает своих благодетелей, не останавливаясь перед любой подлостью в стремлении заполучить руку дочери Ладова Лизы. Низость Вельского становится причиной его разоблачения: лицемера предает его же сообщник по преступлению.

О популярности этой темы у русских драматургов первой четверти XIX в. свидетельствует и любопытный опыт А. И. Писарева, создавшего в 1823 г. комедию «Лукавил». Сюжетным пе-

¹¹ Там же, с. 215.

¹² Там же, с. 216.

точником ее послужила комедия Шеридана «Школа злословия». Писарев придал пьесе стихотворную форму, полностью русифицировал обстановку, изменив даже последовательность отдельных эпизодов первоисточника. Но главное изменение касалось осмысления центрального конфликта. Если в пьесе Шеридана лицемерие Джозефа Серфеса вскормлено атмосферой сплетен и инсинуаций, характеризующей нравственный облик представителей лондонской элиты, то в русской интерпретации английского сюжета основным и, пожалуй, единственным носителем порока лицемерия оказывается Лукавин. Контуры схемы мещанской драмы, с традиционным богатым дядюшкой и временно заблуждающимся, но прозревающим в финале молодым бесхарактерным, хотя и добрым антагонистом злодея Ветроном (в английском оригинале — Чарльз Серфес), отчетливо проступают в пьесе Писарева. Но сама установка на выведение лицемера в качестве центрального действующего героя комедии оказывается симптоматичной. Отдельные черты в образах Вельского (в пьесе Загоскипа) и Лукавина сближают их с Молчалиным из «Горя от ума».

Основной период творчества рано умершего Писарева (1828) приходится на 1820-е годы. Им было создано свыше 20 пьес, главным образом легких развлекательных комедий и водевилей. Почти все они являлись переделками пьес французских авторов.

Ориентация на переработку французских комедий и постепенное сближение этого жанра с водевилем за счет отхода от постановки серьезных, общественно значимых проблем вообще явилось отличительной чертой в творчестве большинства создателей русских стихотворных комедий 1810—1820-х годов, не исключая и Шаховского. Но, пожалуй, наиболее показательной фигурой среди авторов этого поколения, в творчестве которого слияние комедии с водевилем стало свершившимся фактом, был Н. И. Хмельницкий (1789—1845). Участник Отечественной войны 1812 г., он в составе русских войск был в Париже в 1815 г. Знакомство с французскими театрами, по-видимому, и расположило его к легкой развлекательной комедии и к жанру водевиля.

Комедии и водевили Хмельницкого пользовались шумным успехом у театральной публики. Этому способствовали необыкновенное изящество и легкость стиля автора. Все они, за немногим исключением, были переделками пьес французских авторов. В отличие от осуществленной Писаревым переделки шеридановской «Школы злословия» Хмельницкий ограничивается чисто внешним приспособлением заимствуемых сюжетов к национальной действительности.

Как справедливо заметил С. С. Данилов, «на первое место Хмельницкий выдвигает фабулу „светского случая“, внешнюю занимательность интриги, веселость сценической ситуации. В духе литературных салонов Хмельницкий облагораживает вто-

ростепенные пьесы, превращая их в изящные бенефисные поделки». ¹³

Действительно, наряду с переработкой комедий Реньяра («Любовные шалости») или Ф.-Н. Дегуша («Нерешительный») среди авторов, к чьим пьесам обращается Хмельницкий, можно увидеть таких малоизвестных французских драматургов, как Л. де Буасси, Ф.-В.-А. Дартуа, К. д'Арлевиля, Ш. С. Фавар, Н.-Ж. Форжо и др. Следует, правда, напомнить, что Хмельницкому принадлежат два превосходных перевода комедий Мольера — «Школа женщин» (1820) и «Тартюф» (1828).

Однако при всей развлекательности и подчеркнутой ориентации на салонные вкусы отдельные комедии Хмельницкого также демонстрируют тесную связь с литературной жизнью этого периода и могут рассматриваться в числе факторов, определивших появление грибоедовской комедии «Горе от ума». В своей комедии «Говорун» (1817), являвшейся переделкой пьесы Л. де Буасси «Болтун» («Le babillard»), Хмельницкий, на первый взгляд давая еще один русский вариант этого сюжета, повторяет как будто бы то, что до него в XVIII в. уже делали В. И. Лукин (комедия «Пустомеля», 1765) и Екатерина II («Вопроситель»). Но теперь в облике суемящегося говоруна угадываются черты будущего Репетилова; тип неумного болтуна наполняется особым смыслом. Опыт Хмельницкого, особенно если учесть его близость и даже сотрудничество, как мы помним, в 1818 г. с Грибоедовым, вписывается объективно в традицию, подготавливавшую «Горе от ума».

Интересна комедия Хмельницкого «Воздушные замки» (1818). Анекдот, положенный в основу сюжета этой комедии и заимствованный автором из пьесы французского драматурга К. д'Арлевиля «Испанские замки» («Les châteaux en Espagne»), имеет большое сходство с ситуацией, составляющей завязку поэмы Пушкина «Граф Нулин», созданной поэтом в 1825 г. Комедия эта шла в петербургских театрах с 1818 г. и имела необычайный успех. Известны самые лестные отзывы Пушкина о Хмельницком. ¹⁴ И не исключено, что какое-то влияние на оформление замысла «Графа Нулина» комедия Хмельницкого могла оказать.

Вообще современники были единодушны в оценке необычайно высоких достоинств комедий и водевилей Хмельницкого с точки зрения изящности и легкой непринужденности языка его пьес. Здесь ему отдавали преимущество даже перед А. А. Шаховским.

Говоря об оригинальных пьесах Хмельницкого, следует упомянуть его водевиль «Актеры между собою, или Первый дебют актрисы Троепольской» (1821) и его незаконченную комедию

¹³ Данилов С. С. Очерки по истории русского драматического театра, с. 196.

¹⁴ В письме к брату Пушкин замечает о Хмельницком: «Я к нему имею такую слабость, что готов поместить в честь его целый куплет в 1-ю песнь Онеггина» (Пушкин. Полн. собр. соч., т. XIII. [М.—Л.], 1937, с. 175).

«Арзамасские гуси» (около 1825 г.). В первой пьесе, наполненной шутивными куплетами, на сцене представлены известные русские актеры XVIII в. — Попов, Шумский и супруги Троепольские.

Вторая комедия замечательна тем, что завязка ее сюжета перекликается с зачином гоголевского «Ревизора». Уездному судье Лихвину, промышляющему взятками и охваченному заботами о женихах для своей дочери, доносят последнюю новость: в город прибывает ревизор из Петербурга для расследования жалоб на местный суд. Пьеса осталась незаконченной, так как сохранилось только первое действие, и как дальше должны развиваться события — неизвестно. Но обращение к подобному сюжету любопытно в том отношении, что свидетельствует о популярности его в тогдашних литературных кругах.¹⁵

Необычайно живой и колоритный язык персонажей сближает комедию с жанром басни. Приведем в подтверждение хотя бы отрывок из рассказа судьи о чудодейственной силе своего халата:

«Ты вечно будешь в дураках,
Когда сидишь поджавши руки, —
Сказал мне кум, — пустишь на шутики,
Дурной халат, как ноша на плечах.
Надень такой, чтоб зарябил в глазах,
Да сядь парадно,
Так будет ладно».
Послушался, и что ж? Ведь помогло:
Все стало паче да сугубо,
Уж как пошло, пошло, пошло,
Так сердцу любо!..¹⁶

Таким образом, в развитии русской литературы 1800—1820-х годов творчество драматургов, таких как Крылов, Шаховской, Загоскин, Хмельницкий, Писарев, явилось важным этапом в пополнении комедийного репертуара русской сцены тех лет. Усиление популярности водевильного жанра не отменило сатирико-обличительных функций комедии. Главным итогом развития драматургии этих двух с небольшим десятилетий можно считать создание предпосылок для появления «Горя от ума». Другой итог, который также подтверждается пьесой Грибоедова, — это окончательное завершение в русской литературе этапа, связанного с господством эстетических установок классицизма. «Горе от ума» явилось последним крупным произведением национальной драматургии, сценические принципы которого сохраняют связь с художественной системой классицизма. И в этом логика поисков рассмотренного нами этапа развития русской комедии сказалась с особенной очевидностью.

¹⁵ См.: Стихотворная комедия конца XVIII—начала XIX века. М.—Л., 1964 (Б-ка поэта. Большая сер.), с. 29.

¹⁶ Там же, с. 424.



Глава седьмая

ДРАМАТУРГИЯ ДЕКАБРИСТОВ

Количественный вклад писателей-декабристов в русскую драматургию не очень велик. Куда заметнее лирическая поэзия декабристов и даже их проза (жанры путешествий, исторических повестей, очерков и т. д.). Из профессиональных литераторов-декабристов (членов тайных обществ) один П. А. Катенин оказал влияние на современный драматический театр. Он был режиссером и театральным критиком, его пьесы широко ставились. Однако в большинстве своем это были переводы или переделки иностранных, главным образом французских, драматических произведений. А единственная оригинальная трагедия Катенина «Андромаха», почти десять лет пролежавшая в столе писателя, на сцене шла недолго, успеха не имела и была воспринята как литературный анахронизм.

Пьесы других драматургов-декабристов вообще не ставились на сцене. Да многие из них и не были закончены; часто это были замыслы, планы, наброски, черновые редакции, отдельные сцены. И тем не менее деятельность писателей-декабристов в этой области — интересная и своеобразная страница русской драматургии. Эта деятельность — отражение исканий, размышлений передовых умов эпохи литературного и общественно-политического перелома. На смену рациональным просветительским взглядам приходит конкретный анализ исторической и экономической обстановки, представление о вневременном и вечном сменяется историзмом, метафизика — попытками диалектического подхода к явлениям. Писатели-декабристы были людьми переломной эпохи, и это особенно заметно в их драматургических исканиях.

Говоря о литературной деятельности декабристов, в том числе и драматургической, нельзя рассматривать ее как цельное и однородное явление. Надо помнить, что и старшие литераторы-декабристы, П. А. Катенин и Ф. Н. Глинка, эволюционировали в своем творчестве. Тем более это относится к драматургам-декабристам «второго призыва» — к К. Ф. Рылеву и В. К. Кюхельбекеру. И литературные и политические взгляды их менялись, они овладевали новым методом, изменялись степень их историзма, их философские воззрения.

Эволюция писателей-революционеров была во многом типична для эволюции русской литературы в этот период, но имела и свою

специфику, так как литераторы-декабристы сосредоточивались на определенных темах. В лирике это были темы свободной личности, борца (иногда вождя), в жанрах эпических и драматических — темы исторических потрясений, народных выступлений и столкновений. Часто эти темы соединялись, и герой лирики превращался в героя поэмы или трагедии.

Интерес писателей-революционеров к драматическим жанрам (и прежде всего к жанру высокой трагедии) объяснялся как их вниманием к темам истории и борьбы, так и стремлением работать в области литературы высокой, общественно значимой, способной оказывать активное воздействие на широкую аудиторию.

Декабристы были не только (и не столько) романтиками, но и просветителями. И несмотря на эволюцию их литературной и идеологической позиции, в частности усиление историзма, элементы просветительского классицизма мы находим в любом декабристском произведении, даже сибирского периода.

1

Большое влияние на русскую трагедию начала XIX в. оказала драматургия В. А. Озерова. Хотя Озеров не обладал исключительным талантом и не был глубоким реформатором, вся деятельность современных ему и последовавших за ним драматургов так или иначе проходила под знаком его творчества, независимо от того, были ли они его учениками и последователями или, напротив, причисляли себя к его противникам. Так продолжалось до середины 1820-х годов, когда начался период собственно романтической исторической драматургии. От драматургии Озерова берут начало две линии в русской исторической трагедии. Первая из них — аллюзионная политическая драма, идущая от «Эдипа в Афинах» и в еще большей степени от «Димитрия Донского». Вторая, менее плодотворная, но более плодотворная, — это трагедия характеров и чувств, где вместо политических аллюзий ощущается заметный интерес автора к воспроизведению изображаемой эпохи. Эта линия восходит к «Поликсене», последней озеровской трагедии, самому значительному произведению драматурга, принесшему ему — увы! — наименьший успех.

Писатели-декабристы старшего поколения — члены Союза спасения и основатели Союза благоденствия, — обращаясь к жанру трагедии, испытывали на себе воздействие Озерова.

Аллюзионную политическую трагедию с тираноборческим сюжетом создал Ф. Н. Глинка. Это «Вельзен, или Освобожденная Голландия» (написана в 1808 г., опубликована в 1810 г.). Ф. Глинка, конечно, не только ученик Озерова. Исследователь творчества поэта-декабриста В. Г. Базанов справедливо указал на связь «Вельзена» с драматургией Шиллера, с одной стороны, и с русской тираноборческой трагедией (в частности, Княж-

пина) — с другой. Отметим он и эклектизм трагедии.¹ В числе литературных источников «Вельзена» можно назвать и тирано-борческую трагедию Н. П. Николева «Сорена и Замир» (1784), с которой в произведении Ф. Глинки есть сюжетные совпадения (тиран пылает преступной страстью к добродетельной жене положительного героя-тираноборца). Трагедия «Вельзен, или Освобожденная Голландия» пронизана политическими аллюзиями, придающими ей современное публицистическое звучание: в образе тирана Флорана содержится намек на современного «узурпатора» Бонапарте.² Вместе с тем в ней ясно выражено просветительское отношение ко всякой тирании, воспринимаемой как нарушение разумной нормы.

Август Шлегель утверждал: «Внутренняя свобода и внешняя необходимость — вот два крайних полюса в мире трагического».³ Если в античной трагедии роль внешней необходимости играл рок, то в трагедии классицизма — это верность долгу или государственному интересу. Этот же конфликт сохраняется и в трагедии эпохи Просвещения. Но поскольку просветительский взгляд на историю предполагает закономерное развитие разумного начала, а все злое или неразумное предстает как отступление от нормы, то зло — порождение неразумного — должно рано или поздно погибнуть, и борьба с таким злом в трагедии «обречена» на победу. В просветительской трагедии Ф. Глинки борьба Вельзена с Флораном, незаконно захватившим престол, установившим тиранию и совершившим целый ряд злодейств, есть борьба за установление нормы, и победа в такой борьбе исторически неизбежна. Закономерен и «хороший» конец. «Внешняя необходимость» не противоречит «внутренней свободе», а сливается с ней. Конфликт в просветительской трагедии часто смягчается, сглаживается, что видно на примере хотя бы таких произведений Озерова, как «Эдип в Афинах» или «Димитрий Донской».⁴

Но как и трагедии Озерова, «Вельзен, или Освобожденная Голландия» — уже не вполне просветительская трагедия. Правда, историзм в трагедии Глинки очень условен. Время и место действия не имеют существенного значения для развития фабулы. Подобный сюжет мог строиться и на древнерусском материале, как в трагедии Николева «Сорена и Замир», и на античном, историческом и мифологическом. Это столкновение не характеров, обусловленных средой и эпохой, а типовых страстей; здесь также

¹ См.: Глинка Ф. Н. Избр. произв. Л., 1957 (Б-ка поэта. Большая сер.), с. 452—453.

² См. об этой трагедии: Королева Н. В. Декабристы и театр. Л., 1975, с. 214—218.

³ См.: Шлегель Август. Чтения о драматическом искусстве и литературе (1809—1811). — В кн.: Литературная теория немецкого романтизма. Л., 1934, с. 225.

⁴ В еще большей степени это характерно для исторических трагедий следовавших за Озеровым драматургов: М. Крюковского, С. Глинки, А. Грузинцева и др.

обнаруживается связь с трагедией классицизма, изображающей метафизически воспринятые человеческие характеры, движимые вневременными, «вечными» страстями.⁵ И все-таки, как уже сказано, это не чисто просветительская трагедия. Отблеск новой, предромантической эпохи лежит на «Вельзене», что сказывается в общей тревожной и мрачной атмосфере пьесы, в ее эффектном оссиановском оформлении: готические замки, древние развалины, окруженные скалами и освещенные то луною, то заревом пожаров, то блеском молний, бурное море, ветер, колеблющий вершины деревьев, и т. п. (единство места в драме нарушено; в соответствии с новыми вкусами эпохи, стремлением к разнообразию и зрелищности декорации меняются в каждом акте).

В трагедии отчетливо звучит тема социальной несправедливости, царящей в мире, личная драма героя переплетается с его общественной трагедией: тиран приносит страдания и отчизне и семье Вельзена, захватив его жену, сына и тестя. Это переплетение личных горестей и общественных страданий станет впоследствии существенным мотивом декабристской литературы, особенно ярко проявившись в лирике В. Ф. Раевского, В. К. Кюхельбекера и К. Ф. Рыльева. В драме Ф. Глинки, как до него в трагедиях Озерова, ощутим этот лирический, чувствительный элемент, характерный для литературы зарождающегося романтизма.

«Вельзен» написан александрийским стихом и поделен на традиционные пять актов. Позднее Ф. Глинка пытался более смело экспериментировать в драматическом жанре. Свои драматургические этюды «Опыты двух трагических явлений в стихах без рифмы» (1817) и «Отрывки из „Фарсалии“» (1818) он написал белым четырехстопным амфибрахийем и подчеркнул это формальное новаторство в специальном примечании к «Опытам» при публикации их в «Сыне отечества».⁶

Сюжет, намеченный в «Опытах двух трагических явлений», представляет собой разработку сюжетных мотивов «Вельзена». Это — тайное ночное собрание заговорщиков, решающих свергнуть иго иноземного тирана-поработителя (явл. 1), и разговор тирана о своей любви «к одной из жен покоренного им народа» (явл. 2).⁷ В «Опытах двух трагических явлений» еще сильнее, чем в «Вельзене», звучат тираноборческие мотивы, монологи действующих лиц отличаются характерными для гражданской поэзии лексикой и фразеологией. То же можно сказать и об «Отрывках из „Фарсалии“», посвященных судьбе любимого героя декабристов — Катона младшего (I в.), убежденного республиканца и противника Юлия Цезаря. Произведение представляет ряд мо-

⁵ См.: *Куприянова Е. Н.* К вопросу о классицизме. — В кн.: XVIII век, сб. 4. М.—Л., 1959, с. 5—44.

⁶ *Сын отечества*, 1817, № 44, с. 223.

⁷ О сходстве сюжета см.: *Бочкарев В. А.* Русская историческая драматургия периода подготовки восстания декабристов. Куйбышев, 1963, с. 54—57.

пологов Катона, обращенных к единомышленникам, и ответов их Катону, соединенных краткими авторскими ремарками, поясняющими обстановку, время, место действия. Здесь также звучат тираноборческие и вольнолюбивые призывы. Как «Отрывки из „Фарсалии“», так и «Опыты двух трагических явлений» — заметные произведения в гражданской декабристской поэзии. Однако более поздние драматические этюды Глинки нельзя полностью отнести к драматургическому жанру. Их скорее можно сблизить с теми диалогическими эпизодами в поэмах и повестях, которые появляются у многих авторов, сентименталистов и романтиков. Это результат общего тяготения литературы данной эпохи к драматизму.

«Вельзен, или Освобожденная Голландия» — единственное законченное драматическое сочинение Ф. Глинки и ранний памятник декабристской литературы. Автор «Вельзена» еще не был членом тайного общества и в своих политических воззрениях не шел далее требования законной династии. Вольнолюбивый пафос трагедии, во многом традиционный для просветительской литературы, окреп и развился в более поздних сочинениях Глинки — активнейшего участника Союза благоденствия и признанного главы Вольного общества любителей российской словесности.

Ф. Глинка не превзошел своего предшественника Озерова ни в изображении душевных движений, ни в воспроизведении местного колорита. Его трагедию можно назвать типичным произведением предромантической эпохи, где бурный пафос сочетается с чувствительностью, классицистский колорит заменяет воссоздание исторической обстановки, а рационалистический взгляд на историю обеспечивает благополучный конец.

Историческая аллюзионная трагедия начала XIX в. была представлена различными произведениями, от официозно-монархических (М. Крюковский, С. Глинка и др.) до тираноборческих («Марфа Посадница» Ф. Иванова). «Вельзен, или Освобожденная Голландия» — типичное произведение в тираноборческом духе. Ф. Глинка не открывал новых путей в драматургии. Иная роль принадлежит другим драматургам-декабристам, и прежде всего П. А. Катенину и В. К. Кюхельбекеру.

Декабристская драматургия пошла по пути укрупнения и обострения трагического конфликта и более точного воспроизведения исторической атмосферы. На этом пути важное значение имело новое обращение к античной культуре, к историческим сюжетам древности, к античному театру с его спецификой. В эпоху предромантизма писатели разных направлений, обращаясь к античной тематике, стремились воссоздать колорит классической древности. Использование античных имен и названий в соответствующем фонетическом оформлении, фразеологии, восходящей к античным источникам, подражание античным стихотворным размерам, использование приемов античного театра (хор в трагедии и т. п.) — все эти средства служили цели обогащения художественного языка драмы. В этом отношении наиболее приме-

ресным и новаторским является опыт В. Т. Нарезного, создавшего трагедию «Кровавая ночь, или Конечное падение дому Кадмова» (1800), в которой не только использованы сюжеты греческих мифов фиванского цикла, но и смело употреблены необычные для русского стихосложения размеры, призванные имитировать античную метрику. В большей или меньшей степени атмосферу античного мифа с характерной для него темой рока воссоздавали Озеров в «Поликсене» (1809), А. Н. Грузинцев в ряде своих трагедий («Электра и Орест», 1810; «Эдип-царь», 1811). Однако за исключением драмы Нарезного все эти пьесы написаны под сильным влиянием трагедий классицизма.

П. А. Катенин, переводчик Расина и Корнеля, поклонник классического театра, тоже создал оригинальную трагедию на античную тему, по форме соответствующую трагедии классицизма. В его «Андромахе» строго выдержаны три единства, она написана александрийским стихом, имеет пять актов, в ней присутствуют традиционные вестники и наперсники. Катенин отказался от аллюзионности⁸ и чувствительности новых трагедий. Казалось бы, он пошел по пути Расина, сосредоточив все внимание на человеческих страстях и борьбе этих страстей, как между отдельными людьми, так и в душе одного человека. Однако в предромантическую эпоху возникает уже иное отношение к человеческому характеру. Появляется представление о том, что в разные времена люди вели себя по-разному. И это представление Катенин отразил в «Андромахе». По собственному его свидетельству, он начал трагедию в 1809 г.,⁹ т. е. в год появления озеровской «Поликсены». Последняя не могла не повлиять существеннейшим образом на замысел Катенина.¹⁰ Вслед за Озеровым Катенин стремится постигнуть своеобразие античного мира. Он отказывается от условного изображения древности; человеческие судьбы отдаленной от современности эпохи представляются ему интересными в их исторической достоверности. Историческим источником для Катенина был эпос Гомера. Им он руководствовался и изображая человека античности. Его герои не осовременены автором, в них нет ни расиновской галантности, ни озеровской сентиментальности. Если в трагедии Грузинцева «Эдип-царь» герой — добродетельный и чувствительный человек, проливающий слезы в сцене прощания со своим народом, то герои Катенина жестоки и грубы. Их жестокость — норма для времени, в которое они живут. Масса «гомеровских» деталей, характеризующих поведение и мораль людей этой архаичной эпохи, рассеяна в тексте трагедии Катенина. Упомянуто, например, что распря Пирра с Улиссом началась со спора из-за доспехов Ахилла; что Ахилл,

⁸ Попытка увидеть в характере Андромахи типично декабристское вольнолюбие, что делается иногда, представляется наивной.

⁹ См.: Катенин П. А. Избр. прозв. М.—Л., 1965 (Б-ка поэта. Большая сер.), с. 362.

¹⁰ См.: Архипова А. В. Историческая трагедия эпохи романтизма. — В кн.: Русский романтизм. Л., 1978. с. 169—170.

убив Гектора, волочил его труп, привязанный за ноги к колеснице; что Пирр, ворвавшись в покои Пршамы, заколол старца мечом, еще дымящимся от крови его сына (д. I, явл. 5). Не только жестокий и кичливый Пирр, хитрый и корыстный Улисс, властолюбивый и лицемерный Агамемнон, но и главная героиня трагедии — страдающая Андромаха далеки от современных автору представлений о добродетельных и благородных людях. Андромахой движет любовь к сыну и ненависть к завоевателям. Но и она коварна, способна хитрить, лгать, строить козни. Герои Катенина, как и герои античного мифа и трагедии, не являются хозяевами положения или своей судьбы. Тема рока, трагического предопределения присутствует в «Андромахе». Все попытки героев изменить ход событий оказываются напрасными. Астианакс должен погибнуть, Андромаха должна стать женой ненавистного ей Пирра и навсегда покинуть пределы поруганной родины. Мрачная безысходность трагедии Катенина, тоже сближающая ее с «Поликсепой», резко отличает это произведение от политических аллюзионных драм, авторы которых уповают на разумность исторического процесса.

Катенин, человек широко образованный, хорошо знакомый с историей и европейскими литературами, по складу своему поэт эпический, одним из первых сделал попытку объективировать изображаемые характеры. Это оказалось весьма плодотворным для развития русской литературы. Однако «Андромаха», долго писавшаяся (до 1818 г.) и еще дольше ждавшая постановки на сцене (до 1827 г.), в конце 1820-х годов воспринималась уже как архаическое произведение, чему в значительной степени способствовал и ее тяжелый язык. Новаторство «Андромахи» не было замечено. Другое оригинальное драматическое произведение Катенина — «Пир Иоанна Безземельного» (1821 г.) — уже значительно ближе к драматургии собственно романтической. Написанное в качестве пролога к драме А. А. Шаховского «Иваной, или Возвращение Ричарда Львиное Сердце» (по роману В. Скотта «Айвенго»), произведение Катенина представляет драматическую разработку одной из сцен романа «Айвенго» (подготовка к празднику и рыцарскому турниру). В изображении обстановки и действующих лиц драматург здесь следует в основном за романистом, воссоздавая и описанную в романе обстановку, и колорит эпохи, и различные мотивы поведения действующих лиц. Кроме того, в «Пире Иоанна Безземельного» Катенин одним из первых в русском театре употребил белый пятистопный ямб, правда, в сочетании с рифмованным стихом. Впрочем, основной задачей этого драматического произведения было ввести зрителей в курс дела, стать именно прологом, экспозицией к драме Шаховского, построенной как авантюрное, «остросюжетное», говоря современным языком, сочинение.

Возможно, что как идея «исторического» пролога драмы, так и тема его (множество действующих лиц, собранных вместе предстоящим событием) навеяны исторической драмой Шиллера

«Валленштейн», а особенно первой его частью — «Лагерь Валленштейна» (1798), тоже выполняющей функцию своеобразного пролога. Позднее многие исторические драмы начинались с подобного введения, знакомящего зрителя с обстоятельствами действия, с расстановкой сил, с противоборствующими группами.

При всем интересе Катенина к вопросам истории или проблемам национального колорита он не создал исторической трагедии. В его «Андромахе» разрабатывается классицистический конфликт, осложненный античным мотивом предопределенности. «Внешняя необходимость», по терминологии Авг. Шлегеля, выступает здесь в виде неумолимой судьбы, что несомненно усиливает трагическое звучание драмы, но не увеличивает степени ее историзма.

Дальнейшее же развитие драматургии, особенно декабристской, шло в направлении историческом.

2

Одной из характерных особенностей начавшегося в 1820-е годы перехода русской литературы, в частности драматургии, на романтические позиции явилось повсеместное внимание к проблемам историзма. Зарождается новое отношение к историческому процессу, новое, отличное от просветительства, его толкование.¹¹ Интерес к своей национальной истории со всеми ее особенностями становится ведущим. Размышления о причинах и следствиях исторических событий, о закономерностях исторического процесса вытесняют просветительское отношение к истории как к собранию поучительных примеров. В литературе проявляется стремление изображать исторические события, воспроизводить историческую эпоху со всеми ее конкретными подробностями и даже показывать людей разных эпох отличными от людей современных. Правда, последнее пришло позднее.

В драматургии «вечные» мифологические темы вытесняются историческими. «Гец фон Берлихинген» Гете, «Валленштейн» Шиллера, «Тамплиеры» Ренуара знаменуют это новое отношение к истории на Западе. По сходному пути шла и русская драматургия. Размышления драматургов-романтиков, и особенно литераторов-декабристов, были связаны с проблемами историзма и народности, с мыслями о роли личности и народа в историческом процессе. И в этом плане очень примечательны искания следующего после Ф. Глинки и П. Катенина поколения декабристов, в частности Кюхельбекера и Рыльева.

Первая историческая трагедия Кюхельбекера «Аргивяне» на сюжет из античной истории создавалась в 1821—1822 гг. Закончив ее, Кюхельбекер переслал рукопись в Петербург в надежде

¹¹ См.: Реузов Б. Г. Французская романтическая историография (1815—1830). Л., 1956.

напечатать или поставить «Аргивян» на сцене. Однако невозможность опубликовать трагедию по цензурным соображениям¹² заставила Кюхельбекера взяться за ее переделку, которая, видимо, так и не была завершена до 14 декабря 1825 г. Тем не менее «Аргивяне» стали до некоторой степени заметным литературным явлением 1820-х годов, отрывки из трагедии публиковались в некоторых журналах, а пролог был напечатан в «Мнемозине» в 1824 г. Сюжет трагедии о произошедшем в древнем Коринфе в IV в. до н. э. захвате власти военачальником Тимофаном, об организации заговора против диктатора, возглавленного его братом Тимолеоном, и убийстве Тимофана заговорщиками был взят Кюхельбекером из сочинений древних историков: Плутарха, Корнелия Непота и Диодора. Материал для характеристики главных героев почерпнут главным образом у Плутарха. Создавая «Аргивян», Кюхельбекер большое внимание уделил воспроизведению исторического колорита. Текст трагедии был снабжен «Замечаниями» исторического, географического, этнографического, литературоведческого и даже лингвистического характера. В замечании 1-м сказано: «Автор назвал свою трагедию „Аргивянами“, потому что хор в оной состоит из пленных аргивян. Он в этом следовал примеру греков, называвших нередко трагедию по хору. Доказательством сего могут служить „Эвмениды“ и „Хорфоры“ Эсхила, „Финикиянки“ Эврипидовы и проч.»¹³

Хор в трагедии Кюхельбекера — в соответствии с его ролью в античном театре — является действующим лицом, вступает в диалог с актерами и имеет формальные признаки античного хора: делится на два полухора, предводительствуемые корифеями. Воссозданию античного колорита способствуют эпиграф к трагедии из «Агамемнона» Эсхила, обилие исторических, мифологических и бытовых деталей и подробностей, характеризующих античную жизнь, и даже звучание собственных имен и названий, данных Кюхельбекером в специфически греческой транскрипции. В первой редакции «Аргивян» выдерживается единство времени и действия, что, вероятно, воспринималось Кюхельбекером как особенность античной драмы, а не трагедии классицизма. Единство места нарушается частично: декорации меняются, но местом действия все время остается Коринф.

Однако самый сюжет трагедии, взятый не из мифологии, а из истории, ее вольнолюбивый республиканский пафос, изображение героев, раздираемых внутренними противоречиями, сближают «Аргивян» с предромантической драмой шиллеровского образца. Белый пятистопный ямб, удачно примененный здесь Кюхельбекером вместо александрийского стиха, также явление новой драмы — романтического театра.

¹² См. письмо Е. А. Энгельгардта Кюхельбекеру от 12 июня 1823 г.: *Тынянов Ю. Архаисты и новаторы*. Л., 1929, с. 302—303; то же в кн.: *Тынянов Ю. Н. Повтика. История литературы*. Кино. М., 1977, с. 100.

¹³ *Кюхельбекер В. К. Избр. произв.* в 2-х т., т. 2. М.—Л., 1967 (Б-ка поэта. Большая сер.), с. 175.

Вместе с тем в первой редакции «Аргивян», как и в «Вельзене» Глинки, исторические события послужили скорее поводом для изображения борьбы страстей и характеров, для выражения политических симпатий автора. И в изображении исторических событий, и в конфликте трагедии (борьбы страстей, чувства и долга), и в построении сюжета вокруг действий злодея и предателя Сатироса много традиционного, восходящего к драматургии предыдущей эпохи.

Создавая вторую редакцию трагедии, Кюхельбекер по-повому подошел к решению целого ряда проблем.

От второй редакции до нас дошли пролог (бывший I акт первой редакции) и неполных три действия. Написано, по-видимому, было больше. Но и этот материал позволяет судить об эволюции, проделанной Кюхельбекером от 1822 к 1824—1825 гг. В промежутке между окончанием первой редакции «Аргивян» и созданием второй Кюхельбекер много работал в драматических жанрах. Им были созданы комедия «Шекспировы духи» (1823) для «домашнего театра», либретто для музыкальных произведений («Возвращение Товия» на библейский сюжет и «Гренадские мавры» — переделка одной из драм Кальдерона на исторический сюжет о борьбе мавров с испанцами). В начале 1825 г. Кюхельбекер начинает перевод «Агамемнона» Эсхила «размером подлинника».¹⁴ В работе над этими произведениями проявились романтические устремления Кюхельбекера — интерес к Шекспиру и фольклору разных народов, что особенно заметно в предисловии к «Шекспировым духам», внимание к старине и истории, к воссозданию исторического колорита, обращение к теме народных восстаний («Гренадские мавры»), тщательное изучение античной литературы. Все это сказалось и при работе над второй редакцией «Аргивян». Теперь Кюхельбекер уделяет большое внимание изображению исторических событий. Сокращаются монологи героев, выступления хора. Вместо этого появляются новые действующие лица и новые сюжетные линии. Усиливается мотивировка происходящих событий. Успех попыток Тимофана захватить власть объясняется тем, что он использует народное недовольство прежними властями («Притапов низвергает Тимофан, Пританы податями нас бременили»). Полководец выдвигает демагогический лозунг: «Да здравствуют Коринф, народ и вольность!»¹⁵ — и тем самым временно склоняет на свою сторону жителей Коринфа.

В первой редакции «Аргивян» заговорщики стремились только к восстановлению в Коринфе прежнего порядка. Во второй редакции Тимолеон и его сторонники борются за республику демократическую, вызывая страх и неприязнь прежних правителей города.

Размышляя над мотивировкой происходящих событий, Кю-

¹⁴ См. письмо Кюхельбекера В. Ф. Одоевскому от 23 марта 1825 г.: Русская старина, 1904. № 2, с. 379.

¹⁵ Кюхельбекер В. К. Избр. прозв. в 2-х т., т. 2, с. 689.

хельбекер отходит от идеализации древности и республиканского строя вообще. Он выходит за рамки традиционных представлений, пытается понять и объяснить причины исторических явлений. Плутарх и Корнелий Непот ничего не говорили о противоречиях в Коринфской республике или о народном восстании против Тимофана. Кюхельбекер, дополняя древних историков, не погрешил против исторической правды. Его мотивировки событий очень правдоподобны, хотя и не основаны на точных документальных данных.

Во второй редакции «Аргивян» значительно возрастает роль массовых сцен. Вместо тайного заговора пританов-аристократов здесь изображается народное восстание.

Примечательно, что во второй редакции «Аргивян» в отличие от трагедий классицизма и от античной драмы драматическое действие разыгрывается непосредственно на сцене, а не за кулисами, что являлось большим новаторством в ту эпоху. Обилие событий влечет за собой частую смену места и обстановки действия: декорации меняются не только в каждом акте, но и несколько раз на протяжении акта; действие пьесы не укладывается в одни сутки, а продолжается несколько дней. Отказ от трех единств, таким образом, во второй редакции «Аргивян» вытекает из принципиально нового показа событий.

Начавшееся в 1820-е годы увлечение Кюхельбекера Шекспиром сказалось при работе над «Аргивянами». Поэт-декабрист явно идет от драмы шиллеровского типа к драме шекспировского образца. И путь этот показателен для всей русской драматургии первой трети XIX в. Изображение исторических событий перестает быть исключительно поводом для показа вечных страстей; автора интересуют сами события, они становятся в центре его внимания. Не случайно Кюхельбекер отказывается от политических аллюзий и постепенно сводит на нет любовную линию драмы. Роль Аглая, жены Тимофана, столь значительная в первой редакции, теперь сильно сокращается. Насыщая трагедию событиями, Кюхельбекер не отказывается от побочных эпизодов, часто уводящих в сторону от основного действия. В «Аргивянах» появляется ряд сцен, воспроизводящих быт, обряды античной эпохи. Кюхельбекер снабжает текст подробными ремарками, также должными воссоздать историческую атмосферу. Все это отличает «Аргивян» от строгой и лаконичной трагедии классицизма, в которой ничто не отвлекает от развития главной мысли, и приближает к романтической драме. Авг. Шлегель уподоблял античную трагедию скульптурной группе, статичной и изолированной в пространстве, а романтическую драму — живописному полотну, которое «изображает и главные фигуры и окружающую местность со всеми ее подробностями и побочными деталями, и при этом в глубине картины открываются просветы в безграничную даль».¹⁶ Романтическая драма показывает человека в его

¹⁶ Литературная теория немецкого романтизма, с. 249

взаимосвязях с природой, обстановкой, другими людьми, всем окружающим миром. Кюхельбекер в «Аргивьянах» еще далек от такого диалектического воспроизведения действительности, но он уже на пути к нему.

Приблизительно в том же направлении — от драмы страстей с мелодраматической или таинственной интригой к исторической трагедии, посвященной воспроизведению событий и их анализу, — совершается эволюция и других драматургов-романтиков в начале 1820-х годов. Пушкин идет от неоконченного замысла «Вадима», находящегося еще в русле предромантических представлений, к созданию «Бориса Годунова». Грибоедов задумывает историческую трагедию «1812 год», с широким народным фоном, массовыми сценами и обилием событий, должных происходить, как это видно из плана, непосредственно на сцене, перед глазами зрителей.

Конфликты таких произведений были обусловлены материалом, историческим сюжетом, диктовались реальными происшествиями, изображенными в пьесе. Суть таких трагедий, как позднее определил Пушкин, «человек и народ — судьба человеческая, судьба народная», иными словами, изображение человеческой судьбы в свете судьбы народа, т. е. исторического процесса.

Интерес к историческим проблемам в 1820-е годы усилился и в Западной Европе и в России. Выходят капитальные исторические сочинения, возникает новая философия истории.¹⁷ На смену философии сенсуализма, которая, выводя все из ощущений, утверждала категорию пользы, пришли кантовская философия (учение о категорическом императиве) и шеллингианская философия тождества, утверждающие нравственный смысл исторического процесса. Отсюда отказ историков от теории случайностей, от стремления объяснить события личными желаниями какого-либо деятеля. Все основные события, победы и поражения теперь должны быть поняты в плане общих задач истории.¹⁸ Историческая закономерность заменяет в сознании западных и русских писателей идею рока и становится в трагедии «необходимостью», вторым «полюсом в мире трагического» (по выражению Авг. Шлегеля).

Драматурги-декабристы шли этим же, магистральным для русской драматургии путем.

Много размышлявший над историческими темами Рылеев дважды обращался к исторической трагедии. В 1822 г. он задумал трагедию «Мазепа», от которой сохранились перечень действующих лиц, планы и наброски нескольких сцен. Из этих материалов видно, что Рылеев стремился создать нетрадиционное произведение, он искал новое в жанре трагедии. Сюжет был взят из сравнительно недавнего исторического прошлого; драма

¹⁷ См.: Реизов Б. Г. Французская романтическая историография.

¹⁸ См.: Реизов Б. Г. Из истории европейских литератур. Л., 1970, с. 33. 47—48.

должна была состоять из ряда сцен, происходящих в разных местах (Москва, Украина, военный лагерь под Полтавой, Бендеры и др.); время ее действия, видимо, охватывало несколько лет. В набросках варьируются разнообразные стихотворные размеры, в том числе и белый пятистопный ямб. Вместе с тем замысел «Мазепы» тесно связан с предромантической драматургией. В нем ощутимо влияние мелодраматического элемента, сосредоточенного вокруг образа Матрены Кочубеевой. В одном из вариантов плана Матрена предстает как центральная фигура трагедии. Атмосфера таинственного и ужасного характерна для многих сцен «Мазепы»: «Кочубеева при эшафоте или при могиле отца <...> Она в помешательстве ума принимает эшафот за алтарь; и просит Мазепу обвенчаться. Смятение Мазепы. Она пляшет вокруг эшафота и поет». И далее: «Начинается буря; Днепр волпуется. Молния сверкает часто, и гремит гром, на возвышении появляется Кочубеева. Монолог. Она бросается в Днепр».¹⁹ Весь сюжет трагедии строился на мести Кочубея Мазепе за поруганную дочь — это «пружина» сюжета. Примечательно, что и Мазепа мстит Петру I за полученную от него «оплеуху». В центре трагедии, таким образом, оказывается столкновение страстей — мстительности, злобы, коварства. В перечне действующих лиц персонажи снабжены краткими характеристиками, подчеркивающими основную черту или страсть героя. Мазепа — «человек властолюбивый и хитрый, великий лицемер», Кочубей — «мстительный человек», жена его — «твердая и благородная женщина», Матрена — «пылкая девушка», Войнаровский — «пылкий, благородный молодой человек», Полуботко — «молодой человек, пылающий любовью к родине и благу соотечественников», и т. д.²⁰

От замысла трагедии о Мазепе Рылеев отказался (частично этот материал вошел в поэму «Войнаровский»), но в 1825 г. задумал новую историческую трагедию «Богдан Хмельницкий». Примечательна тема трагедии, связанная с освободительным движением украинского народа под руководством популярного гетмана. От трагедии сохранился только пролог — «Площадь в Чигирине», но он показывает новый принцип подхода Рылеева к историческому материалу. В прологе изображены исторические и социальные предпосылки тех событий, которые, видимо, должны были составить сюжет трагедии. До появления главного героя на сцене показан угнетенный народ, чигиринские крестьяне, возмущенные и готовые действовать. Нужен человек, который бы мог сплотить народ и возглавить его борьбу с угнетателями. Таким человеком и должен оказаться главный герой трагедии, появление которого исторически мотивировано. В литературе о Рылееве уже отмечалось, что эта трагедия, очевидно, должна была развиваться как шекспировская драма, с активным

¹⁹ Рылеев К. Ф. Полн. собр. стихотворений. Л., 1971 (Б-ка поэта. Большая сер.), с. 324—325.

²⁰ Там же, с. 322—323.

народным фоном, с множеством сцен, действующих лиц и сюжетных линий (некоторые из них уже намечены в прологе). Пролог написан белым пятистопным ямбом, язык персонажей, далекий от высокого стиля классической трагедии, приближен к разговорному, частично индивидуализирован. Возможно, что Рылеев намеревался уделить внимание изображению быта и конкретных картин украинской жизни XVII в. По свидетельству Ф. Глипки, Рылеев, работая над трагедией о Хмельницком, «намеревался объехать разные места Малороссии, где действовал сей гетман, чтобы дать историческую правдоподобность своему сочинению».²¹ Драматург должен был создать сложное, многогранное («живописное», говоря словами А. Шлегеля) драматическое произведение, приближающееся по типу к «Борису Годунову» Пушкина. К сожалению, этого не произошло. Можно предположить, что восстание 14 декабря 1825 г., арест и казнь Рылеева помешали этому. Но тем не менее до 14 декабря никто из писателей-декабристов не сумел создать законченной исторической драмы нового типа. Они были только на подступах к ней.

3

Со второй половины 1820-х годов романтизм выступает как ведущее литературное направление, охватывающее не только вершинные явления литературы, но и всю массовую ее продукцию. Существенные изменения произошли и в области драматургии. То, что в начале 1820-х годов было предметом исканий и глубоких размышлений наиболее проницательных писателей, становится теперь общим достоянием. Историческая тема, причем тема национальная, русская, становится главной в стихотворной трагедии на рубеже 1820—1830-х годов. Особенно привлекало драматургов начало XVII в. — так называемое Смутное время — время крестьянских войн, борьбы с иностранной интервенцией, становления новой династии, эпоха поистине драматическая, полная катаклизмов и потрясений. Обращение к ней стимулировалось выходом в свет «Истории государства Российского» Н. М. Карамзина, последние тома которой посвящены Смутному времени. Большое значение имел и факт появления трагедии Пушкина «Борис Годунов». Прочитанная впервые в Москве в 1828 г., она сразу стала достоянием литературной общественности, а вскоре и образцом для всех последующих драматургов. Большинство исторических драм начала 1830-х годов основывались на художественных приемах, введенных в драматургию Пушкиным. Отказ от единства места и времени, наличие массовых сцен, белый пятистопный ямб, перемежающийся иногда прозой, бытовые подробности, стремление воссоздать колорит эпохи — все это становится нормой в драматургии, а иногда превращается в штамп.

²¹ Литературное наследство, т. 59. М., 1954, с. 216.

Все это мы находим в трагедиях М. Лобанова, Н. Кукольника, А. Хомякова, М. Погодина. Одни писатели изображали Смутное время с ортодоксальных монархических позиций, другие видели в нем время испытаний и становления нации, третьи приходили к мысли о том, что широкое движение народных масс и участие народа в исторических событиях сыграли огромную роль, обеспечили сохранение независимости и целостности Русского государства.

Находящийся в тюремном заключении Кюхельбекер тоже много думал над этими вопросами, как и над уроками истории вообще, и создал свой, декабристский, вариант драмы о Смутном времени — историческую трагедию «Прокофий Ляпунов».

Замысел исторической трагедии возник у Кюхельбекера в сентябре 1833 г., когда он начал читать полученную с воли «Историю» Карамзина. 28 сентября 1834 г. в дневнике Кюхельбекера появляется первое упоминание о Ляпунове («Бродит в голове Ляпуновым»),²² а 1 октября он уже заканчивает первую сцену своей новой трагедии. Работа над «Ляпуновым» идет быстро и вдохновенно. 21 ноября трагедия закончена, в декабре делаются кое-какие доработки, а 16 декабря Кюхельбекер ставит на рукописи точку.²³ Из дневника поэта видно, что столь скорому написанию трагедии предшествовали длительные размышления и критическое изучение исторических работ. «Прокофий Ляпунов» оказался несомненной удачей Кюхельбекера; это, пожалуй, в художественном отношении лучшее, что он создал за свою творческую жизнь, и, безусловно, наиболее зрелое историческое произведение, вышедшее из декабристской среды. Однако участь его была печальной: оно увидело свет только в 1934 г. в публикации Ю. Н. Тынянова, сто лет оставаясь неизвестным ни публике, ни критике, ни другим писателям-драматургам. А в пору своего создания «Прокофий Ляпунов» был вполне актуальным сочинением, в котором автор его, несмотря на свою изоляцию, не только шел в ногу со временем, но и многие вопросы подчас ставил и решал более смело, чем его коллеги-писатели, находившиеся «на воле» и публиковавшие свои исторические трагедии. Большинство этих сочинений Кюхельбекеру не было известно. Его учителями и предшественниками были Шекспир, Шиллер, Пушкин, а также Карамзин, хотя Кюхельбекер и относился критически к некоторым его воззрениям.

События в трагедии «Прокофий Ляпунов» изложены по Карамзину. Причем драматург предполагает, что зрителям (или читателям) хорошо известны как предшествующие, так и последующие события русской истории. На это указывает уже авторская ремарка — введение к трагедии, называющая конкретный отрезок

²² Кюхельбекер В. К. Путешествие. Дневник. Статьи. Л., 1979 (сер. «Лит. памятники»), с. 334. Еще в феврале 1834 г. Кюхельбекер думал об этой трагедии, как это видно из письма его к матери (см.: Кюхельбекер В. К. Избр. прозв. в 2-х т. т. 2, с. 754).

²³ См.: Кюхельбекер В. К. Путешествие. Дневник. Статьи, с. 342.

времени, в который и происходит действие.²⁴ Происходящее на сцене, таким образом, включается в систему конкретных исторических обстоятельств. В этом сказалось новое по сравнению с эпохой классицизма отношение к истории. По форме своей «Прокофий Ляпунов» — это романтическая историческая трагедия, написанная белым пятистопным ямбом, без единств, состоящая из множества сцен, с широким массовым фоном, множественностью событий, происходящих непосредственно перед глазами зрителей.

В отличие от исторических трагедий Лобанова или Кукольника, в которых сюжет основывался на интригах злонамеренных персонажей, Кюхельбекер вслед за Пушкиным строит сюжет на основе исторических событий, показывая столкновения борющихся между собой групп. Решающую роль в этих столкновениях у него, как и у Пушкина, играют народные массы, и народ несомненно является главным действующим лицом трагедии. На сцене показаны казаки, ратники, крестьяне. Народные сцены носят и комический и серьезный, подчас драматический характер. Демократичностью фона трагедии Кюхельбекера отличается от такого заметного романтического произведения 1830-х годов, как трагедия А. С. Хомякова «Дмитрий Самозванец». И у Хомякова и у М. П. Погодина («Марфа Посадница», 1830) народ принимает участие в действии, больше того, на народ рассчитывают, к нему апеллируют различные политические деятели в своей борьбе друг против друга. Но народное мнение в изображении этих авторов лишь средство в руках умелого политика, который это мнение формирует и направляет.²⁵ Иное дело у Кюхельбекера. В соответствии с исторической достоверностью он тоже показывает массу колеблющейся, противоречивой, часто непоследовательной в своих действиях и способной поддаваться обману. Но высшая правда в народе и последнее слово принадлежит его представителям. В «Прокофии Ляпунове» есть индивидуализированные образы людей из народа. Один из них, казак Чуп из лагеря Заруцкого, — опытный воин и веселый гуляка. Враги Ляпунова втянули и его в заговор, но в самую последнюю минуту Чуп все-таки попытался спасти Ляпунова. Другой образ человека из народа — это дурачок Ваня. Он напоминает отчасти шекспировских мудрых шутков, отчасти пушкинского юродивого. Он и обладает высшей мудростью, выражает народную и божью правду.

В традициях высокой вольнолюбивой гражданской поэзии создан Кюхельбекером центральный персонаж — Прокофий Ляпунов. Это идеальный герой, смелый, честный, любящий родину. Он благороден, демократичен, религиозен, защищает интересы

²⁴ См.: Кюхельбекер В. К. Избр. произв. в 2-х т., т. 2, с. 444.

²⁵ О народном мнении или активной роли народа в трагедиях Кукольника, например, говорить вообще не приходится. Там народ покорно идет за героем, отстаивающим государственные интересы.

простого народа. Его проект земской думы, о котором упомянуто у Карамзина, представлен в трагедии как ранняя, смелая, но несвоевременная попытка ввести на Руси представительную форму правления, нечто вроде парламента, о котором мечтали декабристы. Ляпунов у Кюхельбекера опережает свое время, но не одолевает сил зла и гибнет в неравной борьбе с этим злом. Он сам осознает свою обреченность, предчувствует, что не успеет ни освободить Русь от врагов, ни ввести новый порядок правления. Мотив трагического предопределения, характерный для трагедии древних и сохранившийся в романтической трагедии, присутствует в «Прокофий Ляпунове». «Знай: под ножами действую; знай: пасть Мне суждено...», — заявляет Прокофий.²⁶ Осознавая свою обреченность, герой тем не менее последователен в своих поступках и идет до конца в борьбе, уповая на бога. На смену слепому фатализму приходят религиозность, вера в благо промысла и исторический оптимизм. Кюхельбекер, несмотря на поражение декабристов, разделяет этот оптимизм, вытекающий из анализа причин неудач и поражений отдельных прогрессивных деятелей. В «Прокофий Ляпунове» нет исторических аллюзий, но в нем есть опыт автора — современника и участника исторических событий.

Среди других персонажей трагедии есть образы, которые пестрят на себе печать эпохи и среды, их породившей. Таковы Марина и Ольга — два контрастных характера, представительницы двух культур и двух типов сознания: западного и русского. Они по-разному переносят выпавшие на их долю беды. Ольга — идеал христианки и русской женщины, она кротка, покорна. Марина — человек западного воспитания, это индивидуалистка и авантюристка, до последнего шага борющаяся за свои интересы, ни перед чем не останавливающаяся в этой борьбе. Мужской костюм, в который переодевается Марина, — эффектная и символическая деталь, тоже, впрочем, почерпнутая из «Истории» Карамзина.

Происки Марины, влюбленной в Ляпунова и отвергнутой им, — одна из «пружин» сюжета трагедии. Это рудимент предромантической мелодрамы, с ее фабулой, основанной на интригах и борьбе злодея против добродетельных героев. Но в «Прокофий Ляпунове» это побочный мотив. Сюжет трагедии определяется столкновением сторонников Ляпунова и его врагов, среди которых есть беспринципные честолюбцы (Заруцкий) и люди нерешительные, попустительствующие злу (Трубецкой). Ляпунов не мог осуществить высокую миссию, которую на него возложила история. С одной стороны, он слишком хорош для своего времени и своей среды, с другой — недостаточно «чист» для выполнения взятого на себя дела. По определению шута Вани, Ляпунов «серый», т. е. не «черный» и не «белый», у него нет сил, которые он мог бы противопоставить людям, далеким от порядочности. Он вы-

²⁶ Кюхельбекер В. К. Избр. произв. в 2-х т., т. 2, с. 474

нужден вступать с ними в контакт. Эта двойственность Ляпунова и оказалась главной причиной его гибели. Возможно, что в таком толковании героя сказалось влияние пушкинского «Бориса Годунова», прочитанного Кюхельбекером как трагедия противоречивой личности, наказанной ходом исторических событий за предыдущие грехи.

Собираясь писать драму на сюжет из русской истории, думая над образом Самозванца, Кюхельбекер представлял себе на раннем этапе работы драму в виде полуфантастической сказки, русской «фаустяны». ²⁷ Но у поэта хватило литературного и исторического чутья создать произведение иного жанра, вполне актуального для русской литературы 1830-х годов, жанра исторической народной драмы, в котором отразились размышления декабриста и романтика над одним из узловых моментов русской истории.

4

Последняя страница в истории декабристской драматургии связана с исканиями Кюхельбекера 1830—1840-х годов в разработке новых для русской литературы драматургических жанров. К ним относятся «мистерия» «Ижорский» и «драматическая сказка» «Иван, купецкий сын», работа над которыми длилась много лет. Мистерия «Ижорский», отметил Ю. Н. Тынянов, «является по времени, отданному ее написанию, как бы центральной вещью Кюхельбекера». ²⁸ Работа над этим произведением началась в 1829 г. в Динабургской крепости; в 1833 г. были закончены 1-я и 2-я части и переправлены «на волю»; в 1835 г. они вышли из печати анонимно при содействии Пушкина. Работа над 3-й частью проходила уже в Сибири, в 1840—1841 гг.

На замысле мистерии несомненно сказалось влияние Гете и Байрона. Главный герой драмы, «богатый русский дворянин» Лев Петрович Ижорский, — пресытившийся жизнью и ее наслаждениями, разочарованный и циничный молодой человек, вариация русского Чайлд-Гарольда. В «Ижорском», как и в «Фаусте» Гете, героя сопровождает бес, который в обмен на душу исполняет все его желания и прихоти. Обозначив свое драматическое произведение как мистерию, Кюхельбекер хотел подчеркнуть связь ее со средневековыми драмами религиозного характера и показать мытарства грешной души, ведомой дьяволом.

В «Ижорском» много фантастических образов, заимствованных как из западных литератур и фольклорных источников, так и из русского фольклора. Многочисленны в драме и различные литературные ассоциации и реминисценции (Шекспир, Байрон, Гете, Пушкин, Грибоедов, русские драматурги XVIII в. и др.). Своего героя Кюхельбекер проводит через разные ступени греха,

²⁷ Там же, с. 754—755.

²⁸ Кюхельбекер В. К. Лрика и поэмы. т. I. Л., 1939, с. LIX.

сталкивает с различными людьми, однако преступления Ижорского совершаются им по наущению злых духов Кикиморы и Шишиморы. В конце 2-й части Добрый дух побеждает Шишимору, и перед Ижорским открывается путь к возрождению. Все это напоминает аллегорию, что вызвало резко отрицательный отзыв В. Г. Белинского об «Ижорском», когда две первые части его вышли из печати.²⁹

Работа над продолжением «Ижорского» возобновилась уже в Сибири. Вся 3-я часть драмы посвящена покаянию героя и его духовному возрождению. Он пытается пайти себя среди простого народа, едет сражаться в Грецию против турок, но заканчивает все христианским покаянием и умирает примиренный. Здесь большую роль играют различные фольклорные мотивы (народные песни, предания), и па идейный замысел мистерии существенно повлияли представления о народной морали, пропущенные через призму усилившейся религиозности Кюхельбекера.

Сознательная установка Кюхельбекера на подчеркнутую условность мистерии позволила ввести в нее несколько планов: сатирически-бытовой, фантастический, философско-моралистический, литературно-полемиический. Но все это не составило единства. Драма получилась эклектичной, во многом абстрактной и осталась любопытным экспериментом, не оказавшим плодотворного влияния на развитие русской драматургии.

Во многом сходна по форме с «Ижорским» «драматическая сказка» «Иван, купецкий сын», над которой поэт работал с 1832 по 1842 г., т. е. параллельно со своей мистерией. Закончена она была уже в конце творческого пути Кюхельбекера и, отразив тяжелое душевное состояние поэта, оказалась самым пессимистическим его произведением. Эта драма в большей степени, чем остальные произведения поэта-декабриста, ориентирована на фольклор. Фольклорно уже название ее. Но Иван у Кюхельбекера — это не положительный герой русской сказки, а вполне современный человек: купец и сын купца, главный пафос всей деятельности которого — материальная выгода; у него нет ни принципов, ни идеалов, все подчинено духу наживы. По сути дела «Иван, купецкий сын» — памфлет на современный Кюхельбекеру русский капитализм, такой, каким он видел его в Сибири в лице невежественных и хитрых торговцев, — циничный и жадный капитализм периода первоначального накопления.

Некоторые эпизоды драмы указывают, что действие происходит в современную автору эпоху. К ним относится, например, появление в финале печально знаменитого лорда Эльджина, разграбившего в свое время Афинский акрополь и клейменного Байроном (вторая песнь «Чайлд-Гарольда», 1810; стихотворение «Проклятие Минервы», 1811), этого «любителя» древностей, с которым Иван легко находит общий язык. Вместе с тем это драматическая сказка, созданная как произведение в большой

²⁹ См.: Белинский В. Г. Полн. собр. соч., т. I. М., 1953, с. 228—233.

мере условное. События, в ней изображенные, как и герои, могли быть в любую эпоху, в любой стране. В драме противостоят любовь и коварство, преданность и измена, честность и ложь, бескорыстие и корысть. Причем безраздельно торжествуют коварство, ложь и корысть.

Как и в «Ижорском», здесь силен фантастический элемент, есть и сходный персонаж — бес Кикимора. Еще больше места уделено литературной полемике и различным литературно-теоретическим рассуждениям. В одном из «междудействий» Кикимора беседует с поэтом, автором драмы. Устами поэта Кюхельбекер высказывает свой взгляд на современную трагедию. «Чувствительно-немецкой» драме Августа Коцебу, которой восхищаются замоскворецкие барышни и которая создана по крохотной мерке «приличья, вкуса, моды, жеманства и притворства», поэт противопоставляет «гигантские размеры» высоких трагических страстей и характеров, о которых можно узнать «у дикаря Эсхила и из мужичьих уст купцов-бородачей».³⁰ Объединяя античную литературу и русский фольклор, Кюхельбекер говорит о своей верности «старине суровой и народной», которая одинаково слышна и в русской сказке, и в греческой трагедии. «Народ афинский» и «русский бородач» противопоставлены современной публике, любящей чувствительное и ужасное только потому, что это развлекает, но не способной по-настоящему, в отличие от простого народа, ни ужасаться, ни сострадать. Как и в «Ижорском», поэт здесь настаивает на необходимости высоких и вечных тем в искусстве, на сохранении в драме глубокого трагического конфликта, а фольклор считает носителем этих тем и конфликтов.

Последняя из драм Кюхельбекера, «Архилох», осталась незакопченной. Сохранились отрывки из I действия, II и часть III действия. Драма задумана была еще в 1833 г., о чем Кюхельбекер записал в своем дневнике 19 марта. Читая в «Вестнике Европы» за 1827 г. перевод отрывков из «Истории Греции» Дж. Гиллиса, поэт заинтересовался биографией поэта Архилоха (вторая половина VII в. до н. э.) и задумал драму о нем наподобие комедии Шаховского «Аристофан». «Хочется мне попытаться облечь в драматическую форму торжество и смерть Архилоха. План мой следующий. Славный и обесславленный поэт, потерявший щит свой в сражении, отомстивший Неовуле и Ликамбесу своими *ужасными* ямбами, превозносимый, но вместе гонимый и ненавидимый жителями Пароса и Фазоса, едва терпимый в Спарте, является в Олимпии, предшествуемый молвою. Греки в недоумении: не знают, допустить ли к состязанию человека, по их понятиям, обесчестившего себя малодушием? Терпандр, поэт, почти столь же великий, как и сам Архилох, употребляет все усилия, чтобы склонить эгеян, председательствующих на игрищах, в пользу соперника, успевает, но Архилох все портит насмешками. Терпандр не теряет надежды, возобновляет свои старания. Архилох допущен — и торжествует. Пристыженные со-

³⁰ Кюхельбекер В. К. Избр. произв. в 2-х т., т. 2, с. 650.

отечественники, увлеченные восторгом, падают к его ногам — он возвращен в отечество, осыпан честью, хвалами, благодарностью. Но все уже поздно: торжество было его лебединою песнею, — он падает и, вспоминая друга, чью смерть некогда оплакал, умирает в объятиях Терпандра». ³¹

Ю. Н. Тынянов справедливо увидел в этом плане много автобиографических моментов (изгнание, «мелкие козни врагов, даже воспевание смерти друга-поэта»). ³² Но здесь можно увидеть и распространенную схему повествования о трагической участи гениального поэта, гонимого при жизни и оцененного или после смерти, или незадолго до нее. Не только «Аристофан» Шаховского, которого в этой связи вспоминал Кюхельбекер, но и драма Кукольника «Торквато Тассо», которую поэт-декабрист со слезами прочел в одиночном заключении (запись в дневнике 17 мая 1834 г.), и с юности известная элегия Батюшкова «Умиравший Тасс» приближаются к этой общеромантической схеме или полностью укладываются в нее. У Кюхельбекера всю жизнь было представление о поэте как о пророке, побиваемом камнями, но продолжающем говорить истину. Свою жизнь и свое творчество он всегда осмыслял в этом же плане. Несомненно поэтому, что произведение о трагической судьбе поэта должно было стать и произведением автобиографическим.

Дошедшие до нас сцены «Архилоха» показывают, что драма писалась в основном по тому плану, который намечен в дневнике 1833 г. Здесь нет ни стилизации под античную трагедию, ни таинственных сил или фантастических персонажей. Это психологическая драма, написанная разностопным рифмованным ямбом, который Кюхельбекер — видимо, не без влияния Грибоедова — избрал для большинства своих поздних драматических произведений. Незавершенный «Архилох» оказывается примечательным в творческой биографии Кюхельбекера — он показывает верность поэта темам, к которым он стал тяготеть еще в юности: теме античной культуры и теме высокого назначения поэта.

При всей специфичности последних драм Кюхельбекера они, хотя и стоят особняком в истории русской драматургии, во многом продолжают декабристскую линию в литературе.

Для декабристской драматургии характерны обращение к серьезным политическим и нравственным вопросам, преимущественная разработка высоких жанров, разнообразные поиски обновления этих жанров. Главными темами декабристской драматургии были темы исторические, а главным вопросом — поведение личности в сложных исторических ситуациях. Декабристы создали образ положительного героя, возглавившего народные массы в их борьбе за свободу и независимость. Таковы Вельзен у Глинки,

³¹ Кюхельбекер В. К. Путешествие. Дневник. Статьи, с. 238.

³² См.: Кюхельбекер В. К. Лирика и поэмы, т. I, с. LXVI.

Богдан Хмельницкий у Рылеева, Тимолеон и Прокофий Ляпунов у Кюхельбекера. Существеннейшей проблемой декабристской драматургии, как и всей передовой русской литературы в тот период, была проблема народности. Размышления декабристов об исторической роли народа и о способах его литературного изображения нашли свое выражение в их пьесах. Движение декабристской мысли, углубление взгляда на исторический процесс и роль народа в нем отразились в эволюции от «Вельзена» Ф. Глинки, где народ — лишь обрамляющие сцену статисты, лишенные черт исторической и национальной характеристики, до «Богдана Хмельницкого» Рылеева, в прологе которого показаны индивидуальные характеры различных представителей украинского крестьянства XVII в. Еще дальше в изображении народа как основной движущей силы истории пошел Кюхельбекер в трагедии «Прокофий Ляпунов». Проблема миросозерцания народа, выраженного в его этике (что рассматривал уже Пушкин в «Борисе Годунове»), остается центральной и в последних драмах Кюхельбекера, хотя решается она не столько в политическом, сколько в религиозно-моральном аспекте.

Декабристы проделали значительную эволюцию и в изображении сил, противостоящих положительному герою — борцу. В драме Ф. Глинки это традиционный тиран, узурпатор и сластолюбец. Конфликт героя с тираном с неотвратимой неизбежностью приводит к победе как в плане личном, так и в плане общественном. Усложнение конфликта различными историческими мотивировками, что началось уже с «Армян», переносит центр тяжести при изображении противостоящих герою сил с личности на обстоятельства. Отрицательные персонажи приобретают более сложные характеристики, поведение их исторически мотивируется. Сюжет в исторической драме строится не на основе личной борьбы героя и злодея, а на основе исторических событий, в которые втянуты и герой и его враги. Таково построение трагедии «Прокофий Ляпунов». В последних драмах Кюхельбекера в центре стоит уже своеобразный «антигерой», трактованный также с декабристских позиций. Это или сатирический образ представителя пошлой и ординарной «толпы», в романтическом понимании всегда враждебной «герою» («Иван, купецкий сын»), или образ холодного эгоиста, чьи интересы противоположны высоким идеалам борца за народную свободу (Ижорский). Полемика с представителями дворянской интеллигенции, далекими от революционной борьбы, декабристы посвятили немало сил.³³

Таким образом, декабристская драматургия при всей значительности ее эволюции представляет собой целостное явление. Высокие идеалы служения народу, борьбы с угнетением (национальным, политическим, нравственным) определяют ее пафос, сказываются и в выборе темы, и в построении сюжета драматических произведений писателей-декабристов.

³³ См. об этом: Поэтический строй русской лирики. Л., 1973, с. 64—77.



Глава восьмая

ДРАМАТУРГИЯ А. С. ПУШКИНА

Интерес Пушкина к драматургии прослеживается на всех этапах его творческой деятельности, но ни в каких иных литературных жанрах не наблюдается у него столь резкой диспропорции между внушительным количеством замыслов (около 25) и малым числом их реализаций. «Драматургическое наследие Пушкина, — справедливо полагает Д. П. Якубович, — трудно рассматривать вне остального его творчества. Пушкин не был только драматургом и даже не был драматургом по преимуществу».¹ Однако, как это было ясно уже современникам поэта, обращение Пушкина к драматургии обуславливалось существенными принципами его творческой манеры. «Пушкин рожден для драматического рода, — писал в 1828 г. И. Киреевский. — Он слишком многосторонен, слишком объективен, чтобы быть лириком; в каждой из его поэм заметно невольное стремление: дать особенную жизнь отдельным частям, стремление, часто клонящееся ко вреду целого в творениях эпических, но необходимое, драгоценное для драматика».² «Талант Пушкина, — считал Белинский, — не был ограничен тесною сферою одного какого-нибудь рода поэзии: превосходный лирик, он уже готов был сделаться превосходным драматургом, как внезапная смерть остановила его развитие».³

Эволюцию драматургии Пушкина, в законченных произведениях вызывающе противопоставленной массовой драматургии его времени, возможно правильно осмыслить лишь в контексте его общих творческих поисков, для которых опыт традиционных драматургических жанров был бесполезен. Нередко при этом драматургический замысел, не получая окончательного воплощения, стимулировал новаторские открытия Пушкина в иных литературных жанрах.

¹ Пушкин. Полн. собр. соч., т. VII. Драматические произведения. [Л., 1935], с. 384.

² Киреевский И. Нечто о характере поэзии Пушкина. — Московский вестник, 1828, ч. 8, № 6, с. 195—196.

³ Белинский В. Г. Полн. собр. соч., т. VII. М., 1955, с. 554.

Не задерживаясь на детских комедийных опытах Пушкина («Похититель», «похищенный из Мольера» и известная нам также лишь по названию комедия «Так водится в свете», написанная Пушкиным в первые лицейские годы совместно с М. Л. Яковлевым), обратим внимание на тот факт, что он предполагал «открыть свое поприще по выходе из Лицея» комедией «Философ», над которой работал в январе 1816 г.⁴ Как известно, на самом деле таким поэтическим «опытом» стала впоследствии поэма «Руслан и Людмила» (1817—1820). Казалось бы, лицейский замысел тем самым не оказал никакого влияния на творческую эволюцию Пушкина. Однако это не так. Нельзя, конечно, утверждать, что поэма «Руслан и Людмила» напрямую связана с замыслом комедии «Философ», но вот что замечательно: уже в первых критических откликах на пушкинскую поэму была угадана ее опосредованная драматургическая природа.⁵

В свое время Л. П. Гроссман писал о пушкинском произведении как о «поэме-балете».⁶ Однако поэму следует сблизить не с балетом, а именно с волшебнo-комической оперой, самым популярным в начале XIX в. театральным жанром. «Принципы сценарного построения большинства волшебных опер, — пишет А. А. Гозенпуд, — долгое время оставались неизменными. Наиболее частая ситуация — злой чародей похищает невесту или жену славянского витязя.⁷ Витязю покровительствует добрая волшебница (волшебник). Злой кудесник, насильно удерживающий в своем замке красавицу, тщетно пытается добиться ее любви. Витязь попадает в царство похитителя и освобождает жену (невесту). Рушится царство зла, и добро торжествует. Этот нехитрый сюжет составляет основу действия не только „Ильи-богатыря“ Крылова—Кавоса, но и „Карачуна“ А. Шаховского—Антонолини, и „Ивана-царевича“ Шеллера—Сапиенцы, „Добрыни

⁴ Грот К. Я. Пушкинский Лицей. СПб., 1914, с. 60.

⁵ «Не спорю, — иронизировал критик «Невского зрителя», — что такого рода повести в стихах могут нравиться, как и опера „Русалка“ (Н. Краснопольского). Прекрасная музыка! прекрасные декорации!» (Невский зритель, 1820, ч. 3, № 7, с. 68). Выделяя в своем «Словаре» для «Руслана и Людмилы» особую жанровую подрубрику, о том же, в сущности, писал и Н. Остолопов: «Поэма романтическая есть стихотворческое повествование о каком-либо происшествии рыцарском, составляющем смесь любви, храбрости, благочестия и основанном на действиях чудесных (...). Романтический автор совершенно пользуется такою же свободою, как автор оперы между другими драматическими писателями» (Остолопов Н. Словарь древней и новой поэзии, ч. III. СПб., 1821, с. 28—30).

⁶ См.: Гроссман Л. Пушкин в театральных креслах. [Л.], 1926, с. 130—131.

⁷ К этим словам А. А. Гозенпуд дает примечание: «Героя, отправляющегося на поиски возлюбленной, сопровождает трусливый и простоватый слуга — носитель комического начала, как и его ревнивая и вздорная жена». В поэме Пушкина в этих амплуа выступают Фарлаф и Наина.

Никитича“ Кавоса и Антополини, и других произведений. Интерес зрителя возбуждался театральными чудесами, частыми переменами, провалами и неожиданными появлениями из люка, полетами, пиротехническими эффектами».⁸

Нетрудно заметить, что сюжет «Руслана и Людмилы» организован по тому же принципу. Впечатление красочного спектакля (в поэтическом пересказе) создается не только насыщенностью сюжета «полетами, сраженьями, превращениями», но и неожиданной сменой картин — через «вдруг» («Вдруг Гром грянул, свет блеснул в тумане»;⁹ «Но вдруг пред витязем пещера» — IV, 12). В черновиках поэмы сохранился эпизод разрушения царства злого волшебника одновременно с его поражением (см. IV, 246—247). «Рудиментом» оперного замысла являются и песни, перебивающие повествование, как в пересказе («Все смолкли, слушают Баяна» — IV, 7), так и непосредственно (например, «девы песнь» «Ложится в поле мрак ночной» — IV, 52).

Разумеется, первая поэма Пушкина в полной мере преодолевает примитивизм и аляповатость литературной основы волшебной оперы (на сцене, впрочем, одушевленной музыкой, балетом, разного рода театральными эффектами), но и энергия занимательного повествования в пушкинском произведении, и пластичность его описаний, как нам представляется, тесно связаны с его драматургической природой.

Именно потому, вероятно, так последовательно и настойчиво Пушкин добивается драматургического эффекта в своих последующих поэмах, что было отмечено современной ему критикой и сопоставлено с собственно драматическими его произведениями. Так, по словам Дельвига, «в сцене Заремы с Марией уже ясно обнаружил истинное драматическое дарование, с большим блеском впоследствии развившееся в трагедии „Борис Годунов“».¹⁰ Собственно в южных поэмах Пушкин эволюционирует от лиро-эпического повествования к лирической драме, как это отчетливо обнаруживается в «Цыганах», где повествование лишь обрамляет ряд драматических сцен. Недаром уже в начале 1820-х годов Пушкин испытывает колебания, в какую форму — поэмную или драматическую — облечь сюжет о Вадиме, а в замысле другой поэмы отталкивается от народной драмы «Лодка»: «Вечером девица плачет, подговаривает <...> молодцы готовы отплыть; есаул — где-то наш атаман — Они плывут и поют...» (IV, 372). Несколько позже, уже в Михайловском, Пушкин набрасывает ряд стихотворных диалогов, предполагая, вероятно, написать

⁸ Гозенпуд А. А. Русский оперный театр XIX века (1836—1856). Л., 1969. с. 110—111.

⁹ Пушкин. Полн. собр. соч., т. IV. [М.—Л.], 1937, с. 9. Далее ссылки на это издание даются в тексте (римские цифры обозначают том, арабские — страницу).

¹⁰ Литературная газета, 1830, 16 апреля, № 22.

драматическую сказку о солдате и черте;¹¹ сюжет этот в свою очередь мог быть связан с замыслом «Влюбленного беса», также имеющим и поэдную и драматическую форму.¹²

Замысел первой пушкинской трагедии «Вадим» известен нам по наброску плана и началу первой сцены. Судя по ним, конфликт защитника старинной повгородской вольности с самовластным варягом Рюриком Пушкин предполагал развить по законам классицистической трагедии просветительского толка — с характерным для нее вниманием к вольнолюбивому «гласу народа», утихающему на время под влиянием неблагоприятных событий, но возрождающемуся вновь и вновь в новых поколениях:

Вадим, надежда есть, народ нетерпеливый,
Старинной вольности питомец горделивый,
Досадуя, влачит позорный свой ярем:
Как иноземный гость, неведомый никем,
Являлся я в домах, на стогнах и на вече.
Вражду к правительству я зрел на каждой встрече...
Уныние везде, торговли глас утих,
Встревожены умы, таптся пламя в них.
Младые граждане кипят и негодуют —
Вадим, они тебя с надеждой именуют...

(VII, 245)

Этот призыв Рогдая, сподвижника героя, сохраняя характерные черты национально-исторического колорита, по своему пафосу обращен к современникам поэта, призван пробудить в них вольнолюбивые помыслы. Декабристская идейность пушкинского трагедийного замысла вне сомнений, но окончательная его разработка была остановлена отчасти не удовлетворявшей поэта архаичностью драматургической формы, а главное — кризисом мировоззрения Пушкина, разразившимся под влиянием осмысления неутешительных итогов европейского освободительного движения начала 1820-х годов. На первых порах это порождало пессимистический вывод: «Паситесь, мирные народы, Вас не разбудит славы клич» (II, 302).

Однако всей логикой своих художественных исканий Пушкин был устремлен к постижению «тайны» народности, определяющей не только внешние черты обстановки жизни, но и побудительные причины ее изменчивости. Просветительская концепция разумной целенаправленности исторического процесса вновь и вновь опровергалась ходом событий. «Глас народа» как предвестие исторического Провидения (*Vox populi — vox Dei*) оставался недостижимой в действительности мечтой пылких вольнолюбцев. В то же

¹¹ См.: Алексеев М. П. Незамеченный фольклорный мотив в черновом наброске Пушкина. — В кн.: Пушкин. Исследования и материалы, т. IX. Л., 1979, с. 17—68.

¹² См.: Цявловская Т. Г. «Влюбленный бес». (Неосуществленный замысел Пушкина). — В кн.: Пушкин. Исследования и материалы, т. III. М.—Л., 1960.

время «мнение народное», выявляющее этический смысл исторических событий, воплощало в себе исторический опыт и, по-видимому, сложно определяло движение истории.

2

К работе над трагедией «Борис Годунов» Пушкин приступил в конце 1824 г. События Смутного времени, рассказ о которых он нашел в «Истории государства Российского», вели к размышлениям о современности. «Что за чудо эти 2 последние тома Карамзина! какая жизнь! *c'est palpitant comme la gazette d'hier* (это злободневно, как свежая газета)» (XIII, 211). В набросках предисловия к трагедии Пушкин также заметит: «Вот моя трагедия, раз уж вы непременно хотите ее иметь, но я требую, чтобы прежде, чем читать ее, вы перелистали последний том Карамзина. Она полна славных шуток и тонких намеков, относящихся к истории того времени, вроде наших киевских и каменских обняков. Надо понимать их — *sine qua non* (это неперемное условие)» (XIV, 46, 395). «Когда я писал эту трагедию, я был один, в деревне, никого не видал, читал одни газеты и т. д.» (XI, 142, 506).

Было бы упрощением толковать эти замечания Пушкина в смысле намека в его трагедии на узурпацию трона Александром I; такая аллюзионность для Пушкина была уже неприемлема. В своей пьесе он осмысляет не отдельные события современности, а проявляющиеся в них общие исторические закономерности. В последнем из стихотворений, посвященных лицейской годовщине, давая концентрированную оценку своей эпохи, Пушкин скажет:

Чему, чему свидетели мы были!
Игралища таинственной игры,
Метались смущенные¹³ народы;
И высились и падали цари;
И кровь людей то Славы, то Свободы,
То Гордости багрила алтари.

(III, 432)

¹³ В «Словаре языка Пушкина» (т. 4. М., 1961, с. 228) слово это истолковано в значении «взволнованный, находящийся в состоянии смутения, тревоги, беспокойства». Думается, однако, что в данном случае оно синонимично слову «смутный» в значении «мятежный, беспокойный, полный смут, беспорядков»: «Добрый наш народ, бояре, козаки, монахи, буйные пиши — все это угадано, все это действует, чувствует, как должно было действовать, чувствовать в смутные времена Минина и Авраамия Палицына» (там же, с. 227). Ср. также замечание о «Борисе Годунове» в письме Пушкина к Бенкендорфу от 16 апреля 1830 г.: «Его (царя, — *Авт.*) внимание привлекли <...> два или три места, потому что они, казалось, являлись намеками на события, в то время еще недавние <...> Все смуты похожи одна на другую» (XIV, 78, 406).

Именно эта внутренняя соотносительность прошлых и настоящих событий обусловила предельную объективность Пушкина в драматической хронике Смутного времени — никакие пристрастные намеки не могли усилить актуальности пушкинского произведения; наоборот, они бы ее лишь скомпрометировали, так как неизбежно привели бы к искажению исторических характеров и обстоятельств.

Создавая свою трагедию, Пушкин критически осмысляет опыт европейской драматургии. Французская классицистическая трагедия, образцовая по стилю, по стихам, «полным смысла, точности и гармонии» (XIII, 86), не удовлетворяет его догматическим соблюдением единств места и времени, а также анахронизмом характеров, под мифологическими именами обнаруживающих черты французских галантных аристократов XVII в. Чужды Пушкину также субъективизм и односторонность байроновских характеров, выражающих одну только страсть. Ближе всего ему драматургия Шекспира, используя опыт которой он создает собственную драматургическую систему, основные принципы которой сводятся к следующему: правда и непринужденность характеров; «правдоподобие положений и правдивость диалога» (XIII, 541); соблюдение единства действия, обеспечивающего неослабный и все возрастающий интерес зрителя; «смешение родов комического и трагического»; «изысканность необходимых, иногда простонародных выражений» (XI, 39).¹⁴

Драматургическая система, обогащенная в некоторых отношениях в последующих трагедийных замыслах Пушкина, тем не менее в целом не претерпела существенных изменений, что позволяет с полным правом говорить о реалистическом «театре Пушкина», несмотря на малое число законченных пушкинских пьес.

Приступая к созданию трагедии «Борис Годунов», Пушкин избрал материалом для нее конкретную — может быть, самую драматическую — эпоху русской истории — предшествующую восхождению на престол Лжедмитрия, безродного самозванца. Сама возможность столь исключительной в истории России ситуации уже свидетельствовала, насколько глубоко в ту пору всколыхнулась российская жизнь и как велика была волна всеобщих потрясений, вознесшая на вершину власти представителя социальных низов общества.

В мировой драматургии данный сюжет издавна был одним из самых популярных. Начиная с Лопе де Вега и вплоть до Шиллера целый ряд драматургов обращались к личности Димитрия, рисуя его обычно отважным воином, героем Возрождения, одерживающим победу над судьбой. В трактовке западноевропейской драматургии победа его воплощала в себе торжество справедливости: он был не самозванцем, а законным наследником московских

¹⁴ Характеристику драматургических воззрений Пушкина см. в главе X настоящего издания, с. 332—337. См. также: *Литвиненко Н. Г.* Пушкин и театр. Формирование театральных воззрений. М., 1974.

царей (по крайней мере искренне верил в это!), отвоевывающим престол у узурпатора Бориса Годунова.¹⁵ В русской драматургии до Пушкина к образу Дмитрия обращались Сумароков и Нарежный, рисуя его злодеем, коварным самозванцем — в соответствии с официальной версией. Но, может быть, самым весомым подтверждением необыкновенной чуткости художника, обнаруженной Пушкиным в обращении к событиям начала XVII в., является тот факт, что данная историческая коллизия в силу своей многоплановости не была исчерпана даже его гениальным творчеством: вслед за Пушкиным к тем же событиям в своих пьесах обратились не только полемизировавшие с ним А. С. Хомяков и М. Е. Лобанов, но и наследующие пушкинские традиции А. К. Толстой и А. Н. Островский.

Законченная в конце 1825 г., трагедия Пушкина в следующем году не была допущена к печати высочайшей цензурой и вышла в свет в конце 1830 г. с исключением третьей сцены («Девичье поле»), в которой было усмотрено «неприличное истолкование народных чувств» при избрании Бориса Годунова на царство. О постановке трагедии на сцене в то время не приходилось и думать, хотя, создавая ее, Пушкин несомненно предназначал ее прежде всего для театра, справедливо полагая, что в случае успеха пьеса его будет иметь влияние на преобразование русской сцены. Однако поставленная на сцене лишь в 1870 г., пьеса успеха не имела: русский театр оказался неготовым к осмыслению новаторской драматургической системы Пушкина. Сценическая история трагедии не блещет удачами: до сих пор на сцене «Борис Годунов» ставится исключительно редко и, что показательно, обязательно сопровождается режиссерскими купюрами.¹⁶

Подводя итог первоначальным откликам на «Бориса Годунова», Н. Полевой еще в 1833 г. отмечал: «Не общее ли мнение всех есть то, что, когда вы прочтаете драму Пушкина, у вас остается в памяти множество чего-то хорошего, прекрасного, по несвязного, в отрывках, так, что ни в чем не можете вы дать себе полного отчета?».¹⁷

Пушкин в своей трагедии смело ломал ряд общепризнанных в его время драматургических канонов, и это сообщило его пьесе вызывающе непривычную форму. Понятно, что прежде всего прижизненная критика обратила внимание на полнейшее разрушение двух, по классицистической поэтике незыблемых, единств — места и времени.

Действительно, «разброс» действия в трагедии Пушкина удивителен. Пьеса предусматривает семнадцать различных перемен декораций, что само по себе представляет немалую трудность для

¹⁵ См.: *Алексеев М. П.* Борис Годунов и Дмитрий Самозванец в западноевропейской драме. — В кн.: «Борис Годунов» А. С. Пушкина. Л., 1936. с. 94—96.

¹⁶ См.: *Ланкина Г. А.* На афише — Пушкин. Л.—М., 1965; *Фельдман О.* Судьба драматургии Пушкина. М., 1975.

¹⁷ Московский телеграф, 1833, ч. 49, № 2, с. 310.

театрального воплощения, тем более если учесть стремительность, кратковременность отдельных картин, занимающих в сценическом представлении всего несколько минут.

Столь же обширно историческое время трагедии Пушкина — свыше семи лет. Изредка автор сам при некоторых сценах представляет даты исторических событий: «1598 года, 20 февраля» (сцена 1), «1603 года» (сцена 5), «1604 года, 16 октября» (сцена 14), «1604 года, 21 декабря» (сцена 16). Нельзя не отметить странной, на первый взгляд, непоследовательности драматурга в расстановке этих исторических вех: ведь известна точная датировка и многих других событий, воссозданных им. При более внимательном анализе обнаруживается к тому же, что художественное время пьесы намного короче указанных выше семи лет. Если учесть, что первые четыре сцены, события которых отнесены к двум дням 1598 г., представляют собою экспозицию, то становится очевидным, что основное действие пушкинской пьесы чрезвычайно сконцентрировано во времени. Пушкин даже прямо отступает от принятого им за основу исторического источника, относя побег Григория из Чудова монастыря к 1603 г., хотя у Карамзина говорится, что это произошло в феврале 1602 г.¹⁸ Нельзя не заметить, что две следующие пушкинские даты — 16 октября и 21 декабря 1604 г., от перехода войска Самозванца через русскую границу до первой его победы, — подчеркивают стремительность исторических событий, ведущих к падению Бориса Годунова. Впечатление этой стремительности сохраняется и после 16-й, последней датированной в пьесе сцены: смятение в Москве, новая победа Самозванца и его временное поражение, смерть Бориса и конец недолговечного царствования Феодора — все это показано в энергичных, коротких семи сценах, которые, по-видимому, потому и не датируются Пушкиным, что впечатление неотвратимой фатальности исполнения честолюбивых чаяний Лжедмитрия иначе бы несколько нарушалось. Это стремительное нарастание ритма действия несомненно нужно считать одним из сильнейших драматургических эффектов пьесы Пушкина.

Отказываясь от деления всего массива пьесы на действия или акты,¹⁹ Пушкин создает двадцать три сцены, стремительно сменяющие одна другую, одиннадцать из которых (почти половина!) содержат менее 50 строк. Нетрудно заметить, что краткость сцен постоянно достигается одним приемом: не воссоздавая постепенно формируемого события, Пушкин, как правило, дает лишь его пик — обычно завершение, развязку.

Сам Пушкин неоднократно подчеркивал, что в своей трагедии он следовал Карамзину «в светлом развитии происшествий» (XI,

¹⁸ См.: Карамзин Н. М. История государства Российского, т. XI. СПб., 1824, с. 126.

¹⁹ Первоначально Пушкин, впрочем, собирался разделить всю пьесу на три части, причем сценой в корчме на литовской границе (сцена 8) кончалась первая часть, а с границы литовской (сцена 14) начиналась часть третья.

140). Многочисленные параллели между карамзинским и пушкинским текстами, отмеченные в исследовательской литературе,²⁰ убедительно, казалось бы, подтверждают справедливость этого признания. И все же оно нуждается в существенных коррективах.

Материалом трагедии (за исключением первых четырех экспозиционных сцен) послужила преимущественно одна, вторая глава XI тома «Истории государства Российского», начиная со слов: «Как бы действием сверхъестественным тень Дмитриева вышла из гроба, чтобы ужасом поразить, обезумить убийцу и привести в смятение всю Россию. Начнем повесть, равно истинную и невероятную»,²¹ причем канва карамзинского изложения вовсе не служит для Пушкина определяющей для его «развития происшествий». Выше уже упоминалось, что в трагедии на год вперед сдвинуто по сравнению с историческими источниками бегство Отрепьева из монастыря. Далее, Пушкин совершенно не касается подробно описанных историком первоначальных скитаний беглеца, создав взамен этого две самостоятельные сцены, обрисовывающие отважный характер «милого авантюриста» («Ночь. Келья в Чудовом монастыре»; «Корчма на Липовской градице»). Слух о Лжедмитрии в трагедии достигает Москвы уже тогда, когда Самозванец нашел в Польше достаточно твердую поддержку своим честолюбивым планам, и опять Пушкин не по Карамзину создает одну из наиболее выразительных в драматическом отношении сцен, в которой Борис вырывает тайну о Лжедмитрии у Шуйского.²² Нет необходимости продолжать дальше сравнение хода действия трагедии Пушкина с первоисточником: и в дальнейшем, заимствуя из «Истории государства Российского» исторические сведения и множество колоритных деталей, драматург отнюдь не стремится к точному воссозданию исторических картин, извлекая драматический эффект каждой сцены из столкновения характеров и в самой последовательности сцен следуя прежде всего собственным художественным целям.

Только в характере заглавного героя трагедии сохранен карамзинский психологический рисунок.

²⁰ См. комментарий Г. О. Винокура в кн.: *Пушкин. Полн. собр. соч.*, т. VII. Драматические произведения, с. 468—476. См. также: *Городецкий Б. П.* Драматургия Пушкина. М.—Л., 1953, с. 149—179.

²¹ *Карамзин Н. М.* История государства Российского, т. XI, с. 124.

²² Ср.: «Еще прежде, нежели Самозванец открылся Вишневецким, слух, распушенный им в Липтве о Дмитрии, сделался, вероятно, известным Борису. В январе 1604 года нарвский сапожник Тирфельд писал с гонцом к абовскому градоначальнику, что мнимобитый сын Иоаннов живет у козаков: гонца задержали в Ивангороде, и письмо его доставили царю. В то же время пришли в гости из Липтвы и подметные грамоты Лжедмитриевы от наших воевод украинских; в то же время на берегах Волги донские козаки разбили окольного Семена Годунова, посланного в Астрахань, и, захватив несколько стрельцов, отпустили их в Москву с таким наказом: „Объявите Борису, что мы скоро будем к нему с царевичем Дмитрием!“ Один бог видел, что происходило в душе Годунова, когда он услышал све роковое имя!.. но чем более утрашился, тем более хотел казаться бесстрашным» (*Карамзин Н. М.* История государства Российского, т. XI, с. 142—143).

Прежде чем появиться на сцене уже царем, Борис в сущности не только присутствует в разговоре о нем иных действующих лиц, но и обнаруживает свою волю. Народ, еще не видящий в нем цареубийцу, объясняет его затворничество в монастыре именно так, как он и желает того («Его страшит сияние престола» — VII, 10); ближе к истине Воротынский: «Конечно, кровь невинного младенца Ему ступить мешает на престол» (VII, 7). Пушкин в данном случае полностью следует за карамзинской трактовкой побуждений Бориса: «Годунов хотел, чтобы не одна столица, но вся Россия призвала его на трон, и взял меры для успеха, всюду послав ревностных слуг своих и клеветов: сей вид единогласного, свободного избрания казался ему нужным — для успокоения ли совести? Или для твердости и безопасности его владычествования?».²³ Сплетение этих двух мотивировок с тем же преимущественным акцентом на последнюю сохранено и в трагедии Пушкина. «Вы видели, что я приемлю власть Великую со страхом и смиреньем» (VII, 15), — говорит Борис в тронной речи, невольно обнажая свое лицемерие (его колебания, его смирение были показными), и этим уже подрывается вера в искренность желаний Бориса: «Да правлю я во славе свой народ» (VII, 15), тем более что вслед за этим Борис кощунственно призывает поклониться «гробам почивших властителей России» (VII, 15), и это заставляет вновь вспомнить о Димитрии, который мог бы быть властителем России, но уже семь лет покоится в могиле.

«Правда характеров» остальных персонажей — собственное открытие Пушкина. Черная в «Истории» Карамзина «предполагаемые обстоятельства», поэт отгадывает сам «истину страстей и правдоподобие чувствований» огромного количества людей далекой эпохи, принадлежащих к различным социальным слоям общества.

Особенно свободен Пушкин в обрисовке характеров «неисторических лиц», попавших в «Историю» Карамзина: того «черного люда», который в трагедии Пушкина предстает и как масса («народ» — этот «коллективный персонаж» — прямо указывается в ряде сцен), и как пестрое многообразие художественно убедительных типов. Используя, как правило, названные Карамзиным имена (Варлаам, Мисаил, Пимен, Хрущов, Карела и проч.), Пушкин видит за ними живых людей. Так, в «Истории» дважды упоминается спутник Григория Отрепьева до Луевых гор инок Пимен, свидетельство которого было обнародовано Борисом Годуновым в числе других показаний о Самозванце. В трагедии Пушкина летописец Пимен — один из значительнейших персонажей, воплощающий в своем «правдивом сказании» суд народа над царем-преступником и несомненно противопоставленный льстивому поэту в краковской сцене, который в надежде на щедрую награду «заране прославляет подвиг» Самозванца.

²³ Карамзин Н. М. История государства Российского, т. X, с. 227.

Подсчитано, что в трагедии Пушкина свыше восьмидесяти действующих лиц, причем более семидесяти из них действуют лишь в одной из сцен. Само это многолюдье уже не может не потеснить центральных героев пьесы, Бориса Годунова и Григория Отрепьева, первый из которых появляется лишь в шести, а второй — в девяти (в одной из них без слов) сценах. Следуя Шекспиру «в вольном и широком изображении характеров, в небрежном и простом составлении планов» (XI, 140), Пушкин, однако, в отличие от него отказывается от концентрации всех событий вокруг единого героя.

Огромное пространство пьесы и ее историческое время не разрывают единого драматического действия; то множество действующих лиц, через посредство которых «встречаются» в своем противоборстве царь Борис и Гришка Отрепьев, воплощает в себе движение исторических сил. Без постоянного, проведенного через все сцены противостояния центральных героев, Бориса Годунова и Григория Отрепьева, составляющих, так сказать, разность потенциалов всей цепи сцен, общей динамики пушкинской пьесы не существовало бы, она и в самом деле превратилась бы в «драматические картины», нанизанные на историческую канву.

Так, центр пьесы Пушкина занят тремя польскими сценами. В этих эпизодах авантюра Самозванца становится воплощением разнородных частных и общественных побуждений, направленных против царя Бориса. Казалось бы, первая из этих сцен выявляет гибкость ума Григория Отрепьева, легко находящего общий язык и с Патером-иезуитом, и с сыном боярина Курбского, и с шляхтичем Собаньским, и с московским дворянином Хрущовым, и с донским казаком Карелой. Щедро одаряя обещаниями каждого, он не задумывается о том, что одни из них взаимоисключают другие. Собственно, совет иезуита «притворствоваться пред оглашенным светом» (VII, 50) для достижения тайных целей уже предвосхищен Григорием, и потому безродный инок покоряет всех, и даже разборчивые польские дамы видят в нем «царскую породу». Однако, концентрируя в своем дерзком замысле стремления множества людей и тем самым обретая необходимую силу для противоборства с Борисом, Григорий не в состоянии управлять уже своей судьбой. Столкновение в сцене у фонтана двух характеров авантюристического склада, Самозванца и Марины Мнишек, кончается лишь призрачной победой героя. Он презрел угрозы «польской девы», он заручился обещанием ее руки, но не любви, ибо ни его ум, ни его отвага уже не воспринимаются в качестве личных его достоинств. Добываясь удовлетворения своих честолюбивых помыслов, он, казалось бы, переиграл всех, но на самом деле он стал игрушкой в руках многих, марионеткой истории, он потерял не только свое подлинное имя, но и самостоятельность дальнейших своих поступков: он вынужден вести полки на Русь, должен сражаться с Борисом. Без Бориса он ничего не значит — посягая на его трон, он не больше, нежели Борисова тень.

Выше уже отмечалось, что краткость большинства сцен трагедии художественно обуславливается тем, что драматург дает обычно лишь разрешение драматических коллизий, оставляя за пределами сцены их постепенный ход. Этот прием Пушкин использует в построении не только отдельных сцен, но и всей пьесы. В самом действии постоянно ощущается у Пушкина закономерное влияние предшествующих, оставшихся за рамками пьесы событий. Историзм художественного метода в пушкинской трагедии приобретает драматургическую функцию.

Трагедия Пушкина посвящена событиям царствования Бориса Годунова (от его воцарения до его гибели и прекращения его короткой династии), но недаром и сам царь, и его многочисленные антагонисты постоянно сравнивают его деяния с эпохой Иоанна. «Тень Грозного» ощущается уже в первой сцене, когда Воротынский жалуется на помощь родовитого боярства («Уже давно лишились мы уделов, Давно царям подручниками служим» — VII, 8); о нем говорят Пимен и Григорий, Афанасий Пушкин (сцена 9: «не к ночи будь помянут» — VII, 40); он невольно вспоминается при встрече с Курбским, сыном «казанского героя». О нем не может забыть и царь Борис. Как бы ни гнал от себя воспоминания о свирепом Иоанне «зять Малюты», он по сути наследует Иоанново дело, постоянно подавляя боярскую оппозицию, уже доживающую свой век, и оставаясь — по исторической концепции Пушкина — наедине с новыми историческими силами, вызванными разгромом старинных боярских родов. Собственно, и сам Борис, самый удачливый представитель новой аристократии, — историческое следствие реформ Иоанна. «Он смел, вот всё — а мы...» (VII, 9), — бессильно злобствует Шуйский, родовитый представитель уходящей в прошлое Руси. Показательно, что в пьесе самого Шуйского буквально вытесняет более удачливый и, так же как и Борис, менее родовитый Басманов, честолюбивые мечтания которого невольно простираются по Борисову пути:

...Какое
Мне попрще откроется, когда
Он сломит рог боярству родовому!
Соперников во брани я не знаю;
У царского престола стану первый...
И может быть...

(VII, 88)

И в этом отношении отчаянная авантюра Григория Отрепьева тоже обусловлена общей переменой исторических сил в России. По мнению Бориса, он самозванец, но ведь и сам Борис, по мнению Шуйских и Воротынских, таков же.

В художественной структуре пьесы наряду с тенью грозного Иоанна явственно присутствует и иная тень, которую справедливо отмечал еще И. Киреевский, истолковав, правда, свое наблюдение слишком прямолинейно, что впоследствии, очевидно, и не позволило критикам оценить это наблюдение по достоинству. «Тень

умерщвленного Димитрия, — писал Киреевский, — царствует в трагедии от начала до конца, управляет ходом всех событий, служит связью всем лицам и сценам, расставляет в одну перспективу все отдельные группы и различным краскам дает один общий тон, один кровавый оттенок. Доказывать это значило бы переписать всю трагедию».²⁴

Подготовительные материалы к трагедии и в самом деле свидетельствуют, что мысль о злодейском убийстве младенца Димитрия явилась отправной для Пушкина в развитии его замысла: первые заметки, занесенные им в рабочую тетрадь в конце 1824 г., представляют собою конспект двух разделов второй главы X тома карамзинской «Истории»: «Г<од> 1591. Замысел Годунова» и «Убиение царевича Димитрия». В самой трагедии об этом событии достаточно подробно повествуется трижды (сцены 1, 4, 10). Димитрий постоянно возникает в кошмарах Бориса и живет в народной легенде. Без вины убитый младенец в народном представлении становится «великим чудотворцем», и потому «воскреснувший» Димитрий обретает неодолимую силу. Легенда эта питается изначальным народным стремлением к справедливости: убийство младенца является предельным воплощением зла. Материализуясь в историю, во множестве отдельных человеческих побуждений, самая идея справедливости (противостояния злу) искажается и узурпируется, приводит к смуте. Реальным воплощением легендарного Димитрия становится Самозванец, Лжедимитрий, и в его стан стекаются все недовольные и все проходимцы.

Однако высокий этический идеал живет в народном сознании, и именно он определяет, по Пушкину, исторический суд всех деяний. Имеет ли реальную силу этот суд? Иными словами, управляет ли ходом всех событий в трагедии Пушкина, как думал И. Киреевский, тень умерщвленного Димитрия? И да, и нет. Нет — в смысле невозможности непосредственного воплощения в жизнь народного идеала. Иначе история не шла бы от преступления одного правителя к преступлению другого, от Бориса — к Лжедимитрию. Но в самом народном представлении о справедливости в конечном счете содержится могучий и неодолимый стимул ее воплощения.

И дело, разумеется, не в «тени умерщвленного Димитрия», а в том, как она «переживается» народной этикой, в том числе и через собственный «грех».

Прогневали мы бога, согрешили:
Владыкою себе цареубийцу
Мы нарекли, —

(VII, 21)

подводит исторический итог событиям летописец Пимен. Драматургическим воплощением этого народного «греха» служит выра-

²⁴ Европеец, 1832, ч. I, № 1, с. 111.

зительный, резкий по своим краскам эпизод третьей сцены, воссоздающей «всенародное избрание» Бориса на царствие и исключенный, как было отмечено выше, в первом издании трагедии:

Баба (с ребенком)

Ну, что ж? как надо плакать,
Так и затих! вот я тебя! вот бука!
Плачь, баловень!

(Бросает его объёмь. Ребенок пищит.)

(VII, 13)

Резкие комические краски этого эпизода особенно проступают при сопоставлении с соответствующим патетическим описанием в «Истории» Карамзина: «... все требовали царя, отца, Бориса! Матери кинули на землю своих грудных младенцев и не слушали их крика. Искренность побеждала притворство; вдохновение действовало и на равнодушных, и на самых лицемеров».²⁵ В свою очередь Карамзин заимствовал этот «факт» из Утвержденной грамоты Земского собора 1598 г.: «... окрест кельи и по всему монастырю и за монастырем все православное крестьянство всея Русския земли, с женами и детьми, великий плач и рыдательный глас мног испущаху, от горести сердца и от многого сетования жены сущих своих младенцев на землю слезным рыданием пометаху».²⁶ Комизм пушкинской трактовки народного «вдохновения» — рискованный и нарочитый, и эта сценка певольно западает в память. В одной из последних сцен пьесы мы находим параллель к эпизоду с бабой. Юродивый обращается к Борису: «Николку маленькие дети обжают... Вели их зарезать, как зарезал ты маленького царевича» (VII, 78). Но теперь этот комизм таков, что от него веет ужасом. Дело не только в разоблачении царя простодушным юродивым, произносящим вслух то, о чем никто не смеет сказать убийце, но и в обнаженном, как открытая рана, эле, к которому все претерпелись настолько, что не замечают его.

В более опосредованной форме, по драматургически также выразительно випа за убийство детей возлагается в пьесе и на Лжедмитрия. В сцене 19-й («Лес») потерпевший поражение Лжедмитрий, по-рыцарски скорбя о своем падшем в битве коне, прежде чем беспечно, положив седло под голову, лечь и заснуть, вспоминает про Курбского: «Где ж витязь мой?» — и слышит в ответ: «Он лег на поле смерти». Искренне и легко Самозванец откликается на это: «Честь храброму и мир его душе!» (VII, 84), — впрочем, сразу же устремляется мыслью к грядущей своей удаче. Поражение нимало не смущает Лжедмитрия, и намеченная точными штрихами юношеская самоуверенность придает комизм всей сцене, в нем растворяется будто без остатка трагическое собы-

²⁵ Карамзин Н. М. История государства Российского, т. X, с. 234—235.

²⁶ Цит. по кн.: Городецкий В. П. Драматургия Пушкина, с. 151—152.

тие — смерть Курбского-сына, симпатичная натура которого достаточно впечатляюще раскрыта в предыдущих сценах. Верный объективности драматургической формы, не позволяющей прямого авторского вмешательства в действие, Пушкин заключает всю эту сцену репликой своего предка:

Приятный сон, царевич!
Разбитый в прах, спасаясь побегом,
Беспечен он, как глупое дитя;
Хранит его, конечно, провиденье;
И мы, друзья, не станем унывать.

(VII, 85)

Но сам драматург несомненно не разделяет этого умиления.

Неоднократно отмечалось, что, в последний раз появившись перед зрителями именно в этой, далекой от конца пьесы сцене, после поражения от войск Бориса, Лжедмитрий фактически уже одержал полную победу над ним. Замечено и то, что и возникает на сцене (в эпизоде «Ночь. Келья в Чудовом монастыре») и исчезает с нее Григорий спящим. Тем самым, делается вывод, Пушкин оттеняет призрачность в исторической перспективе личной отваги и удали героя: не ими определяется его победа над Борисом, а «мнением народным». Все эти наблюдения верны, по недостаточны.

Для того чтобы смысл анализируемой сцены был до конца прояснен, необходимо отчетливее провести параллель между сном Григория в начале пьесы и сном Лжедмитрия в конце ее. Просыпаясь в келье Чудова монастыря, Григорий вспоминает:

Мне снилось, что лестница крутая
Меня вела на башню; с высоты
Мне виделась Москва, что муравейник;
Внизу народ на площади кипел
И на меня указывал со смехом,
И стыдно мне и страшно становилось —
И, падая стремглав, я пробуждался...

(VII, 19)

Предполагая в читателе знание исторических событий, Пушкин при первом же появлении на сцене Григория напоминает о его неизбежном конце: так он и погибнет, как видится во сне.

Выиграв противоборство с Борисом, Самозванец — при всех его привлекательных человеческих качествах — уже обречен. На нем, как и на Борисе, кровь его жертв.

Мысль эта предельно ясно выражена в заключительной сцене, когда Мосальский призывает народ кричать: «Да здравствует царь Димитрий Иванович», а перед этим по воле Лжедмитрия убит невинный сын Бориса Феодор (который подобно сыну Курбского также запоминается в пьесе). В кровавой концовке пьесы окончательно уравнены два антагониста пьесы: Борис, единственным живым, чуждым себялюбивого расчета чувством

которого была любовь к своим детям, и Григорий Отрепьев, по воле которого задушен сын и надежда Бориса. Мсть настгла Бориса, но кровь невинного Феодора тоже взывает к отмщению. Народ в ужасе безмолвствует, но суд его уже пеминуем.

Глубоко усвоив в своей трагедии опыт мировой драматургии, Пушкин в «Борисе Годунове» создал историческую драму нового типа, драму народную, в которой не только вывел на подмостки сцены множество разнохарактерных типов, давая выразительный социальный срез исторической эпохи и обнаружив во множестве разнонаправленных искренних и корыстных человеческих побуждений концентрацию исторических сил, но и раскрыл высокий этический смысл «мнения народного», обращенный к грядущим поколениям.

3

Наряду с трагедийными замыслами Пушкин в 1820-е годы продолжил и комедийные опыты. Сохранились планы и набросок стихотворной сцены комедии об игроке (1821), которого излечивает от этой пагубной страсти приятель, влюбленный в его сестру: стоворившись с картежными шулерами, он притворно «обыгрывает» до тла игрока, заставив того под конец поставить на карту даже любимого слугу.

Примерно в то же время Пушкин набрасывает и первое явление другой стихотворной комедии, в которой при помощи переадресованного письма предполагалось развитие легкой интриги, ведущей к испытанию верности героини.

Несмотря на целый ряд неясностей в развитии сюжетов этих пьес, несомненно одно: в обоих случаях Пушкин обращается к жанру легкой, или салонной, комедии, отличавшейся занимательной интригой, тонким психологизмом и афористической точностью разговорного языка.

Не случайно, думается, план комедии об игроке возникает в пору работы поэта над «Кавказским пленником». В поэме Пушкин впервые пытается создать характер своего современника, молодого человека с «уставшею душой», рано разочаровавшегося в жизни. В сущности, характер такого светского человека, лишенный, конечно, элегического самоупоения, был центральным и в салонной комедии. Таков и игрок Пушкина, проповедующий:

По счастью, модный круг совсем теперь не в моде.
Мы, знаешь, милая, все нынче на свободе.
Не ездим в общества, не знаем наших дам.
Мы их оставили на жертву старикам,
Любезным баловням осьмнадцатого века.
А впрочем — не найдешь живого человека
В отборном обществе...

(VII, 246)

Как известно, в характеристике Онегина исследователи находят сходство с героем поэмы «Кавказский пленник». Было бы обосно-

важнее, по-видимому, увидеть такое сходство между Евгением и комедийным вариантом элегического Пленника, т. е. привычным героем салонной комедии, насмешливым и слегка циничным.

Замечено, что фамилия Онегина заимствована Пушкиным именно из салонной комедии («Не любо — не слушай, а лгать не мешай» Шаховского, 1818), как и фамилия Ленского («Притворная неверность» Грибоедова и Жандра, 1818). Однако важнее другое: характер светского повесы в русской литературе до пушкинского романа в стихах не разрабатывался ни в одном другом жанре, кроме легкой комедии. Известно, что, обращаясь к роману в стихах, Пушкин предполагал дать его сатирическое развитие, углубляя тем самым комедийный очерк картины нравов: по этому пути шел в те же годы и Грибоедов, работавший над своей великой комедией. Однако, осмысливая влияние общественной среды, формирующей характер героя, Пушкин от сатирического обличения обращается к реалистическому анализу действительности; тем самым намеченные в легкой комедии характеры развиваются в романе по новым законам, не поддаваясь однозначной, легкой комедийной оценке и приобретая постепенно драматические черты. Характерно, что, начиная в 1820-е годы переделку пьесы К. Бонжура «Муж-волокига», Пушкин, насколько об этом можно судить по дошедшему до нас плану, сосредоточивает внимание на характере героини, хотя и остающейся верной мужу, но любящей другого. Нельзя не увидеть в этом первый очерк драматической судьбы Татьяны.

Опыт же легкой комедии будет снова использован поэтом в стихотворной повести «Граф Нулин», неожиданная концовка которой освещает новым светом всю историю, рассказанную поэтом, и вносит в нее фабульные коррективы по модели светской комедии. Но показательно и то, что эта комедийная фабула остается на периферии сюжета, а привычные комедийные амплуа (кокетливая героиня, муж-провинциал, вертопрах Нулин) получают реалистическую трактовку.

Таким образом, не создав собственной комедии (возможно, потому, что реалистическая комедия в 1824 г. была уже написана Грибоедовым), Пушкин в полной мере освоил в своем творчестве реалистические тенденции этого жанра.

Драматургический опыт по-своему отразился и в михайловской лирике. В «Подражаниях Корану», в исторической элегии «Андрей Шенье» лирический герой, воплощая в себе авторское мироощущение, сохраняет в определенной степени свою правду характера, свою драматическую судьбу. В драматургическую форму облечено стихотворение «Разговор книгопродавца с поэтом», навеянное произведением Гете.²⁷ «Сцена из Фауста», формально построенная как спор двух персонажей, в сущности выявляет внутреннее противоборство в душе героя. При этом «Сцена из

²⁷ Уже А. А. Бестужев определял это стихотворение как «счастливое подражание Гете» (Полярная звезда на 1825 г. СПб., 1825, с. 14), соотнося стихотворение с «Прологом в театре» в «Фаусте».

Фауста» самой драматической формой своей подчеркивает преодоление поэтом того мучительного состояния, которое недавно породило пессимистическую направленность стихотворения «Демон». Это состояние теперь отстранено от лирического героя, оно — этап, а не неодолимый финал. В нем запечатлено, так сказать, лирическое прошлое.

Предпринятый в «Сцепе из Фауста» опыт драматического изучения кризисных состояний человеческого духа предвещал появление болдинских «Драматических сцен».

Уже в процессе работы над трагедией «Борис Годунов», намечая в ней широкую панораму исторических событий и строго соразмеряя роли всех действующих лиц «в их отношении к целому», Пушкин намеревается в будущем вернуться к некоторым из исторических характеров, выведенным в трагедии. В 1829 г. в набросках предисловия к пьесе он говорит о замыслах драматических произведений, посвященных Марине Мнишек («Я уделил ей только одну сцепу, но я еще вернусь к ней, если бог продлит мою жизнь. Она волнует меня как страсть. Она ужас до чего полька, как говорила [кузина г-жи Любомирской]» — XIV, 47, 395) и Василию Шуйскому («Он представляет в истории странную смесь смелости, изворотливости и силы характера» — XIV, 47, 396). Около того же времени Пушкин составляет и перечень драматических произведений: «Скупой. Ромул и Рем. Моцарт и Сальери. Дон-Жуан. Иисус. Беральд Савойский. Павел I. Влюбленный бес. Дмитрий и Марина. Курбский».²⁸

О том, что этот перечень уже опирался на некоторые пушкинские подготовительные размышления и переработки, сохранилось немало свидетельств. В черновиках пятой главы «Евгения Онегина», относящихся к началу 1826 г., имеется помета: «Жид и сын. Граф» (VII, 303), т. е. краткий план «Скупого рыцаря». Относительно «Ромула и Рема» сохранилось последнее свидетельство С. П. Шевырева о том, что в этой пьесе Пушкин «одним из действующих лиц намеревался <...> вывести волчиху, кормилицу двух близнецов».²⁹ Д. В. Веневитинов 11 сентября 1826 г. рассказывал Погодину, что, кроме «Бориса Годунова», у Пушкина есть еще «Самозванец» (ср. в перечне — «Дмитрий и Марина») и «Моцарт и Сальери».³⁰ 1 марта 1828 г. Пушкин записал в альбом М. Шимановской строки, потом встречающиеся в «Каменном госте» («Дон-Жуане»): «Из наслаждений жизни Одной любви музыка уступает; Но и любовь мелодия. . .».³¹ От «Беральда

²⁸ Рукою Пушкина. Несобранные и неопубликованные тексты. М.—Л., 1935, с. 276. Вопрос о датировке списка должен, вероятно, решаться следующим образом: он составлен после 30 января 1829 г. (и потому в него не попал замысел «Василия Шуйского», от которого Пушкин уже отказался) и до ноября 1829 г., когда Пушкин делает первые наброски «Русалки» (как мы видели, этот замысел в перечне намеченных драматических произведений также не обозначен).

²⁹ Москвитянин, 1841, ч. V, № 9, с. 245.

³⁰ А. С. Пушкин в воспоминаниях современников, т. 2. М., 1974, с. 9.

³¹ Рукою Пушкина, с. 647.

Савойского» в бумагах Пушкина остался конспект рассказа об этом средневековом герое из французского сборника XVIII в.³² Наконец, сюжет «Влюбленного беса» волновал Пушкина еще с начала 1820-х годов. Таким образом, можно согласиться с П. В. Анненковым, который, публикуя приведенный выше перечень, заметил: «Пушкин никогда не делал перечета произведений, еще не существующим».³³ Очевидно, все обозначенные Пушкиным произведения ко времени составления списка имели уже какую-то творческую историю (планы, наброски, подготовительные материалы и т. п.).³⁴

Как и в прежние годы, усилившееся внимание Пушкина к драматургии было связано с существенным обогащением его творческого метода. Работа над поэмой «Полтава» поставила перед ним проблему активной роли человека в истории (в «Борисе Годунове» и в «Евгении Онегине» человек объяснен историей, но не в силах изменить ее хода). С другой стороны, начиная экспериментировать в прозе, Пушкин на первых порах закрепляет за ней назначение отображать будничное течение жизни (недаром даже его роман о «царском арапе» воссоздает в основном исторический быт). Драматическая же поэзия Пушкина в острой коллизии исследует духовные возможности человека, как, впрочем, и пределы этих возможностей.

Эта взаимосвязь прозы и драматургии на новом этапе творческой эволюции Пушкина четко обнаруживается в сопоставлении двух циклов, созданных Пушкиным во время болдинской осени 1830 г.: «Повестей Белкина» и «Драматических сцен». Если в первом из этих циклов — обыденная жизнь, житейские истории, изложенные по слухам, по анекдотическим преданиям молвы,³⁵ то во втором — исключительные обстоятельства и незаурядные характеры легендарной мощи.

4

По сравнению с «Борисом Годуновым» в болдинских пьесах драматургическая система Пушкина претерпевает некоторые изменения. В центр каждой из пьес поставлен характер, определенный по одной господствующей страсти. В большей или меньшей степени эти страсти живут в душе каждого человека, в том числе

³² Там же, с. 497—501.

³³ *Пушкин*. Соч., т. I. Под ред. П. Анненкова. СПб., 1855, с. 284.

³⁴ В последнее время предприняты попытки расшифровать два наиболее загадочных замысла из приведенного выше перечня — «Павел I» и «Иисус». См.: *Эйдельман Н.* «Маленькая трагедия». Об одном пушкинском замысле. — Пушкинский праздник. Спец. выпуск «Литературной газеты» и «Литературной России», 1981, 31 мая—8 июня, с. 15; *Лотман Ю. М.* Опыт реконструкции пушкинского сюжета об Иисусе. — В кн.: *Временник Пушкинской комиссии*. 1979. Л., 1982, с. 15—27.

³⁵ В «Повестях Белкина» Пушкин реалистически переосмысливает романтические и сентиментальные сюжеты. Материалом для повестей послужила и легкая комедия. См.: *Вольперт Л. И.* Пушкин и психологическая традиция во французской литературе. Таллин, 1980, с. 151—165.

и в душе самого поэта. Конечно, искать биографические приметы в героях пьес не следует, но и не заметить в них личного начала значило бы не оценить одного из определяющих качеств пушкинских «Драматических сцен». И тема скупости и бедности, и мцартианский тип художника, и гордый вызов судьбе «у бездны мрачной на краю» — все это окрашивает драматические конфликты, развитые в сценах, в лирические тона. Не случайно Пушкин не спешил с публикацией «маленьких трагедий» (в конце концов одна из них, «Скупой рыцарь», была напечатана анонимно, а другая, «Каменный гость», так и не появилась в печати при жизни автора).

Подчиненные одной страсти герои сцен, однако, не схематизируются: их характеры вбирают контрастные качества (Скупой остается рыцарем, завистливый Сальери — высоким знатоком и ценителем музыки, и т. п.), а сама стремительность коротких сцен призвана не развить характер (окончательно сформировавшийся и не поддающийся изменениям), а испытать его в обстоятельствах исключительных, на последней жизненной черте, показать бессилие всепоглощающей человеческой страсти.

В бумагах Пушкина сохранилась выполненная им обложка к циклу болдинских пьес 1830 г., на которой одно за другим было намечено несколько названий: «Драматические сцены», «Драматические очерки», «Драматические изучения» и, наконец, «Опыт драматических изучений» (VII, 98—99). Однако традиционно за ними закрепилось звонкое, с оттенком оксюморона, заглавие «маленькие трагедии»³⁶ — в сущности, как будет показано ниже, не совсем точное. Необходимо также подчеркнуть, что, по авторскому замыслу, они представляли собою тесное единство; на обороте обложки состав цикла был обозначен следующим образом: «I Октавы. II Скупой. III Сальери. IV Д<он> Г<уан>. V. Plague (чума)».³⁷ По общему количеству стихотворных строк «Опыт драматических изучений» примерно равен «Борису Годунову». Очевидно, Пушкин в принципе предполагал возможным единый спектакль, включающий в себя все четыре «драматические сцены», предваренные неким лирическим прологом. Едва ли мы ошибемся, допустив, что, собираясь открыть драматическое произведение октавамц, Пушкин не мог не вспомнить гетевского «Фауста» с его «Посвящением»:

Вы вновь со мной, туманные виденья,
Мне в юности мелькнувшие давно...
Вас удержу ль во власти вдохновенья?
Былым ли снам явиться вновь дано?³⁸

³⁶ Это название лишь однажды употреблено Пушкиным в перечне болдинских произведений, приведенном в письме к П. А. Плетневу от 9 декабря 1830 г. («Несколько драматических сцен, или маленьких трагедий» — XIV, 133).

³⁷ Рукою Пушкина, с. 278.

³⁸ *Гете*. Собр. соч. в 13-ти т., т. 5. М., 1947, с. 47 (перевод Н. А. Холодковского).

С «Фаустом» пушкинские «очерки» роднят лирическое начало и высокая философская проблематика. За исторической и национальной своеобразностью центральных характеров «сцен» прослеживается общая «судьба человеческая», опыт драматического изучения которой и предпринял Пушкин. Дерзкий вызов человека небу и нравственные пределы человеческого своеволия — такова двуединая тема всего драматического цикла. Усложняя сам драматургический конфликт, Пушкин с каждой пьесой все глубже и беспощаднее в своих «изучениях».

Первая пьеса цикла, «Скупой рыцарь», обозначена автором как «сцены из ченстоновой трагикомедии *The covetous Knight*». Смысл мистифицированного обращения Пушкина к имени малоизвестного английского драматурга достаточно убедительно раскрыт в исследовательской литературе.³⁹ Однако не менее содержательно и авторское указание на жанр «сцен». Смертельный исход противоборства героев и заключительная сентенция «Ужасный век, ужасные сердца» (VII, 120) не отменяют общего если и не комического, то во всяком случае в чем-то спиженного впечатления от общей драматургической коллизии пьесы. Центральный ее характер, Барон, мельче той «идеи», которую он тщится воплотить. С другой стороны, сценический антагонист Барона, Альбер, достигающий в конечном счете своей цели, — характер отнюдь не трагедийный.⁴⁰ В «поединке» с Соломоном — в тщетной попытке добыть у него денег на новый шлем и нового копя — Альбер даже оставляет комическое впечатление смесью рыцарской запосчивости и певольного заискивания перед ростовщиком. Когда герой возмущается предложением отравить скупого отца, первоначально кажется, что это лишь наигрыш, осуществление программы, намеченной еще до разговора с ростовщиком: «Без выкупа не выпущу его» (VII, 103). И только после того, как в ответ на реплику смертельно испуганного Соломона: «Я... я шутил. Я деньги вам принес», — Альбер гневно откликается: «Вон, пес!» (VII, 108), становится понятным искреннее возмущение молодого рыцаря. Вслед за тем дополнительный штрих — упоминание о последней бутылке вина, отослапной вечер больному кузнецу, — вполне очерчивает характер Альбера, не только пылкого, но и по-молодому щедрого, нерасчетливого.

Монолог Барона, составляющий вторую, центральную сцену, поднимает тему денег, скупости от быта до трагических высот. Он не суетный скряга, каким кажется Альберу («В нетопленной конуре Живет, пьет воду, ест сухие корки, Всю ночь не спит, все бегаёт да лает» — VII, 106), а идеолог, видящий в богатстве знак неограниченной власти:

³⁹ См.: *Аринштейн Л. М.* Пушкин и Шенстон. (К интерпретации подзаголовка «Скупого рыцаря»). — В кн.: *Болдинские чтения.* Горький, 1980. с. 81—95.

⁴⁰ См.: *Макогоненко Г. П.* Творчество А. С. Пушкина в 1830-е годы. М. 1974. с. 206.

Отселе править миром я могу;
Лишь захочу — воздвигнутся чертоги;
В великолепные мои сады
Сбегутся Нимфы резвою толпою;
И Музы дань свою мне принесут,
И вольный Гений мне поработится,
И Добродетель, и бессонный Труд
Смиренно будут ждать моей награды.
Я свистну, и ко мне послушно, робко
Вползет окровавленное Злодейство,
И руку будет мне лизать, и в очи
Смотреть, в них знак моей читая воли...

(VII, 110—111)

Шекспировская пластика монолога, при которой слово как будто обретает материальную плотность, страстное воодушевление Барона, возвышающееся до тех пределов, за которыми уже угадываются признаки безумия, — все это рождает чуть ли не реально ощутимый образ зловещего призрака:

О, если б мог от взоров недостойных
Я скрыть подвал! о, если б из могилы
Придти я мог, сторожевою тенью
Сидеть на сундуке и от живых
Сокровища мои хранить как ныне!..

(VII, 113)

В сущности, образ этот (воплощающий в себе не темные подвалы человеческого духа, а враждебные человеку силы) будет повторен во всех последующих пьесах драматического цикла: в «черном человеке», который не дает покоя Моцарту, в Каменном госте, в черном, белоглазом демоне, зовущем Луизу в телегу с мертвыми телами.⁴¹ Символическая эта «тень» гораздо величественнее реального скупца, подобно статуе командора, о которой Дон Гуан скажет:

Каким он здесь представлен исполином!
Какие плечи! что за Геркулес!..
А сам покойник мал был и педунен,
Здесь, став на цыпочки, не мог бы руку
До своего он носу дотянуть...

(VII, 153)

Как и в первой сцене, трагикомично прямое столкновение отца и сына. Загнанный герцогом в угол, старый Барон, не желая делиться богатством, вынужден обвинить Альбера в низости. Барон был не совсем неправ и тогда, когда рисовал сына анахо-

⁴¹ Замечено, что через все болдинские драматические сцены проходит тема пира как высшего наслаждения жизнью (см.: *Устюжанин Д. Маленькие трагедии А. С. Пушкина*. М., 1974, с. 49). Это один из лирических полюсов драматического цикла, другим служит образ «черного человека», т. е. тема смерти.

ретом (при недостатке средств Альбер действительно был вынужден бродить «вкруг замка по лесам» — VII, 116), а после этого обвинял его в буйстве. Но только обвинение Альбера в попытке обокрасть отца в сущности по-настоящему справедливо; в первой сцене в ответ на слова ростовщика: «Да, на бароновых похоронах Прольется больше денег, нежели слез. Пошли вам бог скорей наследство» — Альбер с воодушевлением откликается: «Amen!» (VII, 106).

Альбер, конечно, искренне возмущен обвинением: он помнит только, что отказался отравить отца. Однако характерно, что он выскакивает из засады не после слов об убийстве, а после слов о краже. Рыцарская честь его затронута самым чувствительным образом: займы у ростовщика денег под отцовское состояние он по-рыцарски кражей не считает. Можно понять Барона, когда он оценивает это иначе.

Жанр трагикомедии в полной мере соответствует философской проблематике пьесы. Трагикомичной выглядит в пьесе тщета человека властью погрязнуть мир. Этот искус человеческого своеволия, страшный в своем живом воплощении (вспомним монолог Барона в подвале), вовсе не непреодолим: смерть кладет ему пределы.

Первые же слова следующей пьесы цикла: «Все говорят: нет правды на земле. Но правды нет — и выше» (VII, 123) — углубляют трагическое напряжение драматургической коллизии. В легенде об отравлении Моцарта его братом по искусству⁴² Пушкин обнаруживает трагедию нового времени: в отличие от прочих пьес цикла, да и вообще пушкинских замыслов «Моцарт и Сальери» посвящен недавнему времени, отделенному от пушкинской эпохи лишь одним поколением.

Как и в «Скупом рыцаре», философский «тезис» второго «драматического очерка» концентрируется в основном в монологе героя, но теперь этот монолог смещается к началу пьесы и сообщает ей трагедийный тон.

Объективная драматургическая форма требовала от автора воссоздания правды характера, отнюдь не мелочного, не пичтожного. Монолог Сальери подчинен внутренней логике и одушевлен страстью. Лишенный оппонента Сальери неопровержим; вся жизнь его, до конца посвященная искусству, дает ему, по собственному разумению, право пресечь высшую несправедливость, наказать смертью баловня слепой судьбы.

Вторая, заключительная сцена, вдвое более короткая, чем первая, посвящена исполнению этого намерения, тщательно обдуманного и обоснованного. Произнесший в этой сцене всего несколько слов, Моцарт не выставил никаких логических доводов против решения Сальери, скорее даже укрепил его в этом реше-

⁴² О возникновении и реальном содержании этой легенды см. в комментарии М. П. Алексеева к пьесе в кн.: *Пушкин. Полн. собр. соч.*, т. VII. Драматические произведения, с. 525—530.

нии упоминанием о «черном человеке», заказавшем реквием и не явившемся за ним.

Противоположность двух позиций героев пушкинской пьесы достаточно точно можно обозначить словами Гете: «Суша, мой друг, теория везде, А древо жизни пышно зеленеет». Если из довольно подробного рассказа Сальери о своей жизни мы ничего не узнаем о житейских его заботах, то Моцарт предстает в бытовом окружении, и быт не тяготит его, не отвлекает от искусства:

Представь себе... кого бы?

Ну, хоть меня — немного помоложе;
Влюбленного — не слишком, а слегка —
С красоткой, или с другом — хоть с тобой —
Я весел... Вдруг: виденье гробовое,
Незачный мрак плъ что-нибудь такое...
Ну слушай же...

(VII, 126—127)

Для него обычно упоминание о семье («Дай, схожу домой, сказать Жене, чтобы меня она к обеду Не дожидалась», «На третий день играл я на полу С моим мальчишкой» — VII, 127, 131); он способен весело посмеяться над неумелым скрипачом, калечащим его мелодию; и даже в момент высшего творческого горения он не может с пренебрежением отнестись к «прозе жизни»:

Когда бы все так чувствовали силу
Гармонии! но нет: тогда б не мог
И мир существовать; никто б не стал
Заботиться о нуждах низкой жизни...

(VII, 133)

И именно потому Моцарт мудрее Сальери; как подлинный художник, он не только глубже чувствует гармонию жизни, но и паделен вещим даром: угадывает «черного человека», который за столом «сам-третьей сидит» (VII, 131).

И потому, отравив Моцарта, Сальери далек от торжества. Одна, случайно брошенная в разговоре реплика Моцарта теперь вовек не даст ему покоя и в конечном счете приведет к безумию: «Гений и злодейство — Две вещи несовместные». Для рационалиста Сальери это не довод, но от заключительных его слов веет ужасом, трагическим предощущением непоправимой ошибки. Сальери уже начинает проверять свои стройно выстроенные логические послышки. Еще шаг, и он найдет, если будет честен с собой, то слабое звено, которое оборвет скованную им цепь доводов.

И дело не в нравственном табу самом по себе, которое не способно остановить Сальери. Он обдумывал свой шаг, уже преступив через высшие законы. Музыка когда-то звучала в душе его как голос неба, но теперь ему бесповоротно ясно, что «правды нет — и выше». И потому, воскликнув искренне: «Ты, Моцарт, бог, и сам того не знаешь; Я знаю, я» (VII, 127), — он именно в этот миг принимает свое роковое решение, приглашая

Моцарта вместе отобедать. Он бросил вызов небу и достаточно мужествен, чтобы ханжески потом не жалеть об этом.

Но есть другое, о чем Сальери проговаривается невольно, самому себе не смея дать отчет в господствующей над ним страсти. Всю жизнь посвятив искусству, он не в нем, а в славе видит свою конечную цель:

Я стал творить; но в тишине, но в тайне,
Не смея помышлять еще о славе...

(VII, 123)

Я наконец в искусстве безграничном
Достигнул степени высокой. Слава
Мне улыбнулась; я в сердцах людей
Нашел созвучия своим созданьям.
Я счастлив был: я наслаждался мирно
Своим трудом, успехом, славой...

(VII, 124)

Нет! не могу противиться я доле
Судьбе моей: я избран, чтоб его
Остановить — не то, мы все погибли,
Мы все, жрецы, служители музыки,
Не я один с моей глухою славой...

(VII, 128)

Именно потому каждая новая мелодия Моцарта убивает его, заглушая его славу. Самое глубокое оскорбление Моцарт наносит Сальери тогда, когда упоминает о его «Тараре»: «Там есть один мотив... Я все твержу его, когда я счастлив... Ла ла ла ла...» (VII, 132). Упоминание о Бомарше обязательно заставляет вспомнить моцартовскую «Женитьбу Фигаро» — вот наряду с чем останется от Сальери всего один мотив!

Но если жажда славы — высшая страсть Сальери, то для нее недостаточно надменного убеждения: «Я знаю, я». Слава невозможна вне мира, вне людей. А для них что значит музыка Сальери в сравнении с его преступлением! В конце пьесы Сальери — на пороге этого откровения. Для мелкого завистника прочным утешением была бы тайна убийства. Но мелким завистником Сальери признать себя не в силах.

Продолжая «опыт драматических изучений», следующую пьесу цикла Пушкин открывает эпиграфом, взятым из либретто оперы Моцарта «Дон Жуан»: «Leporello. O statua gentilissima. Del gran' Commendatore!.. Ah, Padrone!» («Лепорелло. О любезнейшая статуя командора... Ах, хозяин!» — VII, 135). Пьеса и названа в окончательной редакции «Каменный гость», а не по имени главного героя. Моцартианская тема радостного служения искусству по-своему преломляется и в этой пьесе:

Из наслаждений жизни
Одной любви музыка уступает;
Но и любовь мелодия...

(VII, 145)

«Импровизатор любовной песни» Дон Гуан воплощает в себе стихию этого наслаждения.

Было бы ошибочно, однако, судить о герое «Каменного гостя» по аналогии с предыдущей пьесой цикла, совершенно иной по своему тону. В отличие от первых двух «драматических очерков» в «Каменном госте» вообще нет столкновения двух антагонистов: статуя командора, конечно же, не может быть оценена в качестве равноправного с Дон Гуаном сценического персонажа.

«Драматического писателя, — замечал Пушкин, — должно судить по законам, им самим над собою признанным» (XIII, 138). Эпиграф к пьесе и служит указанием на избранные Пушкиным «законы». Свою оперу «Дон Жуан» Моцарт назвал «*dramma giocosa*», т. е. «веселая драма». Так же в пушкинской пьесе: от первого взгляда на Дону Анну через ловкий обман переодевания в монаха к вожделенному свиданию с возлюбленной — весь этот путь Дон Гуан проделывает по классическим законам комедии интриги. Сюжетным отступлением от них является «лишняя», вторая сцена — «Комната. Ужин у Лауры». Но именно сюжетная параллель между этой сценой и последней — «Комната Доны Анны» — обогащает избранную драматургом традиционную схему: в первом случае Дон Гуан выходит победителем из поединка с соперником и целует Лауру при мертвом, во втором — после поцелуя с Доной Анной является статуя командора, и в поединке с ним Дон Гуан уже бессилен.

Нередко в исследовательской литературе встречается не только психологическое противопоставление двух героинь пьесы (что несомненно справедливо), но и противопоставление обычного любовного приключения Дон Гуана с Лаурой и якобы впервые пережитого им искреннего чувства любви к Доне Анне. В тексте пьесы мы не находим решительно никаких подтверждений этому. Если уж и противопоставлять отношение Дон Гуана к Лауре и к Доне Анне, то следует вспомнить, что в традиционной трактовке Дон Гуан никогда не возвращался к прежним своим возлюбленным: в опере Моцарта это подчеркнуто во взаимоотношениях героя с Эльвирой; в пьесе же Пушкина он не только возвращается к Лауре, но и чуть ли не ревнует ее. Так что именно эта линия пьесы значительно углубляет характер Дон Гуана. Что касается его любви к Доне Анне, то здесь с блеском раскрывается его дар импровизатора любовной песни. Он с упоением отдается каждому такту «мелодии любви», препятствия лишь обостряют его находчивость, он не желает ни с кем делиться своим сиюминутным счастьем (и потому открывает свое настоящее имя Доне Анне), он, наконец, подлинный поэт любви. Любовные его признания Доне Анне — не сбивчивое лепетанье, а изящное искусство, схватывающее в постоянных градациях **самые тонкие оттенки любовных переживаний:**

Я недостойн участи такой.
Я не дерзну порочными устами

Мольбу святую вашу повторять —
Я только издали с благоговеньем
Смотрю на вас <...>
<...> Я дивлюсь безмолвно
И думаю — счастлив, чей хладный мрамор
Согрет ее дыханием небесным
И окроплен любви ес слезами...

(VII, 154)

В последней сцене он таков же. Он и называет подлинное свое имя лишь после того, как добивается обещания Доны Анны: «Я вас заранее прощаю», и про себя отмечает тут же: «Идет к развязке дело». Этот смелый шаг впоследствии умело используется им для окончательной победы:

Когда б я вас обманывать хотел,
Признался ль я, сказал ли я то имя,
Которого не можете вы слышать...

(VII, 169)

В чем же проявляется его мнимое забвение «правил игры»? В его клятвах: «Вели — умру; вели — дышать я буду Лишь для тебя»; «Вас полюбя, люблю я добродетель»; «Что значит смерть? за сладкий миг свиданья Безропотно отдам я жизнь» (VII, 168, 169). Но эти формулы едва ли он произносит впервые. Вдохновенная поэзия Дон Гуана не в меньшей мере, чем жанр пушкинской пьесы, имеет свои законы. Культ наслаждения перед лицом пеминуемой смерти, поэтизация радостного мига жизни — все это обычные темы легкой поэзии, которой сам Пушкин отдал щедрую дань в своем творчестве, особенно в пачале своего поэтического поприща:

*Миг блаженства век лови;
Помни дружбы наставленья:
Без вина здесь нет веселья,
Нет и счастья без любви.*

(I, 56)

Весьма характерно, что в лицейском стихотворении «К молодой вдове» Пушкина уже была намечена драматическая коллизия «Каменного гостя». В начале 1828 г. (т. е. в тот год, когда Пушкин записал строки из «Каменного гостя» в альбом Шимановской) в черновом варианте строфы XI седьмой главы «Евгения Онегина», где речь идет о замужестве Ольги, в том же ключе вспоминается Ленский:

...из могилы
Не вышла в сей печальный день
Его ревнующая Тень
И в поздний час, Гимену мильный,
Но испугали молодых
Следы явлений гробовых.

(VI, 422)

В «Каменном госте» ситуация эта меняется на противоположную. Фантастическая статуя командора в пьесе Пушкина — своеобразная драматургическая метафора той тени смерти, неминуемое ожидание которой драматизирует вакхическую поэзию (ср. в «Моих Пенатах» Батюшкова: «Упьемся сладострастьем И смерть опередим»⁴³). Для Дон Гуана наслаждение также неполно без призрака смертельной опасности. Но подобно Лауре герой живет одним мигом, ощущая его как вечность. За этот самообман он в конечном счете и расплачивается так ужасно. Впрочем, концовка пушкинской пьесы поразительно напоминает обычный финал кукольной комедии о Петрушке, который также проваливается вместе с чертом.

В следующем «драматическом очерке» Пушкин предельно усложняет опыт. В каждой из предыдущих пьес также торжествовала смерть, но в ее явлении была своеобразная логика; она была к тому же мигом, последней чертой, перечеркивающей жизнь героя. В «Пире во время чумы» смерть словно материализуется во времени, она — стихия, разящая любого; она не просто неминуема, но и споминутна для каждого. У человека действительно остается лишь последний миг перед смертью. Ситуация исключительная, но в мире постоянно возникающая:

... в бою,
И бездны мрачной на краю,
И в разъяренном океане,
Средь грозных волн и бурной тьмы,
И в аравийском урагане,
И в дуновении чумы.

(VII, 180)

Как и в предыдущей пьесе, в последней царствует ночной колорит.⁴⁴ Но если в «Каменном госте» ночной пейзаж вовсе не мрачен — это «золотые ночи» пиров и наслаждений, то теперь в ночи густеет могильная тьма. В предыдущих пьесах герои, отдавшиеся разрушительной страсти, оказывались на черте сумасшествия; теперь люди забываются в безумном пире, чтобы не сойти с ума. Моральные пормы бессильны в царстве смерти. Человек, казалось бы, лишен всех обычных опор.

Такова заданная драматическая ситуация. Но именно в ней Пушкин и испытывает крайние силы духа, самое человеческое в человеке.

Последний «драматический очерк» не разделен на сцены, по в нем отчетливо вычленяются две «картины», разграниченные приходом священника.

⁴³ Батюшков К. Н. Стихотворения. Л., 1941, с. 78—79.

⁴⁴ «Пир во время чумы» представляет собою довольно точный перевод (за исключением песни Мерл и гимна чуме) отрывка из пьесы английского драматурга Вильсона «Чумной город», в тексте которой содержится точное указание на время пира: «ночь на воскресенье».

Из толпы пирующих в первой картине выделены две пары: Председатель и Молодой человек, Мери и Луиза. В трагедии Вильсона это пары антагонистов. Пушкин сохраняет мотив раздора Луизы с Мери, впрочем тотчас прекращающегося обмороком Луизы при виде телеги с мертвыми телами. Однако раздор между Молодым человеком и Председателем, приводящий к дуэли, Пушкин не воспроизводит. Для него важнее психологическое противостояние всех четырех характеров в крайних обстоятельствах, перед лицом смерти. Избранную всеми пирующими норму поведения воплощает Молодой человек, требующий вакхического веселья. Луиза не выдерживает нравственного напряжения, ибо, как заключает Председатель, «нежного слабей жестокий И страх живет в душе, страстями томимой» (VII, 178). В последней пьесе такой характер наименее значителен для Пушкина в отличие от предыдущих пьес цикла, в центре каждой из которых стоял характер страстный, а порой и жестокий.

Нежная Мери и задумчивый Председатель стоят особняком среди пирующих, и в их контрастных песнях раскрываются две человеческие силы, противостоящие самым тяжелым жизненным испытаниям: самоотверженная любовь и гордое упоение смертельной схваткой с роком. Справедливо замечено, что в гимне чуме мощно проявилось лирическое начало — строки гимна сопоставимы со многими стихотворениями Пушкина рубежа 1830-х годов, и прежде всего со стихотворением «Предчувствие»:

Снова тучи надо мною
Собралися в тишине;
Рок завистливый бедою
Угрожает снова мне...
Сохраню ль к судьбе презренье?
Понесу ль навстречу ей
Непреклонность и терпенье
Гордой юности моей?..

(III, 116)

Однако в самом этом стихотворении своеобразно сливаются темы и гимна чуме, и песни Мери. Есть в нем и нечто большее, что также находит лирическое соответствие с «Пиром во время чумы».

Пушкин не обрывает свой перевод из Вильсона на гимне чуме. Вся пьеса у Пушкина заканчивается лишь после спора Вальсингама со священником. Драматургический исход этого спора не в проклятии безбожного пира, а в том, что в Вальсингаме пробуждается память, изгоняемая им не столько вакхическим разгулом (он не принимает в нем активного участия), сколько волевой сосредоточенностью на «упоении в бою». Память возвращает мученья, но и разрывает миг безысходности. Остановившееся у самой черты смерти время обретает бесконечность — свое прошлое. Собственно, это и есть последняя опора человека перед лицом неизбежного рока.

Как ни прекрасен гордым мужеством своим гимн Вальсингама, он все же в чем-то уцербен. В нем — отвага обреченного. «Самостоянье человека, залог величия его» (III, 849) — в неистребимой причастности к людям.

«Опыт драматических изучений» заканчивается ремаркой: «Пир продолжается. Председатель остается погруженный в глубокую задумчивость» (VII, 184). Это напоминает заключительную ремарку «Бориса Годунова». Опыт испытаний не опустошает, а обогащает дух народа, дух человека.

В некотором отношении «Пир во время чумы» противопоставлен пушкинской «Сцене из Фауста», в которой прошлое ощущается героем как цепь невосполнимых утрат, — теперь оно воспринимается как целительная и благодарная человеческая память.

Выше было высказано предположение о том, что октавы, предназначавшиеся в качестве лирического пролога к «Опыту драматических изучений», были, вероятно, сориентированы на «Посвящение» к «Фаусту». Оно заканчивалось так:

Кому я пел когда-то, вдохновенный,
Тем песнь моя — увы! — уж не слышна...
Кружок друзей рассеян по вселенной,
Их отклик смолк, прошли те времена.
Я чужд толпе со скорбью, мне священной,
Мне самая хвала ее страшна,
А те, кому моя звучала лира,
Кто жив еще, — рассеяны средь мира.

И вот воскресло давнее стремленье
Туда, в мир духов, строгий и немой,
И робкое родится песнопенье,
Стеня, дрожа золотой струной;
В суровом сердце трепет и смирение,
В очах слеза сменяется слезой;
Все, чем владею, вдаль куда-то скрылось;
Все, что прошло, — восстало, оживилось!..⁴⁵

По своей основной теме строки эти воистину кажутся пушкинскими — отзвуки их в последних строфах «Евгения Онегина», во многих стихотворениях, также написанных во время болдинской осени 1830 г., когда Пушкин работал над «Опытом драматических изучений».

5

Принято считать, что драма о русалке примыкает к циклу «маленьких трагедий» — и по времени работы над ней (1829—1832), и по лаконичности формы, и по лиризму. Однако вовсе не случайно, по-видимому, Пушкин осенью 1830 г. не завершил этого драматического замысла, занявшись другими. Следует подчеркнуть, что творческая эволюция Пушкина и в целом, и в области отдельных жанров не была однозначной — художник-нова-

⁴⁵ *Герс.* Собр. соч. в 13-ти томах, т. 5, с. 47—48.

тор, он был в непрерывных творческих поисках и редко повторял самого себя. Поэтому так затруднительно (а подчас и попросту невозможно) наметить типологию того или иного пушкинского жанра: почти каждое крупное произведение его неповторимо. Драма о русалке именно такова, она — вне цикла, хотя само появление ее в творчестве Пушкина было, конечно, далеко не случайным в самых различных отношениях. Тема русалки вообще одна из самых распространенных в поэзии Пушкина (см. стихотворения «Русалка», «Нереида», «Как счастлив я, когда могу покинуть...», «Яныш королевич»). Не было неожиданным для Пушкина и обращение в драматургии к народной сказочности (вспомним замысел пьесы о солдате и черте). Наконец, усилившийся интерес Пушкина к фольклорной тематике на рубеже 1830-х годов также не вызывает сомнений.

Возможно, непосредственным поводом к возвращению Пушкина к драматическому замыслу о русалке явилось переиздание поэмы «Руслан и Людмила». Как уже говорилось выше, сюжет поэмы восходил к волшебно-комической опере, родоначальницей особого типа которой на русской сцене послужила опера Н. Г. Краснопольского «Русалка» (перевод-переделка из К.-Ф. Генслера). Соотношение между новым драматическим замыслом и ранней поэмой примерно такое же, как между ней и прологом «У лукоморья дуб зеленый»: наивная феерическая фантастика, вызывающая улыбку рассказчика, молодого вольнодумца, сменяется серьезным интересом к народной сказке («Что за прелесть эти сказки! каждая есть поэма» — XIII, 121), в которой для Пушкина важна прежде всего не фантастическая экзотика, а поэзия ясной народной этики.

Открывающая пьесу первая сцена совершенно лишена сказочных элементов. Драматический ее интерес держится на столкновении реальных человеческих побуждений: корыстолюбивого отца, князя, уже насытившегося любовью дочери мельника и приехавшего перед свадьбой откупиться от нее, чтобы не вызывать шума, и, наконец, героини, любящей бескорыстно и страстно, но вовсе не ослепленной своей любовью настолько, чтобы не догадаться об обмане князя, объясняющего свою предстоящую свадьбу «неволей княжеской». И в следующей сцене, сцене свадьбы, воспроизводящей народный венчальный обряд, фантастическое появление русалки получает внешне реальную мотивировку: печальная песня об утопленнице гостям кажется лишь неудачной шуткой одной из певец, и только князь догадывается, кто пел песню, но и он еще не знает о том, что дочка мельника бросилась в Днепр. Сцена встречи князя с сумасшедшим мельником, отделенная от первых двух семью годами, также вполне реальна. Фантастика же следующих сцен (появление русалок и изображение подводного царства) начинает разворачиваться как тема возмездия князю за измену юношеской любви, и первым знаком грядущего возмездия в пьесе как раз и служит песня русалки, прозвучавшая на свадьбе.

Неизвестно, как первоначально Пушкин собирался завершить свою драму; но довольно большое количество черновых ее вариантов свидетельствует о его серьезном интересе к этому замыслу. Можно предположить, что Пушкина остановила невозможность прямого совмещения в пьесе сказочного и реального планов; драма обрывается в тот момент, когда князь должен отправиться в подводное царство. В 1832 г. Пушкин пытался завершить пьесу, по-новому расположив написанные для нее сцены.⁴⁶ Не окончив все же, по всей вероятности, пьесы, Пушкин оставил замысел. Не вызывает, однако, сомнения, что работа Пушкина над драмой о русалке обогатила его творческий метод и привела к созданию нового в его творчестве жанра — «простонародной сказки».

В середине 1830-х годов, на новом повороте своего творчества, Пушкин опять предпринимает разработку нескольких драматических сюжетов. Они резко отличаются от прежних пьес Пушкина прежде всего своей прозаической фактурой, что было связано с решительным переходом писателя к прозе. Однако, как это было и прежде, драматургия, подчиняясь в своем развитии общим законам творческой эволюции Пушкина, тем не менее и теперь занимает особое место в общей системе пушкинских жанров. Только один из последних драматургических замыслов является попыткой писателя обработать в сценической форме сюжет, «не пошедший» у него в ином жанре. Это набросок начала семейной драмы «Через неделю буду в Париже...»; та же ситуация угадывается и в одной из сцен первой главы романа о «царском арапе», и в прозаической наброске «Часто думал я...». Остальные же драматические замыслы Пушкина — «Сцены из рыцарских времен», «От этих знатных господ...», «И ты тут был...», «Папесса Иоанна» — на первый взгляд кажутся противопоставленными основной линии развития позднего пушкинского творчества.

Характеризуя основную тенденцию последнего этапа творческой эволюции Пушкина, Ю. Н. Тынянов пишет: «Работа поэта, а затем и прозаика все больше сталкивает Пушкина с документом. Его художественная работа не только питается резервуаром науки, но и по возникающим методологическим вопросам близка к ней. Отсюда — диалектический переход на материал как на таковой <...> С этим совпадало изменение авторского лица. Все более вырисовывавшаяся в его художественно-прозаической работе нейтральность авторского лица, лица автора-издателя материалов, будучи явлением стиля, постепенно перерастало свою чисто стилистическую, внутренне-конструктивную функцию».⁴⁷

Документальность как основа творческого метода Пушкина прослеживается не только в его исторической и публицистической работе, но и в поэзии («Песни западных славян»; стихи

⁴⁶ См.: *Рецептер В. Э.* О композиции «Русалки». — Русская литература, 1978, № 3.

⁴⁷ *Тынянов Ю. Н.* Пушкин и его современники. М., 1968, с. 164.

«каменноостровского цикла», стилизованные также под чужое произведение и выданные за его обработку), даже в художественной прозе (см. «семейные записки» — роман «Капитанская дочка», а в особенности пастись «Последний из свойственников Иоанны д'Арк»). И только драматургия Пушкина остается «чисто художественной». Казалось бы, причина этого лишь в принципиальной противопоставленности самой природы драматургических жанров документу. Однако если бы дело было только в этом, то скорее можно было ожидать полного отсутствия в эту пору драматургических замыслов. В действительности же в последние годы подготавливался новый подъем пушкинской драматургии.

Объяснить это явление, по-видимому, следует уже отмечавшейся выше разнонаправленностью творческих интересов Пушкина, причем показательно, что именно в драматургии осваивались писателем новые пути, которые явственно обнаруживались несколько позже во всем его творчестве.

В центре только одного из драматических замыслов последних лет лицо историческое (точнее, легендарное) — известная из хроники XIII в. дочь «честного ремесленника», которая под видом мужчины училась в университете, стала настоятелем монастыря, а впоследствии и папой римским. Но, может быть, именно из-за исторической известности героини Пушкин испытывает колебания, в каком жанре заняться обработкой намеченного им плана: «Если это будет драмой, она слишком будет напоминать „Фауста“ — лучше сделать из этого поэму в стиле „Кристалль“ или же в октавах» (VII, 385). В «Сценах из рыцарских времен» легендарный изобретатель пороха средневековый алхимик Бертольд Шварц и тем более книгопечатник Фауст (исторический Фуст, ученик Гуттенберга) — персонажи эпизодические. Судя по дошедшему до нас плану драмы о сыне палача и наброску одной из ее сцен («От этих знатных господ...»), в этом произведении вообще нет исторических лиц.

Нетрудно обнаружить то общее, что объединяет сюжеты всех вышеназванных драматургических замыслов. Построенные на материале западноевропейского средневековья, все они замышлялись в виде драматических хроник, показывающих жизнь различных социальных слоев, но в центре каждой из них судьба героя, который из социальных низов «выходит в люди».

Самым разработанным из последних драматургических замыслов являются «Сцепы из рыцарских времен», написанные более чем наполовину. Пьеса посвящена событиям XIV—XV вв., эпохе гибели феодализма. Герой ее Франц, сын разбогатевшего сукопщика, стыдится своего состояния, становится конюшим у рыцаря, сам надеясь стать дворянином (добиться рыцарского звания), но, цени выше всего на свете чувство собственного достоинства, ссорится со своим хозяином, позже становится во главе крестьянского бунта и, заключенный вместе с Бертольдом Шварцем в тюрьму навечно («пока стены замка <...> не подымутся на воздух» — VII, 240), впоследствии (судя по плану) освобождает

ется восставшими крестьянами, причем стены замка «подпи-маются» на воздух, взорванные изобретенным Бертольдом порохом.

Характеризуя стиль «Сцен из рыцарских времен» и в сущности вообще драматургический стиль позднего Пушкина, С. М. Бонди пишет: «Для его пьесы, дающей в тесных пределах драмы большое историческое обобщение, оказались непригодными усвоенные им для „Бориса Годунова“ приемы шекспировской драматургии. Вместо постепенного развития действия, строящегося из отдельных, подчас контрастирующих деталей, — в „Сценах“ у Пушкина сконцентрированное, стремительное движение, от сцены к сцене ведущее к развязке. Основная интрига пьесы, выражающая ее историческую идею, проста и отчетливо, почти схематически, выражена в двух образах, приобретающих характер символов: железные латы рыцарей, о которые разбивается патиск вассалов, и порох, взрывающий феодальный замок <...> Действующие лица драмы также обрисованы резко, определенно. Каждый персонаж — носитель определенного социального содержания, почти социальный символ».⁴⁸

Нельзя сводить (как это нередко делается) проблематику последних драматических произведений Пушкина к вопросу о судьбах родовой аристократии, оскудевшей и вытесненной на общественной арене «новым дворянством». И не только потому, конечно, что в середине тридцатых годов вопрос этот уже не стоял для Пушкина столь остро, как несколько лет назад. Размышляя над эпохой слома средневекового уклада, обнаруживая драматизм жизни в противоположности социально обусловленных человеческих стремлений, писатель, в сущности, вновь и вновь обращался к смутным временам, прозревая логику поступательного движения жизни. Не может не останавливать внимания тот факт, что подавляющее большинство драматических замыслов Пушкина обращено к эпохе средних веков. Это не было уходом от современности. Просто масштабы исторического мышления Пушкина были таковы, что он ощущал исторические следствия событий, отделенных от его времени несколькими веками. Важно и то, что к концу его творческой деятельности прежде всего драматургии Пушкина было присуще героическое начало, и опять же не потому, что свое время он воспринимал как безгеройное. Кажется, на первый взгляд, явлением совершенно иного порядка устремленность прозы Пушкина к документальным жанрам, в частности к неофициальным запискам исторических лиц и к мемуарам своих современников. Однако нельзя забывать, что историзм Пушкина был прежде всего чертой его творческого, художественного метода, гуманистического по самой своей природе.

«Как жаль, — писал Пушкин в 1835 г., — что Грибоедов не

⁴⁸ См.: примечания С. М. Бонди к «Сценам из рыцарских времен» в кн.: *Пушкин*. Полн. собр. соч., т. VII. Драматические произведения, с. 656.

оставил своих записок! Написать его биографию было бы делом его друзей; но замечательные люди исчезают у нас, не оставляя по себе следов» (VIII, 462). Подлинный исторический смысл этих горьких слов проясняется тем, что написано Пушкиным чуть выше: «Люди верят только Славе и не понимают, что между ими может находиться какой-нибудь Наполеон, не предводительствовавший ни одною егерскою ротой, или другой Декарт, не напечатавший ни одной строчки в „Московском телеграфѣ“» (VIII, 461).

В последних своих драматических произведениях Пушкин предпринял «опыт драматического изучения» героев, не оставшихся в памяти историков, но по силе характера сравнимых с историческими деятелями.

Судьба драматургии Пушкина достаточно необычна. Не получив в свое время достойного сценического воплощения, пушкинские драматические произведения на протяжении всего XIX века фактически оставались «пьесами для чтения». И хотя пушкинские традиции отразились в исторических драмах Островского, А. К. Толстого, позже — Блока, несомненно в большей степени они воздействовали на всю реалистическую русскую литературу в целом. Пушкинский принцип исторической трагедии — «Судьба человеческая, судьба народная» (XI, 419) — по-своему преломился в художественной системе эпопеи Л. Толстого «Война и мир»; романы Достоевского буквально пронизаны темами болдинских драматических сцен. Уже в XIX в. пьесы Пушкина завоевали и сцену — в творениях Мусоргского, Даргомыжского, Римского-Корсакова, Рахманинова, Кюи. Все это не означает, однако, что за драматургией Пушкина остается только ее историческое значение. Русский драматический театр еще в долгу перед Пушкиным, несмотря на многие частные успехи (отдельные режиссерские решения и актерские работы). Созданные как пьесы для театра, пушкинские драмы ждут достойного сценического воплощения.





Глава девятая

ДРАМАТУРГИЯ А. С. ГРИБОЕДОВА

Драматургическое творчество Грибоедова приходится на переходный период в истории русской литературы и в свою очередь определяет направление дальнейшего ее развития.

Грибоедов начал творить в атмосфере патриотического подъема 1812 года, роста национального самосознания. В это время формировалась идеология дворянской революционности, развертывалась деятельность организаций, подготовивших восстание декабристов. Проблемы драматургии и театра заняли важное место в эстетических спорах этих лет, которые нередко принимали характер политических столкновений.

Борьба идеологических и эстетических точек зрения находила свое выражение не только в журнальных статьях, но и в монологах героев пьес. Со сцены она переходила в зрительный зал. Обсуждение вопросов, поставленных в пьесе, продолжалось в среде завсегдатаев театра, проникало в журнальную полемику и вновь возвращалось на сцену.

К 1820-м годам определилось размежевание двух направлений комедиографии: сатирической комедии А. А. Шаховского, М. И. Загоскина, остро откликавшейся «на злобу дня», и комедии «легкой», «светской», «благородной», главным представителем которой был Н. И. Хмельницкий. Грибоедов видел сильные и слабые стороны каждого из направлений комедиографии. Близкий к кружку Шаховского, он уже в начале своего драматургического поприща проявляет заметную самостоятельность. Остро реагируя на эстетические споры своего времени, он не замыкает свои творческие интересы в пределах светской благородной комедии, но не отдает предпочтения и литературному пародированию. Внимание молодого писателя привлекают типы русской действительности, реальные конфликты современной жизни.

Тем не менее несомненна связь Грибоедова с русской комедийной драматургией, и связь эта обнаруживается не только в виде отдельных «цитат» и «мотивов», но и в идейно-тематической преемственности и в особенностях поэтики.¹ Практически

¹ См., например: *Ревякин А. И.* Жанровые особенности «Горя от ума». — *Русская литература*. 1961, № 4, с 114—127; *Янковский М. О.* Стихотворная комедия конца XVIII—начала XIX века. — В кн.: *Стихотворная комедия конца XVIII—начала XIX века*. М.—Л., 1964 (Б-ка поэта. Боль-

именно Грибоедов ответил на общественную потребность в оригинальной, идейно значительной комедии, способной влиять на мировоззрение и гражданскую активность читателя или зрителя. Тем самым драматург мощно воздействовал на судьбу русской комедии и на литературный процесс в целом. «Горе от ума» заняло место в ряду лучших произведений русской и мировой драматургии.

1

Уже своими ранними произведениями Грибоедов обозначил новое для русской драматургии и театра направление — светской, или легкой, комедии. В 1814 г. он вступает на драматургическое поприще с одноактной стихотворной комедией «Молодые супруги», изданной в 1815 г. и поставленной 29 сентября того же года на петербургской сцене. Комедия была хорошо принята публикой. Передовая критика в лице Д. Н. Баркова² и А. А. Бестужева отметила достоинства комедии: естественность развития действия, истинную комичность многих сценических положений, живость стиха. Проницательный Бестужев увидел в молодом авторе «большое дарование для театра».³

Первый драматургический опыт Грибоедова представлял собой переделку французской комедии «Семейная тайна» («Le secret du ménage», 1809), принадлежащей Крезе де Лессеру,⁴ опиравшемуся на еще более ранний образец — комедию Муасси «Новая школа жен» (1758). Таким образом, пьеса Грибоедова вполне может рассматриваться как одна из обработок известного сюжета. Изменения в общей композиции и в сюжете, замена женской роли мужской, введение нескольких собственных вставок, наконец, творческая работа поэта-переводчика — все это привело к созданию самостоятельного произведения, во многих отношениях превосходящего свой французский источник.

Самим названием «Молодые супруги» (а не «Семейная тайна») Грибоедов подчеркивал, что его предметом является прежде всего комедия характеров, а не событий или положений. В течение очень короткого времени (по правилам классицизма — в течение одного дня) существенно меняются взаимоотношения Ариста и Эльмиры, которые проходят сквозь легкие,

шая сер.), с. 5—66; Зорин А. Л. «Горе от ума» и русская комедиография 10—20-х годов XIX века. — В кн.: Филология, вып. 5. М., Изд-во Моск. гос. ун-та, 1977, с. 68—81; Борисов Ю. Н. «Горе от ума» и русская стихотворная комедия. (У истоков жанра). Саратов, 1978.

² См.: Декабристы и их время, т. I. М., [1928], с. 25.

³ Бестужев-Марлинский А. А. Соч. в 2-х т., т. 2. М., 1958, с. 535.

⁴ Название комедии Крезе де Лессера дается здесь как традиционное в грибоедоведении, но может быть переведено иначе: «Секрет супружеской жизни» или «Секрет супружества».

по поучительные тревоги мнимых испытаний, противоречий, разочарований и обманов.

Пьеса эта — образец действительно легкого комедийного жанра. Несущественными и легко разрешимыми оказываются противоречия героев, быстро снимается едва наметившийся конфликт, развивающийся в сфере бытовых, домашних интересов. Комическое в «Молодых супругах» основано на изначальной противоположности характеров и поведения Ариста и Эльмиры. Но оказывается, что проявление эгоистического безразличия к жене со стороны Ариста и затворнический образ жизни Эльмиры были до некоторой степени лишь позой, и в конце концов противоположность характеров если не снимается, то сглаживается. Жанровые правила и условия легкой комедии Грибоедов выдержал и в содержательно-тематическом, и в стилевом аспектах.

В «Молодых супругах» уже заявлены те принципы комедийного стиля, которые затем разовьются в «Горе от ума»: быстрая смена голосов, подхватывание реплик, сочетание иронической окраски речи персонажей с интимно-лирической, тяготение к афористическим высказываниям, к смысловым, ситуационным и интонационным контрастам или противопоставлениям. Ряд стихотворных фрагментов предвещает аналогичные явления в будущей знаменитой комедии.

В «Притворной неверности» (1818), представляющей вольный перевод с французского (комедия Барта «Les fausses infidélités», 1768), Грибоедов закрепил и развил навыки комедийного письма. Интрига в «Притворной неверности», более сложная, чем в первой комедии, также рождается из коренной противоположности характеров персонажей: пламенно-ревнивого Рославлева и холодно-безразличного Ленского. Первый досаждаёт благой Лизе, второй раздражает своим спокойствием кокетливую вдову Эледину. Сестры решают их подурочить и проучить, используя самовлюбленного Блестова, к которому обе пишут любовные послания.

Ленский и Рославлев — как бы раздвоение типа Ариста из «Молодых супругов». Первому переданы его сухость и ирония, второму — страстность и нетерпеливость, но свойства эти гораздо сложнее и содержательнее проявляются в «Притворной неверности». Грибоедов сделал симпатичной, а не смешной фигуру Рославлева и насытил острыми наблюдениями реплики Ленского. Отдельные места в монологах Рославлева близки по пафосу к высказываниям Чацкого, а его влюбленность в Лизу находит выражение в лирических формулах, напоминающих любовные признания героя «Горя от ума».

В «Притворной неверности» больше комических положений, и они разнообразнее, чем в «Молодых супругах». Но и здесь все затеи, увертки, обманы быстро разгадываются, сменяются новыми «встречными» интригами. Поэтому ситуации постоянно меняются на противоположные: намеренно обмануть оборачивается посрам-

лением обманщиков, самодовольство смешается неуспехом, самоуверенность оказывается наказуемой. Развязка основана на разоблачении обмана.

Главная забота драматурга при переводе-переделке французской легкой комедии (ему помогал А. А. Жандр) состояла в том, чтобы динамическая интрига, столкновение характеров, интересов персонажей были выражены ясным, легким и острым языком светского общения, гибкими, живыми стихами, представляющими нередко афористические формулы и остроумные сентенции.

Шаг к изображению русского быта был сделан Грибоедовым в работе над комедией «Своя семья, или Замужняя невеста». План ее целиком принадлежал Шаховскому и состоял в том, чтобы связать «простою интригою эпизодические явления».⁵ Интрига же заключается в том, что Наташа и Любим, ставшие мужем и женой, притворяются незнакомыми, чтобы избежать гнева родственников Любима. В «Своей семье» мы видим вновь старый комедийный прием (обман—притворство—переодевание—путаница—игра), использованный, в частности, Шаховским в «Новом Стерне», «Липецких водах», «Полубарских затеях», «Коварном» и т. д.

Зрители становятся свидетелями по существу двух комедий, одна из которых представляет «театр» Наташи. Чтобы понравиться родственникам мужа, она разыгрывает, часто с импровизацией, несколько ролей: «комедии играет совершенно», как говорит Любим. Содержательная сторона комедийных эпизодов определена своеобразием причуд и предрассудков комедийных «партнеров» Наташи. Зрительский и читательский интерес поддерживается от эпизода к эпизоду: становится любопытно, как поведет себя Наташа с сентиментальной старой девой Раисой Саввишной, с пережившей трех мужей, «крикушей и скупой» Феклой Саввишной, с «ученым» зятем Максимом Бирюлькиным и т. д.

Пьеса готовилась к бенефису актрисы М. И. Валберховой, и роль Наташи должна была, по замыслу Шаховского, раскрыть ее комедийное дарование, «показать разнообразие игры». Шаховской привлек к работе над «Замужней невестой» Грибоедова и Хмельницкого. Вклад Грибоедова составил половину (явл. 1—5) второго действия, а Хмельницкому принадлежит 3-е явление третьего действия.

Как соавтор Грибоедов проявил мастерство в построении большого сценического эпизода, в обрисовке колоритных характеров (Фекла Саввишна, Наташа), в отборе бытовых реалий, в речевой характеристике. Он справедливо считал свою часть «Замужней невесты» удачной и напечатал ее в «Сыне отечества» (1817, № 48) под названием «Отрывок из комедии». Много лет

⁵ Шаховской А. А. Комедии. Стихотворения. Л., 1961 (Б-ка поэта. Большая сер.), с. 267.

спустя Кюхельбекер записал в своем дневнике: «... в этом отрывке виден будущий творец „Горя от ума“».⁶

В соавторстве (теперь уже с П. А. Катениным) написана и трехактная прозаическая пьеса «Студент» (1817).⁷ В пьесе пародируется сентиментально-элегическая эстетика и поэтика карамзинистов, Жуковского, Батюшкова и их последователей. Предмет пародии был не новый для комедии той поры, как и вообще использование комедийной формы в целях литературно-общественной борьбы. Студент и «повомодный» поэт Беневольский то и дело попадает в комические положения и откровенно высмеивается. Этот персонаж оказался гораздо более ярким, чем эпизодический Фялкин у Шаховского, из-за которого разгорелась борьба в театральных ложах и на журнальных страницах. Кроме того, Беневольский нарисован и полнее и глубже, а его появление в доме петербургского барина позволило в сатирических красках дать зарисовки дворянского быта. В Звезде, Полюбине, Саблине угадываются отдельные черты, которые получают развитие, трансформируются в «Горе от ума»: они «дозреют» до Фамусова, Молчалина, Скалозуба. Процесс глубинного постижения действительности приведет Грибоедова от метких бытовых иронических характеристик в «Студенте» к созданию социальных типов в «Горе от ума».

В 1823 г., уже будучи автором «Горя от ума», Грибоедов откликнулся на предложение П. А. Вяземского написать забавную музыкально-драматическую шутку для бенефиса актрисы М. Д. Львовой-Синецкой — факт, свидетельствующий о том, что ни в процессе работы над «Горем от ума» (где есть ряд водевильных моментов⁸), ни после муза легкой комедии им не отвергалась. Вяземский участвовал в разработке замысла, написал куплеты и романсы. Вся драматургическая схема пьесы «Кто брат, кто сестра, или Обман за обманом», вся прозаическая часть ее и несколько романсов принадлежат Грибоедову.

По сюжетной схеме «Кто брат, кто сестра» — сокращенный вариант «Замужней невесты». Молодые скрывают свой брак, добиваются расположения родственника — Рославлева-старшего и затем раскрывают ему тайну своих отношений. Юлия, как и Наташа, устраивает спектакль в спектакле, отчаянно пускается в импровизации. И если «Замужняя невеста» дает широкий обзор типов провинциального общества, насыщена характерными бытовыми эпизодами, то здесь «аккомпанирующие» главным персо-

⁶ Кюхельбекер В. К. Путешествие. Дневник. Статьи. Л., 1979 (сер. «Лит. памятники»), с. 265.

⁷ Имеются косвенные данные, позволяющие полагать, что основным автором был Грибоедов. См.: Фомичев С. А. К творческой предыстории «Горя от ума» (комедия «Студент»). — В кн.: От «Слова о полку Игореве» до «Тихого Дона». Сб. статей к 90-летию Н. К. Пиксанова. Л., 1969, с. 90—91.

⁸ См.: Пиксанов Н. К. Грибоедов и Вяземский — соавторы пьесы. — В кн.: Верстовский А. Кто брат, кто сестра, или Обман за обманом. Опера-водевиль в одном действии... М., Л., 1949. с. 8.

нажам провинциальные типы (пап Чижевский и его дочери) на-
ходятся на втором плане. Зато действие расцвечено куплетами
и романсами, танцами и переодеваньями.

Каждый комедийный опыт молодого драматурга имел свои
особенности. Умело используя, варьируя и совершенствуя тради-
ционные приемы сюжетосложения и композиции комедии, Гри-
боедов от пьесы к пьесе больше внимания уделял быту и харак-
терам. Расширение идейно-тематического спектра искал молодой
писатель сопровождалось и творческим освоением разных
комедийных жанров.

2

В ноябре 1821 г. Грибоедов получает назначение в Тифлис.
Вероятно, здесь и складывается замысел комедии «Горе от ума».
Как свидетельствовал В. К. Кюхельбекер, находившийся там же
в декабре 1821—мае 1822 г., Грибоедов читал ему «каждое от-
дельное явление непосредственно после того, как оно было напи-
сано».⁹ Получив длительный отпуск по службе в марте 1823 г.,
писатель возвращается в Москву с двумя готовыми актами. Гри-
боедов часто читал написанное, причем, по собственному его
признанию, нередко во время чтения импровизировал, менял то
или иной стих, проверял комедию на слух. Это было продолже-
нием творческого процесса. Одновременно с этим шел процесс
накопления и осмысления Грибоедовым массы конкретных жиз-
ненных наблюдений. Третье и четвертое действия комедии были
написаны в тульском имении С. Н. Бегичева. Завершенную
осенью 1823 г. рукопись автор оставил другу. Но работа над
пьесой продолжалась еще в Москве, куда он вернулся из имения
Бегичева, и в Петербурге, куда Грибоедов в мае 1824 г. пере-
ехал, чтобы хлопотать о публикации и постановке комедии на
сцене. Доработка не только касалась отдельных стихов, но за-
трагивала и композицию, и общий колорит, и стиль произведе-
ния.¹⁰ Новый «манускрипт», просмотренный и исправленный, по-
даренный автором в 1824 г. А. А. Жандру, заметно отличался от
раннего, принадлежавшего Бегичеву (так называемого «музейного
автографа»). Получив в октябре 1824 г. из цензуры отказ в опу-
бликации полного текста комедии, Грибоедов, страстно желая
видеть ее напечатанной хотя бы частично, вынужден был согла-
ситься на публикацию в болгаринском альманахе «Русская Та-
лия» (декабрь 1824 г.) фрагментов из первого и третьего дейст-
вий с обильными купюрами и заменой ряда политически острых
стихов на более нейтральные. Одновременно с середины 1824 г.
началось распространение комедии в списках, число которых
беспрерывно увеличивалось.

⁹ Кюхельбекер В. К. Путешествие. Дневник. Статьи, с. 227.

¹⁰ См. письмо С. Н. Бегичеву из Петербурга от июня 1824 г.: Грибо-
едов А. С. Соч. М.—Л., 1959, с. 544.

«Горе от ума» широко пропагандировалось деятелями декабристских организаций, лично переписывавшими и распространявшими рукописи пьесы по всей России. Еще до постановки на сцене (26 января 1831 г.) и до первой урезанной и «отредактированной» цензурой отдельной публикации (1833) произведение стало осознаваться как общественно-литературное событие, крупнейшее явление в истории русской комедии и драматургии в целом.

3

Персонажи «Горя от ума» были задуманы как живые типы русской жизни, резко отличающиеся от схематических образов-амплуа высокой и легкой комедии. С каждым из них автор связал конкретные политические, нравственно-психологические проблемы современности.

Выбор центрального персонажа комедии, ее подлинного героя, Чацкого — ярчайшее проявление новаторских устремлений драматурга.

В лице Чацкого изображен действительно передовой, мыслящий представитель декабристской эпохи. Критика и насмешка Чацкого, его «суд» с позиций просветительского разума направлены на состояние общества в целом: на реакционные порядки и нравы, на все мерзости крепостнической действительности, на «нищету рассудка» ее столпов, адептов и охранителей.

Грибоедов идейно-эстетически переосмысливает мотив ума и самую фигуру умника, получившие традиционную трактовку в комедиографии, начиная с мольеровского «Мизантропа». Как во Франции, так и в России установилась традиция восприятия непримиримого правдолюбца и прямодушного человека чести Альцеста как полукомического персонажа, над которым посмеивается и сам Мольер. Другой взгляд на мольеровского «Мизантропа» высказал в предисловии к «Полубарским затеям» (1820) Шаховской. Он указал на драматическое противоречие между пылким Альцестом и погрязшим в бездушии, притворстве и злословии обществом, находящимся на сцене и в зрительном зале.¹¹ Размышления Шаховского, по замечанию исследователя нашего времени, «могли представить интерес не только исторический, но и вполне современный: Грибоедов оказался перед решением близких проблем, когда задумал развернуть в комедии общественный, в основе своей трагический конфликт между Чацким и московским дворянским обществом, для которого гражданская пылкость одновременно и смешна и опасна».¹²

¹¹ Кюхельбекер в дневнике 1833 г. согласился с мыслью Шаховского, что «Мольер в „Мизантропо“ не над Мизантропом хотел смеяться» (*Кюхельбекер В. К. Путешествие. Дневник. Статьи*, с. 275).

¹² История русского драматического театра, т. 2. М., 1977, с. 319 (раздел написан Н. Г. Литвиненко).

Как показал Н. К. Пиксанов, из всех особенностей «Мизантропа» Грибоедову был наиболее близок общий моральный пафос пьесы Мольера.¹³ Он не мог не соотносить своего героя с мольеровским Альцестом — воплощением высокой страсти, человеком духовно и нравственно исключительным и в то же время считающим свое миропонимание естественной и всеобщей нормой. Герой Мольера — искренний и смелый обличитель общества. Элианта подметила в такого рода искренности «благородное какое-то геройство». Вместе с тем Альцест доходит до крайнего субъективизма в самой своей смелости и искренности: «Не правы люди все ни в чем и никогда, И к ним в моей душе всегда живет вражда». Поэтому благородный ригорист оказывается в смешном положении мизантропа. Характер Альцеста таков, что его конфликт с миром абсолютен, доведен до предела, классицистически заострен и однолинеен. Отношения Чацкого с миром более разнообразны и подвижны, и сам характер обрисован полнее и разностороннее. Грибоедов более четко определил и общественные позиции своего героя, исключив тем самым возможность резких колебаний в трактовке Чацкого, как это имело место в отношении Альцеста.

Чацкий — национально-русский тип. И ум Чацкого, и проблемы, его волнующие, и сам характер его столкновения с обществом отличаются национальным своеобразием.

Грибоедов вывел на русскую сцену новый тип мыслящего современника, интеллектуально-нравственные запросы которого неизмеримо выше тех узких проблем, какими озабочены положительные персонажи злободневно-социальной сатиры Шаховского и Загоскина, «практики-патриоты», подобные Холмским и Радимовым. Автор «Горя от ума» противопоставил Чацкого и типу модного умника, нарисованного Шаховским в «Липецких водах». Граф Ольгин — это фактически светский вертопрах, ум которого не поднимается над бытовыми интригами своего круга и здесь же ищет пищу для колкостей и злословия. Отдельные текстовые параллели в обмене репликами между Ольгиным и Пелевой, Чацким и Софьей лишь подчеркивают принципиальную разность героев Шаховского и Грибоедова.¹⁴

На принципиально новой идейной основе разрешил Грибоедов актуальную проблему «злого ума», которая к этому времени получила несколько трактовок в переводах и переделках комедии Грессе («Le méchant»): в «Коварном» Шаховского (1808), в «Добром малом» Загоскина (1819), в «Сплетнях» Катенина (1821). При всех различиях в трактовке центрального персонажа Грессе — Клеона он остается эгоистичным, бессердечным, злым

¹³ Пиксанов Н. К. Грибоедов и Мольер. Переоценка традиции. М., 1922, с. 58—76. См. также: Штейн А. Л. Критический реализм и русская драма XIX века. М., 1962, с. 120—123.

¹⁴ См.: Селицкий А. Л. «Горе от ума» и комедия эпохи декабристов (1815—1825). — В кн.: А. С. Грибоедов. 1795—1829. Сб. статей. М., 1946, с. 53—56, 64—68.

насмешником, приносящим несчастье, хотя его остроты, саркастические тирады против общества, отдельных пороков и обычаев метки и справедливы. Негодование Чацкого вызвано не злоречием, а оскорбленным чувством гражданина и влюбленного молодого человека; едкие остроты его альтруистичны и патриотически окрашены. Некоторые мотивы в речах Клеона и Чацкого перекликаются, но пафос, идейная направленность сатирических выпадов этих героев, само отношение их к обществу совершенно различны.

Мотив «злого ума» (злоречия) Грибоедов связал не с Чацким, а с окружающей средой, которая расправляется с героем при помощи злословия и клеветы, принимающих характер общественного приговора. Мотив этот занимает одно из важнейших мест в идейном содержании и в драматургии пьесы. Блестящим образом комедийного развития темы клеветы и злых сплетен могла послужить русскому драматургу «Школа злословия» Шеридана. Это тем более вероятно, что английская пьеса была известна в России с 90-х годов XVIII в., переводилась и ставилась на сцене. В тот же период времени, когда Грибоедов работал над «Горем от ума», водевилет А. И. Писарев создал стихотворное переложение комедии Шеридана под названием «Лукавин» (1823). В своей переработке Писарев отказался от развернутой английским драматургом сатирической картины светского общества и сосредоточился лишь на разработке характера главного персонажа, соответственно сжав действие и заметно снизив обличительный пафос оригинала.¹⁵

«Горе от ума» близко к «Школе злословия» и как пьеса, показывая клевету и злой умысел, ставшие общественным «промыслом», как захватывающую общество страсть, своего рода эпидемию, способную умертвить или по крайней мере серьезно подорвать добрую репутацию даже безвинного человека и, наоборот, поднять в «общественном мнении» расчетливого ханжу до степени образцового джентльмена. Шеридан обнажает ненормальное состояние общества, при котором люди типа леди Спируэл чувствуют за собой силу братства злословия и клеветы. Не что подобное входит и в замысел Грибоедова. В «Горе от ума» торжествуют просвещенный и острый ум, справедливое острословие Чацкого, а злоречие, сплетня и клевета осмеяны как свидетельство умственной и моральной деградации порочной среды.

При всем скептическом настроении ума Чацкий — не холодный циник и не стоический хранитель умозрительных добродетелей, а натура страстная, увлекающаяся. Ни один герой русской комедии до Грибоедова (и после него) не поднимался до такой высоты драматического пафоса, до такой проникновенности лирических откровений, как Чацкий, — обстоятельство, позволившее в свое время Ап. Григорьеву назвать его «единственным истинно

¹⁵ См. вступительную статью М. О. Янковского в кн.: Стихотворная комедия конца XVIII—начала XIX в. Л., 1964, с. 42—45.

героическим лицом нашей литературы».¹⁶ Оценивая таким образом Чацкого, критик имел в виду его убежденность, стойкость и непримиримость. Но эта сторона натуры героя-мыслителя, отстаивающего свои убеждения, оттеняется юношеской любовью, горячностью его признаний, эмоциональным накалом сомнений и душевных терзаний; по сложности психологической характеристики образ Чацкого представляет уникальное явление в мировой комедиографии. Передовая идейность Чацкого, страстность натуры и любовное увлечение не только объясняют, но и порождают драматические конфликты «Горя от ума».

Неизбежность конфликта заключена уже в том, что Чацкий с момента появления своего в доме Фамусова «разумеется в противуречии с обществом, его окружающим, его никто не понимает, никто простить не хочет, зачем он немножко повыше прочих». Вернувшийся через три года Чацкий оказался чужим или в чужом кругу: и это потому, что он — единственный «здравомыслящий человек» на «25 глупцов».¹⁷ Как заметил еще Кюхельбекер, движение событий в «Горе от ума» имеет своим источником «противоположность Чацкого прочим лицам <...> Дан Чацкий, даны прочие характеры, они сведены вместе, и показано, какова непременно должна быть встреча этих антиподов, и только. Это очень просто, но в сей-то именно простоте новость, смелость, величие того поэтического соображения, которого не поняли ни противники Грибоедова, ни его неловкие защитники».¹⁸ В письме Катенину Грибоедов показывает, как фамусовский мир провоцирует «срывы» Чацкого неприятием его образа мыслей, настроений и чувств, активным противостоянием, перетолковыванием его речей в собственном духе и наконец клеветой. Сам автор в создании и развитии конфликта особую роль отводил Софье: именно ее оценки личности Чацкого определяют основные этапы активизации сил фамусовщины против героя.

Но борец Чацкий отнюдь не пассивно относится и к «качеству», и к «количеству старой силы» (И. А. Гончаров). Он не выражает своих мнений с педантичной последовательностью, его замечания, остроты, сатирические тирады и лирические мечтания живы и импровизационны. Но вместе взятые они представляют систему идейных воззрений, нравственных принципов и поведения, близкую передовым его современникам, деятелям декабризма и представителям последующих поколений борцов за прогрессивные общественные идеалы. Со всей определенностью указал на родство Чацкого с социально-психологическим типом декабриста А. И. Герцен.¹⁹

¹⁶ Григорьев А. П. Литературная критика. М., 1967. с. 495.

¹⁷ Грибоедов А. С. Соч. М., 1956, с. 580.

¹⁸ Кюхельбекер В. К. Путешествие. Дневник. Статьи, с. 228.

¹⁹ Герцен А. И. Собр. соч. в 30-ти т., т. 18. М., 1959, с. 180; т. 20, кн. I, с. 342. О соотношении образа Чацкого с идеями декабризма см.: Нечкина М. В. А. С. Грибоедов и декабристы. Изд. 2-е. М., 1951, с. 227—364, 419—449; Лотман Ю. М. Декабрист в повседневной жизни. (Бытовое пове-

Ни один современный Чацкому литературный герой не обладает такой остротой восприятия действительности, такой непосредственностью реакции на ее противоречия, такой добродетельной жаждой счастья и таким равнодушием к силам косности и зла. В этом источник некоторой его «агрессивности», которую автор считает справедливой, так как и сам стоит на стороне критикующего ума, имеющего право смеяться без оглядки. Именно поэтому веселость Чацкого способна мгновенно стать колкой остротой, а вдохновение умницы и прозорливца перерастает в страстную инвективу и желчную тираду, когда дело касается убеждений и увлечений пылкого сердца. Душевно одинокий в среде фамусовых, куда его «забросила судьба», Чацкий тем не менее постоянно помнит о себе подобных, его «мы» многозначительно: за ним мыслится некое единство молодых сил, способных словом и делом противостоять старому миру.

Негодование патриота по поводу «нечистого духа» «пустого, рабского, слепого подражания» основано на представлениях и обычаях «умного, бодрого нашего народа». Патриотический смысл содержится и в филиппиках Чацкого против мракобесов ученого комитета, против мудрецов барской Москвы (по мнению Фамусова, они «прямые канцлеры в отставке — по уму»), присвоивших себе право судить и «выводить в чины», против «негодяев знатных», продающих крепостных крестьян, и т. д. Вообще весь круг идей, высказываемых Чацким, сосредоточен вокруг центральной мысли, главной заботы героя — о прогрессе общества, о социально-правдивой справедливости, о счастье отечества и народа как условии его собственного человеческого счастья.²⁰

Важно и то, что зрителям и читателям дано увидеть, насколько метки и справедливы «горестные заметы» Чацкого, насколько обоснованы его инвективы, едкие остроты. Столкновение «века нынешнего» и «века минувшего» предстает во всей полноте благодаря тому, что Грибоедов разворачивает широкую панораму фамусовского общества. Дом Фамусова становится образом барской Москвы, живущей по заветам дедов.

История создания «Горя от ума» свидетельствует, что Грибоедов вполне сознательно решал сложнейшую и новаторскую по своей сути драматургическую задачу: он добивался полноты картины состояния общества и вместе с тем воплощения колоритных жизненных типов в их «портретной» правдивости и пластической завершенности.²¹

дение как историко-психологическая категория). — В кн.: Литературное наследие декабристов. Л., 1975, с. 27, 62; *Гришунин А. Л.* «Горе от ума» в литературно-общественном создании XIX—XX вв. — В кн.: Русская литература в историко-функциональном освещении. М., 1979, с. 182—187, 196.

²⁰ См.: *Фомичев С. А.* Национальное своеобразие «Горя от ума». — Русская литература, 1969, № 2, с. 46—66.

²¹ См. разделы «Образы» и «Идейность» в кн.: *Пиксанов Н. К.* Творческая история «Горя от ума». М., 1971.

«Социальная критика Грибоедова, развернутая в „Горе от ума“, — отмечает В. Н. Орлов, — по самой широте своей и конкретности была явлением исключительным в литературе начала XIX столетия <...> Грибоедов в своей комедии затронул и разоблачил в духе социально-политических идей декабризма целый комплекс совершенно конкретных явлений общественного быта крепостнической России». В их числе «и вопросы дворянского воспитания в „пансионах, школах, лицеях“, и вопрос о „ланкартачных взаимных обучении“, и дебаты о парламентском строе и реформе судопроизводства, и отдельные эпизоды русской общественной жизни в период после наполеоновских войн», репутация Петербургского педагогического института, Ученого комитета и т. д.²²

Исключительно высокая степень обобщенности, знаково-символический смысл характерны для всех образов — персонажей комедии. «Расширяя сцену, населяя ее народом действующих лиц», Грибоедов, по меткому наблюдению П. А. Вяземского, «расширил и границы самого искусства».²³ Это произошло не только за счет эпизодических лиц, толпы гостей, но и за счет лиц внесценических. Показательно, что первые же реплики Чацкого в адрес фамусовского общества обращены к внесценическим лицам, а в заключительном монологе он говорит именно о Москве в обобщенном смысле — о жутком скопище «старух зловещих, стариков» и молодых наследников их духа. Грибоедов и количественно неизмеримо увеличил число внесценических персонажей, и качественно изменил их функцию: это не фон, а среда обитания Фамусова, Скалозуба, Молчалипа и прочих.

Грибоедов не только расширил, но и углубил сцену. Это становится ясно с первых явлений. До появления Фамусова Лиза — единственное лицо на сцене. Но за сценой, за дверью Софьиной комнаты, происходит любовное свидание. В третьем действии, кроме толпящихся в гостиной, в доме Фамусова есть еще «множество гостей всякого разбора» (так определяет их сам автор в перечне действующих лиц), появляющихся на сцене без слов и куда-то исчезающих в глубь кулис или находящихся в соседних комнатах. Так, в портретной у Фамусова состоялся «курьезный вист»; Молчалин предлагает Хлестовой включиться в игру с мосье Коком и Фомой Фомичем; в соседней комнате витийствует «французик из Бордо».

«Нестор негодяев знатных», «ночной разбойник, дуэлист» или Максим Петрович в такой же мере типические фигуры своего времени, как бесцеремонная тетушка, хозяйка всех гостинных Хлестова, как подавленный волей своей жены отставной офицер Горпч или вездесущий угодник и доносчик Загорецкий, а они по своей типичности не уступают лицам первого плана. Но все же

²² Орлов В. Н. Грибоедов. Очерк жизни и творчества. М., 1954, с. 102—105.

²³ А. С. Грибоедов в русской критике. М., 1958. с. 97.

на первый план Грибоедов вывел и как будто поставил под увеличительное стекло московского сановника со всеми ухватками старого барства, военного карьериста и мелкого чиновника, угодничеством и лицемерием пробивающего себе дорогу. Писатель не случайно обращает внимание именно на эти социальные фигуры: они определяют во многом идейно-психологический климат времени. Poleмические выпады Чацкого направлены прежде всего против этих лиц. Взаимодействие Чацкого с Фамусовым, Скалозубом, Молчалиным развивается не только по линии сюжетной интриги (каждый из них так или иначе стоит на его пути к руке и сердцу Софьи), но одновременно, и не менее интенсивно, в идейной полемике.

Общество, изображенное Грибоедовым, закономерно получило наименование фамусовского. Фамусов активно исповедует основополагающие принципы этого общества. Сущность типа — пластическое соответствие «общественному мнению» — в любом эпизоде пьесы неизменна. Идеал Фамусова воплощен в Максиме Петровиче. «Покойник дядя» обладал всеми высшими ценностями светского общества: богатством, знатностью, властью, знаками отличия и монаршей милости; и полнота идеала достигается, в понимании Фамусова, именно тем, что, «когда же надо подслужиться, и он сгибался вперегиб». Этот идеал «разумности», который выдвигает и утверждает сама «неразумная действительность», позиция целесообразного, «уютного» цинизма проявляется во всем, что говорит и делает Фамусов. Таково, например, его отношение к «бумагам», к родственному кругу, к полковнику Скалозубу, к просвещению, к дочери, даже к вольнодумству Чацкого. Пока «крамольные» речи молодого человека не коснулись личного слуха, Фамусов лишь «затыкает уши». Но стоило распространиться клевете, стать общим мнением, как он тотчас находит способ освободиться от «сумасшедшего» вольнодумца, появившегося в его доме, и горячо претендует на роль первооткрывателя этой общественной аномалии.

О Фамусове нельзя сказать, что он умен, добр, хлебосол, так же как нельзя сказать, что он глуп, зол, скуп; вспомнив эпизоды, в которых Фамусов шумлив, разговорчив, экспансивен, читатель обязательно припомнит и такие, в которых он тишайше скромн, почти «застенчив». Благодаря мимикрии он сумел вместить в себе множество конкретных социальных пороков своего времени и чисто характерологических, психологических примет. Причем время Фамусова — шире временной определенности типов Скалозуба и Молчалина: Фамусов как будто проживает не одну, а по крайней мере две жизни; кажется, что он существовал и барствовал уже прежде, в век Екатерины, в облике Максима Петровича.

Читатели 1820—1830-х годов зачастую узнавали в художественном типе «портрет» того или иного живого современника, хотя дело обстояло как раз иначе: высочайшая степень обобщения, художественная емкость образа была причиной «совпаде-

ний» его с индивидуальным читательским и зрительским опытом. Идеино-психологический комплекс Фамусова уникален в своей цельности. В то же время этот тип обладает своего рода экспансивностью: он претендует на отражение в себе других типов. В Фамусове, в его сознании и поведении отражаются свойства Скалозуба и Молчалина, Максима Петровича и мадам Розье, и т. д. Это обстоятельство также ставит Фамусова в центр его круга, в центр событий, хотя не все линии комедийной интриги касаются непосредственно его.

Ориентация Фамусова на Скалозуба как будущего зятя весьма показательна. Скалозуб представляется ему человеком «перспективным» не только потому, что богат, но и потому, что он военный карьерист нового, упрочивающего свое влияние, аракчеевского типа. Свое отношение к Скалозубу высказывают не только представители «старого лагеря» и «лагеря Чацкого»;²⁴ его характеризуют и Лиза, и Репетилов. Хлестова, хотя и принадлежит к «старому лагерю», без симпатии относится к «трех сажень удалцу», а Софья его отвергает. Наибольшее значение имеют речь самого Скалозуба, его автохарактеристика, а также оценки, которые дает ему Чацкий. Именно здесь содержится доминанта образа, очерченного при всем лаконизме разносторонне, пластически зримо и конкретно.

Как комический персонаж он имеет свою «маску». Значащая фамилия персонажа метафорична: не зубоскал, а именно скалозуб. В ней слышится насмешка над аракчеевским идеалом монументального военного, над прямолинейной крепколюбовью и умственной неподвижностью. Скалозуб — это торжество самодовольства, глупости и грубости натуры. И тем более комична постоянная претензия на остроумие и шутку — свойства живого и бойкого ума. В результате шутки его нелепы и неуместны, а то, что говорится всерьез, свидетельствует об агрессивности его консерватизма. Основное комическое противоречие Скалозуба состоит в том, что он полковник с мышлением и ухватками фельдфебеля, метящий не только в генералы, но и в «вольтеры».

Сложнее портрет Молчалина. В Молчалине невозможно узнать традиционного злодея. По словам Пушкина, он «не довольно резко подл». Но именно это обстоятельство позволило Грибоедову открыть совершенно новую, исторически конкретную и психологически сложную ипостась злодейства — общественного зла. Молчалинство скрытно, и потому грибоедовский Молчалин обнаруживает свою сущность постепенно. В первых явлениях он даже может вызвать сочувствие как «маленький человек». Правильное, но далеко не полное восприятие Молчалина намечается с появления Чацкого. Для него Молчалин — образец глупости и ничтожества. Но уже здесь Чацкий прозорливо отмечает «перспективность» бессловесного послушания, хотя Чацкому еще неизвестно, что за прошедшие три года Молчалин кое-чего добился.

²⁴ См.: *Пушкина М. В. А. С. Грибоедов и декабристы*, с. 246—247.

Образ получает развитие в трех аспектах: последовательно развертывается антитеза Чацкий—Молчалин (умный говорун—бессловесный глупец), усиливается роль Молчалина в событийно-сцепическом движении интриги и, наконец, тип Молчалина приобретает широкий общественный смысл.²⁵

В пьесе создается драматургически сильное положение: Молчалин знает о равнодушии Софьи к Чацкому и не видит в нем соперника; тот в свою очередь от полного незнания реальных отношений Молчалина и Софьи, через длительное недоверие-подозрение, приходит к прозрению лишь в 11—12-м явлениях четвертого акта. Такое положение объясняет откровенность и открытость их взаимных характеристик, столкновений в диалогах, возрастающую едкость реплик Чацкого о Молчалине и снисходительно-поучающий тон в обращениях Молчалина к Чацкому.

Устамп положительного героя резко засвидетельствовано наступление времени молчалинства и открыта глубинная связь бессловесности с доносительством («в нем Загорецкий не умрет»). В заключительном монологе Чацкий предугадывает, что успех Молчалина в обществе — знамение времени.

Грибоедовым почти совершенно спята «любовная партия» Молчалина. Он лишь искусно играет роль влюбленного («Возьмет он руку, к сердцу жмет, Из глубины души вздохнет, Ни слова вольного...» и т. д.). Тем самым резко видоизменяется традиционный комедийный мотив соперничества, замененный мотивом недоверия, любовных подозрений Чацкого, и эту повизгу в ведении комедийной интриги первым, если не единственным, подчеркнул Пушкин.

Как и у Скалозуба, значащая фамилия Молчалина (наследие классической традиции) обнаруживает свой собственный, комедийный, а не только характерологический смысл. Комическое противоречие Молчалина в том, что он, так сказать, непоследовательно бессловесен. Реплика Лизы: «Вы с барышней скромны, а с горничной повесы» — это формула комедийности Молчалина. В конце второго акта такое поведение определяет не только острокомедийную концовку всей ситуации с падением Молчалина, но и является своего рода предвестием его разоблачения в конце четвертого акта: молчун становится страстным говорунном, затаенный искатель выступает с декларацией целой программы, робкий «любовник» оказывается ловким соблазнителем. Злое начало неотделимо от молчалинства. Рядом с Молчалиным люди попадают в комическое и даже трагическое положение. Из-за Молчалина в комических и драматических ситуациях оказывается Софья, ошибается Чацкий, а Фамусов, еще с рассказа Софьи о сне боявшийся обмануться, именно Молчалиным обведен вокруг пальца и остается в комическом неведении, которое Чацкий иронически называет «неведеньем счастливым». Персо-

²⁵ Наиболее полно этот образ раскрыт в монографии: *Медведева И. И. «Горе от ума» А. С. Грибоедова*. М., 1974, с. 38—49.

паж «Горя от ума» — прообраз будущих молчаливых, которые в массе появятся уже у Салтыкова-Щедрина.

Во всех комедиях Грибоедова активнейшая роль в ведении интриги принадлежит женским персонажам. Но образ Софьи неизмеримо сложнее, ярче, социально и психологически значительнее, чем образы Эльмиры, Элединой, Юлии.

Модное и книжное в своей основе воспитание Софьи корректируется ее окружением таким образом, что она становится неотъемлемой фигурой общества, представленного Хлестовой, Натальей Дмитриевной, графиней-внучкой и т. п. Влияние среды, законы и обычаи которой Софья походя усваивает, сказались в ее предпочтении Чацкому Молчалина. «Сильные задатки недюжинной натуры» (Гончаров) прорываются в ней на протяжении всего действия. Софья смела, способна на сильное чувство, решительна. Но не менее отчетливо обнаруживаются типичные свойства девицы, воспитанной в доме Фамусова: обидчивое самолюбие, устремленность к идеалам обыденности, ориентация на «мужа-мальчика, мужа-слугу». Эти свойства делают особо опасной ее роль в комедийной интриге. Чацкий вовсе не бесосновательно укоряет Софью за коварство («Зачем мне прямо не сказали, что все прошедшее вы обратили в смех?»). Поведение Софьи, самораскрытие этого персонажа во взаимоотношениях с Чацким не позволяют согласиться с многочисленными (и давними, и новыми) укоризнами в адрес героя комедии, будто он не имел права ни в чем упрекать Софью, будто она сразу дала ему понять, что любит другого (при такой трактовке Чацкий попадает постоянно в комические положения).²⁶ Ведь в разговорах с Чацким Софья по тактическим соображениям недоговаривает, прибегает к эвфемизмам и уловкам. И только когда Чацкий стал «добираться», кто этот ей «любезный человек», Софья высказывает свое отношение к Молчалину (д. III, явл. 1), но и здесь не проявляет искренности. Уже пустив в ход версию о сумасшествии, наблюдая за развитием сплетни, Софья с притворным участием спрашивает Чацкого: «Скажите, что вас так гневит?». Вот почему Чацкий имел все основания в конце назвать Софью притворщицей, а она имела мужество признать себя «кругом» виновной (д. IV, явл. 12—13).

По ходу пьесы Софья высказывает несколько острых и точных замечаний, свидетельствующих о том, что она «девушка неглупая». В финальной сцене с Молчалиным драматург приводит ее не только к «краху», но и к сознанию неправоты в отношении Чацкого, высвечивая драматизм ее положения и силу характера.²⁷

²⁶ См., например: *Левин В. И.* Грибоедов и Чацкий. — Изв. АН СССР. Сер. лит. и яз., 1970, т. XXIX, вып. 1, с. 41—42; *Маймин Е. А.* Опыты литературного анализа. М., 1972, с. 141—143; *Медведева И. Н.* «Горе от ума» А. С. Грибоедова, с. 63—64.

²⁷ См. об этом: *Пиксанов Н. К.* Грибоедов. — В кн.: История русской литературы в 10-ти т., т. 6. М.—Л., 1953, с. 152—153.

Трансформация комедийных амплуа, которую произвел Грибоедов, отчетливо прослеживается и на примере Лизы. Назначенная барышней быть «субрсткой», Лиза отваживается на пную роль. Она во многом противоречит Софье, сочувствует Чацкому и с неохотой выполняет основную функцию традиционного амплуа — помощь в устройстве любовных дел госпожи. Те самые черты, о которых говорит Чацкий, возвышая свой голос в защиту простого народа, в живом психологическом комплексе присутствия Лизе. Ей свойственны сметливость, бойкость, добросердечие, чуткость, здравый смысл и собственное достоинство. Драматург осложнил роль Лизы двумя «любковыми» искусствами — со стороны Фамусова и Молчалина, и эти эпизоды оказались существенными моментами комедии. С другой стороны, намек на любовь ее к «буфетчику Петруше» не развит, и, таким образом, традиционная пара комедийных персонажей — слуга и служанка, устраивающие счастье не только господ, но и свое собственное, — отсутствует в «Горе от ума». Вместо счастливого конца Лизу ожидает крутое барское наказание. Такой финал вносит заметный элемент драматизма в восприятие образа русской крепостной девушки, втянутой силой обстоятельств не только в любовную интригу, но и в центральный конфликт комедии.

4

Чтобы привести весь этот комедийный мир в движение, нужна была совершенно определенная идейная концепция, которая стала бы основанием и стержнем единого комедийного действия. Решение Грибоедовым этой авторской задачи предстало перед современниками и потомками как сложная эстетическая проблема. При всем различии и разновременности оценок Пушкина, Гоголя, Белинского они, по утверждению исследователя, сходились на том, что в творении Грибоедова осуществляется «соединение задач и жанровых примет комедии любви с задачами и жанровыми чертами общественной сатиры», но отсутствует «непрерывно разрывающееся действие», имеется «чересполосица драматургических планов и обусловленная ею переключаемость комедийного интереса в различных частях пьесы». И только Гончаров обнаружил «единство эстетическое, единство драматургического развития, словом — единство комедийного построения».²⁸ Принципы организации этого единства и сегодня понимаются по-разному: как внутренняя закономерность драматургического членения на акты, сцены, диалоги, монологи и т. д.;²⁹ как непрерывная связь сцен и эпизодов, сценических событий и действий;³⁰

²⁸ Асмус В. Ф. «Горе от ума» как эстетическая проблема. — Литературное наследство, т. 47—48. М., 1946, с. 208—210.

²⁹ См.: Пиксанов Н. К. Творческая история «Горя от ума». М., 1971.

³⁰ См.: Маймин Е. А. Заметки о «Горе от ума» Грибоедова. (Опыт прочтения текста комедии). — Изв. АН СССР. Сер. лит. и яз., 1970, т. XXIX, вып. 1, с. 48—59.

как обусловленность логики движения пьесы идеологической сущностью образа Чацкого;³¹ как поединок Чацкого с Софьей, по мере углубления которого «зреет коллизия общественная»,³² и т. д.

Грибоедов создал органически цельное произведение. Цельность идейного состава и композиционной структуры комедии объясняется тем, что драматург последовательно провел главную, сквозную тему—идею произведения, обозначенную в ее названии — «горе от ума».³³ И эта тема—идея с драматургической последовательностью, с комедийным блеском «правит пьесой» (Гоголь).

Впервые тема ума появляется в разговоре Софьи и Лизы (д. I, явл. 5). Софья не желает выходить замуж за Скалозуба, потому что «он слова умного не выговорил сроду», или, в варианте Лизы, — «речист, а больно не хитер». Взгляды госпожи и служанки по существу расходятся. Лиза противопоставляет Скалозубу Чацкого, который «чувствителен, и весел, и остер». Отказ от Скалозуба, но также и от Чацкого, сознательный выбор Молчалина — это и определенное отношение к уму, от которого зависит поведение Софьи во всех дальнейших ситуациях.

Почти одновременно раскрывается общественный смысл темы ума, глушости, безумия. Эту общественно-политическую окраску определяют фигура Чацкого и конфликт двух лагерей в комедии.

Фамусовское общество не принимает ум Чацкого и выдвигает свое понимание ума. На этом контрасте держатся большинство диалогов и сменяемость явлений. Реплики антагонистов (Чацкого и Фамусова) провоцируют и содержание разговора, и появление новых лиц. Так, рассказ о смышленности Максима Петровича вызывает ответный монолог: «И точно, начал свет глупеть». Так оценил бы и сам Фамусов цели и нравственные идеалы передовой молодежи, если бы Чацкий не успел высказать эту оценку вслух за Фамусова. В словаре старого барина находятся и собственные определения ума нынешней молодежи: «разврат» и «завиральные идеи». В свою очередь рассказ Фамусова о Максиме Петровиче дает Чацкому пищу для метонимических обобщений: брать «в мире лбом», стучать «об пол не жалея», «отважно жертвовать затылком» — речь здесь идет об уме определенного сорта. И тут же любопытный поворот темы дают два персонажа (действующий и внесценический): Скалозуб и его двоюродный брат. Пути братьев разошлись: одного увлекли «но-

³¹ См.: *Корман Б. О.* К дискуссии о комедии А. С. Грибоедова «Горе от ума». — Изв. АН СССР. Сер. лит. и яз., 1970, т. XXIX, вып. 6, с. 522—531.

³² См.: *Костелянец Б.* Драматургия «Горя от ума». — Нева, 1970, № 1, с. 186.

³³ Историко-литературный и социально-философский комментарий к этой теме см. в работах: *Давелиа С. И.* О философии Грибоедова. Тбилиси, 1940; *Тынянов Ю. Н.* Сюжет «Горя от ума». — Литературное наследство, т. 47—48. М., 1946. с. 147—188; *Орлов В. Н.* Грибоедов... с. 114—137; *Слоимский А. Л.* «Горе от ума» и комедия эпохи декабристов, с. 59—68; *Медведева П. Н.* «Горе от ума» А. С. Грибоедова. с. 22—37.

вые правила» — все те же «разврат», «блажь», «завиральные идеи»; другой считает себя «истинным философом» — той самой школы, где в Вольтерах числится фельдфебель. Оказывается, что «философ»-генерал — мечта отца, пристраивающего дочь замуж; и это прочный обычай, который не нарушат для действительно умного человека: «Пускай себе разумником слыви, А в семью не включат». Последнее замечание Фамусова уже прямо метит в Чацкого и, следовательно, имеет касательство к любовной интриге.

Сценическое поведение всех участников любовной интриги определено их собственным умом, предрассудками и увлечениями их ума, их пониманием ума. Чацкий начинает подозревать сердечное сочувствие Софьи Молчалину. В третьем действии, уже после обморока Софьи, он решается спросить ее о Молчалине напрямик. Сначала он остается верен своему тезису: Софья не может полюбить Молчалина, так как тот глуп. Затем готов признать, что Молчалин уже не тот глупец, каким он три года назад знал его, а «час от часу умнее». Конечно, это не перемена убеждений Чацкого, а смена тезисов: он предлагает любимой преданность и страсть взамен молчаливого смирения. Софья могла придумать ум Молчалина, вообразить его редкие душевные качества — этот «грех» Чацкому понятен. Но когда она расписывает достоинства Молчалина, которые Чацкий воспринимает как свойства низкой натуры, у него крепнет убеждение, что Софья Молчалина «не уважает», «не ставит в грош», «не любит».

В этом объяснении Чацкого с Софьей драматург мотивирует как предшествующее, так и последующее поведение главных героев. Чацкий не понимает, что Софья тоже выдумана им, что ее взгляды на жизнь, ее ценностные ориентиры другого рода. Переход Софьи от раздражения к клевете тоже вызван неприятием его ума. Понятия ума и безумия в сцене клеветы в разговорах действующих лиц приобретают то прямое, то переносное значение. Это позволяет драматургу выявить различные точки зрения. Более того: с тех пор как общество фамусовской гостиной поверило в действительное сумасшествие Чацкого, все его поведение, слова и жесты воспринимаются как проявления большого рассудка, делающего человека опасным. Но поскольку Чацкий по-прежнему мыслит здраво, зритель комически воспринимает предосторожность и уловки Фамусова, Хлестовой и других при появлении Чацкого в гостиной. Его страшатся, как заразы. Ум Чацкого и впрямь объявляется подобием чумы. От зачумленного Чацкого все «пятаются <...> в противную сторону» в гостиной, как только что над его патристическим здравомыслием смеялись в соседней комнате. Вмешавшись в сборище во главе с французиком из Бордо, Чацкий ведет бой за национальное достоинство с позиций ума и находит опору для своих суждений в «умном, бодром нашем народе». Именно при этих словах его поднимают на смех за «безумные» речи и покидают. Вернувшись в гостиную, к общему разговору, Чацкий откровенно и вновь переживая расска-

зывает о «незначащей встрече» в другой комнате, надеясь на понимание и соучастие Софьи, но повторяется та же картина: «оглядывается, все в вальсе кружатся с величайшим усердием». Грибоедов сознательно останавливает действие одновременно с обрывом монолога Чацкого — останавливает на той мысли героя, которая связана с темой ума, ума здорового, смелого, воинствующего. Именно такое проявление ума кажется окружающим безумием. Разрыв героя с фамусовским обществом становится очевидным. Он еще не осознан самим Чацким, у него еще теплится надежда на сочувствие Софьи. А между тем гости бегут с этого «зачумленного» Чацким фамусовского бала.

Репетилов, явившийся к разъезду гостей, как будто угадал, что в течение всего дня в доме Фамусова на разные лады говорят об одном — о том, кто умен, и в чем ум, и какой ум предпочтительнее, и кто безумец, и почему сходят с ума, и чем опасны сумасшедшие, и зачем глупцом быть лучше, чем умным. Пародийное и карикатурное понимание ума и умственной жизни в монологах Репетилова выводит эту тему за пределы фамусовского дома. И, как известно, завершается пьеса тревожным ожиданием выражения мнения, то бишь «ума», легендарной Марьи Алексеевны.

Таким образом, это не просто сквозная тема, а главная пружина произведения, которая движет весь механизм пьесы. Зависимыми от нее оказываются и традиционная любовная интрига, и логика сценического поведения действующих лиц.

По ходу событий ни один персонаж не испытывает горя. Первым это ощущение коснулось на балу Чацкого — потому что он умнее всех.

Комедийное наказание в форме авторского смеха или насмешки, открытого или скрытого комизма, сопровождает всех действующих лиц, кроме Софьи и Чацкого. Существенная для Грибоедова нюансировка «умный» — «неглупая» определяет комедийный итог для этой пары персонажей.

«Отрезвление» Софьи выражается в решительном изгнании Молчалина из дома — это ее собственное разрешение конфликта, ее попытка снять горе с сердца. Проницательный Чацкий говорит, однако, о душевном потрясении Софьи как о результате светского казуса («Вы помирите с ним по размышленьи зрелом...»). Насмешка Чацкого над горем Софьи входит в общую, стоящую над отношениями персонажей, оценку драматурга. Полное сочувствие зрителя Чацкому — «закон построения комедии, необходимый элемент ее внутренней формы».³⁴

Герой комедии уносит свое горе из фамусовского дома и мира. Отрезвившийся сполна, он с еще большей энергией обрушивается в последнем монологе на мир фамусовщины. В этом монологе он поднимается до подлинных высот гражданской патетики и трагизма. Мы чувствуем, что в горе неразделенной любви Чацкий не сможет, в отличие от Софьи, найти быстрое утешение. Мы со-

³⁴ Фридлиндер Г. М. Поэтика русского реализма. Л., 1971, с. 255.

переживаем «милыю терзаний» гражданина, ставшего идейным и моральным победителем над песнетным «количеством старой сплы» (Гончаров) и показавшего себя «героическим лицом» (Ап. Григорьев).

Чацкий, по определению Луначарского, дает «совершенно точный самоотчет о том, как живет, вернее, как гибнет, как умирает на Руси умный человек».³⁵ Вместе с тем в комедии Грибоедова читается «горестные заметы» о судьбах ума в более общем смысле, об «участи умных людей», которая становится трагичной в столкновении с «человеческой комедией». Этот философский аспект «Горя от ума», вероятно, и позволяет сопоставить творение русского гения с «Фаустом» и «Гамлетом».³⁶

Таким образом, на концептуальном движении заглавной темы основана идейная и композиционная целостность произведения. Единство комедийного действия — сложное и новаторское по сути. Оно достигнуто не за счет «обогащения» любовной интриги общественной сатирой и не за счет «оживления» драматической сатиры любовным сюжетом. В «Горе от ума» нет никакого противостояния или чередования «двух комедий». Единое, продуманно организованное комедийное действие охватывает и центр, и периферию событий, главных, второстепенных и внесценических персонажей.

5

Главствующим принципом комедийной поэтики и стилистики «Горя от ума» является оппозиция (контраст, противопоставление). Это прежде всего основополагающая идейная оппозиция — между двумя общественными лагерями, умом и глупостью (неразумной действительностью), которая имеет свое воплощение в оппозиции основных персонажей: Чацкий — Фамусов, Чацкий — Молчалин, Чацкий — Скалозуб и т. п.; это оппозиция Чацкий — Софья, на которой держится любовная интрига; это оппозиция комедийных ситуаций и микросюжетов, с их негативной зеркальностью и противопоставленностью. Наконец, это сплошной поток словесно-образных оппозиций, контрастов, противопоставлений, широчайший тематический спектр которых позволил дать не только обзор действительности, но и четко выразить отношение персонажей к ее явлениям. Не случайно ими наполнен монолог Чацкого, по смыслу и пафосу противопоставленный только что прозвучавшей фамусовской апологии «отцов»:

Свежо предание, а верится с трудом;
Как тот и славился, чья чаще гнулась шея;
Как не в войне, а в мире брали лбом...

и т. д.

³⁵ Луначарский А. В. Собр. соч. в 8-ми т., т. I. М., 1963, с. 14.

³⁶ См.: Медведева И. Н. Творчество Грибоедова. — В кн.: Грибоедов А. С. Сочинения в стихах. Л., 1967 (Б-ка поэта. Большая сер.), с. 18—21; Флоринская Ю. Ф. Чацкий и Гамлет. — В кн.: А. С. Грибоедов. Творчество. Биография. Традиции. Л., 1977, с. 28—45.

Замечательная черта комедии, опять-таки обнаруживающая единство всех элементов драматургической поэтики и стилистики, состоит в том, что оппозицию сопровождает обратный процесс: стремление персонажей к объединению мнений, к расширению доказательств за счет ссылки на аналогичные суждения и примеры. Фамусов все время апеллирует к опыту столпов «века минувшего» и ищет поддержки своим оценкам у Скалозуба. Клевета о сумасшествии Чацкого распространяется с быстротой молнии именно благодаря единодушию всего фамусовского круга. Отдельные речевые обороты героев, построенные не на противопоставлении, а на присоединении признаков, выражают непрерываемую убежденность, систему взглядов персонажа, присущую всему изображаемому обществу: «и золотой мешок, и метит в генералы», «и награжденья брать, и весело пожить». Эта законченная «системность» фамусовского общества, против которой выступает герой комедии, сказывается в однотипности характеристик, которые он дает его членам: «Ну что ваш батюшка? <...> А этот, как его <...> А трое из бульварных лиц <...> А наше солнышко? <...>»; или: «А судьи кто? <...> Не эти ли <...> Не тот ли <...> Или воп тот еще...».

Среди пушкинских оценок поэтического мастерства вряд ли найдется более высокая, чем та, которая адресована Грибоедову: «О стихах я не говорю, половина — должны войти в поговорку».³⁷ Эту оценку принято связывать с пословично-поговорочными речениями, афоризмами и сентенциями комедии. Действительно, стихи обладают большой поэтической выразительностью, высокой степенью самостоятельной смысловой значимости и потому представляют собой почти сплошной массив афористических и пословичных формул, порожденных самой драматургической структурой «Горя от ума».³⁸ Вместе с тем пушкинское высказывание характеризует и всю поэтическую стихию «Горя от ума».

Грибоедов мыслил не только стиховыми единицами, но и более крупными — жанровыми. Для художественного сознания Грибоедова, как и вообще для поэтов того времени, чрезвычайно актуально жанровое мышление, осмысление жизни в поэтической форме элегии, эпиграммы, эпитафии, мадригала, басни, анекдота и т. д. Становясь элементом иной художественной структуры, малые жанровые формы испытывают влияние законов более крупного эпического, лирического или драматического вида. «Стремление стихотворной комедии к взаимодействию с малыми поэтическими формами, — отмечает исследователь, — проявившееся уже в творчестве родоначальника жанра Мольера, становится за-

³⁷ Пушкин. Полн. собр. соч., т. XIII. [М.—Л.], 1937, с. 139.

³⁸ Наиболее подробно и глубоко язык и стих комедии в их взаимодействиях проанализированы в работах: *Винокур Г. О. «Горе от ума» как памятник русской художественной речи.* — В кн.: *Винокур Г. О. Избранные работы по русскому языку.* М., 1959, с. 257—300; *Томашевский Б. В. Стих «Горя от ума».* — В кн.: *Томашевский Б. В. Стих и язык. Филологические очерки.* М.—Л., 1959, с. 132—201. См. также: *Сандомирская В. Б. А. С. Грибоедов.* — В кн.: *История русской поэзии в 2-х т., т. 1.* Л., 1968, с. 309—313.

кономерностью развития этого жанра и в русской литературе».³⁹ Но если во многих комедиях реплики и эпиграммы действующих лиц, представляя собой форму вторжения авторского голоса, адресованы чаще всего не другому персонажу, а зрителю и их принадлежность именно данному лицу не мотивирована его характером, то «Горе от ума» свободно от подобного авторского вмешательства. В этом произведении мы имеем дело с иной формой активности лирического начала в драме.

В «Горе от ума» мы находим словесные портреты, исполненные в традициях определенного стихотворного жанра и естественно сближающиеся с жанром эпиграммы. Так, монологи Чацкого о Москве, «А судьи кто?» и заключительный состоят из эпиграмматических портретов, сочетающих один-два внешних штриха с острой идейной и нравственной оценкой.

Страсть к словесной портретной живописи демонстрируют почти все действующие лица. Благодаря этой особенности в комедии появилось так много лиц внесценических, яркая характеристика и портретная определенность которых навсегда остается в памяти читателя. Целый ряд портретов воссоздан Фамусовым. В их числе незабываемые изображения образцового придворного Максима Петровича и «почтенного камергера» Кузьмы Петровича; Фамусов рисует также мадам Розье — «старушку золото» и дает восхитительный автопортрет: «Смотри ты на меня: не хвастаю сложеньем. . .» и т. п.

Полно и многообразно используется и жанровая форма эпиграммы. Эпиграмматический стиль в стихотворной комедии не был изобретением Грибоедова. И все же никто из комедиографов не может соперничать с ним в искусстве введения эпиграмматической формы в драматическую структуру.

Эпиграмматический стиль «Горя от ума» есть прежде всего средство борьбы Чацкого с фамусовским миром и форма авторского суда над изображаемым. Эпиграммы «Горя от ума» различны по своему составу и стиховому объему: от двухстрочной, которую пропагандировал еще Буало («Un bon mot de deux rimes огнё» — «острота в две строки, украшенная рифмой»), до развернутых эпиграмматических пассажей. Есть все основания говорить о драматизованной форме эпиграммы, которая создается из реплик действующих лиц комедии:

Чацкий

Велите ж мне в огонь — пойду как на обед.

Софья

Да, хорошо — сгорите, если ж нет?

Чацкий шутливым сравнением прикрывает глубоко искреннее чувство, готовность к самопожертвованию во имя Софьи. Но она

³⁹ Борисов Ю. Н. «Горе от ума» и русская стихотворная комедия, с. 88.

резко отбрасывает и шутливую форму, и сам энтузиазм влюбленного героя.

Замечено, что «эпиграмматически острые характеристики либо предваряют появление на сцене живых носителей соответствующих пороков, либо сопутствуют раскрытию в действии их порочности, либо, наконец, обобщают уже явленное в образе содержание».⁴⁰

Стиль комедии, как это неоднократно отмечалось, близок к стилю крыловских басен.⁴¹ Влияние басни сказалось прежде всего в широком использовании вольного ямба и просторечия, басенных ситуаций и образов, моралистических зачинов и концовок. Грибоедов воспринял главным образом тип басни без аллегорий, с диалогом, более или менее развернутым и завершающимся (или начинающимся) остроумной сентенцией или моралью.

В подавляющем большинстве различные жанровые формы в комедии взаимодействуют между собой. На эпиграмму накладывается эпиграмма, мадригальное начало получает эпиграмматическую концовку и т. д. Блестящий образец такого искусства находим в 8-м явлении третьего действия. Раздраженная старая дева адресует довольно ядовитую и меткую эпиграмму дворянским отпрыскам, находящим себе за границей жен отнюдь не дворянского происхождения:

О! наших тьма без дальних справок
Там женятся и нас дарят родством
С искусницами модных лавок.

Чацкий, подхватывая резкий уничижительный тон, переносит его пронию на саму графиню и ей подобных, на подражателей французской моде в русском варианте:

Несчастные! должны ль упреки несть
От подражательниц модисткам?
За то, что смели предпочесть
Оригиналы спискам?

Нередко в «Горе от ума» образуется сплетение взаимосвязанных речевых формул различной жанровой природы. Так возникает, например, характеристика брата Скалозуба. Мадригальное начало ее принадлежит Фамусову, желающему польстить Скалозубу:

Любезный человек, и посмотреть — так хват,
Прекрасный человек двоюродный ваш брат.

А эпиграмматическая оппозиция — Скалозубу:

⁴⁰ Бочкарев В. А. О реализме, лирике и сатире в комедии «Горе от ума». — Волга. Лит.-худож. альманах. Куйбышев, 1945, кн. II, с. 129.

⁴¹ См.: Степанов Н. Л. Грибоедов и Крылов. — В кн.: Степанов Н. Л. Поэты и прозаики. М., 1966, с. 5—22.

Но крепко набрался каких-то новых правил.
Чли следовал ему: он службу вдруг оставил,
В деревне книги стал читать.

И в духе тех оценочных коррективов, которые внес Скалозуб, Фамусов дает эпиграмматическую коду:

Вот молодость!.. — читать!.. а после хватить!..

Бравый молодец («хват») превратился в недотепу («а после хватить!»), и ему тотчас противопоставлен настоящий хват Скалозуб:

Вы повели себя псправно,
Давно полковники, а служите недавно.

Мадригальное начало восстановлено, переключено к Скалозубу, который и венчает свое противопоставление брату и ему подобным мадригалом самому себе:

Довольно счастлив я в товарищах моих,
Вакаанси как раз открыты,
То старших выключат иных,
Другие, смотришь, перебиты.

В «Горе от ума» находится место и для страстной гражданской патетики, и для нежной лирики сердечных признаний. Сон Софьи — один из прекрасных образцов этого типа лирических стихотворений (как «сны» у Жуковского или Пушкина). Фрагмент, начинающийся словами: «Ах! боже мой! ужли я здесь опять...», — это элегия оживающих воспоминаний, за которой следуют изящные стихи в альбом («В семнадцать лет вы расцвели прелестно...»). Монолог «А судьи кто?» — ода, сочетающая напряженный лиризм оценки с широтой сатирического обозрения. Стихами, представляющими органичный сплав лирической ламентации с медитативным пейзажем, Чацкий подводит итог своей встрече со старыми и новыми знакомыми в фамусовском доме: «Ну вот и день прошел, и с ним...». Целый ряд фрагментов, более или менее завершенных тематически и интонационно, приближается к пейзажной лирике.

Стиховая система «Горя от ума» обладает исключительной внутренней энергией, которая выявляется в свободном течении разностопного ямба (от шести- до одностопного), достигается частым членением диалога на реплики, внутрестиховыми переносами, разнообразием рифмовки. Узнавание стиховой формы, ее жанровых признаков усиливает восприятие всей словесной материи «Горя от ума», рифмованных единств, находящихся в живом сцеплении и движении. Справедливо утверждение, что мы «имеем право смотреть на подробности, при помощи которых приемы стихосложения формируют взаимную связь реплик, не просто как на механические явления языка и стиха, а как на осмысленные во-

площения художественной идеи», и что осуществленная в «Горе от ума» композиционная связь форм языка и стиха «в большей степени характеризует стиль комедии Грибоедова именно как драматургический стиль в целом, чем отдельные ее характеры или положения». ⁴² Художественная речь «Горя от ума», основанная на разговорном языке дворянского общества с очевидным влиянием московского бытового просторечия, ассимилировала также литературные стили высокой гражданской лирики и сатирических жанров. На такой широкой языковой базе драматург четко индивидуализировал речь персонажей, добившись выражения языковыми средствами их яркой типической характеристики и выявления гораздо более разнообразных оттенков мыслей, чувств и состояний, чем те, что были свойственны русской комедии вообще. Это способствовало достижению сложного идейного, композиционного и стилевого единства «Горя от ума».

6

Созданное Грибоедовым после «Горя от ума» свидетельствует о его дальнейшей идейной и творческой эволюции, о расширении аналитического подхода к явлениям современности и прошлого, об усложнении драматической поэтики. Художественные замыслы Грибоедова посвящаются проблемам философии истории, роли личности и народа, человека и власти. ⁴³ Часть этих произведений была задумана еще до декабрьских событий. Поэтому их следует связывать не столько с поражением декабристского восстания, сколько с общим для романтизма интересом к исторической и социально-правственной проблематике, нашедшей свое отражение в творчестве литераторов-декабристов.

Грибоедов обращается к узловым драматическим событиям, к деятелям прошлого, пытаясь через осмысление истории ответить на жгучие современные вопросы, поставленные, но не решенные идеологами и участниками декабрьского восстания. Таковы его замыслы о киевском князе Владимире-крестителе, о князе Федоре Рязанском — жертве батыева нашествия. Об этих замыслах почти ничего не известно.

Более ясное представление можно составить о замысле драмы «1812-й год». В сохранившемся плане драмы ⁴⁴ национально-героический пафос сочетается с идеями вольнолюбия и социальной справедливости. То и другое должно было реализоваться в сценах, где изображались бы «народные черты». Центральный персонаж — крепостной крестьянин М. События войны поднимают

⁴² Винокур Г. О. «Горе от ума» как памятник русской художественной речи, с. 275, 291.

⁴³ Наиболее полный анализ неоконченных произведений Грибоедова см. в кн.: Бочкарев В. А. Русская историческая драматургия периода подготовки восстания декабристов (1816—1825). Куйбышев, 1968, с. 264—323.

⁴⁴ См.: Грибоедов А. С. Соч. М.—Л., 1959, с. 317—320.

его из рабского состояния. М. совершает подвиги, становится героем, выразителем пробудившегося национального самосознания. Мотив национального единства и единения лучших представителей дворян с народом сочетается со сценами, изображающими социальную и нравственную деградацию дворянской верхушки. Широко развернуты должны были быть сцены сражений (или рассказы о них), дворянского и крестьянского быта. На них в значительной мере опиралась идея противопоставления двух лагерей — русского и французского, с его собственными внутренними противоречиями, с размышлениями Наполеона о русском «первообразном» народе, исторической его судьбе.

Эпилог резко в идейном отношении противопоставлен героике военных событий. Здесь намечена та атмосфера «искательства», военного карьеризма, которая выдвигала Скалозубов. «Вся поэзия великих подвигов исчезает» в этой атмосфере, антипатриотической и антинародной по своей сути. Герой-крепостной «отпускается» восвояси с отеческими наставлениями к покорности и послушанию». Трагической кульминацией эпилога становятся сцены крепостничества, а развязкой — самоубийство героя.

Писатель намечал для себя путь новаторских решений в области крупномасштабной проблемной драматургии, сближаясь во многом с творческими поисками декабристов.

Возвратившись по дипломатическим обязанностям на Кавказ, Грибоедов снова предпринял попытку создать историческую драму, теперь уже на материале Востока. В центре его интересов по-прежнему была главная тема всей современной эпохи, осложнившаяся опытом и уроками декабризма, — тема народа и личности в исторических событиях, «судьбы человеческой, судьбы народной» (Пушкин).

Еще в «1812-м годе» Грибоедов намеревался показать «всеобщее ополчение без дворян». В политической трагедии «Радамист и Зенобия» он предполагал изобразить заговор вельмож против тирана, но при этом «народ не имеет участия в их деле — он будто не существует». Заговор терпит поражение, так как между вельможами нет единства и доверия. Они борются между собой за будущую власть и привилегии. Народное же «возмущение» возникает «совсем не по тем причинам, которыми движимы вельможи». Эти моменты являются несомненными откликами писателя на уроки деятельности тайных обществ в России и восстания декабристов.

В плане трагедии⁴⁵ намечены характеры героев, наиболее четко — Радамиста, сильная личность которого искажена деспотизмом властителя. Интересна фигура римского центуриона Касперия, последовательного республиканца «в самовластной империи», который «опасен правительству, и сам себе бремя, ибо иного века гражданин», — образ, имеющий, вероятно, автобиографическую основу.

⁴⁵ Там же, с. 311—313.

План не завершен, но показательно, что Грибоедов на исторически и национально конкретном материале прежде всего разработал политические и социально-эстетические аспекты трагедийного действия.

Последним трагедийным произведением, над которым Грибоедов работал около 1828 г., была «Грузинская ночь». И этот замысел проникнут ненавистью к рабству, пафосом свободолюбия. Материалом для трагедии послужили непосредственные наблюдения над грузинской действительностью и мотивы национального фольклора. Отталкиваясь от довольно распространенного в Грузии вплоть до середины XIX в. обычая продажи крепостных, Грибоедов строит трагедийную коллизию на основе столкновения князя и его служанки. Изображая человекоубийственную жестокость грузинского рабовладельца-крепостника, писатель понимал, что сюжет его будет ассоциироваться с проблемами самодержавной российской действительности.⁴⁶ Но замысел имел еще более широкий идейно-психологический смысл: он ставил проблему борьбы против угнетения, наказания за преступление против человечности в более обобщенном, философском плане.

Противостояние характеров, осложнение конфликта между господином и рабой за счет ее особого положения среди крепостных князя (она — кормилица его дочери, хранительница его очага), вмешательство русского офицера, по свидетельству Ф. В. Булгарина⁴⁷ — «существа, по чувствам и образу мыслей» чуждого системе «восточных» взглядов и нравов, острые трагические ситуации убийства отцом дочери и матерью сына — все это требовало значительного усиления психологизма и повышенной поэтической условности (в частности, введения фольклорно-сказочных мотивов) во всей драматургии и словесно-образной ткани пьесы. Пожалуй, в «Грузинской ночи» поэт-драматург, опиравшийся на опыт Шекспира и Гете, Шиллера и Байрона, был как никогда близок к воплощению идеи «сценической поэмы».

Отдельные периоды творчества Грибоедова неравнозначны и неравноценны. Ранние комедии в целом по своему содержанию, жанровому составу и художественному достоинству мало чем отличаются от комедиографии А. А. Шаховского, М. Н. Загоскина, Н. И. Хмельницкого, А. И. Писарева и других авторов. Но важно отметить, что с каждым новым опытом в драматургии Грибоедова намечались моменты внутренней эволюции, приведшей к созданию «Горя от ума».

Гениальная комедия никого не оставила равнодушным: «Грому, шуму, восхищению, любопытству конца нет», — свиде-

⁴⁶ См., например: *Нечкина М. В.* А. С. Грибоедов и декабристы, с. 307—309, 531—532; *Шадури В. С.* Грибоедов и грузинская культура. Тбилиси, 1946, с. 47—53; *Орлов В. Н.* Грибоедов..., с. 234—236.

⁴⁷ См.: Грибоедов в воспоминаниях современников. М., 1979, с. 346—347.

тельствовавший сам автор.⁴⁸ Эстетически чуткие читатели сразу поняли, что комедия обозначила рубеж в отечественной драматургии. Точно зафиксировал этот момент Пушкин: «Его рукописная комедия „Горе от ума“ произвела неописанное действие и вдруг поставила его наряду с первыми нашими поэтами».⁴⁹

По словам Белинского, «Горе от ума» «высится в нашей литературе геркулесовскими столбами».⁵⁰ Великое творение Грибоедова оказало мощное влияние на формирование принципов реализма в русской литературе и театре, на содержание общественно-политических концепций русского освободительного движения и на нравственное воспитание поколений.

Грибоедов, как писал А. Н. Островский, «внес живую струю жизненной правды в русскую драматическую литературу».⁵¹ Это была правда идей, характеров, конфликтов, языка, усугубленная творческой свободой, художественной новизной и смелостью.

В драматургии «Горя от ума» явственны признаки классической комедийной структуры и поэтики, но более важна свобода обращения с принципами и правилами. Вопрос о принадлежности комедии классицизму, романтизму или просветительскому реализму не может решаться однозначно.⁵² В свободном переосмыслении и пластически-органичном претворении разных принципов рождалось новое эстетическое качество — художественный реализм. В «Горе от ума» Грибоедов дал новаторское по сути решение проблем национального своеобразия русской комедии, положительного героя литературы, типизации явлений действительности. Своим сатирическим пафосом комедия мощно повлияла на становление русского реализма как реализма критического.

Значительное влияние оказал Грибоедов на решение современных проблем драматической поэзии. Он реформировал стихотворный язык комедии, добившись непревзойденной живости в движении монологов, диалогов и реплик, обогатив комедийный язык разговорной, просторечной лексикой, фразеологией, синтаксическим разнообразием. В разностопных ямбах «Горя от ума» слышен не только голос персонажа, но и его интонация, видятся его мимика, жест. По наблюдению Б. В. Томашевского, «почти всякая стихотворная комедия писалась стихом „Горя от ума“». Грибоедовский стих изгнал из стихотворной практики традиционный александрийский стих, подобно тому как стих „Бориса Годунова“ заменил этот же александрийский стих в трагедии».⁵³ Грибоедов установил для русской стихотворной комедии новый

⁴⁸ Грибоедов А. С. Соч. М., 1956, с. 567.

⁴⁹ Пушкин. Полн. собр. соч., т. VIII, с. 461.

⁵⁰ Белинский В. Г. Полн. собр. соч., т. VII. М.—Л., 1955, с. 442.

⁵¹ Островский А. Н. Полн. собр. соч. в 12-ти т., т. XII. М., 1952, с. 187

⁵² Ср.: Медведева И. Н. Творчество Грибоедова, с. 32—56; Сандомирская В. Б. А. С. Грибоедов, с. 304—309; Степанов Н. Л. Просветительский реализм. — В кн.: Развитие реализма в русской литературе, т. I. М., 1972, с. 79—82.

⁵³ Томашевский Б. В. Стих «Горя от ума», с. 132.

критерий — настолько высокий, что, по остроумному замечанию Белинского, тем самым надолго убил всякую «возможность русской комедии в стихах».⁵⁴

Стихотворная комедия уступает сцену прозаической. Проблемность, идейность, развернутое сценическое действие высокой стихотворной комедии наследует драматургия Гоголя, которая в «Ревизоре» (1836) достигает своей новой вершины. Этот процесс свидетельствовал о наступлении новой фазы общественного сознания и нового качества художественного сознания, формировавшегося под воздействием гоголевского реализма и эстетических принципов Белинского. Исключительно важна перекличка с Грибоедовым крупнейшего русского драматурга — А. Н. Островского, для которого оказался близким не только сам принцип «жизненной правды», но и тяготение «Горя от ума» к психологической социально-бытовой драме, решение Грибоедовым проблемы национального своеобразия героя, отдельные сюжетно-композиционные особенности.⁵⁵

Белинский подчеркнул, что «Горе от ума» и «Евгений Онегин» «положили собою основание последующей литературе» и что без них Гоголь «не почувствовал бы себя готовым на изображение русской действительности, исполненное такой глубины и истины».⁵⁶ Образы и ситуации комедии постоянно узнавались в самой русской действительности. Переосмысленные в новых исторических условиях, они вошли в арсенал демократической сатиры и художественной публицистики В. Курочкина и Д. Минаева, М. Е. Салтыкова-Щедрина («Господа Головлевы», «Тепи»). К художественному опыту «Горя от ума» обращались писатели очень разные и далекие подчас от драматургии: И. А. Гончаров, Н. А. Некрасов, Ф. М. Достоевский, И. С. Тургенев и др.

Особенно показательны в этом отношении глубокого воздействия «Горя от ума» на творческое сознание Гончарова. Образы комедии отозвались в художественных произведениях («Счастливая ошибка», «Обыкновенная история», «Обрыв»), воспоминаниях и статьях этого писателя. Типы «Горя от ума» служили Гончарову своего рода ориентиром в познании и изображении действительности второй половины века. Художественный опыт Грибоедова решительно повлиял на эстетические воззрения писателя-реалиста, во многом определив его понимание идейного пафоса творчества, проблемы типического и самого феномена художественности. В критическом этюде «Миллион терзаний» (1872), ставшем классическим, Гончаров дал повторскую трактовку

⁵⁴ Белинский В. Г. Полн. собр. соч., т. IX, с. 41.

⁵⁵ См.: Лотман Л. М. А. Н. Островский и русская драматургия его времени. М.—Л., 1961, с. 198; Фомичев С. А. «Горе от ума» в наследии Островского. — В кн.: А. Н. Островский и литературно-театральное движение XIX—XX веков. Л., 1974, с. 17—27; Гришунин А. Л. Островский и Грибоедов. — В кн.: Наследие А. Н. Островского и советская культура. М., 1974, с. 77—92.

⁵⁶ Белинский В. Г. Полн. собр. соч., т. VII, с. 442.

«Горя от ума», глубоко вникнув в замысел и драматическую структуру пьесы и надолго определив понимание ее идейного содержания, образов и — самое главное — художественной цельности создания Грибоедова. Сопоставляя пьесу с современной действительностью и театральными интерпретациями, Гончаров увидел в «Горе от ума» не литературный памятник прошлого, а произведение, сохранившее актуальность идейных мотивов, всеобщность типических обобщений, универсальность пафоса автора и героя.

Таким образом, Грибоедов не только решил коренные проблемы драматургии своей эпохи, но и продолжал воздействовать на последующую русскую литературу. На всех этапах русской культуры драматургическое новаторство автора «Горя от ума» самым непосредственным образом способствовало становлению принципов национальной школы русского театра, актерского и режиссерского мастерства.





ДРАМАТУРГИЯ 1830—1840-х ГОДОВ

Глава десятая

ИСТОРИЧЕСКАЯ ТРАГЕДИЯ И РОМАНТИЧЕСКАЯ ДРАМА 1830-х ГОДОВ

1

Тридцатые годы XIX в. в истории русской драматургии представляют совершенно особый и весьма своеобразный период, который отмечен не столько находками, сколько поисками. При беглом взгляде он предстает наблюдателю как период полного упадка: на сцене господствуют официальная драматургия Кукольника, позднего Полевого, переводная драма или водевиль; значительных эстетических ценностей нет вовсе, если не считать пушкинских «маленьких трагедий» и лермонтовского «Маскарада», не имевших сценической жизни и во многом обособленных от общего развития драматургии этого десятилетия. Все это так, и вместе с тем не совсем так. Сценический репертуар в 1830-е годы не дает реальной картины развития драматургии: очень немногое проходит сквозь фильтр театральной цензуры, значительно более жесткой, нежели цензура Министерства народного просвещения; многое пишется не для сцены — как раз в эти годы получают распространение лирико-философское «действие», «драма-мистерия» и «драматические сцены»; даже историческая трагедия, изменившая свою форму, становится все более трудной для сценического воплощения. Эти участвовавшие случаи обособления драматурга от театра, крайне необычные и для предшествующих и для последующих эпох, есть показатель эстетического брожения, которое знаменовало кризис старой «классической» (классицистической) драматургии.

«Борис Годунов» Пушкина был самым ярким симптомом кризиса старой драматургии и в то же время знаком нового направления интересов. Выход в свет X и XI томов «Истории государства Российского» Н. М. Карамзина во многом способствовал тому, что центр исторических интересов в русской литературе

переместился к эпохе позднего средневековья, — к эпохе, которая в наибольшей мере была отмечена национальными элементами и документирована, т. е. позволяла воссоздать исторические характеры. Пушкин писал Плетневу в декабре 1825 г. о романе Б. М. Федорова «Князь Курбский», печатавшемся отрывками, и сравнивал юродивого в «Борисе Годунове» с юродивым у «Борьки».¹ В 1827 г. тот же Федоров печатает в «Памятнике отечественных муз» сцену из своей трагедии «Годунов».² Тема возникла безотпослительно к Пушкину и, вероятно, под воздействием Карамзина, к которому Федоров был довольно близок в последние годы. Любопытно, что Федоров, как и Пушкин, употребляет в «Годунове» белый стих — пятистопный безрифменный ямб. Почти одновременно (в 1825 г.) начинает работать над трагедией «Борис Годунов» и М. Е. Лобанов.³ Еще ранее трагедию под этим же названием задумывал В. А. Жуковский; в бумагах его сохранился план, помеченный 14 апреля 1824 г.⁴ В перечне пушкинских драматических замыслов 1826—1828 гг. значатся «Дмитрий и Мариня» и «Курбский».

Когда в октябре 1826 г. Пушкин, приехав в Москву, читал своего «Годунова» «любомудрам» — С. П. Шевыреву, М. П. Погодину, Д. В. Веневитинову, И. В. Киреевскому и другим — и рассказывал им о «плане для Димитрия Самозванца», семена падали на уже подготовленную почву. Любомудры были живо заинтересованы не только историей, но и театром, причем именно народной исторической драмой, преимущественно в ее немецком варианте. Веневитинов готовил перевод «Эгмонта» Гете, Погодин — «Геца фон Берлихингена», Шевырев — «Валленштейнова лагеря» Шиллера.⁵ «Борис Годунов» был воспринят ими как прямой ответ на их эстетические запросы, и, возможно, именно этим обстоятельством объясняется тот восторг, с каким они его приняли. — восторг, несколько остывший с течением времени.

«Борис Годунов», однако, попал в поле их зрения не один, а вместе с другой исторической драмой почти из той же эпохи — с «Ермаком» молодого А. С. Хомякова, по своим эстетическим симпатиям принадлежавшего их же кругу. В июне 1826 г. «Ер-

¹ Пушкин. Полн. собр. соч., т. XIII. [М.—Л.], 1937, с. 249.

² Памятник отечественных муз. Изданный на 1827 год Борисом Федоровым. СПб., 1827, с. 123—128. Другая сцена опубликована в «Санкт-Петербургском вестнике» (1831, № 25, с. 237—240).

³ Лобанов М. Е. Борис Годунов. СПб., 1835, с. 3. О трагедии Лобанова см.: Гукковский Г. А. Пушкин и проблемы реалистического стиля. М., 1957, с. 65—68.

⁴ Библиотека В. А. Жуковского в Томске, ч. I. Томск, 1978, с. 125, 301 и след.

⁵ См.: А. С. Пушкин в воспоминаниях современников, т. 2. М., 1974, с. 27. Переводы эти позднее появились в свет, см.: Гете И. В. Гец фон Берлихинген, железная рука. Трагедия в 5-ти д. Пер. М. Погодина. М., 1828; Веневитинов Д. В. Соч., ч. 2. М., 1831, с. 95—120 (сцены из «Эгмонта»). Отрывки из «Валленштейнова лагеря» в переводе Шевырева были опубликованы в «Московском вестнике» (1828, № 2, № 12); полный перевод был запрещен цензурой и появился только в 1858 г.

мак» был в руках Веневицкова, а 3—4 июля Погодин записывает в дневнике: «Многие места истинно пиитические. Хомяков паптан духом Шллера; но стихосложение большею частью дурно».⁶

Погодин вспоминал, что «Ермак» совершенно померк на фоне «Годунова», что Хомякову не хотелось читать свою трагедию и он уступил только настояниям Пушкина. Любомудры, единомышленники Хомякова, почти не слушали его трагедии, «и только некоторые лирические места вызвали хвалу».⁷ Между тем дело обстояло сложнее, и своеобразное, совершенно неравное «соревнование» получило принципиальный смысл. В нем столкнулись не авторские индивидуальности, но две драматургические системы, и Пушкин едва ли не намеренно спровоцировал это столкновение. Дело в том, что Хомяков, совершенно вне зависимости от Пушкина (его трагедия была окончена в 1825 г.), избрал почти ту же историческую эпоху и по-своему подошел к проблематике «народной трагедии». В «Ермаке» есть народные сцены, где слово предоставляется безымянным казакам и слышатся голоса то в защиту вождя, то против него. Далее, самый конфликт трагедии сложен и имеет два плана — как бы два регистра: более общий и более частный. Ермак — преступник, разбойник, осужденный на казнь за убийство опричника. Приговор необратим — именно потому, что вынесен тиранической властью Ивана Грозного; даже завоевав Сибирь, Ермак, как он убежден, должен сложить голову на плахе. С другой стороны, побежденные «остяки» предлагают ему корону древних сибирских царей, видя в нем избранника судьбы, способного обеспечить благоденствие и свободу Сибири. Перед Ермаком выбор: позорная гибель по прихоти тирана или царская власть пад благоденствующим народом. Ермак выбирает смерть: покорение Сибири для него есть миссия, высший долг перед отечеством. Сибирское царство он может купить только ценой измены. Этот конфликт принадлежит эстетической системе классицистической трагедии, им измеряется моральная правомочность героя. Мы встретим его позднее в «Скопине-Шуйском» Кукольника и — в осложненном виде — в «Басманове» Розена.

Второй план драматического конфликта — личная судьба Ермака, преступившего моральный закон, пролившего кровь пленных и за то проклятого отцом. С этой проблематикой связаны лирические сцены трагедии, которые, собственно, определяют весь ее колорит. Здесь Хомяков во многом следовал за «Разбойниками» Шллера — в построении характера и самых ситуациях; сходство было сразу же отмечено современниками. Но в отличие от шиллеровского героя Ермак Хомякова предстает перед читателем и зрителем как герой элегический; его монологи

⁶ Барсуков Н. П. Жизнь и труды М. П. Погодина, кн. 2. СПб., 1889, с. 30—31, 410.

⁷ А. С. Пушкин в воспоминаниях современников, т. 2, с. 29.

по общей тональности и по фразеологии представляют собою традиционные элегии — о близости смерти, об утрате любви. Ермак — герой обреченный, и обреченность эта мотивируется тремя различными и трудно совместимыми конфликтами: трагедийной антиномией общей ситуации, внутренней борьбой (конфликт личный), наконец причиной чисто внешней — происками злодеев, действующих из личной ненависти и мести (Заруцкий, Мещеряк). В конечном счете эта третья причина (измена) и приводит его к гибели; две же первые оказываются снятыми, так как он прощен и монархом, и отцом. Идею трагической необходимости гибели героя Хомяков выдержать не сумел. Мало этого, он отказался и от исторической достоверности ситуаций и характеров; те и другие были полностью модернизированы и в психологическом, и в языковом отношении, что сразу же отметила критика, в эти годы особенно чувствительная к неточностям исторического колорита.

На фоне «Ермака» новаторство пушкинской трагедии выступало особенно ясно. Первое, что поразило уже ранних слушателей, — язык и исторические характеры. Погодин вспоминал восторг, с которым была встречена сцена «Ночь. Келья в Чудовом монастыре», — именно она появилась затем в «Московском вестнике». Запомнились и рассказы Пушкина «о плане для Дмитрия Самозванца, о палаче, который шутит с чернью, стоя у плахи, на Красной площади, в ожидании Шуйского», и некоторые другие; как мы увидим далее, они отразились впоследствии в собственных сочинениях участников этих чтений. Между тем открытия «Бориса Годунова» касались и гораздо более глубоких сфер театральной эстетики, и как раз они оказывались для Пушкина принципиальными.

Прежде всего, Пушкин создал новый в русской литературе тип трагического конфликта и трагического характера и построил свою трагедию в соответствии с этим новым пониманием. И. В. Киреевский, которому принадлежит самый глубокий в критике 1830-х годов анализ «Бориса Годунова», недаром упрекал современников в непонимании содержания трагедии и оснований, на которых зиждется ее единство. Киреевский усматривал его в том, что «все лица и все сцены трагедии развиты только в *одном отношении*: в отношении к последствиям царубийства». «Тень умерщвленного Дмитрия царствует в трагедии от начала до конца», связывая лица и группы, управляя событиями, и «преступление Бориса является не как *действие*, но как сила, как мысль, которая обнаруживается мало-помалу то в шепоте царедворца, то в тихих воспоминаниях отшельника, то в одиноких мечтах Григория, то в силе и успехах Самозванца, то в ропоте придворном, то в волнениях народа, то, наконец, в громком ниспровержении несправедно царствовавшего дома».⁸

⁸ Обозрение русской литературы за 1831 год. — Европеец, 1832, № 1. Ср.: Киреевский И. В. Критика и эстетика. М., 1979, с. 103—108. Анализ этого отзыва см. в комментарии Г. О. Винокура (*Пушкин. Полн. собр. соч.*, т. VII. Драматические произведения. М.—Л., 1935, с. 456—458).

Киреевский очень точно связывал эту трагическую идею с наследием античной трагедии. В самом деле, «мнение народное», слух, убеждение, крепнущее от сцены к сцене, в драматургическом отношении здесь эквивалентно античному «року», лицом к лицу с которым поставлен царь Борис. Именно это делает конфликт трагическим; подобно античным трагическим героям, Борис как личность, индивидуальность вступает в борьбу с судьбой, с необходимостью и должен погибнуть, каков бы ни был смысл его личной деятельности.

Но Пушкин не писал трагедию по античным образцам, а в общих категориях осмысливал историческую конкретность. «Борис Годунов» — трагедия романтического периода, с его обостренным интересом к истории. Ближайшим и непосредственным образом связанная с «Историей государства Российского» Карамзина, пушкинская трагедия резко отличалась от хомяковского «Ермака» и по историческому колориту, и по историческому мышлению. Дело было не в том, что Пушкин не допускал анахронизмов (в «Борисе Годунове» они есть и были замечены критикой), — дело было в том, что Пушкин открывал историческую обусловленность стимулов, движущих человеческим мышлением и поведением. В письме к Н. Н. Раевскому 1829 г. он обратил внимание на личность Шуйского — «странную смесь смелости, изворотливости и силы характера». Изменив Годунову, затем Лжедмитрию, Шуйский был помилован уже на лобном месте и вновь вернулся к заговорам и интригам; кратковременный царь, подготовивший свое собственное избрание, он падает «и в своем падении сохраняет больше достоинства и силы духа, нежели в продолжение всей своей жизни».⁹ Об этом-то историческом лице, взятом в кульминационный момент его биографии, Пушкин и рассказывал любомудрам; в трагедии же он появляется за несколько лет до событий, в которых ему только еще предстоит принять участие. Его характер и поведение как бы предвосхищают последующую его деятельность и мотивируют ее; при этом типовые черты «лукавого царедворца» в нем преобладают над индивидуальными. И уже полностью на родовых признаках строится характер Воротынского. Это персонаж вымышленный; в царствование Годунова Воротынские были высланы из Москвы, и пушкинский Воротынский не имеет исторического прототипа. В его характере нет лукавства и своекорыстия придворного; это воевода, прямодушный и наивный в своих понятиях о чести. Моделью его характера в известной мере послужил князь М. И. Воротынский, казненный Грозным (слова «Что нас не жгут на площади» и т. д. отсылают читателя к его истории).

Эти-то черты — родовые, типовые — оказываются для Пушкина истинными стимулами поведения действующих лиц и определяют их расстановку на исторической сцене. Не случайные,

⁹ Пушкин. Полн. собр. соч., т. XIV. [М.—Л.], 1941, с. 47, 398 (подлинник по-французски).

индивидуальные мотивы, как любовь, личная трагедия, честолюбие и т. д., но внеличные, родовые «интересы» выдвигаются на передний план: борьба за власть боярских группировок, «корысть», политические виды. Общее «мнение» возникает как фатально сложившаяся равнодействующая «интересов». Призрак Димитрия воскрешается боярами, желающими свергнуть Годунова и вернуть себе утраченную власть; королем и магнатами — как «предлог раздоров и войны»; народной толпой — потому что она осуждает Годунова и испытывает тяготы в его правление; Басмановым — потому что он вынужден считаться с реальной расстановкой политических сил. Из действующих лиц трагедии в реальность Димитрия, кажется, не верит никто, — готов поверить один Борис, мучимый фантомами большой совести. При такой концепции менялась традиционная шкала ценностей: любовь, страсть героя или ненависть и мстительность его антагонистов переставали быть движущим началом конфликта, как мотивы личные, случайные, внесоциальные и, стало быть, занимающие подчиненное место в иерархии. «Борис Годунов» задумывается как трагедия без любовной интриги, и сцена у фонтана, где любовь демонстративно приносится в жертву политике и является для одной стороны сделкой, а для другой — поэтическим, но мимолетным увлечением, имеет в этом смысле значение принципиальное. Напротив, классицистическая трагедия XVIII в. уравнивала в правах «долг» и «страсть», потому что последняя считалась категорией социальной. Этика вводилась в систему политических понятий; добродетельность властителя, умение обуздать страсти отнюдь не были его личным делом. Эти представления для Пушкина уже значительно поблекли, и он готов в 1820-е—начале 1830-х годов почти исключить их из рассмотрения, перенося центр тяжести на некий объективно-исторический смысл деятельности исторических лиц.

Все это отчасти объясняет позицию Пушкина в отношении исторической драматургии, которая во многом складывалась под его воздействием.

2

Вопрос о русской исторической драме возник в разговорах Пушкина и Любомудров еще в период первых чтений «Годунова». В конце сентября М. П. Погодин записывает в дневнике, что «осмелился говорить» с Пушкиным «о трех предметах из российской истории для трагедии, хотя и жаль было сказать их».¹⁰ Итак, Погодин уже в 1826 г. вынашивал замыслы оригинальной исторической трагедии, к которой не решался приступить. Прослушав «Годунова» и «Ермака», он утвердился в этом намерении. «В антракте мне представился образ Марфы Посадницы, о которой я давно думал, искав языка. Жуковского „Орлеанская дева“

¹⁰ А. С. Пушкин в воспоминаниях современников, т. 2, с. 12.

дала мне некоторое понятие об искомом языке, а „Борис Годунов“ решил его окончательно». ¹¹ К написанию «Марфы Посадницы» он приступил, однако, только в ноябре 1829 г.

Погодин собирался построить трагедию на новых основах: «Соединить устройство французское с частями немецкими, ужас без любви к смерти, всю историю Новгорода и уделов и необходимость самодержавия». ¹² Он следовал Карамзину в скептической оценке «утлой вольности новгородской», ¹³ как правления, раздраемого противоречиями, и утверждал своей трагедией государственную идею Карамзина. Вместе с тем он отнюдь не облегчал конфликта: Марфа оставалась героиней трагедии в самом поражении и несмотря на историческую обреченность ее республиканских идеалов.

В середине мая 1830 г. Погодин читает Пушкину написанные действия. «Пушкин заплакал в третьем действии, — записывает он 14 мая. — „Я не плакал с тех пор, как сам сочиняю. Мои народные сцены ничто перед вашими“». ¹⁴ Общая восторженная оценка «Марфы» была повторена Пушкиным в ноябрьском письме Погодину. ¹⁵

По этому письму и неоконченной статье Пушкина о «Марфе Посаднице» (1830) — одной из важнейших его литературно-эстетических деклараций — мы можем представить себе, что именно более всего ценил Пушкин в погодинской трагедии. Нет сомнения, что он рассматривал ее как прямое продолжение драматургических принципов «Бориса Годунова», появившееся как раз в тот момент, когда он считал неуспех своей трагедии предпринятым и когда на сцене под шумные рукоплескания шел антипод «Годунова» «Ермак» с Каратыгиным в главной роли. В статье о «Марфе Посаднице» Пушкин дипломатично, но решительно отвергнет хомяковскую трагедию, как произведение лирическое, а не драматическое, в котором «все чуждо нашим правам и духу, все, даже самая очаровательная прелесть поэзии». ¹⁶ Достоин замечания, что взгляд Погодина на «Ермака» также претерпел изменения — отзывы о нем в погодинском дневнике становятся все резче и резче: по его словам, это произведение «мозаическое», «неудачное» и даже «нелепица». ¹⁷

Прежде всего Пушкин отметил историческую объективность трагедии Погодина. Это замечание несет в себе внутреннюю полемику: Пушкин резко возражает против аллюзионной драматургии. Народная трагедия для него — род исторического исследования; она должна не только следовать источникам (на эту особен-

¹¹ Барсуков Н. П. Жизнь и труды М. П. Погодина, кн. 2, с. 45.

¹² Там же, с. 392.

¹³ Марфа, посадница новгородская. Трагедия в пяти действиях, в стихах. М., 1830, с. IV.

¹⁴ А. С. Пушкин в воспоминаниях современников, т. 2, с. 20.

¹⁵ Пушкин. Полн. собр. соч., т. XIV, с. 128—129.

¹⁶ Там же, т. XI, с. 180.

¹⁷ Барсуков Н. П. Жизнь и труды М. П. Погодина, кн. 2, с. 45, 187, 315.

ность «Марфы» Погодин обращал внимание в предисловии), но и содержать некую историческую концепцию. Это место статьи Пушкина особенно важно: многое сказано здесь намеком и требует раскрытия.

«Марфа Посадница» была монархическим произведением, и Погодин, подчеркнувший эту направленность цитатой из Карамзина в предисловии, писал Шевыреву: «Если правительство хорошо вникнет в дух моей трагедии, то скажет мне спасибо».¹⁸ Однако Пушкин не до конца верил этим официальным заявлениям и имел на то основания: записи дневника Погодина показывают, что в 1826 г. разговоры в московских кружках о только что подавленном восстании 14 декабря были далеки от официоза. Погодин боялся политических преследований и держался очень осторожно; несмотря на это, Пушкин, как можно думать, не считал его вполне искренним и безусловным сторонником правительства. В письме к нему он писал по поводу трагедии: «Сердце ваше не лежит к Иоанну»,¹⁹ а в набросках статьи как бы ответил на свои собственные мысли: драматический поэт должен быть беспристрастен, не должен «хитрить и клониться на одну сторону, жертвуя другою». «Не он, не его политический образ мнений, не его тайное или явное пристрастие должно было говорить в трагедии, — но люди минувших дней, [их] умы, их предрассудки».²⁰ Пушкин несомненно видел, что политическая проблематика «Марфы Посадницы» складывалась отчасти под влиянием событий 14 декабря и что это сказалось и в изображении новгородской вольности, и в пафосе гражданственности, одушевляющем Марфу. Сочувствие декабристам и высокая нравственная оценка их подвига не поколебались у Пушкина в 1830 г., но поражение восстания он рассматривает теперь как историческую неизбежность, как следствие социальных закономерностей, которые и подлежат в первую очередь художественному исследованию. Очень вероятно, впрочем, что Пушкин, читая погодинскую драму, привнес в нее нечто от своих политических размышлений, обострив и углубив ее проблематику: после 1826 г. он встречался с Погодиным спорадически и не мог следить, как эволюционировали вправо политические симпатии последнего. Любопытно, что сам Погодин иной раз переоценивал уже им написанное под влиянием разговоров с Пушкиным и сознавался, что поэт, «как алхимик», вкладывал «свое золото» в сцены, казавшиеся самому Погодину «общими местами».²¹

¹⁸ Там же, кн. 3, с. 31.

¹⁹ Пушкин. Полн. собр. соч., т. XIV, с. 129.

²⁰ Там же. т. XI, с. 181. Эта сложность политической проблематики «Марфы» является предметом дискуссий в исследовательской литературе. См.: Тойбин И. М. 1) Пушкин и Погодин. — Учен. зап. Курского пед. ин-та, 1956, вып. V, с. 100—115; 2) Пушкин и философско-историческая мысль в России на рубеже 1820 и 1830 годов. Воронеж, 1980, с. 44—68; Мейлах В. С. Художественное мышление Пушкина как творческий процесс. М.—Л., 1962, с. 124—132.

²¹ Барсиков Н. П. Жизнь и труды М. П. Погодина, кн. 3, с. 30.

Как бы то ни было, Пушкин принял основную идею «Марфы Посадницы» — «отпор погибающей вольности» был «глубоко обдуманым ударом», изменившим все течение русской истории, — и считал ее истинно трагическим конфликтом. Этот конфликт определяет масштаб изображения действующих лиц, прежде всего Иоанна, фигуры, исполненной «грозного и хладного величия». Очень характерно, что основными действующими лицами трагедии Пушкин считал не Иоанна и Марфу, а Иоанна и Новгород.

Именно поэтому в поле зрения Пушкина попадают прежде всего народные сцены. В первой сцене организующим началом является «народная молва» об Иоанне, уже стоящем под стенами города. Это — принцип развития действия, прямо восходящий к «Борису Годунову», и Пушкин говорит о нем почти в тех же словах, в каких И. В. Киреевский будет определять драматическую технику «Бориса Годунова» (напомним, что Пушкин высоко ценил эту статью, которая, может быть, возникла не без влияния разговоров с самим Пушкиным). «Иоанн наполняет трагедию. Мысль его приводит в движение всю машину, все страсти, все пружины <...> Он еще не появлялся, но уже тут, — как Марфа, мы уже чувствуем его присутствие». В следующей, второй сцене действует уже сам Иоанн, принимая новгородских послов. Его монолог, согласно Пушкину, дает о нем точное понятие: «холодная твердая решимость, обвинения сильные, притворное великодушие, хитрое изложение обид».²² Пушкин словно намеренно подчеркивает не личные, а типовые черты и почти объективистски устраняется от моральных оценок. «Притворное великодушие», «хитрое изложение обид» принадлежат политике XV в. Еще большее одобрение Пушкина заслуживают речи послов — «угаданная» с «исторической верностью» «дипломатика русского вольного города». Надев личину смирения и покорности, новгородцы пытаются выговорить самоуправление под эгидой самодержавной власти. Но цель политики Иоанна — безусловное владычество, и ему нужен не договор, а спровоцированная и непременно победоносная война. Проводником его политики в Новгороде оказывается вымышленное лицо — сын Марфы Борецкой, изменивший Новгороду во имя высшей государственной идеи.

Линия Борецкого для Погодина чрезвычайно важна — это одна из пружин драматического конфликта. Борецкий хочет поражения Новгорода, потому что республика, раздираемая внутренними противоречиями, уже лишена и устойчивости, и благоденствия. Он — политический антипод своей матери, которую готов выдать Иоанну при условии сохранения ей жизни. Измена Борецкого — сложный политический и психологический акт, к которому неприменимы абстрактные моральные оценки. Почти нет сомнений, что прототип его Погодин нашел в событиях недавнего времени: в 1826 г. он довольно близко сходится с Я. И. Ростовцевым и слу-

²² Пушкин. Полн. собр. соч., т. XI, с. 181—182.

шает подробные рассказы о его взаимоотношениях с декабристами накануне выступления и о его доносе правительству, в который сам Ростовцев вкладывал смысл государственной акции.²³ Борецкому не чужды корыстные виды, но его деятельность направляется не ими, а общей политической идеей, и поэтому он разговаривает с Иоанном почти как равный. Эту сцену очень одобрял Хомяков.²⁴ Пушкину, напротив, она казалась «недраматической»; он упрекал Погодина в желании «возвысить» Борецкого и в нарушении законов психологического правдоподобия: изменник (в понимании XV в.) «не смел забыться» перед государем и «не говорил бы уже вольным языком новгородца».²⁵

Зато следующие сцены — в III действии — приводили Пушкина в восторг; слушая их впервые, он плакал и готов был предпочесть их своим собственным народным сценам в «Борисе Годунове». Погодин изображал в них столкновение социальных интересов в новгородской республике: народ для него не однородная масса, но социально дифференцированное понятие.²⁶ Бояре, «житые люди», купцы располагаются на одном полюсе; это сторонники мира и сильной власти, защищающей их положение и имущество; они готовы на мир с Иоанном, потому что боятся его меньше, нежели «младших граждан» и престолярства. Последние — сторонники вольности, в которой видят осуществление своих прав, и готовы отстаивать ее в войне под водительством Марфы. Подобный «социальный разрез» свидетельствовал уже о новом понимании истории и действительно был шагом вперед по сравнению с изображением народа в «Борисе Годунове»; шаг этот, однако, делался в «пушкинском» направлении, и автор «Годунова» его приветствовал. Пожалуй, в наименьшей степени заинтересовал Пушкина образ самой Марфы, который у Погодина не имеет социально-психологического обоснования. Судя по наброскам плана статьи, Пушкин предполагал провести аналогию между Марфой у Погодина и Марфой в одноименной повести Карамзина (ср.: «Посадница, как понял ее Карамзин в своей —»²⁷). В самом деле, здесь много общего; повесть Карамзина предопределила концепцию образа в последующей литературе (ср., например, «Марфу Посадницу, или Покорение Новгорода» Ф. Ф. Иванова, 1808), и Погодин не сумел или не захотел порвать с ней. Марфа — воплощение республиканских добродетелей, но вместе с тем и фанатизма; личный подвиг ее имеет следствием общественное бедствие и потому превращается в трагическую вину. То, что ее родной сын предаст ее дело, конечно, не дискредитирует ее как героиню (как иногда считали), но лишней раз показывает ее историческую обреченность.

²³ Барсуков Н. П. Жизнь и труды М. П. Погодина, кн. 1, с. 328.

²⁴ Там же, кн. 3, с. 29.

²⁵ Пушкин. Полн. собр. соч., т. XI, с. 182.

²⁶ Пушкин. Исследования и материалы, т. VI. Л., 1969, с. 126—128.

²⁷ Пушкин. Полн. собр. соч., т. XI, с. 419.

Погодин заканчивает свою трагедию последним поединком Марфы и Иоанна: он заставляет Марфу повторить перед победителем «пророчество Зосимы». Этот сюжет (отшельник за трапезой предсказывает гибель всем присутствующим) разрабатывался декабристской литературой (А. И. Одоевский), для которой гибель новгородской вольности была глубоко драматическим эпизодом, непосредственно проецированным в современность. Погодин несколько меняет смысл пророчества. Оно обращено к Иоанну и рисует перед ним картину грядущей гибели его рода и прихода на трон новой династии (Романовых). В заключительном ответном монологе Иоанна вновь звучит государственная идея: род его может погибнуть, но Русь, ради которой он предпринял свой «подвиг», «восстанет над землей»; самодержавная власть, им установленная, несет стране избавление от «бед и напастей». Трагический конфликт, таким образом, разрешается нотой исторического оптимизма.

Несмотря на «благонамеренный» в целом дух трагедии, печатание ее встретило довольно значительные трудности: самые картины народных движений в эпоху волнений на Западе и холерных бунтов в России приобретали объективно аллюзионный смысл. «Марфа Посадница» выходит в свет несколько позже пушкинского «Бориса Годунова», который послужил непосредственным толчком к ее созданию, а с начала 1830-х годов вызвал к жизни целую серию новых замыслов исторической трагедии. Такие замыслы вызревают прежде всего у самого Погодина — трагедии о Борисе Годунове, о Димитрии Самозванце, о Василии Шуйском, наконец, о Петре I (трагедия, действительно написанная им в 1831 г., но запрещенная к печати).²⁸ Все они были так или иначе связаны с историческими занятиями Погодина и, по-видимому, рассматривались им как замыслы историко-биографических исследований. Научная мысль у Погодина явно опережала художественную; даже вопрос о форме трагедии — поэтической или прозаической — являлся для него предметом постоянных колебаний. Нет сомнения, что Пушкина в трагедиях Погодина интересовала прежде всего историческая концепция, и потому он прощал автору «Марфы Посадницы» «неправильность» языка, беспомощность стиха и тактично советовал избрать прозаическую форму.²⁹

3

Все эти теоретические споры и размышления происходят в то время, когда польское восстание 1830 г. резко меняет и политическую ситуацию, и умонастроения русского общества и вызывает к жизни целый комплекс социальных, политических и истори-

²⁸ Русский архив, 1882, № 6, с. 168.

²⁹ Барсуков Н. П. Жизнь и труды М. П. Погодина, кн. 3, с. 253—254.

ческих идей, предопределяя и проблематику, и — во многом — угол освещения исторической темы в драматургии. Пушкинский «Борис Годунов» выходит в свет в 1831 г.; не исключено, что самое разрешение к печати столь долго задерживаемой трагедии было следствием той неожиданной актуальности, которую дали ей события. После 1830 г. тема Смуты и исторических взаимоотношений Польши к России становится доминирующей именно в исторической драматургии. Самозванец, Басманов, Ляпунов, Скопин-Шуйский — излюбленные исторические герои 1830-х годов; эти образы проходят в творчестве А. С. Хомякова, М. П. Погодина, Н. В. Кукольника, Е. Ф. Розена — всех основных исторических драматургов 1830-х годов; к эпохе Самозванца обращаются М. Е. Лобанов, А. А. Шаховской, Я. И. Ростовцев и др.

Первым произведением, созданным на эту тему под непосредственным впечатлением событий, была трагедия А. С. Хомякова «Дмитрий Самозванец». Художественные принципы этой трагедии складывались в орбите воздействия пушкинского «Годунова» и не без влияния теоретических споров о «Марфе Посаднице», которые Погодин и Хомяков вели в мае 1831 г. «Мы смотрим с ним с двух сторон, — записывает Погодин в дневнике, — он непременно хочет опозаживать как бы с хором, а я буду брать истинной. Ляпунов для него славное лицо. Он будет писать еще Самозванца. Сколько нас примется за это лицо».³⁰ Итак, Хомяков не отказался от принципов лирической драмы, испробованных им в «Ермаке», и в новой своей трагедии «Дмитрий Самозванец» (1832), которую прочел в апреле того же года Пушкину, Вяземскому и Карамзиным. Отзыв Вяземского был благожелателен: он находил, что трагедия — «продолжение и в роде трагедии Пушкина, но в ней есть более лирического. Вообще произведение очень замечательное и показывающее зреющий талант автора».³¹

Вяземский совершенно точно почувствовал зависимость «Дмитрия Самозванца» от пушкинского «Бориса Годунова». Позднее, уже в исследовательской литературе, были отмечены прямые парафразы Хомякова из Пушкина и даже соотносящиеся сцены; таковы, например, сцены с Мариной, где упоминаются ночь и «фонтан», у которого состоялось первое объяснение с Самозванцем.³² К Пушкину в конечном счете восходит и сюжетно-композиционная функция народных сцен, закрепленная «Марфой Посадницей» Погодина: «Дмитрий Самозванец» начинается слухами, толками, из которых вырисовывается образ нового царя.

Вместе с тем — и здесь начинается отличие установки Хомякова-драматурга от пушкинской и погодинской — центр тя-

³⁰ Там же, с. 371.

³¹ Русский архив, 1868, № 4—5, стб. 617 (письмо П. А. Вяземского к И. И. Дмитриеву от 13 апреля 1832 г.). См. подробнее в примечании Б. Ф. Егорова в кн.: Хомяков А. С. Стихотворения и драмы. Л., 1960 (Б-ка поэта. Большая сер.), с. 578—579.

³² Гукровский Г. А. Пушкин и проблемы реалистического стиля, с. 68—

жести в трагедии лежит не на конфликте, а на характерах. В «Димитрии» два основных антагониста — Самозванец и Шуйский. Первый задуман как романтическая натура, благородный авантюрист, с задатками просвещенного и гуманного правителя. Этим главу иностранной интервенции — русский по крови и духу; ему претит национальное чванство шляхтичей, равно как политический цинизм учителей его — иезуитов. Он смел, но «незлобен», и ему чужда жестокость, даже вызванная политической необходимостью. Все эти качества проявляются не только прямо — в поступках и монологах, но и косвенно — через отношение к Димитрию действующих лиц, носителей положительного начала. Ему принадлежит любовь и преданность Басманова; царица Марфа, мать погибшего в Угличе царевича Димитрия, вынужденная ложно признать в Самозванце своего покойного сына и несущая бремя клятвпреступления, вдруг неожиданно для себя приходит к убеждению, что этот человек добр, «любит Русь и полон дум высоких»; почти те же слова повторяет и прямой враг Димитрия Прокофий Ляпунов.

Такое понимание характера дает возможность Хомякову развернуть трагический конфликт, общая идея которого подчеркнута эпиграфом трагедии: Димитрий погиб потому, что оскорбил народные нравы, привычки и даже предрассудки. Он не мог противостоять стихийным политическим силам и сплетаемой вокруг него политической интриге и вопреки своей воле оказался их игрушкой. Среди стихийных сил первой оказывается оскорбленное национальное самосознание, в понимании Хомякова все более приобретающее славянофильский оттенок.

Образ Димитрия у Хомякова достаточно сложен и исполнен внутренних противоречий. Столь же сложен и образ Василия Шуйского. Шуйский подсказан Хомякову Пушкиным в еще большей мере, чем Самозванец. О его несостоявшейся казни рассказывал Пушкин Любомудрам еще в 1826 г.; вероятно, тогда же в разговорах обрисовалась и концепция личности, закрепленная в письме Пушкина Раевскому 1829 г.: «смесь смелости, изворотливости и силы характера». Старый политический интриган предстает в трагедии как мученик совести и чести, бесстрашный обличитель Самозванца, перенесший тяжелую пытку и смертный приговор. На лобном месте он предстает народу в ореоле святого. Судьба Шуйского — важный элемент драматического конфликта; напряжение возрастает по мере того, как в решение его участи втягиваются все более значительные политические и моральные силы: бояре, магнаты (Бучинский, Вишневецкий) — из соображений сословных, наконец, царица Марфа, направляемая Прокофием Ляпуновым. Димитрий колеблется между личным сочувствием и соображениями необходимости; и он, и Басманов понимают или предчувствуют, что жизнь Шуйского — это гибель Димитрия и его государственных начинаний. Уступив просьбам и внутреннему чувству, Самозванец подписывает себе смертный приговор.

Избавленный от казни и прощенный, Шуйский вновь принимается за интриги. Он готов был принять смерть как искупление, но, оставшись в живых, он делает свое мученичество козырем в политической игре. На его стороне народ и выразители народного нравственного чувства — Скопин-Шуйский, Ляпунов; очень характерно, впрочем, что ни тот ни другой не верят до конца в чистоту замыслов Шуйского. Торжественным отказом от венца Шуйский покупает себе голоса бояр. Замысел осуществляется блестяще: вспыхивает подготовленный им бунт, Лжедмитрий гибнет под ударами сторонников Шуйского и возмущенного народа, и в это время спровоцированный самим же Шуйским голос народа объявляет его царем. Хомяков заканчивает свою трагедию варьированной «годуновской» концовкой: Скопин и Ляпунов пожимают, что стали жертвой обмана; их устами произносится похвала Дмитрию и моральное осуждение преступления, с которого началось новое царствование: «Вы правый суд в злодейство обратили!». Прямая парафраза заключительной ремарки «Годунова» есть и в другом месте: «И их увидя трупы, От ужаса безмолвствовал народ».³³

Эти ремисценции — сознательные или нет — связывают «Дмитрия Самозванца» с этической проблематикой «Бориса Годунова» и с заключенной в нем концепцией народа. Как и у Пушкина, народ у Хомякова — носитель непосредственного, «естественного» нравственного начала; поэтому он легко может стать игрушкой в руках политиканов; но именно поэтому же ему принадлежит конечное слово в историческом процессе, причем слово «справедливое». Однако Пушкин после «Бориса Годунова» двигался к социологическому расчленению самого понятия «народ» (как мы помним, попытку такого расчленения он находил у Погодина); Хомяков же, напротив, шел к концепции синтезирующего «народного духа», выраженного в нравах, традициях, привычках и т. п. Исторические занятия Пушкина вели его к признанию социальной обусловленности этики и примата социальных интересов в общественных движениях. Хомяков был не чужд такого понимания; так, в разговоре Шуйского и Ляпунова возникает мотив отмены местничества (он есть и в «Борисе Годунове», и Пушкин придавал ему важное значение); Шуйский во многом направляем и сословными соображениями. Однако не эти мотивы доминируют в «Дмитрии Самозванце»: вневременный моральный критерий продолжает действовать в трагедии, и на передний план выдвигается проблема моральной правомочности исторических лиц. Это сразу же переводит конфликт в личный план и усиливает элемент случайности, подчеркнутый, между прочим, эпиграфом: если бы Самозванец повел себя иначе, он смог бы сохранить престол. Такая альтернатива невозможна для пушкинского Бориса: его усилия не могут преодолеть «народного мнения», надличной исторической закономерности, в которой И. В. Кире-

³³ Хомяков А. С. Стихотворения и драмы, с. 460, 402.

евский склонен был усматривать аналог античного «рока». Поэтому «Борис Годунов» и тяготел к художественной структуре античной трагедии; тенденции же «Дмитрия Самозванца» вели от трагедии к романтической драме.

«Дмитрий Самозванец» был значительным явлением в русской исторической драматургии и встретил благосклонный прием Полевого³⁴ и молодого Белинского, впрочем, упрекнувшего автора в отсутствии «драматизма».³⁵

Тот же самый упрек высказывает и Погодин. Он внимательно следит за работой Хомякова с первых ее этапов. В декабре 1831 г. он сообщает Шевыреву, что Хомяков пишет четвертое действие. В январе 1832 г. Погодин уже читает всю трагедию в целом. Отзывы его двойственны: он восхищен стихом и «блестящими» сценами, однако отмечает «несообразности» и отсутствие драматического искусства («Какая это трагедия!»).³⁶ Он противопоставляет ей свою драматическую разработку, появившуюся в 1835 г. озаглавленную «История в лицах о Дмитрии Самозванце» и снабженную посвящением Пушкину.

Погодин отказался от соперничества с Хомяковым в области чисто литературной, прямо подчеркнув заглавием, что пишет историческую хронику, и избрав не стихотворную, а прозаическую форму, как и советовал ему Пушкин. Нет сомнения, однако, что намерение противопоставить литературным замыслам историческую достоверность («брать истиной») у него осталось. Он сделал, кроме того, попытку развить те идеи, которые были ему подсказаны Пушкиным, — не столько, может быть, текстом «Бориса Годунова», сколько последующим общением и разговорами о «Марфе Посаднице». Так, он прямо подхватывает высказанную еще в 1826 г. мысль Пушкина изобразить палача, «который шутит с чернью, стоя у плахи на Красной площади в ожидании Шуйского» (сцена «Площадь»). «По Пушкину» строится и композиция: в виде отдельных сцен с большим географическим и хронологическим диапазоном; заглавия являются в то же время и экспозицией. Впрочем, Погодин не решается полностью порвать с драматической традицией и делит свою «Историю в лицах...» на пять частей, соответствующих пяти актам. Еще важнее, однако, та особая роль, которую Погодин вслед за Пушкиным отводит народным сценам, — как мы помним, именно на них обращал Пушкин внимание в «Марфе Посаднице». Однако если в «Марфе» проблема социальной дифференцированности народа и противоборства интересов разных социальных групп выдвигалась как одна из центральных, то теперь она отходит на задний план, и это несомненно связано с общественными условиями, в которых создается пьеса. Погодин писал «Самозванца» уже

³⁴ Московский телеграф, 1834, № 5, с. 137—144.

³⁵ Белинский В. Г. Полн. собр. соч., т. I. М.—Л., 1953, с. 100. Далее ссылки на это издание даются в тексте (римские цифры обозначают том, арабские — страницы).

³⁶ Барсуков Н. П. Жизнь и труды М. П. Погодина, кн. 4, с. 28—29.

после событий 1830—1831 гг., будучи автором статьи «Исторические размышления об отношениях Польши к России» (1831), где изложил свою концепцию исторических взаимоотношений двух народов. Соответственно акцент перенесен в национальную плоскость.

Такое перемещение было характерно и для драмы Хомякова, но в «сценах» Погодина политическая установка произведения сказывается в гораздо большей мере и по существу подчиняет себе художественную проблематику. Это ощущается особенно ясно, когда Погодин касается характеров и ситуаций, уже разработанных и Пушкиным, и Хомяковым. Его Самозванец ориентирован на пушкинского, но рисунок образа упрощен почти до карикатурности.³⁷ Самозванец Погодина неумен, беспечен, эгоистичен, хвастлив и занят единственно развлечениями; первое, что он собирается сделать, заняв трон («Вот мой престол! мой венец! мои палаты! мое царство», — декламирует он при первом же своем появлении), это увидеть Ксению Годунову. Погодин считает особенно важным подчеркнуть поверхностное усвоение им иноземной культуры, и сцена бала в Кремлевских палатах (ч. IV) превращается под его пером в почти пародийное истолкование последовательно проведенной в «Борисе Годунове» идеи культурно-исторической определенности нравов и обычаев. Для Пушкина культуры (западная и восточная) равноценны; Погодину важно показать преимущество патриархального национального быта и бесчинства завоевателей. Это как бы два полюса его «Истории в лицах...»; на одном стоят Лжедмитрий и польская шляхта, на другом — народ.

«Народные сцены» в «Димитрии» занимают больше места, чем в «Марфе Посаднице», но в самой концепции народа Погодин отступил от принципов социальной дифференциации; хотя он показывает разницу «интересов», например купцов и простонародья, сейчас ему важнее подчеркнуть единство нации перед лицом общей угрозы. Народ устами своих безымянных представителей осуждает оскорбление нравов, религии, традиционных обычаев, произвольные отступления Лжедмитрия от вековых ритуалов, его «дерзость», слишком большую доступность (ср. у Пушкина совет Годунова сыну являться народу лишь в торжественных случаях), несоблюдение христианских обрядов и проч. Недовольство народа — реальная сила, и, подчеркивая эту мысль, Погодин прямо перефразирует сцену с боярами и народом, заключающую пушкинскую трагедию. Любопытно, однако, что он опирается на допечатную редакцию «Бориса Годунова»; в ответ на требование: «Кричите: многие лета царю Дмитрию Ивановичу и царице Марине Юрьевне» — народ послушно повторяет продиктованное приветствие.³⁸ Дело в том, что для Погодина потенциальная актив-

³⁷ Пушкин. Исследования и материалы, т. VI, с. 132—135.

³⁸ Погодин М. П. История в лицах о Димитрии Самозванце. М., 1835, с. 110.

ность народа сочетается с его глубокой преданностью самой идее монарха: Шуйский может вызвать его на бунт, только убедив, что Лжедмитрий не есть законный царь, и взяв на себя «грех»; равным образом стрельцы защищают уже поверженного Самозванца до тех пор, пока царица Марфа не удостоверяет, что он — не ее сын. Эта общая мысль потом пройдет через всю официальную драматургию.

Благонамеренному монархизму погодинской драмы отнюдь не противоречила ее антиаристократическая направленность. Нет сомнения, что, изобразив бояр «глупыми», как советовал ему Гоголь, и, более того, сделав их источником интриг и мятежей, Погодин выражал не только свои исторические идеи, но и социальные антипатии. Бояре робки, но коварны и своекорыстны, и воплощением двух последних качеств оказывается Шуйский. У Хомякова Шуйский — сложный и цельный характер; герой, мученик и интриган слились у него в одном лице. У Погодина же Шуйский-страдалец исчез, и образ «выпрямлен» и упрощен, как это произошло и с другими персонажами. «Сцены» Погодина вышли с посвящением Пушкину, он явно рассматривал их как развитие пушкинских принципов исторической трагедии. Однако ни в дневниках и воспоминаниях Погодина, ни в пушкинском критическом и эпистолярном наследии нет никаких свидетельств об отношении Пушкина к этой драме. Самое умолчание здесь показательное. Погодин попытался воспроизвести лишь внешние признаки «Бориса Годунова»; он учепически реализовал отдельные замечания в разговорах Пушкина и попытался имитировать некоторые концептуально важные сцены, но отошел от намечившихся в «Марфе Посаднице» принципов идейной структуры, которыми дорожил Пушкин. Так, он умудрился почти исключить из своих «сцен» драматический конфликт и драматический характер, которые цементировали и пушкинские сцены, и собственную его «Марфу Посадницу». Слабые попытки создать такой характер намечаются только в обрисовке Басманова — адепта Самозванца, но умного, дипломатичного, осторожного и патриотически настроенного.

«Сцены» Погодина не сыграли сколько-нибудь заметной роли в истории драматургии, да, скорее всего, Погодин и не предназначал их для сцены, а писал «драму для чтения», по типу распространенных тогда (в частности, во Франции) «драматических хроник». Иначе подошел к проблеме исторической драмы Е. Ф. Розен.

4

Имя Егора Федоровича Розена (1800—1860) в 1830-е годы не пользовалось еще той печальной известностью, которую оно получило позднее, в особенности после выхода записок М. И. Глинки, во многом определивших его последующую репутацию. Пушкин возлагал надежды на исторические драмы Розена, ставил его

выше Кукольника и Хомякова и предполагал адресовать ему теоретическое письмо — предисловие ко второму (песочастившемуся) изданию «Бориса Годунова».

Первая драма Розена, «Россия и Баторий», появилась в свет в 1833 г. Таким образом, это была одна из сравнительно ранних драм из истории русско-польских отношений; она выходит в то время, когда устойчивый репертуар драматических характеров и коллизий не успел еще до конца определиться и наложить свои ограничения на творческую волю драматурга. Тем не менее потенциально такой репертуар уже существовал, и заслуга Розена состояла по крайней мере в том, что он избрал непредусмотренные ситуацию и конфликт. Он положил в основу драмы события 1581—1582 гг.: последние годы царствования Ивана IV и героический эпизод неудачной Ливонской войны — оборону Пскова от войск победоносного Стефана Батория.

Основной конфликт «России и Батория» подсказан Карамзиным. В центре драмы два правителя, по существу два антипода — Иоанн (Иван IV Грозный) и Стефан Баторий. Первый обрисован Розеном как трагический характер. «Муж крайностей, величественный грешник», говорит о нем Годунов, «герой и трус, и ангел, и крошечник», «и свет и тьма, и благ и зол избранник». ³⁹ Перед концом своего царствования и самой жизни он сломлен духом, боится Батория как орудия мщения, посланного провидением, тянется в мыслях к светлым воспоминаниям о начале царствования — об Анастасии, об Адашеве; преисполнен презрения к новым любимцам — Грязному, но не в силах отделаться от навязчивой идеи всеобщей измены и венчает длинную цепь своих грехов и преступлений убийством сына. Второй — талантливый, мужественный и просвещенный воин и правитель, презирающий «тирана» и «мучителя», гуманист, желающий общего блага.

Проблематика драмы заключена между этими двумя полюсами, и историческая неизбежность победы России доказывается как бы «от противного». Псков должен пасть — по всему течению обстоятельств, и вместе с тем он не может пасть, потому что даже в самых апокалиптических своих проявлениях («тирания», «деспотизм») самодержавие оказывается той объединяющей силой, которая сплачивает защитников Пскова. Возникает новая антитеза: вечно бунтующее войско Батория, готовое ежеминутно расколоться из-за личных раздоров, выгод «конфедератов» или измен, и монолитное русское войско, изначально и безусловно отвергающее всякую мысль об измене любому государю, каким бы он ни был, сильное убежденностью, верой и патриархальностью нравов. В этой триаде, давшей начало уваровской формуле «самодержавие, православие, народность», Розен едва ли не основное место отводит первому члену — идее самодержавия. Небезынтересно, что социально-философская идея драмы формулируется устами

³⁹ Розен Е. Ф. Россия и Баторий, историческая драма в пяти действиях. СПб., 1833, с. 176.

Батория: «дивная любовь к царю» русских объявляется им едва ли не чертой национального характера, которая вместе с «патриархальной честностью» и единодушной твердостью их перед лицом врага должна в конце концов свести на нет все его усилия. При всем том в «России и Батории» Розен сумел избежать примитивно-агитационной обрисовки противников: не только сам Баторий, но и канцлер Замойский — дипломат, государственный деятель, писатель гуманистической ориентации и кругозора — поданы в сочувственных тонах; существенное значение для концепции драмы имела и сцена смерти Ивана Гаронны, смелого и мужественного руководителя наемного отряда в войске Батория: русские женщины облегчают ему предсмертные страдания и воздают воинские почести, накрывая боевым знаменем.

Драму Розена ждала своеобразная и чрезвычайно показательная судьба. Она была представлена Николаю I и одобрена им с приказанием переделать для сцены. В своем первоначальном виде она не могла получить сценическое воплощение, хотя бы уже потому, что в ней действовал русский царь, появление которого на театральных подмостках считалось решительно неуместным. Переделка, совершавшаяся при консультации и с помощью В. А. Жуковского, несомненно по прямым указаниям императора, повлекла за собою кардинальную переработку драмы. Вся линия, связанная с образом Ивана Грозного, была исключена; уборы были и сцены чествования побежденного врага (упомянутая сцена с Гаронной). Зато были усилены и развиты мотивы, характеризующие низкий социально-моральный облик шляхтичей; таковы сцены с Остроумецким, вначале прибегающим к низкой воинской хитрости, а затем готовым обманным путем предать в руки неприятелям своего короля. В этой сцене Розен еще раз подчеркнул неизбежность для русских монархического принципа: князь Прозоровский с ужасом смотрит на изменника, «Иуду», предающего своего царя, хотя бы это был царь враждебного государства.

Новая, сценическая редакция драмы, сократившейся в результате переделок почти на треть, получила название «Осада Пскова» (1834). В ней остались народные сцены, характеризующие доблесть и патриотизм русских воинов, защищающих Псков, и сюжетная линия «Прозоровский—Курбский», бывшая в первом варианте основной, но теперь ставшая единственной.

Уже в декабристской литературе, начиная с «Дум» Рыльского, Курбский — жертва тирании Грозного, беглец, ставший военачальником Батория, — рассматривался как драматический характер. Виной Курбского считался не самый факт политической эмиграции, а выступление с оружием в руках против соотечественников. Розен смещает акцент: патриотизм для него неразрывно связан с монархической идеей. Поэтому меч, извлеченный Курбским «на грозного мучителя людей», с фатальной неизбежностью оказывается направленным против отечества в целом, а его бег-

ство из России столь же фатально влечет за собой ностальгию и полную изоляцию в среде русских, с презрением отвергающих всякое общение с «изменником». Розен подчеркивает трагическую двойственность Курбского: как личность он — воплощение этических добродетелей и русский патриот, как исторический деятель — «светлый муж с темною судьбой» (здесь следует прямая параллель с Корполаном — д. IV, явл. 6); его «срамное бегство», по его собственному покаянному признанию, было началом его конца — мук совести, унижений, сожаления о том, что он не разделил плаху с друзьями Адашева. Этот внутренний конфликт дополняется внешним: князь Прозоровский, глава защитников Пскова, является сыном Курбского и знает об этом. Эквивалентом античного рока в «России и Батории» и «Осаде Пскова» является нависшая над героями возможность отцеубийства (сыноубийства). Розен хорошо знал античную драматургическую традицию, но следовать ей не стал: движущей пружиной конфликта оказалась для него идея долга. Она проясняется в сцене разговора между Прозоровским и женой его в 5-м явлении III действия: Прозоровский видит свой долг в беспрекословном повиновении государю и потому обязан отказаться от всяких сношений с нежно любимым отцом и поднять меч над его головой; он может лишь молиться о том, чтобы его миновала эта жестокая необходимость. Основная этическая формула произносится его устами: «Чем выше долг людской, тем холодней, — Но тем и чище он, и ближе к богу». Именно эта идея предопределяет и логику его поведения: в последней сцене драмы происходит единоборство между ним и отцом, прерванное известием о заключении мира. Противники опускают мечи, и происходит узнавание. Теперь Прозоровский должен отправить отца как пленника к Иоанну на лютую казнь, и вновь возникает альтернатива: отцеубийство или отступление от долга. Конфликт разрешается только «самоуничтожением» трагических героев: и отец, и сын принимают решение постричься и уйти из мира. К этой драме Розен вернулся и много позже, в 1857 г.; в новой редакции («Князья Курбские») он сохранил без изменения сюжет и лишь архаизировал язык.

На том же, классицистическом в существе своем, конфликте чувства и долга построены и следующие драмы Розена — «Петр Басманов» (1835) и «Дочь Иоанна III» (1836).

При всей консервативности общей позиции Розена проблематика его драм была далека от официоза. Драма «Россия и Баторий» оказывалась решительно непригодной для воспитания публики в ортодоксально-монархическом духе, скорее напротив, но и в переработанном виде она мало соответствовала такой задаче. Эталон официальной исторической драмы создал не Розен, а его соперник на драматическом поприще — молодой Нестор Васильевич Кукольник (1809—1868), стяжавший шумный успех своим «Торквато Тассо» (1831) и уже в октябре 1832 г. окончивший новую драму — «Рука всевышнего отечество спасла», поставленную в Александринском театре в 1834 г.

Уже первые рецензенты «Руки всевышнего» отметили совершенно точно, что она не имеет драматического конфликта. Кукольник писал своего рода мистерию, в которой наряду с историческими лицами действуют провиденциальные силы, причем усилия и людей и внеличных начал направлены к одной цели. Результатом было произведение, находящееся в обратном отношении к античной трагедии или романтической трагедии рока, — с серией псевдоконфликтов, мгновенно разрешаемых. В первом же действии происходит чудо воскрешения умирающего князя Пожарского; в третьем и четвертом актах коварство Марины наказано безумием, а измена Заруцкого — гибелью. Любопытно, что Кукольник совершенно намеренно и последовательно усиливает роль случая, долженствующего обозначать «волю провидения». В первом издании драмы Заруцкого убивали казаки, возмущенные его изменой; при переработке автор заставил изменника погибнуть в критический момент от случайного выстрела. Ни тот, ни другой вариант гибели Заруцкого не соответствовал исторической истине (как и сумасшествие Марины) и был элементом чисто художественного замысла. Мистический смысл происходящего неоднократно подчеркнут и в монологах героев. Все это необходимо для того, чтобы сюжетно подготовить заключительное «чудо»: единодушное избрание (тайным голосованием) Михаила Романова, даже не объявленного кандидатом на престол.

В художественной концепции «Руки всевышнего» изменилось традиционное соотношение статических и динамических элементов драматического повествования. Основой драмы становится не действие, движение, а «историческая картина»; именно поэтому Кукольник имеет возможность избрать общеизвестный сюжет: основным средством воздействия на патриотически настроенного зрителя являются ситуация, призванная резонировать его умонастроению, и лирическая патетика монологов, произносимых в момент высшего напряжения духовных сил. Эта ориентация на зрителя, уже изначала предрасположенного принять патриотический пафос драмы, была очень существенна для сценической судьбы не только «Руки всевышнего», но и любого образца официально-патриотической драматургии, где зрительское сочувствие и сопереживание обеспечивалось не индивидуальным поведением героя, а степенью соответствия его высказываний некоему идеальному эталону любви к отечеству, преданности вере и монарху. Поведение его есть лишь иллюстрация высказывания.

Именно поэтому герои и «Руки всевышнего», и следующей исторической драмы Кукольника — «Князь Михаил Васильевич Скопин-Шуйский», поставленной в январе 1835 г., необыкновенно «искренни» в своих монологах и прямым текстом выдают свои тайные намерения. Поэтому же большая или меньшая моральная правомочность героя определяется в диалоге, а не в логике поведения. Аппелляция к Руси, богу, царю здесь оказывается *ultima*

ratio — последним аргументом, способным даже переубедить политического противника. Так, в первом акте «Скопина» Прокоп Ляпунов, осознавший себя как «изменника», отправляется с повинной к Скопину-Шуйскому и патетической речью даже увлекает за собой Болотникова, только что прокламировавшего свой политический цинизм. Простое сравнение хотя бы с «изменником» Борецким из погодинской «Марфы Посадницы», не говоря уже о Курбском Розена, тем более о действующих лицах «Бориса Годунова», показывает, что концепция характеров у Кукольника доходит почти до примитивизма. Социальный анализ здесь оказался низведенным до уровня простой иллюстрации официальной идеологической схемы, очень элементарной в «Руке всевышнего», более сложной — в «Скопине», где Кукольник все же попытался развить драматический конфликт и создать градицию напряжения, несколько преодолев тем самым статику «исторических картин». Центральный герой драмы, как замечала уже современная критика (Шевырев), совершенно пассивен, это идеальный герой-резонер. Здесь была, однако, определенная концепция характера: герой-полководец не любит войны, ему свойственны кротость и смирение.

«Смирение» и «гордыня» — очень важная оппозиция в идейной структуре и «Руки всевышнего», и «Скопина»; «гордыня» побуждает положительного героя — Ляпунова возмутиться против царя (Василия Шуйского) и предложить Скопину царский венец; она же толкает Екатерину Шуйскую на убийство Скопина во имя власти. За этим противопоставлением стоит более глубокое противопоставление «русских» и «чужеземцев», которое организует всю драму. Христианские добродетели — доброта, смирение, богобоязненность, любовь к царю и отечеству — черты патриархального национального типа в его идеальном варианте; индивидуализм, аморальность, корыстолюбие — черты «чужеземцев». «Запад» и «Русь» несовместимы; эта тема постоянно проходит в репликах действующих лиц и в монологе Ляпунова о «нравах» (2-й акт) — одном из центральных в драме; она же реализуется в столкновении Ляпунова с Делагарди — храбрым и благородным воином, но «чужеземцем» («жаль, что швед; зачем ему быть шведом?», — говорит о нем Головиц во втором акте). Преступление — отравление Скопина также совершено руками иностранца Фидлера и отступницы от «суетного закона» нравов Екатерины Шуйской; но если Фидлер лишен всякой морали, озабочен только собственной выгодой, то с Екатериной дело сложнее: она доведена почти до безумия муками совести и принимает казнь как искупление. Все это — последовательно проведенная концепция, имеющая и прямо политическую проекцию: русский не может претендовать самозванно на царский венец, самый помысел о нем — преступление, и Скопиц, выслушав подобное предложение Ляпунова, приказывает его повесить как изменника (конечно, вслед за этим приказом следует новое прощение). Вообще мотив отказа от предлагаемого венца оказывается довольно устойчивым: он есть и в «Руке всевышнего», и в «Петре Басманове» Розена.

Легко заметить, что в проблематике «Скопица» есть точки соприкосновения с «Димитрием Самозванцем» Хомякова, но столь же очевидны и разительные отличия драм: Кукольник предельно упрощает конфликт, строит характеры как рупоры политических идей и почти снимает собственно социальную проблематику, столь важную в системе славянофильских взглядов. Официально-патриотическая драматургия не развивала славянофильские концепции, а вульгаризировала их.⁴⁰

6

Уже в исторической драматургии 1830-х годов мы могли заметить то нарастание лирического начала, которым отмечена вся литература десятилетия, создавшего «лирическую прозу» и поэзию повышенной экспрессивности. Хомяков, начавший свой путь драматурга с «лирической трагедии», в «Димитрии Самозванце» не поступился общим принципом, а лишь видоизменил его. «Рука всевышнего» Кукольника, как очень точно заметил Сенковский, была не трагедией, а «драматической фантазией» на исторической основе, — той особой жанровой формой, которую Кукольник культивировал с самого начала своей деятельности и которая была довольно характерным следствием общего процесса экспансии лирики в драматургию. Именно Кукольнику принадлежали наиболее заметные образцы этого лиро-драматического жанра.

Первым крупным его произведением, принесшим ему известность, была «драматическая фантазия» «Торквато Тассо», начатая еще в нежинский период и написанная в 1830—1831 гг. Печатному изданию «Торквато Тассо» Кукольник предпослал «примечание» — род автокомментария, где очертил «полный план» своей «фантазии», как он сложился еще в 1828 г. «Тасс, увенчанный Альфонсом, умирает с небесной улыбкой на устах; Леонора падает к подножью возвышения; все прочие лица, из важнейших, окружают Тасса, образуя полную картинную группу, закрывая глаза или отирая слезы; народ, по призыву Альфонса и увлеченный собственным чувством горести, преклоняет колена; занавес падает».⁴¹ Это описание очень характерно: «полный план», по существу, является статической сценой апофеоза поэта — живописной или пространственной, но не временной, как можно было бы ожидать от драматурга. Сцена эта прямо тяготеет к аллегории, и это общая тенденция, укрепляющаяся на протяжении десятилетия.

⁴⁰ О Кукольнике см.: История русской литературы, т. VII. М.—Л., 1955, с. 629—637 (глава «Драматургия тридцатых—сороковых годов», написанная Л. М. Лотман); *Архипова А. В.* Историческая трагедия эпохи романтизма. — В кн.: *Русский романтизм*. Л., 1978, с. 177—179.

⁴¹ *Кукольник Н. В.* Полн. собр. соч. Сочинения драматические, т. I. СПб., 1851, с. 2.

Связь «Торквато Тассо» с лирической поэзией обнаруживается и в теме, и во внутренней концепции, и в самой структуре произведения. Фигура Тассо, привлекавшая к себе внимание в России еще в XVIII в., становится особенно популярной после элегии Батюшкова «Умиравший Тасс», и в последней сцене «фантазии» есть из нее прямые сюжетные и словесные реминисценции. В романтической поэзии 1820—1830-х годов Тассо становится своего рода эстетическим символом; драматические повороты его личной и социальной судьбы как нельзя лучше укладывались в созданные романтизмом нормы «поэтической» биографии и поведения. Для эпигонского романтизма эти нормы стали типовыми. Задачей «Торквато Тассо» было создать апофеоз поэта, — точнее, именно этих, становящихся типовыми, норм «поэтического». Все произведение строилось как обоснование этих норм; каждая сцена получала расширительно-символический или, скорее, аллегорический смысл, нередко торжествовавший над бытовым и психологическим правдоподобием и производивший непредусмотренный комический эффект. Действие движется монологами поэта; их повышенная экспрессивность должна резко контрастировать с обыденным сознанием «толпы». Так, в сцене первого действия наивность служанки Бьянки оттеняет отрешенную от земного мира высоту Тасса; следующий этап развития идеи — непонимание Тасса его сестрой Корнелией. В этих диалогах Тасс, отвечающий метафорами на бытовые вопросы («ты устал?», «ты голоден?» — «от жизни я устал...», «сыт прошедшим горем и настоящим счастьем свиданья...»), выглядит напыщенным и даже глупым, но это условность героя, не имеющего быта и органически его не приемлющего. Тасс живет только в духе, и потому для всех он «сумасшедший»; для Тасса же безумен мир, не приемлющий духовных ценностей. Антитеза завершается историей любовных отношений Тасса: он отвергает земную страсть Лукреции и вполне предается чистой, «божественной», духовной любви к Леоноре. Так реализуется тезис об одиночестве истинного поэта, враждебного «толпе». «Толпа» включает в себя и «суетный» двор, свет; Кукольник даже склонен иногда противопоставлять ей «народ» как носителя неразвитого, но интуитивно верного чувства поэзии; так, первый апофеоз подлинной поэзии совершается в стане разбойников, преклонившихся перед величием прославленного поэта; единое слово Тасса оказывается способным спасти Рим от их буйства и ярости.⁴² Эта сцена подготавливает окончательный апофеоз — последнюю импровизацию Тасса в Риме. Торжественный язык высокой поэзии вначале странен и чужд для «толпы», но вспыхивающая в ней ярость сменяется приступом бурного восторга и требованием «венчать» поэта, уже отходящего в вечность.

Уже в «Торквато Тассо» Кукольник стремится драматизировать центральный характер. Согласно его концепции, безумие Тассо — не только обывательская легенда, но и своего рода рок,

⁴² Там же, с. 114—116.

тяготеющий над великим поэтом. «Неотлучное присутствие гения»⁴³ есть его несчастье, причем неизбежное. Таким образом, жизнь подлинного поэта всегда трагична. Эта идея становится одним из лейтмотивов целого цикла «драматических фантазий» о судьбе художника, задуманного Кукольниковым в начале 1830-х годов и связанных между собою не только общим кругом проблем, но и героями, переходящими из драмы в драму. В «Торквато Тассо» появлялась фигура восторженного ученика Тасса — художника и поэта Джулио Мости; он становится героем второй «фантазии» — «Джулио Мости» (1832—1833); в свою очередь выведенный здесь как мальчик-ученик Доменико Зампиери выдвигается в центр следующей фантазии — «Доменикино».

В «Джулио Мости» возникает проблема «ложного гения». Подобно Чарткову гоголевского «Портрета», Джулио позволил соблазнить себя богатством и славой, не соответствовавшими его ограниченному таланту; он подчинился прихотям невежественного мецената (одна из излюбленных Кукольниковым персонификаций «светской черни») и стал врагом подлинного искусства. Кукольник своеобразно преломляет пушкинскую формулу несовместимости гения и злодейства: «Кто гением дерзает притворяться, Тому все прочие притворства — шутка».⁴⁴ Вся дальнейшая биография Мости оказывается фатально предопределенной цепью преступлений. Как антитеза ложному гению возникают фигуры подлинного гения, наивного и простодушного (Зампиери), и «поэта в душе», чуждающегося, как суеты, славы и денег (Веррино). В «Доменикино» та же тема варьируется как бы с обратным знаком: Доменико Зампиери — великий художник, гонимый профессиональной завистью и оскорбляемый всеобщим непониманием; общее убеждение в его бесталанности разделяет и его собственная семья, и это становится для него источником мучительных сомнений. Таким образом, и здесь Кукольник стремится выявить не только внешний, но и внутренний конфликт, органически вытекающий из психологии истинного творца — скромного труженика, помышляющего не о славе, но об осуществлении своей жизненной задачи. Как и в «Торквато Тассо», подлинным ценителем искусства оказывается народ, отдающий гению решительное предпочтение перед соперниками. Однако окончательный апофеоз художника совершается (конечно, перед смертью) в аллегорической сцене сна, где приветствовать его сходятся гении прошлого — от античности до Микельанджело, и двойник Зампиери, символизирующий голос потомства, убеждает его самого в непреходящей ценности его творений.

В «драматических фантазиях» Кукольника определилась модель жанра, получившего в 1830-е годы довольно широкое распространение. «Фантазии» тяготели к своеобразному мистериальному аллегорическому действию и находили свой аналог как в лириче-

⁴³ Там же, с. 1.

⁴⁴ Там же, с. 468.

ской поэзии, так и в романтической поэме 1830-х годов с мифологическим или аллегорическим сюжетом: в «Азраиле» Лермонтова, в поэмах А. И. Подолинского, В. И. Соколовского и др.

Специально культивировал аллегорические драмы А. В. Тимофеев (1812—1883), довольно заметный представитель «бenedиктовской школы» в поэзии, постоянный сотрудник «Библиотеки для чтения», расточавшей ему преувеличенные похвалы. В его драмах «Елизавета Кульман» (1835) и «Поэт» (1834) аллегоризм доведен почти до пародии: здесь действуют стихийные силы, духи и более всего «гений» поэта. Центральный образ вбирает в себя весь комплекс атрибутов поэта, как он понимался вульгаризованной «поэзией мысли» 1830-х годов: так, Елизавета Кульман — полуробеночек, живущий в мире мечты и природы, ее ранняя кончина — возвращение души в свою небесную обитель идея философского платонизма, ставшая расхожим местом в массовой поэзии десятилетия). Поэт у Тимофеева всегда отделен от «толпы» и от бытовой сферы, и концептуальный характер такого понимания особенно ясен в «Елизавете Кульман», где героиней мистерии является реальное лицо. В. Г. Белинский совершенно справедливо указывал на претенциозное безвкусие самого замысла, который считал сомнительным даже в этическом отношении (II, 80—82). В «Поэте» Тимофеев пытался прямо проиллюстрировать общую религиозно-философскую идею. Этот аллегоризм достиг своей кульминации в его мистерии «Последний день» (1834), где в драматических сценах воплощена популярная в 1830-е годы эсхатологическая тема; апокалиптические видения разрешаются в концовке «звуками страшной трубы». За этими пределами начиналось уже самоуничтожение жанра, совершенно оторвавшегося от сцены; драматическое действие растворялось в лирических монологах, характеры — в аллегориях, конфликты — в рационалистической псевдофилософской схеме, тяготевшей к самопародированию.

7

Драматургия 1830-х годов отразила ряд кардинальных процессов, проходивших в это время в эстетике и в литературе. Едва ли не основным из них был процесс «коррозии» классицистической трагедии. Драматургам становится все труднее удерживаться на высоте трагедийного конфликта, и это было симптомом времени. Трагедия требовала определенной модели человеческого характера, где индивидуальные свойства героя и его частная жизнь представляли в обобщенном и сублимированном виде. «Страсть» в философии и эстетике трагедии — понятие категориальное, и как таковое оно соотносится с понятиями «долг» и «историческая необходимость». Они могут поэтому стать основой конфликта. Уже для Пушкина в «Борисе Годунове» любовь героя не есть «страсть» в традиционном понимании; она предстает в некоей бытовой конкретности, и Пушкин спешит исключить ее из числа

действующих в трагедии стимулов поведения героя. То же вслед за Пушкиным делает и Погодин в «Марфе Посадище». Очень характерна в этом смысле судьба трагедий Розена: от «России и Батория» до «Князей Курбских» происходит постепенное сужение конфликта; трагедия перерождается в драму. Его «Петр Басманов», воспроизводящий схему трагического конфликта (любовь героя к Ксении Годуновой вынуждена уступить идее долга), — в еще большей степени романтическая драма. Трагедия переживает органический кризис — совершенно так же, как это происходит в романтической драматургии на Западе.

Это последнее обстоятельство существенно. Воздействие западного репертуара на русскую сцену в 1830-е годы продолжает оставаться очень сильным. Недостаток оригинальных драм ощущается и театром, и театральной критикой, и отчасти этой потребностью объясняется обращение драматургов к национально-историческим сюжетам, открывавшим пути к созданию именно национального театра. С другой стороны, возможности такого театра резко ограничивались репертуарной политикой. Театральная цензура николаевского времени была гораздо строже общей цензуры Министерства народного просвещения: на сцене, как уже говорилось, не могли появляться коронованные особы (поэтому не только «Борис Годунов», но и «Россия и Баторий» Розена не могли быть поставлены, хотя и допускались к печати) и духовные лица; запретными оказывались сколько-нибудь острые социальные темы. В 1830-е годы цензура систематически ограничивает проникновение на русскую сцену новейшей романтической драмы — Гюго, А. Дюма, а также немецкой «трагедии рока», как не соответствующих нравственным критериям, которые был обязан воспитывать драматический театр. Воспитательные функции театра правительству были совершенно ясны; сцена рассматривалась как один из важных проводников официальной идеологии, и это обстоятельство необходимо учитывать при анализе репертуара и сценической судьбы отдельных произведений. В литературной жизни этого времени редки случаи прямого заказа, каким было требование Николая I Розену создать сценический вариант «России и Батория»; теми же идеологическими соображениями диктовалась и прямо противоположная рекомендация императора Пушкину — переделать «Бориса Годунова» в более «нейтральную» литературную форму, в «исторический роман наподобие Вальтера Скотта».⁴⁵ Именно этими причинами объяснялся совершенно исключительный в цензурной практике эпизод: закрытие «Московского телеграфа» за отрицательную рецензию на «Руку всевышнего» Кукольника. Полевой в этой рецензии касался социальных вопросов очень осторожно и подверг критике художественные слабости драмы, однако драма рассматривалась как проводник идеологической политики правительства и потому не под-

⁴⁵ Подробно см.: Дризен Н. В. Драматическая цензура двух эпох. 1825—1881. [СПб.], 1916.

лежала критике ни в каком своем качестве. Этот особый цензурный режим в 1836 г. сказался и на сценической судьбе «Маскарада» Лермонтова. Он приводил и к своеобразной стерильности репертуара; практические же потребности театра требовали его постоянного обновления. Отсюда широкое проникновение на сцену массовой продукции, прежде всего переводной — нейтральных в социальном отношении и не противоречащих принятым нормам нравственности мелодрам (романтическая мелодрама 1830-х годов обычно запрещалась) и в особенности водевиля.

Водевиль и мелодрама становятся в 1830-е годы ведущими жанрами массовой драматической сцены. В театральной критике они составляют своего рода двуединую формулу оценочного характера, символ деградации репертуара, рассчитанного на низкопробные вкусы. Н. Полевой еще в 1831 г. писал о «переводном, водевильном и мелодраматическом умничанье»,⁴⁶ заполнившем русскую сцену, а в 1838 г. перевел статью А. Фреми «Критический вопрос о новейшей современной драме», где сделана попытка объяснить парадоксальный успех мелодрамы и водевиля — низших жанров драматического искусства.⁴⁷ Подобного рода оценки повторяются критиками иной раз диаметрально противоположных ориентаций: от В. М. Строева и П. И. Юркевича — рецензентов «Северной пчелы» до Гоголя, писавшего в 1836 г. об этих «заезжих гостях», лишенных всякой связи с национальными началами, «лгущих» «самым бессовестным образом» или тешащих «народ средней руки, благо смешлив».⁴⁸

Этот единодушный протест имел, конечно, серьезные основания, однако экспансия водевиля и мелодрамы также не была случайностью. Помимо причин социального и даже политического характера, о чем речь шла выше, она имела и свои исторические и эстетические причины. Уже в цитированной статье Фреми была сделана попытка объяснить моду на мелодраму требованиями сцены. Новейшая романтическая драма во Франции была тесно связана с традицией мелодрамы; и когда русская критика пренебрежительно третировала «ужасы» и убийства на сцене, она адресовала свои обвинения не только Дюканжу или Пиксерекуру, но и Гюго и А. Дюма. Именно такую позицию занимает «Московский телеграф»: адепт и проповедник романтической школы, Полевой вооружается против крайностей «неистового» романтизма. Сложность ситуации заключалась в том, что в своей драматургической практике сам Полевой не сумел их избежать, и это было очень

⁴⁶ Московский телеграф, 1831, № 12, с. 482.

⁴⁷ Фреми А. Критический вопрос о новейшей современной драме. (Письмо к Дидероту). С франц. И. Бенигна [Н. А. Полевой]. — Сын отечества, 1838, т. 6, ноябрь—декабрь, отд. IV (Критика), с. 81—104.

⁴⁸ Гоголь Н. В. Полн. собр. соч., т. VIII. [М.—Л.], 1952, с. 181—182 и след. См. также главу Г. А. Лапкиной «Развитие профессиональной театральной критики» в кн.: Очерки истории русской театральной критики. Конец XVIII—первая половина XIX века. Л., 1975, с. 150, 158—159, 199, 208 и др.

симптоматично. Наряду с романтической драмой мелодрама воздействовала на оригинальное творчество русских драматургов. Впечатления от популярнейшей мелодрамы В. Дюканжа «Тридцать лет, или Жизнь игрока» сказываются в драмах юного Лермонтова, и даже «Маскарад», одна из вершин русской драматургии 1830-х годов, близок по своим структурным особенностям и к романтической драме, и к мелодраме с «ужасами», что, как известно, послужило причиной его окончательного запрещения.

Романтические умонастроения предопределяли и тот угол зрения, под которым пересматривался классический репертуар. Если в конце 1820-х годов шеллингианцы «Московского вестника» оказывали явное предпочтение философско-исторической трагедии, выбирая, например, из Шиллера «Пикколомини», «Валлепштейна», то в четырех томах «Избранного немецкого театра», выпущенного А. А. Шишковым в 1831 г., мы находим наряду с Шиллером и Гете драмы Э. Раупаха, Э. Вернера и др. Перемещаются акценты: в Шиллере ищут «романтического» драматурга; «Коварство и любовь» переживает новое рождение на русской сцене. Очевиден интерес к социальной драме: Шишков переводит «Эгмонта» Гете (этот перевод был запрещен). Другой литератор, друг Шишкова и Полевого, непосредственно связанный с московскими, а затем петербургскими театрами, А. Г. Ротчев (1806—1873), почти одновременно предпринимает целую серию переводов из Шиллера («Мессинская невеста», 1829; «Вильгельм Телль», 1829; «Орлеанская дева», 1831). Ротчев явно ориентируется на романтическую драму. Наряду с Шиллером он перевел «Эрнани» Гюго (1831) и работал над переводом «Кромвеля». Как театральные переводчики выступают и оригинальные драматурги и даже актеры; достаточно указать на П. А. и В. А. Каратыгиных. Очень характерна в этом отношении деятельность П. Г. Ободовского (1803—1864): один из популярнейших драматургов русской сцены 1830-х годов, он получил известность главным образом своими переводами. Его оригинальные драмы и трагедии были почти исключительно построены на историческом материале («Великий князь Александр Михайлович Тверской», 1828, поставлено в 1837 г.; «Князья Шуйские», 1836; «Русская боярыня XVII века», 1834) и на общем фоне исторической драматургии 1830-х годов не выделялись как сколько-нибудь индивидуально яркие явления. Зато его переводы «Велизария» Э. Шенка (1839), «Заколдованного дома» И. Ауфенберга (1839) (переделка повести Бальзака «Maître Cornélius»), «Прародительницы» Ф. Грильпарцера (1829), пользовавшиеся большим, а иногда и очень большим успехом, открывали пути освоения драматургических принципов новой немецкой трагедии, в том числе и «трагедии рока» (так воспринималась в 1830-е годы, в частности, трагедия Грильпарцера).⁴⁹

⁴⁹ См.: *Кубасов И. Платон Григорьевич Ободовский.* — Русская старина, 1903, № 11, с. 353—366; *Городецкий В. М. Платон Григорьевич Ободовский.* — Исторический вестник, 1903, № 12, с. 987—997.

Переводы Ободовского были знаменем времени. Они отражали повышенный интерес к немецкому романтическому театру, но интерес, введенный в русло официальной театральной политики, во всяком случае прямо ей не противоречивший. Ободовский был признанным драматургом столицы, а В. А. Каратыгин в роли Велизария и Людовика XI в «Заколдованном доме» воспринимался как своего рода эмблема петербургской сцены. Белинский, вообще не любивший Каратыгина, считал обе эти роли торжеством его актерского таланта и в этой оценке сходилась со многими современниками и позднейшими мемуаристами. Здесь, однако, уже обозначалась та же демаркационная линия, которая в 1830-е годы делила на два обособленных и в чем-то антагонистических лагеря московскую и петербургскую сцену и создавала очень характерные оппозиции: Мочалов и Каратыгин, актер «стихийного вдохновения» и «изошренный» профессионал, наконец, — в пределах общеромантического движения — «классическое» и «собственно романтическое» крыло. К первому крылу относили петербургский театр, ко второму — московский, и при всей приблизительности и условности такого деления оно имело некоторые основания.

Дело в том, что с начала 1830-х годов именно московская театральная эстетика и критика с особенной настойчивостью начинает искать путей к оригинальной романтической драме. Своего рода застрельщиком здесь выступает «Московский телеграф» Н. А. и К. А. Полевых, с обычным своим полемическим темпераментом отвергающий классицистическую традицию. В статье о «Борисе Годунове» Н. Полевой провозглашает пушкинскую трагедию «шагом к настоящей романтической драме». ⁵⁰ Полевой не формулирует законов этой новой драмы; его не удовлетворяют до конца ни Гюго, ни Альфред де Виньи, и он отвергает театральные эффекты, к которым прибегает «неистовая школа». Вместе с тем некоторые принципы романтической драмы у Полевого обозначаются. Его привлекают прежде всего действие (он хотел бы видеть в пушкинском «Борисе Годунове» драматическую технику «Мессинской невесты» Шиллера или «Очищения» Мюльнера, т. е. драмы рока и возмездия) и интуитивное постижение истории, какое он находил у Шекспира и в «Вильгельме Телле» Шиллера. ⁵¹ Это сочетание двух имен, ранее нередко противопоставлявшихся друг другу как антагонистические имена субъективно-лирического и объективного художников, характерно именно для 1830-х годов. Шекспир читается в шиллеровской интерпретации, он «поправляется» Шиллером, «дополняется» шиллеровскими монологами, соизмеряется с эталонами штюрмерской драматургии. Именно к 1830-м годам относятся архаичные, но очень симптоматичные

⁵⁰ Московский телеграф, 1831, № 2, с. 245.

⁵¹ См. об этом: *Аникст А. А.* Теория драмы в России от Пушкина до Чехова. М., 1972, с. 74—81. О теории драмы у Полевого см. также: *Козмин Н. К.* Очерки из истории русского романтизма. СПб., 1903, с. 181—262.

попытки перевести «Макбета» не с подлинника, а с шиллеровского перевода; такая попытка, осуществленная А. Г. Ротчевым (1830), вызвала всеобщие насмешки, но годом раньше юный Лермонтов переводит сцену с ведьмами именно из Шиллера, и самое совпадение здесь довольно знаменательно. Лермонтов, как раз в 1830 г. начавший свои драматические опыты, в письмах 1829—1830 гг. обозначает вершинные точки своих театральныи интересов: «Тридцать лет, или Жизнь игрока» Дюкажа, «Разбойники» Шиллера, «Гамлет» Шекспира. Студенты Московского университета, возвращаясь домой со спектакля, декламируют целые сцены, «особенно из „Разбойников“ Шиллера или из „Отелло“».

«Шиллер и Шекспир» — своеобразный лейгмотив, проходящий в театральной критике и позднейших мемуарах о 1830-х годах, и в устах оппозиционно настроенной молодежи (прежде всего связанной с Московским университетом) он наполнился непосредственным социальным смыслом. Статьи Полевого о новой романтической драме также имели этот социальный подтекст. Нет ничего удивительного, что немногочисленные опыты современной социальной драмы 1830-х годов выходят как раз из московской университетской среды и возникают на «шиллеровском» субстрате, как бы адсорбирующем и непосредственные социальные впечатления, и социальные мотивы, почерпнутые из предшествующей традиции. Так произошло с ранними драмами Лермонтова — «Menschen und Leidenschaften» (1830) и «Станный человек» (1831), одновременно с которыми пишется и «Дмитрий Калинин» В. Г. Белинского (1830—1831).

8

Сходство юношеских драм Лермонтова и Белинского неоднократно отмечалось в литературе; в самом деле, оно таково, что как будто выходит за пределы обычной типологической близости. Между тем это сходство — результат общей эстетической и социальной ориентации. И у Лермонтова, и у Белинского центральный герой — человек, отвергнутый обществом и контрастно ему противопоставленный. Герой и среда здесь две автономные сферы; герой лишен быта в собственном смысле слова; жизнь его полностью определена духовными ценностями, прежде всего любовью. Напротив, среда полностью замкнута в кругу бытовых интересов, мелких и крупных интриг, денежных расчетов. Именно в этой сфере у Лермонтова появляется тема крепостного права, проходящая в нескольких сценах большой психологической и социальной достоверности. Ненависть и отвращение, которое вызывают у героя эти эпизоды крепостнического быта, — одна из форм его социального протеста. Вместе с тем если у Лермонтова организующим началом драмы оказывается семейная и любовная коллизия, то в «Дмитрии Калинине» конфликт получает прямую социальную мотивировку. Дмитрий Калинин — «отпущенник»

помещика Лесинского и его незаконный сын, воспитанный вместе с другими его детьми; скоропостижная смерть Лесинского низводит его до положения крепостного интеллигента. В письме к родным Белинский определил свой основной замысел: представить «тиранства людей, присвоивших себе гибельное и несправедливое право мучить себе подобных» (XI, 49). Дмитрий Калинин становится жертвой этого «права», с которым он не может примириться: он убивает оскорбителя — своего сводного брата и, не ожидая наказания, закалывается сам. Самоубийство для него — освобождение; перед тем как покончить с собой, он закалывает свою возлюбленную (и сестру) Софию, также освобождая ее от тирании общества.

Образ Дмитрия, которого сам Белинский определял как «человека пылкого, с страстями дикими и необузданными», чьи мысли «вольны, поступки бешены» (XI, 49—50), генетически связан и с мелодрамой, и с шиллеровскими образцами; самая тема непроизвольного пинцета в функции трагической вины подсказана традицией мелодрамы и отчасти трагедии рока.⁵² К Шиллеру ведут и обширные монологи, полные лирической экспрессии, насыщенные исповедальными излияниями и обличительным пафосом, с эмфазой, прерывистым синтаксисом и т. д., — со всем тем, что мы находим и в монологах лермонтовских драм. При всей своей художественной слабости эта ранняя драма сыграла свою роль в формировании театральной эстетики Белинского. Нет сомнения, что в своих более поздних характеристиках драмы «шиллеровского» типа Белинский отчасти опирался и на свой художественный опыт. В статье «О русской повести и повестях г. Гоголя» (1835) он определял этот тип как «лирическую поэму в форме драмы». Предмет его есть «жизнь действительная», но как бы пересозданная односторонней субъективностью художника, для которого тесны собственно «формы лиризма». «Здесь говорит не персонаж, а автор <...>, в целом <...> создании нет истины жизни, но есть истина чувства», как бы компенсирующего «ложные положения» и «неестественные ситуации» (I, 269—270). Эта характеристика, по-видимому, отчасти является и самооценкой, высказанной в то время, когда Белинский уже оставил позади свой юношеский «шиллеризм».⁵³

Подобно драматическим опытам юного Лермонтова «Дмитрий Калинин» не стал фактом театральной жизни 1830-х годов (как известно, драма была запрещена цензурой, что впоследствии сыграло свою роль при исключении Белинского из университета); однако он очень выразительно обозначил одну из существенных тенденций в эволюции романтической драмы в России.

⁵² Ср.: *Мани Ю. В.* Поэтика русского романтизма. М., 1976, с. 302—305.

⁵³ См.: *Нечаева В. С.* 1) В. Г. Белинский. Начало жизненного пути и литературной деятельности. 1811—1830. [М.], 1949, с. 307—380; 2) В. Г. Белинский. Учение в университете и работа в «Телескопе» и «Молве». 1829—1836. [М.], 1954, с. 116—139.

Те же тенденции, хотя и в значительно ослабленном виде, сказались и в первых драмах Н. А. Полевого, выступившего с ними уже после того, как в «Московском телеграфе» появилась его рецензия на «Руку всевышнего» Кукольника. Как известно, следствием этой рецензии было закрытие журнала и в конечном счете творческая катастрофа Полевого. Сближение Полевого с консервативным крылом литературы началось, однако, не сразу. В 1835 г. он оканчивает задуманный ранее перевод «Гамлета» — первую попытку практического воплощения теоретически заявленных им принципов драматического искусства. Полевой стремился приблизить шекспировскую трагедию к условиям современной сцены и к требованиям публики; он сильно сократил ее текст и интерпретировал самую фигуру датского принца в свете современных умонастроений. Основную идею «Гамлета» он видел в борьбе слабой воли с неумолимым долгом (вариант этой проблематики он усматривал и в «Борисе Годунове»). Он усилил социальное звучание образа и внес в монологи Гамлета созданные им самим формулы, ориентированные на афоризмы шиллеровских героев; некоторые из них («За человека страшно!») стали поговорочным речением. «Гамлет» Полевого был аллюзией и в какой-то мере даже автобиографичен; отчасти это обстоятельство обеспечило спектаклю огромный успех.⁵⁴ 30 ноября 1837 г. состоялась премьера с Мочаловым в главной роли, она вызвала к жизни знаменитую статью Белинского. С этого времени Полевой начинает систематически писать для театра; в 1838—1842 гг. появляется около 40 его драм, комедий, водевилей, драматических сцен.⁵⁵

То, что намечалось в его «Гамлете», получает теперь продолжение в его оригинальном творчестве. В «Уголино» (1838) он берет трагический конфликт, обозначенный в XXXII—XXXIII песнях «Ада» Данте («идея судьбы», оживленная «религиозным духом», как определял сам Полевой), и пытается поставить его в своего рода историческую перспективу, создавая образы двух противоборствующих честолюбцев — «свирепого, жадного, хитрого и смелого», стремящегося к самовластию Уголино и «скрытного и жестокого», полного бесчеловечности и коварства архиепископа Руджiero. Печатный текст своего «драматического представления» Полевой предварил историческим введением, но самое повествование оставалось для него опытом интуитивного постижения истории. В борьбе политических страстей жертвами оказываются невинные — племянник Уголино Нино и племянница Руджiero Вероника, история которых, как замечала критика, несколько напоминает историю Ромео и Джульетты. Шекспировские образы и ситуации преследовали Полевого: в «Елене Глинской»

⁵⁴ См.: Шекспир и русская культура. Под ред. акад. М. П. Алексева. М.—Л., 1965, с. 268—281 (глава «Русский романтизм», написанная Ю. Д. Левиным).

⁵⁵ Подробно о драматическом творчестве Полевого см.: *Боцяновский Вл.* Н. А. Полевой как драматург. СПб., 1896.

(1842) современники не без известных оснований усматривали русифицированный вариант «Макбета» (таково, в частности, было мнение Беллинского). С другой стороны, действие и основной конфликт «Уголино» принадлежат, конечно, не трагедии, а драме: конфликт этот локален и лишь отчасти детерминирован общей исторической ситуацией, которая к тому же предстает не в своем категориальном качестве исторического закона, необходимости и т. д., а как цепь чисто личных интриг и преступлений во имя локальных целей. Тем не менее, — а может быть, отчасти и поэтому, — успех «Уголино» на сцене (с Мочаловым в Москве и Каратыгиным в Петербурге в роли Нино) едва ли не превзошел успех «Гамлета»; в течение ряда лет «драматическое представление» Полевого было одним из наиболее популярных.

В драме Полевого несомненно присутствовало и социальное начало. Непожитые буржуазно-демократические симпатии бывшего издателя «Телеграфа» сказывались в самом характере изображения враждующих феодалов. В еще большей мере они проявились в драме «Смерть или честь» (1839), которую А. Григорьев считал «бесспорно лучшей» пьесой Полевого, отличающейся «благородством воззрения и грустной горечью намеков»; «темного фразистые восклицания», обычные для драм Полевого, как писал критик, здесь «вырвались из души страдавшей, облитой желчью негодования».⁵⁶ Если «Гамлет» и «Уголино» были стихотворными драмами с попыткой введения «тонического стиха» (т. е., по Полевому, «такого, где не рассчитываются стопы, но в целой строке считаются ударения только по произношению»),⁵⁷ то «Смерть и честь» — драма прозаическая. Это был также эксперимент: Полевой хотел испытать «возможность в наше время драмы собственно, в роде драм Лессинга, Иффланда, Дидерота», заимствовав сюжет из «новости или романа» (источник его — повесть М. Массона «Крупица песка», 1833).⁵⁸ Однако Полевой не случайно назвал среди своих образцов именно социальную драму: история бедного ремесленника Гюга Бидермана, во имя чести сестры вступившего в едипоборство со всей машиной феодального государства, получала ярко выраженный социальный смысл, который уловил и передал в прозрачных намеках А. Григорьев. То обстоятельство, что антагонист Гюга, первый министр герцогства граф Отто фон Вальдгейм — человек благородный и гуманный, лишь обостряло конфликт, поднимая его с уровня межличностных отношений на высоту отношений социальных. В этой сфере судьба Берты, сестры слесаря, и судьба герцогини Оливии оказывались равноценными; «честь» переставала быть понятием сословным. Силою социального закона граф Отто вынужден все время парушать закон общечеловеческой «чести»,

⁵⁶ Григорьев А. Александринский театр. — Репертуар и пантеон, 1846, т. XVI, ноябрь. Театральная летопись, с. 98.

⁵⁷ Сын отечества, 1839, т. 8, отд. IV (Критика и библиография), с. 116.

⁵⁸ Полевой Н. А. Драматические сочинения и переводы, ч. IV. СПб., 1843, с. 3.

а Гюг — выступить в качестве его защитника и хранителя, пока, наконец, не заставляет своих прогивников признать его в ущерб сословным представлениям. Но и победа Гюга неполна: честь сестры он выкупил «дорогою ценою» — ценою жизни возлюбленной графа герцогини Оливии.

«Смерть или честь» — высшее достижение социальной драмы Полевого; в последующих его произведениях, даже в «Параше Сибирячке» (1840), где иногда (и, может быть, не без оснований) усматривают идею милости к сибирским узникам (эта идея прямо проецировалась на судьбу ссыльных декабристов), социальная оппозиционность Полевого ослабляется или исчезает вовсе. На первый план все более выходит консервативная политическая идея, свойственная органически противоречивому мировоззрению Полевого еще в годы «Московского телеграфа», а в конце 1830-х—1840-х годах определившая его общественное и литературное поведение.

9

Драмы Полевого имели локальное и исторически ограниченное значение, однако они отражали общие тенденции развития русской драматургии. Несколько неожиданно они сыграли свою роль и в истории русской театральной эстетики, хотя преимущественно своей негативной стороной. Дело в том, что именно с их постановкой были связаны центральные статьи Белинского 1838 г., специально посвященные вопросам театра и драматургии: «Гамлет. Драма Шекспира. Мочалов в роли Гамлета», «Гамлет, принц датский. Драматическое представление. Сочинение Виллиама Шекспира. Перевод с английского Николая Полевого. Москва, 1837», «Уголино. Драматическое представление. Сочинение Николая Полевого. 1838», «Г-н Каратыгин на московской сцене в роли Гамлета». В этих статьях обозначилась концепция драматического и театрального искусства, основанная на эстетике Гегеля и очень характерная для первого (и отчасти для второго) периода творческого развития критика. Многие ее элементы в несколько деформированном виде сохранились и в дальнейшем, когда Белинский стал теоретиком и вдохновителем «натуральной школы» (таково, например, понятие «действительности» и отношения к ней художника).

Отправляясь от Гегеля, Белинский рассматривает искусство, в том числе и драматическое, как этап саморазвития и самопознания абсолютной идеи; наибольшей полноты оно достигает, когда в творениях искусства обнаруживаются законы самой действительности. Согласно тогдашней концепции Белинского, художник не подражает природе (идея, лежавшая в основе классицистической и просветительской эстетики), но вновь воспроизводит ее «свободною самодеятельностию сознающего себя духа» (II, 288). Таким творцом был Шекспир, в драмах которого выразился исторический момент развития человечества в целом.

С этой точки зрения Белинский анализирует «Гамлета» как создание «объективного» художника. Самая трактовка образа отличается у него от той, которую предлагал Полевой, и основана на гегелевской триаде: он видит в Гамлете человека не слабого, а сильного по природе, слабость которого есть результат распада его первоначального состояния бессознательной гармонии. Через дисгармонию и борьбу он приходит уже к гармонии сознательной, которая для Белинского вовсе не противоречит трагическому финалу: она вызывает в зрителе сознание необходимости происходящего и приобщает его к гармонии мироздания. В конце 1830-х годов Шекспир становится для Белинского эталоном художника-творца и своеобразной мерой, с которой он соизмеряет произведения драматического искусства. Поэтому он решительно не может принять распространяющийся «шиллеризм». Шиллер для него в этот период — тип художника субъективного, т. е. одностороннего, лишённого полноты и гармонии. В нем есть «поэтичность», т. е. рационально познаваемая идея, вылившаяся как свободное самовыражение души поэта, но нет «художественности», «конкретности», которая заключается в органическом единстве идеи с формой. Форма доминирует в подлинном произведении искусства; более того, она поглощает идею, создавая ту непосредственность, которая является его необходимым атрибутом.

Отправляясь от этих общих положений, Белинский оценивает отдельные явления театрального и драматического искусства. Признавая заслугу Полевого в популяризации трагедии Шекспира, критик все же считает его перевод лишь «поэтическим», но не «художественным». Еще строже он отнесся к «Уголино», в котором не видит даже и поэзии, а лишь риторическую фальшь. Претензии Белинского к этой драме были во многом справедливы, но нужно помнить, что за ними стояла общая теоретическая посылка, в силу которой Белинский в 1838—1841 гг. отвергал не только классицистическое искусство XVIII в., но и Шиллера и в особенности новую романтическую драму Гюго и Дюма, как искусство риторичное и декламационное, опирающееся на эффекты. Принципу объективности искусства, «художественности», с точки зрения Белинского, противоречат не только дидактизм, но и прямая социальная ориентированность искусства. Несколько позднее, пересматривая свою «художественную» точку зрения, Белинский вернется к «колоссальной» фигуре Шиллера, подчеркнув в его творчестве именно социальное начало — «гуманность», проповедь «царства божия на земле» (XII, 38).

Совершенно естественно поэтому, что основным объектом внимания Белинского в 1838—1841 гг. становится теория трагедии, общий очерк которой намечен в статье «Разделение поэзии на роды и виды» (1841). С точки зрения Белинского, драматическая поэзия есть высшая форма поэзии (а стало быть, и искусства вообще), ибо объединяет в себе и эпический, и лирический роды; действие драмы предстает как «становление». Сущность драматического действия — коллизия, столкновение между «естествен-

ным влечением сердца» героя и его понятием о долге; то и другое существуют объективно, вне самого героя, но разрешение конфликта осуществляется путем свободного волеизъявления. Это описание, как предупреждает сам Белинский, более всего относится к трагедии — высшему роду драмы, где царит «рок», составляющий «ее основу и сущность» (V, 53). «Рок» для Белинского по существу тождествен идее необходимости. Гибель героя в борьбе с этой необходимостью есть трагическая катастрофа, в которой осуществляется катарсис (Белинский не употребляет этого слова, но постоянно говорит о нравственной очищающей силе катастрофы). Как и ранее, он склонен трактовать это явление как осознание зрителем торжества «общего и вечного над преходящим и частным», осуществление героем «вечных субстанциональных сил, мировых и непреходящих законов бытия» (V, 54), и только это дает протагонисту ореол трагического величия. Образцом подлинной трагедии для него продолжает оставаться Шекспир, однако он опирается и на античную трагедию. Русским трагическим поэтом он считает Пушкина, с которым родилась и умерла русская трагедия; «Борис Годунов», по его словам, есть «творение, достойное занимать первое место после шекспировских драм» (V, 59), но уже «маленькие трагедии», «Русалка», «Новая сцена между Фаустом и Мефистофелем» обозначили в творчестве Пушкина «особый род драмы», построенной на трагическом конфликте.

Статья Белинского носила не критический, а эстетический характер, и потому он избегал в ней полемических суждений. Правда, неприязнь к французскому классицизму сказалась в ней открыто, зато отзыв о Гюго более сдержан («блестки замечательного дарования, но не более» — V, 59), а немецкой драме — «лирической, или рефлектирующей», представленной именами Шплера и Гете, — отведено второе место после шекспировской. К анализу этой драмы Белинский предполагал вернуться специально, и в этом мы можем усматривать симптом ее известной переоценки. Во всяком случае, «Орлеанской деве» и «Мессинской невесте» в статье посвящено несколько строк почти апологетических, а «Фауст» и «Манфред» Байрона определены как «великие произведения», в которых дан апофеоз «распавшейся натуры внутреннего человека, чрез рефлексию стремящейся к утраченной полноте жизни» (V, 31). Не отказываясь от прежних общепhilософских обоснований, Белинский, по-видимому, уже начал расширять границы стеснявшей его жесткой оценочной схемы. Дальнейшее ее расширение уже не было связано с анализом трагедии и драмы, а опиралось прежде всего на осмысление комедии, в первую очередь «Ревизора» и «Горя от ума».

С общетеоретическими установками Белинского были прямо связаны и его статьи, посвященные актерскому искусству, такие как «И мое мнение об игре г-на Каратыгина» (1835), «Г-н Каратыгин на московской сцене в роли Гамлета» (1838), и общая характеристика Мочалова в упоминавшейся уже работе о Моча-

лове в роли Гамлета. Противопоставление друг другу двух этих художников наметилось в критике и публике еще до статей Белинского, но только они сделали это противопоставление образующей в общей эстетической концепции. Оценивая игру Мочалова, Белинский исходит из того же представления об объективном художнике, с каким он подходил к Шекспиру. Но если драматический поэт вдохновением постигает общие законы действительности, «пересоздавая» ее, то для актера-художника такой действительностью является воплощаемое им драматическое создание. Торжество сценического гения — в полной гармонии актера и поэта; отсюда принципиальная возможность уловить подлинную сущность образа созерцанием игры гениального артиста. Таким и является, по Белинскому, Мочалов в высшие моменты своего сценического творчества; это художник подлинного вдохновения и интуитивного постижения образа. Напротив, Каратыгин — не творец, а прекрасный профессионал, добившийся успеха навыком, умением и любовью к искусству; в отличие от Мочалова он не знает гениальных взлетов и позорных провалов; высшие его достижения следует искать не в шекспировских или шиллеровских ролях, а в драме Полевого и переделках Ободовского — в роли Веллизария, Людовика XI. Это художник, тяготеющий к классической, т. е., по Белинскому, чисто внешней, рациональной манере; он может даже глубоко проникнуть в свою роль, но интуитивное постижение общих законов бытия, открывающихся за этой ролью, ему недоступно. Эта «бинарная оппозиция» определила затем репутацию Каратыгина как официального художника императорского Петербурга, что, впрочем, было не совсем точно; между тем легко заметить, что в ней сказывались более общие противопоставления «ложного» и «истинного» искусства, с характерной недооценкой традиции классицизма. В своих философских и гносеологических основах эстетика раннего Белинского принадлежала, конечно, романтическому направлению, хотя абсолютное большинство его частных оценок оказалось справедливо и для последующих этапов критической и эстетической мысли, в том числе и для теории реализма, к которой вела его органическая философская эволюция.⁵⁹

10

Теория 1830-х годов оперировала понятием «трагедии» и отчасти «драмы»; повседневная театральная практика знала и целый ряд промежуточных форм. Если мелодрама стояла на подступах

⁵⁹ Подробно о взглядах Белинского на театр и драматургию см.: *Тальников Д. Л.* Театральная эстетика Белинского. М., 1962; *Поляков М. Я.* Поэзия критической мысли. М., 1968, с. 113—232 (глава «Белинский в театральных креслах»); *Лаврецкий А.* Эстетика Белинского. М., 1959, с. 225—253; *Очерки истории русской театральной критики.* Конец XVIII—первая половина XIX века. Л., 1975, с. 273—311. В той или иной мере эти же вопросы затрагиваются во всех общих работах, посвященных Белинскому.

к романтической драме, а новая немецкая «трагедия рока» типа «24 февраля» З. Вернера занимала некое среднее положение между мелодрамой и трагедией, то в русском репертуаре конца 1830-х годов начал обозначаться и средний между драмой и комедией тип драматического повествования, иногда по самому характеру конфликта и сюжета тяготевавший к последней, иногда перераставший в бытовую драму, но обычно со счастливым концом. Эти «драматические анекдоты» нередко строились на историческом материале. Появление их было совершенно закономерным: они являлись в ответ на требование национального репертуара.

В соответствии с требованиями романтической эстетики национальная тема предполагала изображение «духа народа» через быт и нравы, а как раз трагедия, основное средоточие национально-исторических тем, оказывалась неспособной решить эту проблему. В 1841 г. Полевой попытался сделать это в «русской были в 2-х действиях» «Костромские леса», взяв за основу историю Ивана Сусанина, и едва ли не в противовес хорошо памятной ему «Руке всевышнего» Кукольника разработал тему героической гибели Сусанина в бытовом регистре. Белинский, уже начавший к этому времени систематическую борьбу с Полевым, очень иронически отозвался об этом опыте, как и о другой драме на бытовой основе — «Русская боярыня XVII столетия» П. Ободовского (1842). Значительно более сочувственно он отнесся к драме Полевого «Дедушка русского флота» (1838), где историческая ситуация петровского времени пропущена сквозь призму совершенно бытового сознания голландских ремесленников. Как ни парадоксально, но художественное задание здесь во многом определялось цензурным статусом: категорический запрет на сценическое воплощение царствующей особы (в особенности принадлежавшей новому времени) продолжал существовать и заставлял драматургов в пьесах из петровской эпохи обходиться без Петра.⁶⁰

«Историческая быль» Полевого имела успех на сцене и положила начало разработке целой темы. То обстоятельство, что Полевой одним из первых обратился к петровской эпохе как к объекту драматического изображения, несколько переместив, таким образом, центр исторических интересов русских драматургов, было не случайным: как раз в эти годы Полевой успешно занимается историей Петра. Самая тема оказывалась также животрепещущей: эпоха Петра считалась началом новой русской государственности. Однако именно поэтому она могла быть трактована только в строго каноническом и официальном духе. Трагедия Погодина «Петр I», написанная еще в 1831 г. и субъективно задуманная как вполне благонамеренная, была запрещена и вышла

⁶⁰ См. материалы, приведенные Н. В. Дризенем (*Дризен Н. В. Драматическая цензура двух эпох*, с. 20—23, 79 и след.). Возражения цензуры встречало и изображение на сцене исторических лиц нового времени; так, запрещению едва не подверглась откровенно монархическая «Шкуна Нюкарлебн» Булгарина.

в свет только в 1873 г., так как касалась политически сомнительных для 1830-х годов эпизодов петровского царствования. «Драматические анекдоты» из эпохи Петра естественно оказывались квинтэссенцией монархической ортодоксии и благонамеренного патриотизма, а часто для того и писались. С другой стороны, они открывали дорогу историческому бытописанию.

За «Дедушкой русского флота» последовал «Иголкин, купец новгородский» — «историческая быль в одном действии» Полевого (1838). Не расставшийся со своими социальными симпатиями драматург совершенно сознательно делает купца воплощением патриотизма, любви к монарху и патриархальных добродетелей. Старик Иголкин, много лет томящийся в шведском плену, убивает двоих солдат, порочащих царскую честь, и смотрит на свой поступок как на выполненный долг, отказываясь и от побега, и от помилования. Шведы и сам Карл XII восхищены его мужеством и сознанием долга. Иголкина освобождают из плена и отсылают на родину, где сам Петр I заботится о его триумфальной встрече. В следующем же году появляется «драматический анекдот» Кукольника «Иван Рябов, рыбак архангелогородский» (1839) — о другом герое из народа, посадившем на мель шведские корабли. В 1841 г. к этому списку добавляется и «Шкуна Ньюкарлеби» Ф. В. Булгарина, основанная на хорошо известном эпизоде освобождения Я. Ф. Долгорукого из шведского плена. Здесь сюжет опущен в почти комедийный регистр. Не будучи по существу драматургом, Булгарин воспользовался для своего «анекдота» тривиальной интригой, введя в него любовную линию с соперничеством двух врагов (шведского лейтенанта и русского пленного Алеши), характерные мотивы потерянного и неожиданно найденного ребенка и т. д.⁶¹ «Комедией в двух действиях» прямо называет своего «Сардамского корабельного мастера, или Нет имени ему!» (1841) Р. М. Зотов,⁶² написавший свое сочинение под прямым влиянием «Дедушки русского флота»; здесь действуют те же голландские ремесленники, обучающие «Петра Михайлова» корабельному искусству и испытывающие на себе его великодушие и благодарность.

При всей консервативности, а иной раз и откровенной реакционности всех этих пьес, в большинстве своем отличавшихся и низкими художественными достоинствами, в истории русской драматургии они сыграли некоторую роль. Поощряемые официальными властями, они держались довольно долго на сцене императорских театров и, хотя и в ограниченном и искаженном виде, представляли здесь некое национальное начало. Именно так рассматривал их Ф. А. Кони, отлично понимавший, что речь идет в конечном счете о суррогате национального театра.⁶³ В этом

⁶¹ Репертуар русского театра, издаваемый И. Песоцким, на 1841 г., т. II, кн. 10, с. 1—21.

⁶² Там же, т. I, кн. 1, с. 1—22.

⁶³ Очерки истории русской театральной критики, с. 334—335.

своим качестве они воздействовали не только на зрителя, но и на последующую профессиональную драматургию. Их положение «младшего жанра», не тождественного ни одному из существовавших ранее, способствовало и накоплению некоторого художественного опыта, преимущественно в сфере бытописания и разработки бытового языка персонажей. Это отмечал Белинский в рецензии на «Ивана Рябова» Кукольника, «превосходное в своем роде произведение», в котором «особенное достоинство» «составляет народный язык, доведенный до крайнего совершенства». «И что особенно-то и важно, — продолжал критик, — под русскую простонародную речь таится русский простонародный ум, русская душа» (III, 126). Именно языковой опыт усваивался из этих пьес последующей русской литературой, которая, конечно, не могла воспользоваться их ослабленной и редуцированной драматической техникой («из анекдота никак нельзя сделать драму», — замечал в 1843 г. тот же Белинский (VIII, 66)). Однако вопрос о формах и характере этого усвоения совершенно не разработан и еще подлежит внимательному исследованию.





Глава одиннадцатая

ДРАМАТУРГИЯ М. Ю. ЛЕРМОНТОВА

Особая трудность изучения драматургии Лермонтова заключается в том, что в отличие от его прозы и поэзии она не получила должного развития. Тем не менее едва ли правомерно считать драмы Лермонтова, включая «Маскарад», лишь «теоретическими опытами, возникшими на основе его исканий в области литературных жанров».¹

Ранние драмы Лермонтова изучались преимущественно в двух аспектах: в поисках литературных источников и в установлении автобиографического элемента.

Преувеличенные представления о значении литературных источников нередко толкали исследователей на ложный путь.

Еще при жизни Лермонтова была создана легенда о нем как об авторе, произведения которого в значительной степени носят подражательный характер. Впоследствии представители описательного литературоведения с педантичной аккуратностью выискивали и фиксировали заимствования отдельных строк, случайные совпадения, тематические созвучия общего характера и т. д. При таком подходе к творчеству поэта легко впасть в крайности и, как писал Белинский, за буквой не видеть мысли и случайную внешность принимать за внутреннее сходство.²

В 1920-е годы М. А. Яковлев, один из первых исследователей драматургии Лермонтова, рассмотрел ее в прямой зависимости от литературных источников. Так, например, при сопоставлении текста драмы Лермонтова «Испанцы» и текста трагедии Шиллера «Дон Карлос» были отмечены сходство характеров героев, совпадения отдельных сцен, фраз и т. д. В итоге автор монографии приходит к выводу о том, что «основным источником» драмы Лермонтова «Испанцы» служила трагедия Шиллера «Дон Карлос»: «Отсюда списаны действующие лица и заимствованы главные положения трагедии; к тому же обе трагедии имеют одинаковую развязку трагической борьбы».³

¹ Эйхенбаум Б. М. Лермонтов. Опыт историко-литературной оценки. Л., 1924, с. 83.

² См.: Белинский В. Г. Полн. собр. соч., т. V, М., 1954, с. 453. Далее ссылки на это издание даются в тексте (римские цифры обозначают том, арабские — страницы).

³ Яковлев М. А. М. Ю. Лермонтов как драматург. Л.—М., 1924, с. 91.

С такой же тщательностью изучаются «эпизодические источники» «Испанцев» Лермонтова: «Разбойники» Шиллера, драмы Лессинга «Натан Мудрый» и «Эмилия Галотти», драма Гюго «Эрнани», комедия Мольера «Тартюф» и роман Вальтера Скотта «Айвенго».⁴

М. А. Яковлевым отмечается «книжность» происхождения драм Лермонтова. Они характеризуются как «опыты», в которых автор всего лишь «достойный ученик» Шиллера.

Жертвой подобного метода стал даже «Маскарад», где автор монографии нашел «одно целое влияние» — повести А. А. Бестужева-Марлинского «Испытание». На чем основан этот категорический вывод? «I — фоп — маскарад, где и завязывается интрига повести и пьесы; II — главную роль в интриге играет предмет, принадлежащий любимому человеку и случайно попавший в чужие руки (кольцо у Марлинского, браслет у Лермонтова); отметим, что у Марлинского кольцо *эмалевое*, а у Лермонтова браслет с золотой *эмалью*».⁵

Высокий романтизм свободолюбивых героев Шиллера, воспринимаемый через талантливейшую игру Мочалова, приобретал яркую идейную окраску в условиях русской крепостнической действительности. Лермонтов, чуткий к передовым веяниям времени, находил в творчестве Шиллера много близкого и созвучного своим романтическим идеалам. Этим объясняется и обращение его к лирике немецкого драматурга, попытки поэтического переосмысления некоторых ее мотивов.

Однако и в ранние годы Лермонтов не был подражателем. Он шел своим путем. Влияния лишь способствовали пробуждению и развитию вполне самостоятельной мысли. Искать в ранних драмах Лермонтова одно лишь влияние литературных источников и не видеть их внутреннее, чисто лермонтовское содержание — значило бы за деревьями не видеть леса.

К задаче изучения драматургии Лермонтова с правильных позиций подошел С. Н. Дурылин. Касаясь вопроса о влиянии и заимствованиях, он писал: «Лермонтов учился у Шиллера, но во все не хочет повторять Шиллера. У него свои темы, свои внутренние задачи, своя любовь и ненависть. Каждая его драма — как и его поэмы — больше или меньше, полнее или короче является его личной исповедью».⁶

Путь, избранный М. А. Яковлевым, оказался бесперспективным. В последующие десятилетия исследователи драматургии Лермонтова сосредоточили свои усилия главным образом на выяснении ее связи с характером и содержанием творчества поэта, с его поэзией и прозой, кругом его излюбленных тем и мотивов, а также на определении ее места и значения в истории русской драматургии и русского театра.

⁴ Там же, с. 91—125.

⁵ Там же, с. 215.

⁶ Дурылин С. Н. Лермонтов и романтический театр. — В кн.: «Маскарад» Лермонтова. Сб. статей. М.—Л., 1941, с. 20.

Интерес к драматургическому жанру возник у Лермонтова рано. В детстве он увлекался театром марионеток, лепил восковые фигуры для кукольных представлений, придумывал занимательные сюжеты для домашних спектаклей. В годы учебы в пансионе, а затем в университете Лермонтов посещал спектакли Московского театра, видел игру прославленных актеров того времени — Щепкина и Мочалова. Их имена в 1830-е годы были тесно связаны с жизнью Московского университета. В студенческой среде нередко шли горячие споры о спектаклях, об игре актеров. Одни восторгались Щепкиным, другие ставили выше Мочалова, третьи выражали свои симпатии Каратыгину, известному петербургскому актеру, который приезжал в Москву на гастроли.

Много писали о воздействии на юного Лермонтова Московского театра, актерского искусства Мочалова, о влиянии литературных источников.⁷ Влияние это подтверждается и биографическими фактами, и наличием его следов в ранней драматургии поэта. Однако «материал», темы и мотивы для своих трагедий Лермонтов брал не со стороны, а черпал из запаса собственных наблюдений, личного жизненного опыта, небольшого, но достаточно насыщенного напряженным драматизмом.

Неверно было бы думать, что обращение Лермонтова к драматургии вызывалось, как некогда полагал Р. И. Сементковский, «не внутренней потребностью», а «навеянным извне».⁸ В драматургии поэта, как и в его лирике, поэмах, ранней прозе, много острых душевных конфликтов, трагических ситуаций, действуют одни и те же принципы лермонтовского психологизма. Драма, трагедия наряду с лирикой, быть может, больше, чем другие жанры, соответствовали природе его дарования. И кто знает, каких высот достигла бы драматургия Лермонтова, если б не его ранняя трагическая смерть.

При изучении творчества зрелого Лермонтова бросается в глаза его редкая последовательность в пристрастии к определенному кругу идей, обозначенных уже в ранних произведениях. К какому бы жанру он ни обращался, темы, идеи, образы, характеры — единые. Драматургия поэта не составляла исключения.

Все произведения Лермонтова проникнуты ярко выраженным личностным началом, лиризмом. Они представляют «особый, цельный, замкнутый в самом себе мир», как определял Белинский творчество каждого подлинного поэта (VII, 307). И герои поэта одни и те же. Они кочуют из произведения в произведение, из лирики в поэму, из поэмы в драматургию, из драматургии в прозу. Все они, живущие и действующие в разные эпохи, в различной среде и ситуациях, объединены общностью природы, темперамента, страстей. В движении творческой мысли, в осуществлении авторского замысла происходит непрерывный интенсив-

⁷ Яковлев М. А. М. Ю. Лермонтов как драматург, с. 15—19; Дурылин С. Мотивы драматургии Лермонтова. — Театр, 1939, № 10, с. 16—20.

⁸ Сементковский Р. И. Драмы Лермонтова и сверхчеловек. — В кн.: Ежегодник имп. театров. СПб., 1915, с. 164.

ный процесс перехода одних и тех же идей, образов из одного произведения в другое. Тема, намеченная в юношеской лирике, находит отражение в ранних драмах, поэмах, в прозаических опытах. Географические границы, место действия (Россия, Кавказ, Испания) с точки зрения социально-нравственной проблематики не имеют существенного значения.

Жажда познания людей, действительности, законов общественного развития, определение своего места в жизненной борьбе, поиски идеала составляют содержание раздумий Лермонтова. Он горячо сочувствует всем отверженным, всем тем, кого обошла или обидела судьба. Герои его — люди озлобленные, ожесточенные, страдающие, но в то же время сильные, активные, волевые, бунтующие, противостоящие превратностям судьбы, «бурям» жизни. В произведениях Лермонтова независимо от жанра, в личности и раздумьях героя о жизни, в каком бы обличье он ни предстал — русского ли витязя, древнего ли скальда, свободолюбивого горца или испанца, — выступают важнейшие черты миросозерцания самого автора, важнейшие моменты его трагической судьбы.

Преобладание лирического начала в творчестве Лермонтова сочетается с широтой интересов, богатством идей, силой и глубиной мысли. Произведения его, отражая личную судьбу автора, в не меньшей степени отражают русскую действительность того времени. Вопросы, составляющие содержание тревожных дум Лермонтова, волновали лучшие умы человечества. «Великий поэт, говоря о себе самом <...>, — писал Белинский о Лермонтове, — говорит об общем — о человечестве, ибо в его натуре лежит все, чем живет человечество» (IV, 521).

Одна из характерных особенностей творчества Лермонтова — жанровое многообразие. Если ограничиться только начальным периодом, первыми тремя годами вступления его в литературу, то в лирике его найдем почти все поэтические жанры: элегию, песню, романс, думу, послание, стансы, эпиграмму, поэму, балладу, гражданские стихи, сатиру, сказку в стихах.

Поиски в сфере различных жанров характерны и для ранней лермонтовской прозы. «Вадим» написан в одном стилистическом ключе, «Княгиня Лиговская» — в совершенно ином. То же наблюдается и в отрывках последних лет жизни поэта: рядом с «Кавказцем», столь близким по стилистической природе к «физиологическим очеркам», загадочно-романтический «Штосс».

В драматургии Лермонтова в жанровом отношении также нет единства. Уже в «планах» 1830 г., когда поэт усиленно трудится над своими драматургическими опытами, в набросках «сюжетов трагедий» наглядно выступает разнообразие его замыслов: 1) семейно-бытовая драма из современной автору русской жизни (судьба молодого человека, отверженного обществом); 2) драма на тему из далекого прошлого России («Мстислав Черный»); 3) драма на сюжет из римской истории («Мария из Плутарха»); 4) социальная драма на сюжет романа Шатобриана «Атала».

Драматургическое наследие Лермонтова составляют пять пьес (не считая отрывка «Цыганы»): «Испанцы», «Menschen und Leidenschaften» («Люди и страсти»), «Станный человек», «Маскарад», «Два брата». Все они написаны в период 1830—1836 гг. Их объединяет общность внутренней проблематики; личные темы в них тесно переплетаются с острыми вопросами современности, поисками социально-правственных идеалов, справедливых основ жизни. В своих лирических драмах автор с позиции воинствующего гуманизма гневно отвергает все, что сковывает свободный дух, свободную мысль, отвергает социальное неравенство, сеющее вражду между людьми, выступает против фальши, лжи, лицемерия, насилия, деспотизма.

Различные тенденции в тематике ранних драматургических опытов, отражающие движение творческой мысли, привели к сочетанию «высокого» с «низким», «поэзии» с «прозой». Изображение семейного быта с элементами автобиографизма сочетается с поэтической созерцательностью, мечтательностью, романтическим пафосом, приподнятостью речи, страстностью исповеди в монологах героя, обличением уродливых сторон действительности, обывательской ограниченности, социального зла.

В произведениях Лермонтова сюжетная канва далеко не всегда совпадает с внутренней темой. Нет основания, например, рассматривать «Испанцев» (1830) как историческую трагедию, искать в ней изображение эпохи инквизиции в Испании, требовать соблюдения хронологии внешних событий. Испания — условный фон, обрамление внутреннего содержания, возможно, даже дань романтической экзотике.

Ключом к содержанию трагедии Лермонтова может служить «Посвящение», в котором авторская позиция противостоит безразличной, холодной, враждебной среде, «свету», чуждому «восторгам вдохновенья». Если снять «историческую» оболочку, заглянуть в сердцевину трагедии, то легко обнаружатся нити, ведущие к лирике поэта. О ее лирической природе говорит и сам автор:

... Я выразил небрежно
 Души непобедимой жар
 И дикой страсти пыл мятежной.

Весьма возможно, что слова из «Посвящения» были адресованы к конкретному реальному лицу:

Но ты меня понять могла;
 Страдальца ты не осмеяла,
 Ты с беспокойного чела
 Морщины ранние сгоняла.⁹

⁹ Лермонтов М. Ю. Соч. в 6-ти т., т. V. М.—Л., 1956, с. 9. Далее ссылки на это издание даются в тексте (римские цифры обозначают том, арабские — страницы).

В «Испанцах», как и полагается романтической драме, один герой. Остальные действующие лица призваны как бы разъяснить его, раскрыть его внутреннюю драму. В образе Фернандо, в его личности, его жизненной судьбе много общего с другими героями произведений Лермонтова. Фернандо говорит о себе:

... совсем, совсем забытый спрота!..
В великом божьем мире ни одной
Ты не найдешь души себе родной!..

(V, 15)

Он бросает вызов судьбе («Нет, я судьбе не уступлю...» — V, 107), враждует не только с «землей», но и с «небом»:

Союз с землей и небом разрываю...

(V, 86)

Я ничего не жду на небесах,
Я ничего не жду под небесами...

(V, 104)

Сцена убийства Эмилии может показаться несколько искусственной, неоправданно жестокой, если рассматривать ее вне контекста внутренней линии сюжета. На протяжении всей трагедии проходит как сквозная тема сила чувства, верность чувству, тема, которая двумя годами позже приобретет в лирике Лермонтова трагическую окраску. Когда Фернандо стоит перед выбором «позор» или «смерть», он без колебаний выбирает последнюю. Спасая Эмилию от позора («Она моя... и честь ее моя...» — V, 105), он спасает свое чувство к ней от осквернения, защищает свою любовь и честь до конца, не щадя жизни. После гибели Эмилии он клянется «любить ее одну» (V, 122). Фернандо знает, что его ожидает, и спокойно идет на казнь. Он верен себе до конца.

Перед героями Лермонтова всегда остро стоит вопрос о чести, благородстве, человеческом достоинстве. Фернандо говорит Алварцу:

Ты можешь кровь мою
Испить до капли, всю; — но честь, — но честь
Отнять не в силах...

(V, 18)

Он обращается к Моисею, стоящему на коленях перед Соррини, со словами:

Встань! Встань! не унижай себя пред ним,
Будь горд, как я, — иль ты не мой отец!
Встань! — и учися ненавидеть презирая.

(V, 139)

Присутствие в драме Лермонтова «еврейской темы» едва ли можно объяснять литературной традицией обращения к библейским сюжетам.¹⁰ Фернандо говорит: «Я бедный, бедный странник...» (V, 102). Его образ служит как бы символом разбросанного по всему миру народа-странника, гонимого народа. Образ странника близок и дорог Лермонтову; он не раз встречается в его лирике и поэмах:

Я пробегал страны России,
Как бедный странник меж людей.
(1829; I, 14)

Он на земле был только странник,
Людьми и небом был гоним.
(1831; III, 134)

Я в мыслях вечный странник.
(1839; IV, 94)

Тема «странника» в трагедии «Испанцы» возникает в раздумьях о судьбе народа-скитальца, лишенного родины. Социальные мотивы переплетаются с нравственными проблемами, жалобой не только на людские пороки (обман, лицемерие, коварство, измена), но и на власть денег, на царившие вокруг зло, жестокость, преступления.

Если в «Испанцах» Лермонтов избрал местом событий далекую чужую страну и время действия перенес в средневековье, то в других драмах он предпочел обратиться к близкой, хорошо знакомой среде, черпая темы из современной ему русской жизни.

Сюжетная канва трагедии «Люди и страсти», озаглавленной на немецком языке («Menschen und Leidenschaften»), строится на истории любви мечтательного молодого человека, переживающего внутреннюю драму. Здесь, как и в «Испанцах», присутствует как некий лейтмотив тема верности чувству, но на ином этапе ее развития, с трагической окраской:

Одной тобою жил поэт
.....
Имел он лишь одно в предмете:
Всю душу посвятить тебе
.....
Его любовь отвергла ты.
Не заплативши за страданье.
(V, 142)

Эти строки из стихотворного «Посвящения» к драме созвучны мотивам лирики поэта:

¹⁰ Ср.: Эйхенбаум Б. М. М. Ю. Лермонтов. — В кн.: Русские драматурги XVIII—XIX вв., т. 2. Л.—М., 1961, с. 184—185.

... ты обманом наградила
Мои надежды и мечты...

(I, 209)

Не зная коварную измену,
Тебе я душу отдавал...

(II, 22)

Мои слезам смеяться ты решилась.

(II, 32)

Юрий Волин, герой драмы, глубоко страдает от того, что осмеяно, оскорблено «святое» чувство: «Я протянул руку — и услышал насмешливый хохот <...> Ты хочешь посмеяться надо мной, над безнадежной моей любовью» (V, 149—150). Он не может простить предательство, притворство, коварство, измену, нарушенные клятвы: «Не говори, не оправдывай ее: она черна, как сажа... Не эта ли девушка клялась в любви на груди моей, здесь ли хранится ее клятва?.. Я преклонял мои колена, как перед ангелом, ангелом невинности, — боже всемогущий, прости, что я оклеветал твое чистейшее творенье!» (V, 184). Юрий в свидетели призывает природу: «Посмотрите, деревья, с какой адской улыбкой, притворной невинностью она стоит между вами...». Затем, обращаясь к той, которая теперь стала посторонней, чужой, говорит: «Взгляни и ты, девушка, на них... они качают головами, укоряют тебя, смеются на тобой... нет... надо мной они хохочут... слышишь, говорят: безумец, как мог ты поверить женщине, клятвы ее на песке, верность... на воздухе... беги, беги, уже зараза смертельная в крови твоей!..» (V, 186).

У других авторов, например у В. Г. Бенедиктова (в поэзии), А. А. Бестужева-Марлинского (в прозе), торжественность речи, бурные патетические признания могли бы звучать вычурно, театрально, мелодраматично. Лермонтов пользуется лексикой, характерной для этой литературы, но герой его не рисует, не позирует, не изображает «вулканические страсти». Автор не придумывает искусственно «целую картину нравственных и физических мучений», как некогда предполагал Н. Котляревский.¹¹ И пафос его речи — не простая дань лексике романтической литературы и не следствие влияния Байрона и Шиллера. Да, не соответствующими возрасту кажутся, на первый взгляд, подавленность и мрачность настроений. Но именно в этом на редкость раннем развитии и состоит в известной степени «тайна индивидуальности» Лермонтова. В 1830—1832 гг. у него уже сложился в первоначальном виде его совсем необычный духовный мир. Юный поэт уже жил тогда внутренне сосредоточенной, напряженной жизнью.

¹¹ Котляревский Н. Михаил Юрьевич Лермонтов. Личность поэта и его произведения. Изд. 5-е, испр. и дополн. Пг., 1915, с. 40.

Трудно не верить Волну, за образом которого стоит автор, искренности его глубокой печали и гнева, возвышенности и силе его страсти, переживаемой им драме, явившейся следствием разлада между идеалом и реальностью. В его страстных признаниях-монологгах — отражение действительной напряженной духовной жизни.

В признаниях Юрия Волина есть знаменательные слова: «Лучшим разговором для меня было размышление о людях <...> Нетерпеливо старался я узнавать сердце человеческое» (V, 148). Позже мысль, заключенная в этой фразе, была развита в «Предисловии» к «Журналу Печорина» и приобрела программное значение: «История души человеческой, хотя бы самой мелкой души, едва ли не любопытнее и не полезнее истории целого народа, особенно когда она — следствие наблюдений ума зрелого над самим собою и когда она писана без тщеславного желания возбудить участие или удивление» (VI, 249).

Таким образом, на первый план выдвигаются утверждение самоценности личности и вытекающая отсюда нравственно-психологическая задача. Путь же к «узнаванию сердца человеческого» лежит через самопознание. Внутренний мир человека открывается перед нами «только в нашем собственном самосознании». «Кто не изучил человека в самом себе, никогда не достигнет глубокого знания людей».¹²

«Размышления о людях» приводили Лермонтова к жажде познания людей, мира, «законов» жизни. Важнейшие особенности его психологизма, сохраняющего свое самобытное значение и после Достоевского, Толстого, лежат в его личности, не только в способности самонаблюдения, погружения в собственный внутренний мир, но и в возвышении над самим собой, в полном отсутствии самолюбования, в отсутствии боязни «беспощадно выставлять наружу собственные слабости и пороки» (VI, 249), в предельной искренности, в «ссоре» с самим собой, драматических конфликтах, трагизме и в то же время в мужественности, героизме мысли.

Все эти важнейшие черты личности Лермонтова и его психологизма отчетливо выступают и в его ранней драматургии. Ее органическая связь со всем творчеством поэта, его эстетической системой, миросозерцанием сказалась и в пейзаже. «Пламенно я любил природу» (V, 148), — говорит Юрий в своих признаниях. Пейзаж в драме «Люди и страсти» почти незаметен, но выполняет существенную функцию. «Сад, сумерки, и луна на небе» (V, 162) — предельно лаконично изображена атмосфера при свидании Юрия с любимой девушкой. Слова последней больше характеризуют восприятие природы автором, нежели героиней: «Как прекрасен взошедший месяц, какая тихая, светлая гармония в усыпающей природе, а в груди твоей бунтуют страсти, страсти

¹² Чернышевский Н. Г. Полн. собр. соч. в 15-ти т., т. III. М., 1947, с. 426.

жестокние, мятежные, противные законам. Посмотри на эти рассеянные облака, светлые как минуты удовольствий и мимолетные как они; посмотри, как проходят эти путники воздушные» (V, 165).

Одно из первых ранних впечатлений, которое надолго сохранилось в памяти Лермонтова, было навеяно созерцанием лунной ночи. «Когда я еще мал был, — писал он в автобиографической заметке 1830 г., — я любил смотреть на луну, на разнообразные облака» (VI, 386). Это важное признание поэта Н. Л. Бродский склонен был объяснять влиянием «книжной иноземной стихии».¹³ Если бы дело обстояло именно так, то Лермонтову легко было бы избавиться от наивного увлечения детских лет, источником которого был внешний фактор. Книжная традиция несомненно сыграла свою роль в становлении его эстетических вкусов, в особенности и прежде всего традиция русской поэзии (Жуковский. Батюшков, Пушкин). Поэтическому мирозерцанию Лермонтова, его мировосприятию, настроениям вообще созвучны «пасмурные ночи, туманы, бледная луна» (1830—1831; I, 318). Луна — «царица лучших дум певца» (1832; II, 7). Лермонтов нередко предпочитает изображать предметный мир, события, лица в полумраке, при игре света и тени, в изменчивых лучах луны:

Туманный месяц и меня,
И гриву и хребет коня
Сребристым блеском осыпал.

(1832; II, 7)

...Луна

По гладкому челу, скользя, играла.

(1832—1833; III, 263—264)

...Прямо в очи

Недвижно смотрит месяц золотой
И на стекле в узоры ледяные
Кидает искры, блестяки огневые,
И голубым сиянием стена
Игриво и светло озарена.

(1835—1836; IV, 53—54)

Лунный пейзаж, как существенный элемент художественной структуры драмы, присутствует в «Испанцах»:

Вагляни на тихую луну! О, как прекрасна!
И облачка вокруг нее! — луна,
Луна! — как много в этом звуке чувств...

(V, 33)

Эти слова в речи героя драмы — не риторическое украшение и не дань литературной традиции. Они вызваны пристрастием автора к ночному пейзажу.

¹³ Бродский Н. Л. М. Ю. Лермонтов. Биография, т. I. 1814—1832. М., 1945, с. 16.

Если проследить развитие пейзажа на протяжении всего творчества поэта, то лунный пейзаж окажется весьма устойчивым, выполняя самые разнообразные художественные функции, наполняясь различным эмоциональным содержанием. При этом Лермонтов не избегает традиционной романтической поэтической лексики: «месяц серебристый», «туманный месяц», «луны дрожащий свет» и т. д. Луна часто сочетается с облаками, тучами, туманом, «полупрозрачной мглой».

В создании женских образов, вернее, идеала женщины, Лермонтов прибегает к звукам и краскам природы. Если «облако» олицетворяет понятие чистоты, непорочности («Белей и чище ранних облаков Являлись грудь...» — III, 249; «Обнаженная рука Белей, чем утром облака» — IV, 265), то «цветок» — символ нежности, хрупкости, ранимости:

... женщина — цветок

.....
... если вы его согнете вдруг, —
Изломится.

(V, 28)

Не плачь, не плачь — не все гроза бушует,
Проглянет солнце, и цветок, измятый
Порывом ветра, встанет обогреться.

(V, 70)

Ты цвет пустыни, ты дитя свободы...

(V, 61)

В первых драматургических опытах уже сказалась характерная для поэтики Лермонтова афористичность речи, которая в «Маскараде» (1835—1836) становится тенденцией стиля.¹⁴

Образ Евгения Александровича Арбенина, наиболее яркого после Измаил-Бея лермонтовского типа личности, складывался постепенно. На этом пути важным этапом явилась трагедия «Люди и страсти» и «романтическая драма», как определил ее сам автор, «Странный человек» (1831). В них, как и в лирике и в поэмах Лермонтова, намечено многое из того, что получило свое логическое развитие в романтической трагедии «Маскарад». Круг мотивов, на которых строится ее сюжетное развитие, очерчен в предшествующих двух драмах достаточно отчетливо: «обманутое сердце», оскорбленное, осмеянное чувство, разочарование в дружбе, любви, презрение к «свету», гордое одиночество, бунт против и «земли» и «неба», ожесточение, отчаяние и неизбежность гибели. Юрий Волин («Люди и страсти») кончает жизнь самоубийством, Владимир Арбенин («Странный человек») сходит с ума. Намечена тема измены и «жажды мщенья». Юрий Волин,

¹⁴ Нейман Б. В. Язык пьес Лермонтова. — В кн.: «Маскарад» Лермонтова. Сб. статей, с. 112

терзаемый сомнениями в верности любимой девушки, говорит: «Она мне напомнила про первую любовь, про первые муки душевные — и я заплакал; но она не тверже меня духом; я заставлю ее, бледнея и дрожа, признаться в измене» (V, 188).

Родство между образами Евгения Арбенина и Волина подтверждается признаниями последнего: «От колыбели какое-то странное предчувствие мучило меня <...> Да! я болен! Смертный яд течет по моим жилам <...> Я не верю ничему больше на свете <...> Не срывай покровы с души, где весь ад, все бешенство страстей <...> Бог всеведущий! <...> зачем ты мне дал огненное сердце, которое любит и ненавидит до крайности» (V, 149, 151, 183, 189). В драме «Странный человек» в лице Владимира Арбенина дана как бы в экспозиции начальная стадия жизни Евгения Арбенина. «Старая служанка» Аннушка рассказывает о раннем детстве Владимира: «А бывало, помню (ему еще было 3 года), бывало, барыня посадит его на колени к себе и начнет играть на фортепьянах что-нибудь жалкое. Глядь: а у дитяти слезы по щекам так и катятся...» (V, 219).

Владимир Арбенин в «Странном человеке» — писатель, поэт. Он еще молод (ему около 20 лет), полон светлых мечтаний, полон любви, но характер, поведение, отношение к среде — все это выдает в нем будущего Евгения Арбенина.

Окружающие судят о Владимире Арбенине сурово, улавливая лишь внешние признаки поведения («злой язык», «дерзок», «ум язвительный», «злой насмешник»). В то же время они вынуждены признать в нем человека «очень умного», «глубокого ума» (V, 214—216). Но главное, что он для окружающих «странный человек». Отсюда и заглавие драмы. Но что значит слово «странный»? Разные бывают и «странности», и «странные люди». Разновидности типа «странных людей» встречаются в русской литературе и до и после Лермонтова. Ближайшим предшественником образа Владимира Арбенина по литературной родословной является образ Чацкого из комедии Грибоедова, который в глазах московской знати выглядит «странным» только потому, что он не похож на других, живет непонятной для окружающих жизнью.¹⁵ То же можно сказать о Владимире Арбенине, о котором княжна Софья говорит: «Он не красавец, но так не похож на других людей, что самые недостатки его, как редкость, невольно нравятся; какая душа блещет в его темных глазах!» (V, 217). Даже его друг, Белинский, который ближе и лучше знает Владимира, вынужден признать: «Он странный, непонятный человек: один день то, другой — другое! <...> Как заговорит и захочет тебя уверить в чем-нибудь — кончено! редкий устоит! Иногда, напротив, — слова не добьешься; сидит и молчит, не слышит и

¹⁵ О сходстве «Странного человека» по отдельным мотивам с комедией Грибоедова см.: Бродский Н. Л. М. Ю. Лермонтов. Биография, т. I, с. 289; Мануйлов В. А. Михаил Юрьевич Лермонтов. М.—Л., 1950, с. 96; Андроников И. Лермонтов. М., 1951, с. 51—53.

не видит, глаза остановятся, как будто в этот миг все его существование остановилось на одной мысли» (V, 231).

Частая смена настроений, внезапные резкие переходы отражают скрытую «внутреннюю грусть», тревожное состояние духа. На замечание светской дамы о том, что у Владимира Арбенина «веселый характер», «Гость 3» делится своим психологическим наблюдением: «Поверьте, веселость в обществе очень часто одна личина <...> если внезапный смех прерывает мрачную задумчивость, то не радость возбуждает его» (V, 215). После того как Владимир Арбенин сошел с ума, тот же «Гость 3» пытается характеризовать его незаурядную «странную» личность: «Он имел характер пылкий, душу беспокойную, и какая-то глубокая печаль от самого детства его терзала. Бог знает, от чего она произошла! Его сердце созрело прежде ума» (V, 272). В тексте драмы нет прямого ответа на вопросы, чем вызвана «мрачная задумчивость» Арбенина и отчего у него «глубокая печаль».

Лермонтовским героям свойственно необычайно раннее сознание «песочности бытия». В них постоянно живут чувство неудовлетворенности, жажда совершенства, жажда нравственной чистоты. Они «глубоко в сердце» носят «всю причину своих страданий», «тяжелую ношу самопознания» (V, 236, 213). Поиски нравственных основ жизни переплетаются у них с поисками социального идеала. Гневные обличения Владимира Арбенина затрагивают основу деспотического строя крепостнической России. Жестокая помещица, которая «сечет» мужиков, никак не вяжется с его представлениями о женщине, и он в бешенстве восклицает: «Люди! люди! и до такой степени злодейства доходит женщина, творение, иногда столь близкое к ангелу... О! проклинаю ваши улыбки, ваше счастье, ваше богатство — все куплено кровавыми слезами. Ломать руки, колоть, сечь, резать <...> О боже!.. при одной мысли об этом я чувствую боль во всех моих жилах... я бы раздавил ногами каждый сустав этого крокодила, этой женщины!» (V, 235—236).

В «Странном человеке» интимная тема трагической любви перерастает свои рамки. Драма личная становится драмой социальной.

Об авторском замысле можно судить из краткого предисловия Лермонтова к драме, в котором он говорит о своем намерении «изложить драматически происшествие истинное», с желанием, чтобы лица, «взятые с природы», т. е. реальные конкретные личности, узнали себя, с надеждой, что «раскаивание, верно, посетит души тех людей», из которых состоит «общество» и жертвой которого становится герой драмы. О самом же «обществе» сказано: «Оно всегда останется для меня собранием людей бесчувственных, самолюбивых в высшей степени и полных зависти к тем, в душе которых сохраняется хотя малейшая искра небесного огня!..» (V, 205).

Героев Лермонтова постоянно занимают вопросы: какими должны быть люди, каково должно быть общество, социальный

строй? То, что они видят вокруг, вызывает в них лишь чувство горечи и протеста. Они не могут мириться с насилием, жестокостью, деспотизмом. Личный опыт, наблюдения над жизнью приводят их к суровой оценке мира и людей. На слова Беллинского: «Ты строишь химеры в своем воображении и дашь им черный цвет для большего романтизма», — Владимир Арбенин отвечает: «Нет, нет, говорю я тебе: я не создан для людей: я для них слишком горд, они для меня — слишком подлы» (V, 232).¹⁶

Это не индивидуализм, не эгоцентризм, а естественная потребность отделаться от «глупцов и злодеев». Разочарование в людях привело к «горькой досаде против всего человечества» (V, 272). «Злой ум» и «печальное воображение» — этими двумя чертами характеризует Владимира Арбенина одно из действующих лиц драмы (V, 252). Но автор отдельными штрихами дает понять, что Арбенин по натуре вовсе не злой, что сделали его злым, озлобили обстоятельства жизни и что под его внешней суровостью скрывается чуткое, доброе сердце (V, 215, 252, 272).

Автобиографизм в ранних драмах Лермонтова выразился в прямом использовании фактов собственной биографии. Можно говорить, например, об отражении в «Странном человеке» семейной распри, тяжело переживаемой поэтом, истории его любви к Н. Ф. Ивановой.¹⁷ Нередко выразителем авторской позиции становится главное действующее лицо. Не может быть сомнения в том, что в образе Владимира Арбенина отражены некоторые черты личности самого автора; это едва ли пуждается в подробном обосновании. В тексте драмы как образцы поэтического творчества Владимира Арбенина приводятся отрывки из ранней лирики Лермонтова — из стихотворения «1831-го июля 11 дня» (строфы 1—2 и 5). Не всегда отражение позиции автора пужно искать в словах главного героя. Иногда рупором авторских признаний становится другое действующее лицо. Так, например, в словах Марии Дмитриевны (матери Владимира Арбенина) несомненно отражен внутренний мир самого автора: «Будучи ребенком, я часто, под влиянием светлого неба, светлого солнца, веселой природы создавала себе существа такие, каких требовало мое сердце; они следовали за мной всюду <...> они украшали для меня весь мир <...> А теперь холодная существенность отняла у меня последнее утешение: способность воображать счастье!» (V, 220). Она же говорит: «Я ищу сновидений...» (V, 222); это желание вызвано

¹⁶ Ср.: «Мы с тобой не были созданы для людей» (V, 203), — говорит Юрий Волин в трагедии «Люди и страсти», обращаясь к любимой девушке. Отражение этого же мотива в лирике Лермонтова: «Я не рожден для света И не умею жить среди людей...» («Дай руку мне, склонись к груди поэта», 1830—1831).

¹⁷ Об автобиографических моментах в ранних драмах Лермонтова см.: Яковлев М. А. М. Ю. Лермонтов как драматург, с. 126—164; Мануйлов В. А. Михаил Юрьевич Лермонтов, с. 67—68. См. также примечания Л. М. Лотман к драме «Странный человек» в кн.: Лермонтов М. Ю. Соч. в 6-ти т., т. V. М.—Л., 1956, с. 729—730.

оценкой действительности: «Собрание глупцов и злодеев есть мир, нынешний мир». С гневом она вопрошает: «Честные ли люди бывают на земле палачами?» (V, 221).

В суждениях Марии Дмитриевны Арбениной много созвучного собственным мыслям автора. «Светлое небо» противопоставлено «земле», где так много лжи, лицемерия, зависти, жестокости, зла,

Где нет ни истинного счастья,
Ни долговечной красоты,
Где преступленья лишь да казни...

(«Демон»; IV, 209).

Суровая оценка мира, людей, действительности сохраняет свое значение на протяжении всей жизни и всего творчества Лермонтова. «Общество» в его устах и в устах его «мятежных» героев — это и светская чернь, и темная толпа, и обывательская масса; это сборище серых, ограниченных, «бескрылых» людей, полных зависти и злобы к тем, «в душе которых сохраняется хотя малейшая искра небесного огня».

Образ Владимира Арбенина из драмы «Странный человек» помогает лучше понять Евгения Арбенина, понять эволюцию его мирозерцания, причину его ожесточения, трагедию его личности.

В ранних драмах Лермонтова отражены идеи, мотивы, которые нашли более полное выражение в романтической трагедии «Маскарад». В них «мы видим последовательную разработку в различных вариантах одной темы и даже ряда близких сюжетов, с теми же героями и их отношениями. Каждая пьеса отражает развивающееся мировоззрение поэта, растущую цельность его представлений, пока он не приходит к вершине своего драматургического творчества — к „Маскараду“».¹⁸

2

Один из острых вопросов при изучении «Маскарада» — определение его жанра, от чего зависит и аспект исследования.

Б. М. Эйхенбаум писал: «„Маскарад“ — трагедия не психологическая (хотя бы в том смысле, в каком это можно сказать об «Отелло» Шекспира) <...> От любви к ненависти, от ненависти — к презрению: таков неизбежный путь лермонтовского „современного человека“ («героя нашего времени»), свидетельствующий о порочности „естественного порядка“. Напрасно актеры пытаются придать речам Арбенина психологическую окраску: Арбенин — художественный образ, но не „характер“ и не „тип“. Вопрос об интерпретации и интонировании этих речей — важнейшая проблема постановки „Маскарада“, но ее психологиче-

¹⁸ Мануйлов В. А. Михаил Юрьевич Лермонтов, с. 97.

ское решение искажает самую природу лермонтовской драмы, оставляя зрителя в недоумении: зачем показывать ему картину жестокого злодейства, не оправданного ничем, кроме ошибки?». ¹⁹

Таким образом, Эйхенбаум, определяя «Маскарад» как «социально-философскую трагедию», решительно отвергает психологический аспект ее изучения и сценическое толкование как драмы психологической на том основании, что, по его словам, «вся сила и весь смысл „Маскарада“ заключается в том, что проблема „порочного“ героя перенесена из сферы индивидуальной психологии и морали в сферу общественной философии — как проблема социального, а не личного совершенствования». ²⁰ Философская глубина, масштабность поэтического мышления Лермонтова позволяют рассматривать «Маскарад» и как социально-философскую трагедию. Однако это не дает основания для отрицания психологически-нравственного аспекта ее изучения, так как в ней «индивидуальная психология и мораль» тесно переплетены с тем, что можно было бы назвать в раздумьях автора о социальной действительности «общественной философией».

Если нужны примеры в доказательство подобного единства индивидуальной психологии и нравственных проблем с общественной философией, то в истории литературы их больше чем достаточно. Высоким образцом может служить «Гамлет» Шекспира.

Остается неясным и противопоставление «художественного образа» «типу» и «характеру», как взаимоисключающих понятий.

Б. М. Эйхенбаум устанавливает внутренние связи между «Маскарадом» и «Демоном». По его мнению, в центре лермонтовской драмы поставлена проблема, сформулированная еще в неоконченной повести «Вадим» (и развитая впоследствии в поэме «Демон»): «Что такое величайшее добро и зло? — два конца незримой цепи, которые сходятся, удаляясь друг от друга» (VI, 29). Приняв за исходное положение эту фразу, смысл которой может быть истолкован неоднозначно, исследователь приписывает Лермонтову целую концепцию «высокого зла». «Надо было превратить этот философский парадокс в „поэтическую истину“, — писал Б. М. Эйхенбаум, — заставить зрителя убедиться в неизбежной правильности такой диалектической постановки моральных вопросов. Для этого надо было сделать героя драмы „порочным“, но так, чтобы он вызывал у зрителя не негодование, а, наоборот, сострадание или даже сочувствие, как человек, предварительно прошедший через деятельное стремление к добру <...> Его судьба должна быть трагической, но никакого „возмездия“, никакого торжества добродетели над пороком не должно быть, поскольку в основу драмы положено не противопоставление добродетели и порока, а диалектика добра и зла. Иначе говоря, герой драмы

¹⁹ Эйхенбаум Б. М. М. Ю. Лермонтов — В кн.: Русские драматурги XVIII—XIX вв., т. 2, с. 214.

²⁰ Там же, с. 215.

должен пройти путь Демона, но в бытовом во-
площении».²¹

С целью отделения «высокого зла» (носитель — Арбенин) от «низкого, порожденного укладом жизни», и «обыкновенной порочности» (носители — Казарин и Звездич) Лермонтову, продолжает Б. М. Эйхенбаум, «было необходимо наделить героя чертами „демонизма“».²²

Лермонтов мыслит конкретно, не подменяя одно понятие другим. Добро есть добро, зло же, как бы его ни украшать, возвышать с целью его оправдания, сущность его, как и моральной и социальной категории, не изменится. Соотношения добра и зла для Лермонтова живая проблема, а не сюжет для умозрительных заключений. Корни, истоки зла он искал не в душе своих героев, а в самой действительности.

О подлинном смысле фразы, на основе которой строится Б. М. Эйхенбаумом концепция «высокого зла», нужно судить в контексте авторской мысли. Фраза относится к страницам повести «Вадим», где характеризуются душевное состояние ее героя, озлобленного, ожесточенного, дышащего одной ненавистью: «Он был дух, отчужденный от всего живущего, дух всемогущий <...> Его душа расширялась, хотела бы вырваться, обнять всю природу, и потом сокрушить ее, — если это было желание безумца, то по крайней мере великого безумца; — что такое величайшее добро и зло? — два конца незримой цепи, которые сходятся, удаляясь друг от друга» (VI, 28—29). Вадим в отчаянье готов уничтожить, «сокрушить» даже природу. Это — «желание безумца» (пусть «великого», но «безумца»), и мысли его безумны в минуту смятения духа, когда кипит в нем ненависть, когда все в нем протестует, негодует против того, что не приемлет его гордая свободолюбивая натура.

Не случайно, что Лермонтов, работая над своей повестью, писал М. А. Лопухиной (в письме от 28 августа 1832 г.): «Мой роман становится произведением, полным отчаяния; я рылся в своей душе, желая извлечь из нее все, что способно обратиться в ненависть; и все это я беспорядочно излил на бумагу» (VI, 703).

В другом случае Вадим, сравнивая свою безобразную внешность с красотой Ольги, размышляет: «Эти ангельские черты, эта демонская наружность... Впрочем, разве ангел и демон произошли не от одного начала?» (VI, 21). Эта фраза связана с тем же кругом раздумий поэта о добре и зле как «двух концах незримой цепи», которые в жизни нередко «сходятся». Источник этих раздумий — переживаемые поэтом реальные жизненные конфликты, когда под «ангельской» маской, внешностью открывалось внезапное «демонское», безобразное, уродливое в человеке. Он не мог подобное сочетание признать естественным.

²¹ Там же, с. 213.

²² Там же, с. 215.

«Демонизм» Арбенина очевиден, но едва ли автор «Маскарада» преднамеренно стремился делать его «порочным». Он может вызвать у зрителя «не негодование, а, наоборот, сострадание или сочувствие» только при условии понимания того, что его «демонизм» и «порочность» — следствие искажения его естественной природы социальной средой, следствие ожесточения, отчаяния.

Когда Арбенин в ожесточении говорит: «Преграда рушена между добром и злом» (V, 363), то это вовсе не означает, что он одобряет, приветствует положение, при котором стирается грань между добром и злом; он с горечью лишь констатирует реальность, которая зависит не от его воли. В этом и источник трагизма Арбенина.

Отражение социальной проблематики в трагедии Лермонтова имеет свой специфический оттенок. Все творчество поэта, и «Маскарад» не составляет исключения, пронизано тем, что Белинский называл «благороднейшей субъективностью» (V, 49), когда «избыток внутреннего, субъективного элемента — есть признак гуманности», глубокой человечности.

В трагедии «Маскарад» социальные вопросы присутствуют не как предмет отвлеченно-умозрительных построений, а как неотделимая составная часть лирических раздумий автора. Он — не равнодушный исследователь общественных нравов, не социолог и не философ, а поэт, в миросозерцании которого преобладает лиризм, личностное начало, и в «Маскараде» на первом плане «внутренний человек» с его душевным миром, психологическая задача, вытекающая из романтического пафоса трагедии.

Когда Лермонтов в «Маскараде» обличает порок и зло, когда он в «нравственной поэме» «Сашка» пишет о «наружном блеске» «светского» веселья, о «толпе глупцов» и пустых девах, которые «чванятся нарядом», когда он себя (или своего героя) противопоставляет «бездушным людям» с их «приличьем стянутыми масками», скрывающими ложь, лицемерие и обман, когда, наконец, бросает он в лицо гневный приговор убийцам Пушкина, — во всех этих случаях слова поэта адресованы конкретной среде — светскому обществу.

Но «свет» в поэтической системе Лермонтова не только аристократическое общество, а понятие более емкое, обобщенное. Это символическое обозначение всего того, что чуждо ему в действительности. А потому обличение Арбениным нравов «света», срывание масок с таких отъявленных плутов, как Шприх и Казарин, социально окрашены; они затрагивают основы, на которых держится враждебный строй жизни. В то же время, как говорит исследователь, Лермонтов «не захотел изъять своего героя из подвластия тому кругувороту жизни, в котором он заключен вместе с другими».²³

²³ Дурьилин С. Н. Лермонтов и романтический театр, с. 36.

Царская цензура разгадала социальный смысл трагедии Лермонтова «как вызов великосветскому, придворному Петербургу».²⁴ В докладе цензора Ольдекопа отмечались «непристойные нападки на костюмированные балы в доме Энгельгардта», «дерзость против дам высшей знати», «резкие страсти и характеры», «драматические ужасы», желание автора «вносить яд в семейную жизнь». Цензура видела в «Маскараде» произведение, угрожающее моральным устоям общества. Бенкендорф, находя в трагедии Лермонтова «прославление порока», высказал пожелание (оно было и требованием) «об изменении пьесы таким образом, чтобы она кончалась примирением между господином и госпожой Арбениными».

Лермонтов оказался в затруднительном положении. Он мечтал увидеть «Маскарад» на сцене, но идти для этого на уступки ему, конечно, очень не хотелось. Он стал переделывать текст трагедии, с надеждой, что новая редакция удовлетворит требованиям цензуры. Переделки были существенными, но постановка трагедии в театре и после переделок не была разрешена.²⁵

Невозможно понять ни содержания и пафоса, ни жанра и стиля трагедии Лермонтова «Маскарад» без уяснения подлинного смысла — и в плане социальном, и в плане нравственно-психологическом — образа Евгения Александровича Арбенина. Все персонажи сосредоточены вокруг него, его конфликта с людьми, обществом. В его личности, как в фокусе, отражаются события, лица. Не может быть сомнения, что он был очень дорог автору. При неоднократных переработках «Маскарада» Лермонтов жертвовал многим, уступая цензуре, но упорно добивался сохранения образа главного действующего лица неизменным, в том виде, как он сложился в его поэтическом сознании. Были сохранены все основные монологи Арбенина.²⁶ А в последней редакции трагедии в январе 1837 г. автор дал ей новое заглавие: «Арбенин».

«Читая пятиактного „Арбенина“, — пишет К. Ломунов, — видишь, как, скрепя сердце, Лермонтов „вытравлял“ из пьесы все, на что указывал цензор. Но одного не хотел и не мог изменить в „Маскараде“ Лермонтов.

В центре драматического замысла, напередшего осуществление в пяти редакциях пьесы, стоит одна фигура — Арбенин. Образ Арбенина всего ближе, всего дороже автору. „Ради“ Арбенина

²⁴ Ломунов К. «Маскарад» Лермонтова как социальная трагедия. — В кн.: «Маскарад» Лермонтова, Сб. статей, с. 45.

²⁵ Текст «Маскарада» имеет довольно запутанную историю, и вряд ли возможно достигнуть полной ясности при отсутствии автографа первоначальной, доцензурной редакции. Б. М. Эйхенбаум считал, что «Маскарад» имел пять редакций. Они отмечены и анализированы в хронологической последовательности в статье: *Эйхенбаум Б.* Пять редакций «Маскарада». — В кн.: «Маскарад» Лермонтова. Сб. статей, с. 93—108. См. также комментарий А. М. Докусова к тексту драмы «Маскарад» в кн.: *Лермонтов М. Ю.* Соч. в 6-ти т., т. V. М.—Л., 1956, с. 734—748.

²⁶ *Эйхенбаум Б. М.* Пять редакций «Маскарада», с. 96.

написана пьеса, как „ради“ Печорина написан роман „Герой нашего времени“». ²⁷

Из сказанного следует, что вопрос об оценке личности Арбенина не частный момент в изучении трагедии Лермонтова. От этого зависит позиция исследователя. Если он будет исходить из того (такой подход существует), что Арбенин жестокий себялюбец, злодей, убийца, преступник, которого надо судить, то можно заранее сказать, что перед ним пути правильного толкования смысла и внутреннего содержания лермонтовской трагедии будут закрыты. «Нельзя правильно понять „Маскарад“, не поняв центрального образа драмы — образа Арбенина». ²⁸

Арбенина сравнивали с Отелло и сближали «Маскарад» с трагедией Шекспира по сходству отдельных моментов сюжетного развития.

Лермонтов шел к Шекспиру иными, более сложными путями: связи его с английским драматургом нужно искать не в сходстве внешнесюжетной линии (завязка конфликта, потеря памятной вещи, сходство ситуации). Эти связи более глубокие, внутренние, относятся к истокам и природе лермонтовского психологизма, который понять без «Гамлета» невозможно. Если в драмах «Испанцы», «Люди и страсти» автор следовал за Шиллером, то в «Странном человеке» и в еще большей степени в «Маскараде» (впоследствии и в «Герое нашего времени») он отдавал предпочтение великому английскому драматургу, выделив из всего его творчества трагедию о принце датском. «Вступаюсь за честь Шекспира, — писал Лермонтов к М. А. Шан-Гирей. — Если он велик, то это в Гамлете; если он истинно Шекспир, этот гений необъемлемый, проникающий в сердце человека, в законы судьбы, оригинальный, то есть неподражаемый Шекспир, — то это в Гамлете» (VI, 407).

Напряженный психологизм, характерный для внутреннего мира Гамлета и Арбенина, обусловлен тем, что им приходится бороться против внешних обстоятельств и в то же время выдерживать борьбу с самими собою. Оба они, по словам Белинского, принадлежат к «высшим натурам», «внутренним, созерцательным, субъективным, рожденным для чувства и мысли» (V, 20); в них «страждущий дух ищет спасения в самом себе» (XI, 526).

Начало трагедии Гамлета, конфликта его с действительностью связано с переломом в его сознании, когда он убедился в том, что, как писал Белинский, «мечты о жизни и самая жизнь совсем не одно и то же, что из двух одно должно быть ложно; и в его глазах ложь осталась за жизнью, а не за его мечтами о жизни» (II, 291).

Хотя из текста «Маскарада» многое остается неясным о прошлом Арбенина, но одно несомненно, что он когда-то, в молодости,

²⁷ Ломунов К. «Маскарад» Лермонтова как социальная трагедия, с. 52.

²⁸ Там же, с. 78.

пережил аналогичную с Гамлетом драму, что он не всегда был таким и что он по натуре другой, чем казался окружающим.

Арбенину, как и Печорину, больше всего доставалось от моралистов. Герой Лермонтова всегда стоит перед угрозой непонимания, ложного толкования смысла его слов, побудительных мотивов поступков, превращения его в жестокого эгоиста, обыкновенного злодея. «Поднимая Арбенина над ничтожеством петербургского светского общества, — пишет В. А. Мануйлов, — Лермонтов вместе с тем разоблачает его самого, как индивидуалиста и собственника».²⁹

Если это так, то следовало бы объяснить, почему этот «индивидуалист» и «собственник» вызывает у читателя и зрителя, как писал Б. М. Эйхенбаум, «сострадание или даже сочувствие»?³⁰

Арбенин как тип не одинок. По своей «мятежной» натуре он близок к героям Шиллера и Байрона. Арбенин имеет свою родословную и в русской литературе в лице так называемых «странных людей». Подобно Печорину он как социально-психологический тип, как явление национального бытия некоторыми своими чертами (хандра, тоска, «охлажденный ум») в какой-то степени представляет продолжение онегинского типа. В еще большей степени Арбенин — продолжение и развитие образа Чацкого, с его гордой независимостью, «озлобленным умом», готового «на весь мир излить всю желчь и всю досаду», с его ненавистью к светскому обществу, страстным обличением московского барства. Тип «бунтующей», «мятежной» личности привнес в литературу романтизм. «В патетике речей Чацкого, — писал Н. К. Пиксанов, — в противостоянии сильной личности косному обществу ощущается еще живое веяние байронического романтизма».³¹ В этом же историческом ряду находятся и герои Лермонтова. Они принадлежат к скорбным натурам с «озлобленным умом», к типу людей, которые, по словам Белинского, «вечно находятся в борьбе с внешним миром и самими собою, всегда недовольны, всегда огорчены и желчны» (IV, 240). Это романтические герои, яркие, необыкновенные, непонятные, «странные» для окружающих личности, люди необычной судьбы. Их прошлое, как правило, обозначено как бы пунктиром, полно недоговоренности, намеков. В их биографии много «белых пятен», много неизвестного, загадочного, таинственного.

Арбенин не стоит особняком и в ряду героев Лермонтова. Его характер, его отношение к людям, обществу, миру сложились не сразу, а в процессе борьбы с внешними обстоятельствами и борьбы внутренней. Арбенина можно понять только в едином процессе формирования лермонтовского типа личности. Образ

²⁹ Мануйлов В. А. Лермонтов. — В кн.: История русской литературы, т. VII. М.—Л., 1955, с. 308.

³⁰ Эйхенбаум Б. М. М. Ю. Лермонтов. — В кн.: Русские драматурги. XVIII—XIX вв., т. 2, с. 213.

³¹ Пиксанов Н. К. Комедия А. С. Грибоедова «Горе от ума». — В кн.: Грибоедов А. С. Горе от ума. М., 1969, с. 260.

Арбенина органически вырастает из ранней лирики, поэм и драматургии Лермонтова. Какие-то нити ведут его и к неоконченной ранней повести «Вадим».

Арбенину предшествует Измаил-Бей — один из наиболее ярких романтических образов Лермонтова. Они оба пережили горечь разочарования, это люди одной природы, одного характера. Об Измаил-Бее сказано в поэме:

... ум, сомненьем охлажденный
И спорить с роком приученный...
Пока не сбросит прах в могилу,
Он не оставит гордых дум...

(III, 217)

Главное, что сближает Арбенина с Измаил-Беем, — жизненная позиция, потеря веры в жизнь и в людей, гневное обличение мира зла и пороков. Ср. авторскую характеристику личности Измаил-Бея:

Обманут был он, — и боялся
Он верить, только потому,
Что верил некогда всему!
И презирал он этот мир ничтожный,
Где жизнь — измен взаимных вечный ряд;
Где радость и печаль — все призрак ложный!
Где память о добре и зле — все яд! —

(III, 206)

со словами Арбенина: «Повсюду зло — везде обман...» (V, 339).

Мог ли такой человек, как Арбенин, сильно любить? Он по натуре точно такой же, как и Печорин, о котором Белинский писал: «Душа Печорина не каменистая почва, но засохшая от зноя пламенной жизни земля» (IV, 263). Арбенин не верит в счастье, но в то же время он не безнадежный скептик, не из тех, кто может «фанатически нести свое страдание»; он, как и Печорин, «бешено гоняется за жизнью», и, несмотря на весь его скептицизм, сердце его не перестает жаждать «любви чистой и бескорыстной» (IV, 263, 266).

Другие нити от образа Арбенина ведут к Демону Лермонтова. В художественной концепции «Маскарада» важное место занимает тема «осмеянного», оскорбленного чувства:

Но если я обманут... если я
Обманут... если на груди моей змея
Так много дней была согрета, если точно
Я правду отгадал... и, лаской усыплен,
С другим осмеян был заочно!..

(V, 313)

Намеки колкие со всех сторон
Преследуют меня... я жалок им, смешон...

(V, 368)

Демон в поэме Лермонтова не только творец зла и дух отрицания, но и «дух изгнания», «отверженный», оскорбленный дух. Автором подчеркнута мысль о том, что Демон не всегда был таким, что он когда-то «верил и любил <...> не знал ни злобы, ни сомнения» (IV, 183). Внутренний мир его изломан, искажен жестокими обстоятельствами. Демон, как и Арбенин, — порождение скорби, гнева, ожесточения и отчаяния.

В «Демоне» существенное место занимает идея духовного возрождения. Но где же та сила, которая могла бы человека озлобленного и ожесточенного вернуть к жизни, к вере в людей и добро, примирить его, хотя бы на время, с «землей» и «небом»? Эту чудодейственную силу поэт видел в «молитве тихой любви», пробудившей в Демоне «неизъяснимое волнение». Любовь к «земному ангелу» принесла ему духовное обновление:

Немой души его пустыню
Наполнил благодатный звук —
И вновь постигнул он святую
Любовь, добра и красоты!..

(IV, 188)

Аналогичное состояние пережил Арбенин, когда в нем пробудилось чувство любви:

И вдруг во мне забытый звук проснулся,
Я в душу мертвую свою
Взглянул... и увидал, что я ее люблю

Опять мечты, опять любовь
В пустой груди бушуют на просторе...

(V, 304)

Любовь и ревность, как обозначения определенного психологического состояния, мира чувств и страстей, слишком общие понятия, приобретающие в конкретном, индивидуальном проявлении миллион оттенков.

Арбенин признается в том, что когда в нем «забытый звук проснулся» и он понял, что любит Нину, то он «ужаснулся». Понять, что происходило тогда в душе Арбенина, можно только в контексте его мучительных дум о полной противоположности, контрастности между собой (при суровой оценке собственной личности) и образом Нины:

Она была прекрасна и нежна,
Как агнец божий на закланье,
Мной к алтарю она приведена...

(V, 304)

Грубые страсти и «грязь земная» еще не коснулись ее души, в прошлом жизнь ее «бела». А жизнь Арбенина? В нем сильна жажда нравственного совершенства, нравственной чистоты. Для

лермонтовского героя любовь — «святыня» (III, 222), выше которой ничего нет. Но способен ли Арбенин на возвышенное и чистое чувство после пережитого им горького опыта, после того, как он, по собственному признанию (а лермонтовский герой всегда суров в суде над собой), «испытал все сладости порока и злодейства» (V, 342)? Арбенина гнетут воспоминания, они мгновенно разрушают покой и счастье:

...иногда опять какой-то дух враждебный
Меня уносит в бурю прежних дней,
Стирает с памяти моей
Твой светлый взор и голос твой волшебный.
В борьбе с собой, под грузом тяжких дум,
Я молчалив, суров, угрюм.
Боюсь осквернить тебя прикосновеньем,
Боюсь, чтобы тебя не испугал ни стон,
Ни звук, исторгнутый мученьем.
Тогда ты говоришь: меня не любит он!

(V, 307)

Здесь опять черты, сближающие образ Арбенина с образом Измаил-Бея. Ситуация аналогичная, хотя и образ Зары по сравнению с образом Нины в «Маскараде» более идеальный. В признаниях Измаил-Бея Заре тот же основной мотив, что и у Арбенина:

Рука, обрызганная кровью,
Должна твою ли руку жать?
Тебя ли греть моим объятьям?
Тебя ли станут целовать
Уста, привыкшие к проклятьям?

(III, 173)

И Измаил-Бею и Арбенину хорошо знаком «язык страстей». Они оба относятся к людям, которые с «чувством святым» «шутить боятся» (III, 172), для которых чувства — страдания.

Измаил-Бей, обращаясь к Заре, говорит:

Скажи, чего ты хочешь? — слез?
Я их имел когда-то много.

(III, 176)

Арбенин объясняет Нине:

От злобы, ревности, мученья и стыда
Я плакал — да!
А ты не знаешь, что такое значит,
Когда мужчина — плачет!

(V, 382)

Можно понять Арбенина, представить переживаемую им трагедию, поверить в правдивость его любви, его страданий. Арбенин — не жестокий индивидуалист. Белинский, защищая Печорина от нелепых нападок моралистов, писал: «Эгоизм не стра-

дает <...> Эгоизм не знает мучения: страдание есть удел одной любви» (IV, 263). Арбенину нельзя не верить, когда он говорит:

Любил я часто, чаще ненавидел,
И более всего страдал!

(V, 306)

Это признание в духе лермонтовского героя: «Бывают люди: чувства — им страданья» (III, 189). Арбенин называет себя «страдальцем мрачным и безумным» (V, 599).

Внешние признаки поведения Арбенина обманчивы. Люди типа Арбенина кажутся окружающим спокойными, равнодушными, черствыми натурами. Но «ледяная кора» — лишь снаружи. Внутри же бурные потоки страстей, которые дремлют до первой бури. Они

Таятся, как в пещере лев,
Глубоко в сердце

Пусть будет это сердце камень —
Их пробужденный адский пламень
И камень углем раскалит!

(III, 161)

Так говорит Лермонтов об Измаил-Бее. Таков и Арбенин:

... я рожден
С душой кипучею, как лава,
Покуда не растопится, тверда
Она, как камень... но плоха забава
С ее потоком встретиться!

(V, 313)

Конфликт в «Маскараде» между супругами возникает на почве неравенства, явившегося непреодолимым препятствием на пути взаимопонимания. Нина понять Арбенина не в состоянии не только потому, что это «неравный брак». Значительное возрастное различие между ними фактор немаловажный. Но более важно то, что это разные натуры, и разные не только формы проявления, но и характер и сила чувства. В трагедии «Люди и страсти» герой Волин говорит любимой девушке: «Мое сердце слишком пылко, твое слишком нежно, слишком слабо» (V, 203). Мотив, столь характерный для Лермонтова, находим и в лирике Пушкина:

К чему тебе внимать безумства и страстей
Не занимательную повесть?

Она твой тихий ум невольно возмутит;
Ты слезы будешь лить, ты сердцем содрогнешься;
Доверчивой души беспечность улетит,
И ты моей любви... быть может ужаснешься...³²

(«Мой друг, забыты мной следы
минувших лет...», 1821)

³² Пушкин. Полн. собр. соч., т. II. [М.—Л.], 1947, с. 209.

В драме Лермонтова зерно конфликтной ситуации заложено в аналогичной контрастности:

Ты молода летами и душою,
В огромной книге жизни ты прочла
Один заглавный лист, и пред тобою
Открыто море счастья и зла.

.....
Ни сердца своего, ни моего не зная,
Ты отдалася мне — и любишь, верю я,
Но безотчетно, чувствами играя,
И ревясь, как дитя.
Но я люблю иначе: я все видел,
Все перечувствовал, все понял, все узнал,
Любил я часто, чаще ненавидал,
И более всего страдал!
Сначала все хотел, потом все презирал я,
То сам себя не понимал я,
То мир меня не понимал.
На жизни я своей узнал печать проклятья,
И холодно закрыл объятья
Для чувств и счастья земли...

(V, 306—307)

Таким образом, Арбенин сознает неравенство, расстояние между ним и Ниной. И чем дальше, тем больше они отдаляются друг от друга. Арбенин живет в постоянной тревоге, боясь потерять это последнее убежище. Он предвидит, что счастье ненадолго, что оно шатко, ненадежно. В нем предчувствие трагической развязки.

Поразительно тонок в «Маскараде» психологический рисунок, процесс нарастания тревожного состояния духа, нарастание психологической напряженности. С того момента, как князь Звездич показывает Арбенину на маскараде подаренный неизвестной женщиной браслет, в его душу вкрадывается мрачное подозрение:

... браслет довольно мил,
И где-то я видал такой же... погодите.
Да нет, не может быть...

(V, 301)

После возвращения с маскарада домой Арбенина продолжает занимать мысль о браслете. Он вспоминает свою молодость, «грехи минувших дней», когда его «чужие жены ждали». Подозрение растет. Не видя на руке Нины браслета, он «останавливается и бледнеет»:

Какое странное мне шепчет подозреньё!
Ужель то было только сон,
А это — пробужденье!

(V, 309)

В Арбенине все больше укрепляется сомнение. Он ждет от Нины признания, раскаяния, цепляясь за это, как утопающий

за соломинку. Нина беззащитна, все факты против нее. Он больше не верит ей. И с этого момента мысль Арбенина работает только в одном направлении. Он уверен в виновности Нины, уверен и в праве мести:

... О, я ее люблю,
Люблю — и так неистово обманут...
Нет, людям я ее не уступлю...
И нас судить они не станут...
Я сам свершу свой страшный суд...
Я казнь ей отыщу — моя ж пусть будет тут.

(Показывает на сердце.)

Она умрет, жить вместе с нею доле
Я не могу... жить розно?

(Как бы испугавшись себя.)

(V, 368)

Это приговор не только Нине, но и себе.

Чтобы понять Арбенина, нужно понять силу его любви, нужно понять, что значила Нина в его жизни. Обращаясь к ней, Арбенин говорит:

Все, что осталось мне от жизни, это ты:
Созданье слабое, но ангел красоты:
Твоя любовь, улыбка, взор, дыханье...
Я человек: пока они мои,
Без них нет у меня ни счастья, ни души,
Ни чувства, ни существованья!

(V, 313)

Арбенин — ожесточенный, «гордый ум». Он враждует с светским обществом, с его лицемерием и ложью. Он когда-то сам вращался в этой среде и хорошо знает этих мелких, ничтожных людей, их отвратительные пороки. Он ушел от пошлости и грязи, замкнулся в гордом одиночестве, нашел убежище в любви к Нине, в которой он видел воплощение невинности и чистоты. Но вот роковой случай, и «свет» не пощадил его. «Коварный лепет молвы», грязные сплетни разрушили в нем веру в Нину, и Арбенин потерял почву под ногами. Он — не Отелло с его детской доверчивостью, не подозревающий всего коварства и подлости Яго, действующего под маской «друга». В Арбенине вера в людей и добро давно подорвана. Нарастающее чувство ревности, жажда мести за измену и предательство, накопленные годами желчь и злорадия приводят к трагической развязке.

С самого начала Арбенин сознает, что между ним и Ниной лежит бездна, и трагедия при такой контрастности неизбежна. Тогда как же он решается на женитьбу? Он женится, потому что ему «тяжко стало» и «скучно жить» одному, женится по чьему-то «лукавому совету», женится с надеждой, что, несмотря на различие между собой и Ниной, чувствовать они могли бы «ровно» (V, 308). Возможно, в этом и роковая ошибка Арбенина. Он, как

и другие лермонтовские герои, не создан для семейного счастья. В этом отношении Печорин более последователен. В его образе — закономерное развитие арбенинского типа.

Раскаяние приходит поздно. В итоге «самобичевание» Арбенина:

... глупец, кто в женщине одной
Мечтал найти свой рай земной.

Беспечность и покой — не для меня он! . . .
Мне ль быть супругом и отцом семейства,
Мне ль, мне ль, который испытал
Все сладости порока и злодейства. . .

(V, 341—342)

Самым сложным моментом с точки зрения психологической мотивировки, жизненной правды остается «злодейство» Арбенина. Он ожесточен внешними обстоятельствами. Истинное его лицо скрыто, но он не носит маски. Он предельно искренен и в своей любви, и в своей ненависти, способен на великодушие. Он падает баронессу, зная, что значит «свет» и его «законы». Даже в порыве справедливого гнева, взрыва негодования, вызванного черной неблагодарностью князя, Арбенин, застав его спящим, не убивает его. Тогда как же он мог убить Ницу, решиться на такой страшный шаг, на такое тяжкое преступление?

Возникает вопрос об авторской позиции. Он не винит и не казнит Арбенина. Об этом говорит логика развития внутреннего сюжета трагедии. Казалось, автор хотел дать возможность Арбенину, этому великому страдальцу, до конца испить горькую чашу испытаний.

Что происходило в душе Арбенина в те минуты, когда на его глазах, по его приговору медленно угасала жизнь столь горячо любимой им женщины? Какие муки, угрызения совести должны были его терзать при малейшем сомнении в ее виновности? Более страшного наказания трудно себе представить, и сумасшествие Арбенина — естественное следствие его нечеловеческих страданий.

Источник зла — не в личности Арбенина, а в социальной действительности, и как он, так и Ница — жертвы этой действительности.

В произведениях Лермонтова постоянно происходит процесс перерастания нравственных проблем в проблемы социальные, и образ Арбенина значителен не только по своей психологической насыщенности, но и по своему социальному звучанию. В лице «света» и его «законов» Арбенин обличает человеческие пороки и зло, обличает все то, что зиждется на лицемерии и лжи, жестокости и насилии. Его окружает «пестрый сброд» пустых, ничтожных, бездушных людей, жизнь которых напоминает маскарад. Арбенин одинок в своей трагедии:

Напрасно я ищу повсюду развлечения,
Пестреет и жужжит толпа передо мной. . .

Но сердце холодно, и спит воображение:
Они все чужды мне, и я им всем чужой!

(V, 289)

Величие образа Арбенина (как и Печорина) заключается в том, что хотя и его «к земле прижал век» и гордый ум его «изнемог под гнетом» действительности, но он не смирился со злом и «перед ним нигде не преклонился» (V, 312).

Герои Лермонтова — «дети рока», им «места в мире нет» (III, 189). Над ними тяготеет власть судьбы. Но им чужды примирение, смирение. Сильные, волевые, вольнолюбивые, они до конца верны своей «мятежной мечте». Бросая вызов судьбе, они, по словам Белинского, «скорее готовы разрушить и себя и мир, нежели подделываться под то, что отвергает их гордая и свободная мысль. Люди судьбы, они борются с нею или гордо падают под ее ударами» (IX, 593). Арбенин в ряду героев Лермонтова не составляет исключения.

Арбенин, как и Печорин, — порожденье политического безвременья, «пустого века», когда русское самодержавие после подавления восстания декабристов беспощадно уничтожало ростки свободной мысли. Он также страдал от избытка внутренней жизни, и бездействие его вызвано тем, что он не находил реальной почвы для разумного применения бьющих в нем ключом «необъятных сил».

После «Маскарада» Лермонтов больше не обращался к драматургическому жанру.³³ Чем это объяснить? Могут быть разные предположения. Скорее всего, те невероятные трудности, которые встретились на его пути в попытках увидеть сценическое воплощение «Маскарада», окончательно охладили его.

3

О влиянии традиции западноевропейской романтической драматургии на драму Лермонтова «Маскарад», о поисках ее литературных источников написано много. Значительно меньше касались вопроса о ее национальных истоках. Поворот наметился в 1941 г., к столетию со дня гибели Лермонтова. Появились работы, в которых отмечалась некоторая общность между «Маскарадом» и «Горем от ума» Грибоедова. Родство главного действующего лица, общий характер драматического действия («все против одного»), резкое и смелое обличение нравов, пустоты и пошлости «высшего петербургского общества», стилистическая природа, афористичность речи, «диалогическая система» — все это сбли-

³³ Если не считать психологическую драму в прозе «Два брата» (1834—1836), по тематике, сюжету и образам тесно примыкающую, с одной стороны, к ранней драматургии поэта, с другой — к драме «Маскарад».

жает оба произведения.³⁴ «Лермонтов, — писал С. Н. Дурылин, — продолжал в „Маскараде“ дело Грибоедова, начатое в „Горе от ума“». Лермонтов явился прямым драматическим преемником — наследником Грибоедова».³⁵

Проблеме «Лермонтов и Грибоедов» посвящена специальная глава в монографии А. В. Федорова «Лермонтов и литература его времени». Ставя вопрос о преемственности между грибоедовской комедией и «Маскарадом» Лермонтова, автор пишет, нарочито подчеркивая различие между ними: «„Горе от ума“ с этой драмой не связывает ни одно текстовое совпадение, ни фабула, ни характеры главных действующих лиц, ни сюжетная схема их взаимоотношений и взаиморасположение в ходе действия. Родство обоих произведений гораздо более глубокое и принципиальное, чем та общность, которая легко сводится к ряду более или менее близко совпадающих внешних признаков».³⁶

Это «глубокое родство» автор монографии ищет прежде всего в области стиля и жанра. Он пишет: «Основные стилистические тенденции „Маскарада“ как драмы-сатиры трудно возвести к какому-либо реальному литературному источнику, кроме „Горе от ума“». Как свидетельство общности между этими двумя драмами отмечается «стихия разговорности» в сценах, где Лермонтов изображает «свет», где он «разоблачает маскарад лицемерия и лжи». Стиль диалогов в «Маскараде», «особенно тех, в которых участвуют персонажи „низкого плана“, светские люди, дельцы, игроки», ставится в зависимость от обличительного пафоса комедии Грибоедова.³⁷ Наряду с общностью в области жанровой специфики А. В. Федоровым отмечаются и различия между «Горем от ума» и «Маскарадом». «Горе от ума» названо автором «комедией», «Маскарад» же — драмой. С целью их сближения усматривается в «Маскараде» «соединение трагического элемента с комическим, — правда, при несомненном преобладании первого над вторым».³⁸ Это утверждение несколько искусственно и оговорка не спасает. «Комическое» разуршило бы всю художественную систему лермонтовской драмы.

Более основательно и убедительно аргументированы А. В. Федоровым различия, обусловленные различием эстетических систем «Если „Горе от ума“ находится у истоков реализма, — пишет исследователь, — то в „Маскараде“, как и в предыдущих драмах Лермонтова, заявляет о себе романтическая стихия — и в идейном замысле, и в сюжете, и в композиции, и в слове — то есть именно в монологах Арбенина и в том соотношении, какое устанавливается между ними и диалогами действующих лиц. Дает себя

³⁴ См.: *Тынянов Ю.* Кюхельбекер о Лермонтове. — Литературный современник, 1941, № 7—8, с. 145—146; *Нейман Б. В.* Язык пьес Лермонтова, с. 111—113; *Дурылин С. Н.* Лермонтов и романтический театр, с. 30—38.

³⁵ *Дурылин С. Н.* Лермонтов и романтический театр, с. 30—31.

³⁶ *Федоров А. В.* Лермонтов и литература его времени. Л., 1967, с. 179.

³⁷ Там же, с. 181—182.

³⁸ Там же, с. 180.

знать различие между двумя системами драматургической поэтики, которое представлено двумя произведениями. У Грибоедова, основоположника русской реалистической комедии, в самом построении пьесы еще проступают черты связи с классицистической драматургией <...> Совсем не то в „Маскараде“». ³⁹

Чем объяснить обращение Лермонтова к художественному опыту Грибоедова? Если в лирике, поэмах, прозе Лермонтова отчетливо видны нити, связывающие их с эстетической системой Пушкина, то в драматургии картина иная. «Борис Годунов» не мог служить опорой автору «Маскарада». Здесь и задачи разные, и драматургические системы иные. В поисках опоры в русской драматургии Лермонтов неизбежно должен был прийти к Грибоедову, к его комедии. Она создавалась в эпоху расцвета романтизма, и в ней «проступают черты связи» не только с эстетикой классицистической драматургии, но и романтизма. Они проявились в образе Чацкого, его противостоянии враждебной среде, в его страстных обличениях пороков «высшего общества», в резкой картине нравов. С этой точки зрения Чацкий — разновидность «мятежных» героев романтической литературы. Только в этом смысле и в этих пределах следует говорить о преемственной связи между Лермонтовым и Грибоедовым, между «Маскарадом» и «Горем от ума». Во всем остальном Лермонтов шел своей дорогой.

Воздействие литературных источников, традиции романтической литературы на процесс становления лермонтовской драматургии имело значение лишь в определенных границах. «Начало» и «продолжение» этого процесса, закономерности его становления нужно искать прежде всего в недрах творчества самого поэта.

Пушкин в письме к А. А. Бестужеву, касаясь комедии Грибоедова «Горе от ума», писал: «Драматического писателя должно судить по законам, им самим над собою признанным». ⁴⁰ Нет сомнения, что и в основе «Маскарада» — свои драматургические «законы». Только «открывать» их — исследователю истории драматургии, режиссеру-постановщику, актеру, исполнителю главной роли, — не так просто. «Роль Арбенина — одна из сложнейших, труднейших ролей в мировом репертуаре <...> Недаром ее пугались даже самые выдающиеся артисты и избегали включать Арбенина в свой репертуар, считая ее неблагоприятной и мало сценичной», — писал талантливейший исполнитель роли Арбенина на советской сцене народный артист СССР Ю. М. Юрьев. ⁴¹

Следовательно, дело не в «малой сценичности» драмы Лермонтова, а в исключительной трудности ее постановки на сцене. Нужны актеры особого, редкого амплуа, и не только для исполнения роли Арбенина, но и других персонажей. Так, например, образ Нины только на первый взгляд может показаться незамет-

³⁹ Там же, с. 184—185.

⁴⁰ *Пушкин*. Полн. собр. соч., т. XIII, с. 138.

⁴¹ *Юрьев Ю. М.* Моя работа над образом Арбенина. — В кн.: «Маскарад» Лермонтова. Сб. статей, с. 122.

ным, не столь важным в системе драмы. Значение его все более нарастает по мере развития конфликта и сценического действия, достигая своего апогея в последней сцене.

Одна из особенностей драмы «Маскарад» не только в глубине и силе поэтической мысли и художественного обобщения, но и в масштабности, по типу героических опер Вагнера, в постановке которых встречаются аналогичные трудности.

Более полувека назад в статье З. С. Ефимовой впервые была предпринята попытка охарактеризовать структурные особенности «Маскарада», определить его место в истории русской драматургии. Автор статьи «притягивает» драму Лермонтова к «романтически-мелодраматическому жанру», господствовавшему на русской сцене в 20—30-е годы XIX в.⁴² «Сходные мотивы» и «приемы», на которые опирается З. С. Ефимова по линии сюжетной схемы (мотивы «ревности», «игрока», «скопление загадочных моментов», «прием недоговоренности», «прием замедления» и т. д.), не убеждают нас в правильности ее выводов. Эти примеры свидетельствуют о чисто внешнем сходстве, не затрагивая сущности идейно-художественной концепции «Маскарада».⁴³

З. С. Ефимова главное действующее лицо драмы ставит в один ряд с характерными для мелодраматических пьес персонажами «злодеев».⁴⁴ Ближе к правде Б. В. Нейман. «Исследователи, указывающие на близость „Маскарада“ к романтической мелодраме, в том отношении правы, — писал он, — что романтическая струя явно ощутима в художественной ткани „Маскарада“. Только нет надобности связывать пьесу Лермонтова исключительно с мелодрамой. Скорее следует подчеркнуть ее близость к высоким романтическим традициям драматургии такого большого мастера европейской литературы и передового художника, как Гюго».⁴⁵

Становление драматургической системы Лермонтова как единого художественного явления — процесс сравнительно недлительный, но насыщенный, интенсивный, напряженный в поисках форм, адекватных внутренней сущности романтического театра. Процесс этот был стремительным. Промежутки между драмами составлял два-три года, но каждое новое обращение к драматургическому жанру открывало перед автором все более широкие горизонты. Уже в первых опытах с удивительной быстротой он овладевает искусством диалога, драматургическими принципами движения сюжета, развития действия. Но более всего творческое внимание автора сосредоточено на построении монолога, занимающего особо важное место в системе драматургических принципов романтического театра. «Драматургия Лермонтова, объединяю-

⁴² Ефимова З. С. Из истории русской романтической драмы. «Маскарад» М. Ю. Лермонтова. — В кн.: Русский романтизм. Сб. ст. под ред. А. И. Белецкого. Л., 1927, с. 39.

⁴³ Там же, с. 39—48.

⁴⁴ Там же, с. 42.

⁴⁵ Нейман Б. В. Язык пьес Лермонтова, с. 114.

щая произведения разных уровней мастерства и различных жанровых оттенков, — пишет Н. М. Владимирская, — представляет собой сложное художественное единство. В его основе — общий тип конфликта, родство главных драматургических принципов, направленность творческих исканий <...> Каждое драматургическое произведение Лермонтова — пьеса новой мысли, нового жанрового типа, поиски наиболее совершенной формы романтической драмы». ⁴⁶

Вершиной на этом пути явилась драма «Маскарад». Драматургические ее достоинства выразились в строгости структуры, подчиненности частей целому (замыслу, идейно-художественной концепции), динамичности композиции, соответствующей нарастающему напряжению психологизма. Динамичности движения, в частности, служит и известная «дробность» частей драмы, деление ее «действий» не только на «сцены», но и «выходы». Если в первом действии в первой сцене (всего в первом действии их три) — два выхода, то в последнем, четвертом, всего одна сцена, состоящая из восьми выходов.

Стремительность темпов роста мастерства Лермонтова-драматурга сказалась и на эволюции языка его драм. Он быстро преодолевает влияние господствующей на русской сцене в 1830-е годы мелодрамы, вырабатывая свой собственный, эмоционально-яркий язык, способный выражать психологически напряженный внутренний мир персонажей своих романтических драм. Черты, которыми характеризуются В. В. Виноградовым эволюция языка прозы Лермонтова и стиль романа «Герой нашего времени», — объединение «в гармоническое целое всех созданных в пушкинскую эпоху средств художественного выражения» и «стилистический синтез достижений стиховой и прозаической культуры русской речи», ⁴⁷ — присутствуют и в стиле драмы «Маскарад».

Лермонтову, несмотря на его страстное желание и на уступки, которые он был вынужден сделать цензуре, так и не суждено было увидеть свою трагедию на сцене. Она трижды была запрещена царской цензурой. Неудачно сложилась судьба «Маскарада» и после смерти автора. Сценическая его история подробно изложена в статье К. Н. Ломунова. ⁴⁸

Лермонтову не удалось осуществить многие из своих замыслов. Но то, что он оставил нам, включая его ранние пьесы, дает право говорить о начале целого этапа в истории русской драматургии и театра. В драматургии Лермонтова можно видеть, с одной стороны, продолжение намеченной бессмертной комедией Грибоедова линии освобождения русской сцены от засилия мелодрамы, пу-

⁴⁶ Владимирская Н. М. «Маскарад» в системе драматургических произведений М. Ю. Лермонтова. — В кн.: Русская литература 30—40-х годов XIX века. Рязань, 1976, с. 3.

⁴⁷ Виноградов В. В. Стиль прозы Лермонтова. — Литературное наследство, т. 43—44. М. Ю. Лермонтов, кн. I. М., 1941, с. 624.

⁴⁸ Ломунов К. «Маскарад» Лермонтова как социальная трагедия, с. 60—77.

стых водевилей и псевдопатриотических пьес. С другой — она прокладывала путь к романтической драматургии и романтическому театру. «Театр Лермонтова, — писал К. Н. Державин, — представляет собой интереснейшую страницу из истории русского драматургического романтизма <...> неосуществленный этап истории русского романтического театра <...> так и не реализовавшего в полной мере всех тех устремлений, которые мы видим в народно-романтической трагедии Пушкина и в лирико-романтической лермонтовской драматургии».⁴⁹

В классическом репертуаре советского театра «Маскарад» стоит особняком, как образец романтической трагедии. Она всегда будет служить источником вдохновения и для драматургов, и для театра, и для зрителей. Еще не одно поколение актеров и режиссеров будет трудиться над задачей сценического воплощения бессмертных образов Лермонтова, открывая в них все новые и новые грани.

⁴⁹ Державин К. Театр Лермонтова. — В кн.: М. Ю. Лермонтов. 1814—1939. [Л., 1939], с. 2.





Глава двенадцатая

ВОДЕВИЛЬ 1830—1840-х ГОДОВ¹

1

Середина 1830-х годов — эпоха расцвета водевиля на русской сцене. В сезон 1829/30 г. дебютировали «три водевильные знаменитости николаевской эпохи» — П. А. Каратыгин, П. И. Григорьев, П. С. Федоров. С этого времени водевиль, по словам известного историка театра А. И. Вольфа, «получал все более и более прав гражданства <...> Бенефис был не в бенефис, если на афише не красовались имена Ленского, Каратыгина, Булгакова, Григорьева 1-го».² В числе авторов-водевиллистов — не только актеры, но и профессиональные литераторы (В. А. Соллогуб, Н. А. Некрасов); правда, их гораздо меньше, чем авторов-дилетантов из актерской среды.

Популярность водевиля у театральной публики была огромной. К поклонникам этого жанра принадлежали по большей части посетители райка Александринского театра, так называемый средний класс петербургского общества — чиновники, мещане, «деловой и утомленный народ, которому после официальных бумаг всякий слог хорош».³

Невыскательный зритель, не отличающийся развитым эстетическим вкусом и образованием, восторженно рукоплескал водевилю, занимавшему в репертуаре 1830—1840-х и даже 1850-х годов весьма заметное место «за несуществованием <...>, — как объясняли современники, — настоящей русской комедии».⁴ Русской комедии в это время действительно не было. Был Гоголь с его написанными вне принятых тогда сценических норм «Ревизором», «Женитьбой», менее значительными «Игроками» и рядом драматических отрывков, не предназначенных для сцены. Гоголь открыл путь к созданию русского национального театра. «Какие надежды,

¹ Настоящая глава учитывает также и материал 1850-х годов, но это последнее десятилетие существования русского водевиля малоинтересно с точки зрения истории жанра, второй, наиболее значительный этап которого традиционно определяется рамками 1830—1840-х годов.

² Хроника петербургских театров с конца 1826 до начала 1855 года. Составил А. И. Вольф. Ч. 1. СПб., 1877, с. 40.

³ *Белинский В. Г.* Полн. собр. соч., т. III. М., 1953, с. 368 (далее ссылки на это издание приводятся в тексте: римские цифры обозначают том, арабские — страницы). О публике Александринского театра см. также: *Некрасов Н. А.* Полн. собр. соч. и писем, т. V. М., 1949, с. 503—509.

⁴ Хроника петербургских театров..., с. 53.

какие богатые надежды сосредоточены на Гоголе!», — писал в 1838 г. Белинский (II, 397).

Но Гоголь не создал своей драматургической школы. «Ревизор», имевший шумный, ошеломляющий успех, «сухая комедия», заставившая русских смеяться так, как они не смеялись со времен Фонвизина, остался единственным в своем роде явлением на русской сцене.

Характеризуя современное состояние русской сцены («многоглавая гидра безвкусица»), критик журнала «Репертуар русского и пантеон иностранных театров» с глубоким сожалением вынужден был признать, что, несмотря на ропот публики, положение дел не меняется; нет пока «даже надежды на близкое исправление; и слышны часто визгливые голоса площадных потешников, литературных арлекинов, которые своей долею грязи в иловатом наводнении русской сцены думают стяжать имя литераторов».⁵

Рецензия, напечатанная в журнале, относится к 1843 г. Но положение не изменилось и в 1844—1846 гг.: водевиль продолжает владеть репертуаром. По мнению обозревателя «Театральной летописи», Александринский театр в 1845 г. «заставляет вспомнить знаменитый стих Грибоедова: „Да, водевиль есть вещь, а прочее все гиль!“».⁶

К сезону 1847/48 г. в драматической литературе не возникло «ни одного таланта, в то время когда журналы наполнялись первыми произведениями Гончарова, Искандера, Тургенева, Григоровича, Дружинина, Достоевского, Майкова, Буткова. В литературе все кипело жизнью, а на сцене был полный застой».⁷

Характерно, что каждый из критиков, чьи мнения в целом не противоречили друг другу, тесно связывает два явления современной им театральной жизни: чрезвычайное распространение жанра водевиля и полный упадок, полный застой на сцене. Первое оказывается показателем второго, господство водевиля есть признак печального состояния драматического репертуара.

Белинский утверждал: «Водевиль — это гибель для чувства изящного, гибель для театра, гибель для актеров» (II, 362; ср. также: IV, 64). Критик был озабочен отсутствием высокой комедии, рожденной жизнью и подобной бессмертному «Ревизору»: «Нам нужно иметь свою комедию, и тогда у нас будет свой театр» (II, 397). Водевиль не мог заменить комедию, не мог хоть в какой-то мере решить ее художественно-эстетические задачи. Он возникал с необычайной легкостью и столь же легко забывался, занимая на один-два часа внимание ищущего развлечения зрителя, с искренним удовольствием наблюдавшего нехитрые проделки ловких влюбленных, одураченного ревнивца, сварливой жены и т. д. Разница между водевилем и комедией, их ролью

⁵ Репертуар русского и пантеон иностранных театров, 1843, т. II, кн. 6. Критика, с. 86—87.

⁶ Театральная летопись, 1845, № 2, с. 14; см. также: № 3, с. 24, 29.

⁷ Хроника петербургских театров..., с. 127.

в нравственной жизни общества была очевидна и замечена писателями и критиками самой разной ориентации. «Водевиль не принадлежит к сфере высшей поэзии, высшего искусства», — писал Белинский (III, 492). «...наши комики, водевилисты, не могут постигать высокого комического, как постигал его Грибоедов <...> не могут клеймить ничтожество и эгоизм печатню позора» (I, 351); «Наши <...> драматурги <...> стараются в своих комедиях и водевилях <...> возбуждать смех или пошлыми каламбурами, или плоскими остротами над модными костюмами, бородами и прическами à la gusse, над простотою провинциала, приехавшего в Петербург <...> Не таков истинный комизм и истинный юмор. Для него внешность смешна не сама по себе, но как выражение внутреннего мира души человека, отражение его понятий и чувств» (VIII, 68). Резко отрицательное отношение Гоголя к водевилю естественно следовало из его теории комедии, из его общего представления о ее нравственно-эстетической функции.

Отрицательно относился к водевилю и популярный в 1830-е годы драматический писатель Н. В. Кукольник, по своим литературным взглядам весьма далекий от Белинского и Гоголя. Поклонник высокого романтического искусства, он не принимал водевиля («театральный эфемер, поверхностная форма драмы для изображения одних наружных наростов на характерах человеческих»), проводя четкую границу между водевилем и подлинной комедией, которая «отыскивает в обществе болезни» и которую характеризуют подробная и глубокая разработка характеров, «верность наблюдения, неподдельное живое остроумие, сильная цельная идея».⁸

В защиту водевиля выступил Ф. А. Кони, известный драматический писатель и театральный критик, редактор и издатель лучших русских театральных журналов. Кони вполне трезво оценивал «настоящее направление» драматического репертуара, состоящего из произведений «не драматической, но сценической литературы, ибо почти все эти пиесы написаны не как создания поэтические, не как олицетворенные идеи, но по большей части для минутной потехи невзыскательной публики, для бенефисной афиши или с целями, лежащими вне литературы и искусства».⁹

Вместе с тем в потоке пошлых фарсов, ничтожных шуток, не имеющих никакого отношения к настоящей драматической литературе, Кони находил некоторые редкие образцы, которые безусловно выделялись на общем фоне безличной посредственности. С похвалой отзывался он, например, о пьесе П. А. Каратыгина «Чиновник по особым поручениям» — «умном и веселом русском водевиле».¹⁰ Он горячо приветствовал появление водевиля того же

⁸ См.: Северная пчела, 1837, 6 сентября, № 199.

⁹ Там же, 1840, 30 января, № 24. По мысли Кони, идея — «душа каждой комедии» (Репертуар и пантеон театров, 1847, т. I, кн. II. Театральная летопись, с. 12). Здесь то же противопоставление высокой комедии водевилю, что и у Белинского и Гоголя.

¹⁰ Северная пчела, 1837, 20 августа, № 186.

автора «Знакомые незнакомцы», который, по его словам, убедил и публику и критику в том, что водевиль может стать драматическим произведением, не противоречащим ни здравому смыслу, ни эстетическому вкусу. В рецензии на второе издание пьесы Кони писал: «Здравствуйте, старые Знакомые незнакомцы! <...> Вы так же веселы, милы и замысловаты, как и прежде! Куплеты ваши так же полны ума и соли, как и в старину! Вы русские в душе и по характеру: можете быть забавны, шутивы и остроумны без пошлых каламбуров, без плоских выходов, какими украшаются некоторые ваши собратия-галломаны, одетые в русскую сермягу или в немецкий фрак! Вы доказываете вопреки иным московским производителям, что у нас на Руси может существовать водевиль, то есть веселая маленькая комедия с эпиграммами, так же как и во Франции, и что для этого не нужно выставлять ни дураков, ни глупых помещиков, ни отвратительно пьяных лакеев, ни дурных неправильных французских фраз».¹¹

Полемика вокруг водевиля была необычайно острой. По существу, решался вопрос о том, быть или не быть русскому водевилю. В отзыве Кони — может быть, не совсем объективном, в известной степени преувеличивающем достоинства рецензируемой пьесы (не следует забывать, что Кони — сам автор-водевильщик, что он защищает тот род драматической литературы, в котором пишет), — содержится ответ Белинскому и Гоголю, принципиальным противникам русского водевиля. И Белинский, и Гоголь были убеждены в том, что генезис и поэтика этого жанра делают его принадлежностью исключительно французской литературы. По мнению Белинского, «водевиль хорош только на французском языке и на французской сцене <...> Чтобы усвоить себе французский водевиль, надо сперва усвоить себе французскую национальность, а это <...> невозможно <...> русские <водевили> решительно ни на что не похожи. Это какие-то космополиты, без отечества и языка, какие-то тени без образа» (III, 492). «Русский водевиль! — восклицал Гоголь. — Право, немножко странно, странно потому, что эта легкая, бесцветная игрушка могла родиться только у французов, нации, не имеющей в характере своем глубокой, неподвижной физиономии».¹²

Белинского и Гоголя поддерживал Л. Брант, критик по своему направлению очень далекий от них, сотрудничавший в «Северной пчеле» Булгарина. По словам Бранта, «на французской сцене <...> самый ничтожный водевиль кажется вещью, между тем как тот же самый водевиль на русской сцене кажется ужасным вздором».¹³

¹¹ Там же, 19 июля, № 159. Автор «Знакомых незнакомец» и теоретически подтвердил свое положительное отношение к водевилю как драматическому жанру. См. его рассуждение «Нечто о водевилях вообще и о русском в особенности», которое было опубликовано в составе его воспоминаний (*Каратыгин Л. Записки*. Л., 1970, с. 171—174).

¹² *Гоголь Н. В.* Полн. собр. соч., т. VIII. [Л.], 1952, с. 181.

¹³ Северная пчела, 1841, 14 апреля, № 81.

Анализ водевильного репертуара, его характера, особенностей содержания и сценической формы позволяет понять смысл вспыхнувшей полемики, что в свою очередь поможет определить место и значение водевиля в истории русской драматургии.

2

В отзывах Белинского и Гоголя не случайно постоянное сопоставление французского и русского водевилей, и при этом не в пользу последнего. Русские водевили 1830—1840-х годов в своем огромном большинстве представляли переводы и переделки французских сочинений. Так, в сезон 1833/34 г. наибольшим успехом пользовался водевиль Д. Т. Ленского «Хороша и дурна, и глупа и умна» — переделка скрибовской комедии «*La demoiselle à marier, ou La première entrevue*»; в сезон 1834/35 г. необыкновенный фурор произвел водевиль Ленского «Стряпчий под столом» — перевод французской пьесы «*Monsieur Jovial, ou L'huissier chansonnier*» М. Теолона и А. Шокара. П. С. Федоров и Ф. А. Кони с этого времени предлагают театру свои услуги как сочинители, переводчики и «переделыватели» французских водевилей на русские нравы. Особенно удачными признаны были пьесы Федорова «Маркиз поневоле, или Все наоборот» (перевод водевиля Ф.-В.-А. Дартуа и М. Теолона «*Monsieur Champagne, ou Le marquis malgré lui*»), Кони «В тихом омуте черти водятся» (переделка комедии-водевиля Э. Скриба и Ф.-О. Варнера «*Madame de Sainte Agnès*»), П. А. Каратыгина «Заемные жены, или Не знаешь, где найдешь, где потеряешь» (перевод комедии-водевиля Ш. Варена и Деверже «*Les femmes d'emprunt*»). В сезон 1836/37 г. наиболее популярны «Крестный отец» Федорова (продолжение водевиля «Хороша и дурна, и глупа и умна» Ленского), его же «Катерина, или Золотой крестик» (перевод комедии-водевиля Н. Бразье и Мельвиля (А.-О.-Ж. Дюверье) «*Catherine, ou La croix d'or*») и «Жена кавалериста, или Четверо против одного» П. И. Григорьева 1-го (перевод комедии-водевиля А. Дюваля «*L'oncle rival*»). В сезон 1837/38 г. в центре внимания три жанровые картинки — легкие очерки нравов, бытующих в чиновничье-канцелярской среде: «Архивариус» П. С. Федорова, «Чиновник по особым поручениям» П. А. Каратыгина и «Титулярные советники в домашнем быту» Ф. А. Кони. Примечательно, что последняя — это опять переделка с французского, источник ее — водевиль Ж.-А.-П.-Ф. Ансело «*La robe déchirée*». В сезон 1840/41 г. 23 раза была сыграна пьеса Д. Т. Ленского «Лев Гурыч Синичкин, или Провинциальная дебютантка» — переделка комедии-водевиля М. Теолона и Ж.-Ф.-А. Баяра «*La pègre de la débutante*».

На протяжении последующих двух десятков лет водевильный репертуар не меняется: то же обилие переделок, подражаний, решительное преобладание переводных пьес над оригинальными. Даже там, где присутствует чисто русский материал, связанный

с теми или иными проявлениями петербургского или провинциального быта, нередко используются интрига, сюжетные ситуации, расстановка персонажей какого-либо французского образца.

Ориентация русских водевилистов на французский театр вполне понятна. Франция — родина водевиля. Этот легкий, мобильный жанр, озорной шуткой, остроумным куплетом мгновенно откликавшийся на злобу дня, с живым, неподдельным комизмом рисующий современные нравы (Э. Скриб, Э. Лабиш), пользовался необычайной популярностью и у буржуа, и у демократического зрителя.

Традиция обращения русских авторов к французскому источнику определилась в конце 1820-х годов в творчестве Н. И. Хмельницкого, П. А. Вяземского, А. А. Шаховского (например, из 36 пьес Шаховского только восемь оригинальных).

Широко распространен был точный перевод французской пьесы, сохраняющий все детали подлинника. Переводчик должен был произвести тщательный и продуманный отбор водевилей, подлежащих перенесению на русскую сцену, с тем чтобы пьеса, которую он предлагал русской публике, содержала как можно меньше специфически национальных особенностей, отличалась меньшей степенью местного колорита. В противном случае пьесу ожидал холодный прием — и в зрительном зале, и в печати. Так, переводной водевиль «Мэр по выбору, или Смелый поневоле» (перевод Н. А. Коровкина пьесы Ж.-Ф.-А. Баяра, Ф.-Ф. Дюмануара и А.-Ф. Деннери «Madame et monsieur Pinchon») был отрицательно оценен Кони именно потому, что представлял собой «местную шутку»: «Место ее на бульварных театрах в Париже. Нам она непонятна и неинтересна». Если в пьесе все-таки встречались какие-то реалии чужого быта, черты иного жизненного уклада, то переводчик обязан был дать соответствующий комментарий. Например: «Второе место в бенефисе занимает водевиль *Фебус, публичный писец*. Это хороший перевод весьма милого и остроумного водевиля <...> г. Баярда. У нас нет публичных писцов и потому это лице требует некоторых предварительных пояснений».¹⁴

Помимо прямого перевода иностранной пьесы популярны были так называемые переделки, когда французские фабульные схемы наполнялись русским материалом. Таким образом создавались легкие комедии, содержавшие картины русской национальной жизни, изображавшие русские нравы. Иногда подобные переделки очень сильно меняли текст источника; творческая его переработка по существу приводила к созданию новой пьесы, где комедийная канва, интрига использовались в самой общей форме. Таков по своему происхождению, например, водевиль «Лев Гурыч Синичкин», который справедливо считался оригинальным русским водевилем. Современники отмечали, что водевиль «Лев Гурыч Си-

¹⁴ Там же, 1839, 3 октября, № 222.

ничкин» «принадлежит к числу самых лучших <...> переделан из французского водевиля, когда-то в зело плохом переводе игранного и на сцене Александринского театра. Но все это не мешает *Синичкину* быть умною, забавною и даже оригинальною пьесою; по французской канве вышить русскими руками русские цветы — не значит сделать произведение французское; так точно сделал и г. Ленский: он запечатлел характеры своей комедии русским типом; он представил наш мир закулисный, так хорошо знакомый ему, во всей его наготе, со всеми его комическими и грустными сторонами». ¹⁵ Метод работы Ленского, особенности его подхода к чужому материалу охарактеризовал один из особенно плодотворных водевилистов той поры — Н. А. Коровкин, автор множества посредственных водевильных пьес: «Д. Т. Ленский, оставляя главную завязку и план французской пьесы, переносит действие в верный, русский быт, пишет свои куплеты, изобретает совершенно новые характеры»; «никто так не умеет приноровить французские пьесы к нашему обществу». ¹⁶

Автор «Льва Гурыча Синичкина» доказал, что выбранный им путь создания русского водевиля имеет право на существование. Но примеров, подобных содержательному и остроумному водевилю Ленского, державшемуся на сцене многие годы, было немного, и не они определяли репертуар. Весьма значительное число авторов, не имевших литературного дарования и не отличавшихся достаточным вкусом, «пекли, как блины», плохие переводы и переделки, не давая себе труда даже в малой степени вторгаться в текст, нуждавшийся в известной адаптации соответственно с условиями русской действительности. При этом простая замена французских имен и географических названий русскими считалась достаточной для того, чтобы придать водевилю национальный характер, как, например, в водевиле П. И. Григорьева «Комнатка с отоплением и прислугой, или Танцмейстер и студент». «Эта манера сочинять водевили самая легкая, — писал Кони, — взял французскую пьеску, M^r. Michot — переменял в Трифона Васильича, M^{me} Adele — в Акулину Савишну, Диэпп — в Курск или Владимир, marchand de comestibles, rue de St. Jaques — в галантерейного торговца на Поварской или на Арбате <...> Стоит только подобрать <...> попопней заглавие — и она будет чисто российского произведения». ¹⁷

Затопивший подмостки поток ремесленных изделий, лишенных всякой художественности и смысла, определил отрицательное отношение Белинского к самой возможности удачного перевода-переделки французских пьес: «Что за странная мысль переводить французские водевили? Это почти все то же, что переводить на иностранные языки басни Крылова» (I, 163); «Наши переводчики

¹⁵ Там же, 1840, 30 мая, № 120.

¹⁶ Там же, 1841, 22 января, № 17.

¹⁷ Репертуар и пантеон театров, 1847, т. I, кн. 1. Театральная летопись, с. 32.

французских водевилей переводят слова, оставляя в подлиннике жизнь, остроумие и грацию. Остроты их тяжелы, каламбуры вытянуты за уши, шутки и намеки отзываются духом чиновников пятнадцатого класса» (V, 493).

Массовая водевильная продукция вполне заслуживала подобной оценки. Имена ее авторов — Коровкина, Булгакова, Сабурова, Тарновского, Оникса (Ольховского), Акселя, Соколова, Зуброва, Филимонова, Соловьева и многих, многих других — очень скоро оказались забытыми.¹⁸

Однако наряду с пустыми безделками, отвечающими невзыскательному вкусу зрителя «средней руки», существовали и пьесы Ф. А. Кони, П. А. Каратыгина, П. С. Федорова, В. А. Соллогуба, Н. А. Некрасова. Многие из них заслужили и положительную оценку Белинского: «...водевиль г. Ленского „Хороша и дурна, и глупа и умна“. Этот водевиль нравится публике, и мы с нею в этом согласны. В самом деле, г. Ленский довольно удачно переложил его на русские провинциальные нравы и вывел в нем помещицкий быт средней руки» (II, 527); «„Ложка 1-го яруса на последний дебют Тальони“. Анекдот-водевиль в двух картинах, сочинение П. Каратыгина <...> этот водевильчик недурен и в чтении, как забавная шутка» (III, 41); «„Мечты“, комедия-водевиль в 3 д., переделанная с французского Дмитрием Ленским <...> Очень хороший водевиль» (III, 120); «Вся пьеса («Лев Гурыч Синичкин», — *Авт.*) сложена очень умно и замысловато, в главном действующем лице даже довольно ловко очерчен характер» (IV, 191); «„Хочу быть актрисой! или Двое за шестерых“ — очень недурной для сцены водевиль г. Федорова. Главное достоинство его состоит в том, что его содержание взято из русской жизни — условие, при соблюдении которого мы согласны и на водевиль смотреть как на что-то, заслуживающее внимание» (IV, 281—282); «...в десятой книжке „Пантеона“ напечатана лучшая оригинальная пьеса, которая только появлялась на сцене в продолжение нынешнего года, — „Петербургские квартиры“ самого редактора. Эта пьеса <...> является со своим *четвертым* и самым интересным актом: „Квартира журналиста на Козьем болоте“. Этот *четвертый* акт, не играный на сцене <...> сам по себе есть целая комедия, полная жизни, занимательности и остроумия» (IV, 401). Приведенные высказывания Белинского опровергают его же собственное утверждение о полнейшем неприятии русского водевиля. Можно предположить, что особенная резкость его высказываний, явно полемически заостренных, объяснялась тем, что необычайный интерес к водевилю в 1830—1840-х годах тормозил развитие русской драматургической литературы, поскольку именно водевили служили, по его словам, ее «прототипом и нормою» (VII, 85).

¹⁸ Ср. физиологический очерк А. Я. Кульчицкого «Водевилист» (*Некрасов Н. А. Полн. собр. соч. и писем*, т. V, с. 591—596; ср.: т. XII, с. 519) и главу VI второй части романа «Жизнь и похождения Тихона Тростникова» (там же, т. VI, с. 196).

В самой общей форме специфика художественной структуры водевиля 1830—1840-х годов выявляется прежде всего в сравнении его с предшественником — водевилем предыдущего десятилетия.

В 1820-е годы нередко случалось так, что пьеса не имела успеха на сцене, но оказывалась фактом современной литературы и потому становилась предметом оживленной журнальной полемики (водевиль А. С. Грибоедова и П. А. Вяземского «Кто брат, кто сестра»). В 1830-е годы водевиль существует почти исключительно в русле театральной жизни; большая часть авторов-водевильистов — актеры, хорошо знакомые с законами сцены и в основном на них ориентирующиеся. Работа над литературной стороной пьесы отходила на второй план. Оригинальность сюжета, разработка характеров, филигранная отточенность стиха, искусство интриги, изящество конструкции, мастерство диалога — все это переставало быть обязательным и неизменным условием для того, чтобы пьеса состоялась. Гораздо большее значение приобретала ее внешняя сторона, то, что непосредственно, прямо воздействовало на зрителя — каламбуры, остроты, перенасыщающие текст и формирующие обязательный куплет.¹⁹ Вот почему так настойчиво повторяется в суждениях Белинского о водевиле замечание о том, что «нынешние пьесы видеть можно, но читать, право, нет мочи <...> Нет, только та театральная пьеса хороша безусловно, которую можно с удовольствием и читать, и смотреть» (II, 121); «Все эти пьесы на сцене имеют больший или меньший успех, но в чтении... Да скажите, бога ради, неужели их кто-нибудь читает?» (IV, 64).

Водевиль, действительно, не читались. Но их смотрели с удовольствием — во многом благодаря искусной игре актеров. Неизменным вниманием зрителя пользовались пьесы с традиционной водевильной тематикой — любовной, семейно-бытовой. Стандартные персонажи выступали в своих привычных амплуа — ветреный муж (или муж-простак), ревнивая жена, ловко преодолевающие препятствия влюбленные, чудака-дядюшка, преданная госпоже сметливая служанка и т. д. Сюжетная основа при существовании некоторых вариантов в большинстве случаев оставалась одной и той же: родители (дядюшка, опекун) хотят выдать дочь (племянницу, воспитанницу) замуж за дурака (чудака, подлеца). Однако добродетель награждается, порок наказан, девушка соединяет свою судьбу с возлюбленным, разлучник остается ни с чем.

Следует заметить, что подобная фабульная схема воспринималась именно как характерный элемент поэтики водевильного

¹⁹ Ср. суждение Ф. В. Булгарина в его «Театральных воспоминаниях...»: «Теперь не заботятся о завязке, о характеристике действующих лиц, а хлопочут только о каламбурах в куплетах и об остротах в разговоре» (Пантеон русского и всех европейских театров, 1840, ч. I, с. 93).

жанра. Показательно в этом смысле название небольшой повести Е. П. Гребенки «Водевиль в частной жизни»,²⁰ сюжет которой строился по приведенному выше стереотипу.

Пружиной драматического действия в водевиле служили случайные подслушивания, непредугаданные встречи, неожиданные узнавания (этот элемент художественной структуры водевиля нашел свое выражение и в самих заглавиях пьес: «Путаница» П. С. Федорова, «Съехались, перепутались и разъехались» И. М. Никулина, «Еще путаница» Н. И. Куликова, «Глухой всему виной» П. И. Зуброва и т. д.). На таком чисто внешнем комизме и держался водевиль. Зрителя смешили одураченные мужья («И к чему везде эти мужья дорогу переезжают!.. А! <...> Они необходимы для комисма...»²¹), нелепые чудачки, постоянно попадающие впросак из-за своей рассеянности, близорукости или глухоты, смешили забавные фамилии персонажей, в которых по традиции были обозначены черты их характера, смешила речь героев, коверкающих русские и особенно иностранные слова (один из водевилей Н. И. Куликова так и назывался «Смесь языков французского с чухонским»), вызывали смех реплики действующих лиц, построенные на разного рода шутках, остротах, каламбурах, словесной игре. Примером последней может служить следующий отрывок из водевиля Ленского «Барская спесь и Анютины глазки»: «... когда зайчик свалился, у меня на сердце так кошки и заскребли! — А-а! Отчего же? Не оттого ли, сударь, что знает кошка, чье мясо съела? — А оттого, что ты блудлив, как кошка, да труслив, как заяц...».²²

Комизм всех этих пьес получал дополнительные оттенки за счет уточнения места действия («провинциальный» колорит в водевилях «Провинциальная невеста и петербургские женихи» П. И. Зуброва, «Провинциальный братец» Н. И. Филимонова и т. д.) или указания на среду, в которой разворачивается действие, — чиновничью («Чиновник по особым поручениям» П. А. Каратыгина, «Титулярные советники в домашнем быту» Ф. А. Кони, «Вдова-чиновница» П. И. Григорьева), купеческую («Купцы» и «Необыкновенное путешествие щукинодворского купца и благополучное возвращение» П. Г. Григорьева, «Московский купец и купеческий сынок, или В жене все богатство!» С. П. Соловьева), военную («Шалости корнета» Н. А. Коровкина, «Вот каковы корнеты» В. А. Дьяченко, «Военные граждане, или Русские в гостях» Г. А. Пасынкова), театральную («Лев Гурыч Синичкин, или Провинциальная дебютантка» Д. Т. Ленского, «Сумасшедшая актриса, или Жених и хлороформ» Н. Крестовского (Н. И. Куликова), «Вот что значит влюбиться в актрису!»

²⁰ Утренняя заря на 1842 год, СПб., 1842, с. 148—201.

²¹ *Ленский Д. Т.* Барская спесь и Анютины глазки. — Репертуар русского и пантеон всех европейских театров, 1842, т. VII, с. 24.

²² Репертуар русского и пантеон всех европейских театров, 1842, т. VII, с. 4.

и «Актер» Н. А. Перепельского (Н. А. Некрасова), «Актер и музыкант, или Любовь всему научит» П. И. Григорьева).

Пьесы П. Г. Григорьева «Филатка и Мирошка соперники, или Четыре жениха и одна невеста» и «Ямщики, или Как гуляет староста Семен Иванович» были определены автором как «народный», русский водевиль.

Вопрос о характере народного водевиля стал предметом полемики, вспыхнувшей вокруг жанра водевиля вообще. Булгарин обращался к водевилистам 1830—1840-х годов с призывом дать что-нибудь похожее на «истинно русские водевили» А. А. Шаховского «Казак-стихотворец» и «Ломоносов». ²³ Драматургически слабые, проникнутые духом официального патриотизма, пьесы Шаховского, разумеется, не решали проблемы народного водевиля, как, впрочем, и опыты 1830-х годов, подобные «Филатке и Мирошке...» или «Ямщикам» П. Г. Григорьева. О последней пьесе Белинский писал: «Удивительный водевиль: пьяно, пьяно, пьяно, а уж как нелепо — и сказать нельзя!.. Вот народность так народность — истинно ямщицкая!» (VIII, 612).

4

Специфика водевиля, обусловленная генезисом и национальной историей жанра, требовала не одного только внешнего комизма. Художественно-сценическая ткань водевиля должна была быть насыщена — в той или иной мере — элементами современной проблематики, пусть даже разной степени общественной остроты и актуальности и разной степени сатирического осмысления. Современность в водевиле — это, как правило, отдельные вкрапления в текст, в реплики персонажей, например. Однако главная роль здесь принадлежала куплету. Именно через куплет, «нерв водевильного жанра», ²⁴ зритель постигал суть пьесы, ее философию, ее мораль. Именно потому, что моралистическая тенденция — неотъемлемое свойство водевиля, вторая часть заглавия в пьесах этого жанра (оно, как правило, двусоставно) нередко представляет собой пословицу, формулирующую центральную мысль пьесы. Иногда жанр ее так и определялся — «пословица» (см. некоторые водевили Соллогуба). Нередко куплет благодаря значительной смысловой нагрузке приобретал самостоятельное значение — в театральных периодических изданиях куплеты иногда печатались в виде отдельных произведений. В повышенном внимании к куплету сказывались «фельетонная» установка на сиюминутность, стремление как можно скорее зафиксировать, закрепить на сцене отдельные явления современной жизни и представить их зрителю.

²³ Пантеон русского и всех европейских театров, 1840, ч. I, с. 93.

²⁴ См.: Паушкин М. Социология, тематика и композиция водевиля. — В кн.: Старый русский водевиль. 1819—1849. М., 1937, с. 44.

Отбор осмеиваемых явлений и предметов производился по принципу их злободневности. По словам Дружинина, «каждый водевиль должен зацеплять публику за живое».²⁵

В водевилях 1830—1840-х годов современность, злободневность понималась и проявлялась по-разному. Современным, например, оказывался материал, уже достаточно послуживший комедии начала нового века и даже конца прошлого: взяточничество, чиновничество, низкопоклонство, царящие в чиновничьей среде, галломания, чванство, невежество провинциального барства, пустота и ничтожество столичного света и т. д. Эти мотивы нашли свое выражение в водевилях «Знакомые незнакомцы» П. А. Каратыгина («Не станут дела поднимать Они без надлежащей взятки, А секретарской наполнять Я не хочу бездонной кадки»), «Ложа 1-го яруса на последний дебют Тальони» того же автора («Я держусь такого мнения: Чересчур не возносись! Если ж хочешь повышенья, Так понижай поклонись... Будь покорнейшим слугою. Век не упадешь — ползя; Цели достигай спиною, Если грудью взять нельзя»), «Феоклист Онуфрив Боб» Н. А. Некрасова («...выспрашивал нравы и обычаи начальников... Элемент важный... можно подслужиться»), «Карета, или По платью встречаются, по уму провожают» Ф. А. Кони («Лишь буде не свой — так полубог!»), «Ни статский, ни военный, ни русский, ни француз, или Привезший из-за границы» П. И. Григорьева 1-го («Там (за границей, — *Авт.*) все, вишь, превосходное... Там и глупость-то природная, Говорят, хороший знак»), «Барская спесь и Анютины глазки», «Простушка и воспитанная» Д. Т. Ленского («Что встречаешь в вашем свете? Плутни да обман!.. В том и время провожают, Что друг друга надувают, Сплетничают, лгут... За глаза тебя ругают, А при встрече обнимают, Руку подают!»), «Шила в мешке не утаишь, девушки под замком не удержишь» Н. А. Некрасова («У этих плебеев есть свои выражения, которых нам, вельможам, не понять...»), «Брюзга, или Максим Петрович Недоволин» П. А. Каратыгина («... что за компания? Совестьный судья и бессовестьный секретарь, которые без умолку толкуют о справедливости, или эта толстая надворная советница, которая целый вечер сидит за картами, как колода, или этот армейский петух со шпорами, который не посидит на месте... уж лучше поехать в кунсткамеру, там по крайней мере этикие уроды молчат») и многих других.

В лучших водевилях эти традиционные с конца XVIII в. комедийные сюжеты и объекты сатиры заметно обновлялись, шутки приобретали современные интонации. Это легко увидеть, в частности, на примере решения так называемой «чиновничьей» темы. Чиновник в водевиле 1830—1840-х годов — это, как правило, не только взяточник и казнокрад. В поле зрения авторов водевилистов оказывается теперь весьма характерное для русского общества этого времени социальное явление — **чиномания**,

²⁵ Дружинин А. В. Соч., т. VI. СПб., 1865, с. 302.

всемогущество, «электричество» чина как показатель общего процесса бюрократизации государства. В «Петербургских квартирах» Ф. А. Кони, например, назначение героя начальником отделения означает для него полный переворот во всех сферах его бытия — духовной, материальной, социальной. Чиновник в водевиле зачастую характеризуется преданностью государству. Он «благонамеренный, справедливый и бескорыстный чиновник» (см. водевиль «Принц с хохлом, бельмом и горбом» Ф. А. Кони), он поддерживает государство, весь его отлаженный военно-бюрократический механизм.

Еще один «водевильный» аспект решения той же самой темы в 1830—1840-е годы — быт среднего чиновничества. «Г. Кони вздумал позабавиться над теми титулярными советниками, которых так много живет на Песках, на Петербургской и Выборгской сторонах, в Измайловском и других полках. Домашний быт этих господ действительно представляет множество уморительных картин и имеет свой отличный характер, наблюдавшие сами знают его очень хорошо!», — писала «Северная пчела» в августе 1837 г. о пьесе Кони «Титулярные советники в домашнем быту».²⁶

Одна из наиболее современных черт этого быта, определявшаяся в 1830-е годы, — игра в карты. Повальное увлечение преферансом, замеченное и изображенное Гоголем в его «Игроках», стало сюжетом водевиля П. И. Григорьева 1-го «Герои преферанса», не только зарегистрировавшего это явление, но и коснувшегося вопроса о социальной функции карточной игры. Карты — это и средство выдвинуться по службе, получить хорошее место, это и один из способов накопительства, обогащения, причем столь же малопочтенный, как и участие в различного рода сомнительных акционерных обществах и компаниях, которые в огромном количестве появились в это время в Петербурге, знаменующая собою стремительное развитие буржуазных отношений в России. В шутке-водевиле П. А. Каратыгина «Первое июля в Петергофе», например, со сцены звучал такой куплет:

В век ума и просвещенья,
В век аферы золотой,
Мучит бес обогащенья
Тех огнем, других водой.

Тот попал в капиталисты,
А другой впросак попал,
Поднялися аферисты,
И на честность курс упал.²⁷

²⁶ Нельзя не отметить, что выбор чиновника в качестве анекдотического персонажа, определяющего комедийную основу пьесы, безусловно доказывает связь этого типа водевиля с современной ему юмористической прозой, весьма богатой подобного рода сюжетами (см.: Цейтлин А. Г. Повести о бедном чиновнике Достоевского. М., 1923, с. 7—24).

²⁷ Репертуар русского театра, 1839, т. I, кн. 5, с. 5.

Тип приобретателя (откупщик, ростовщик) в это время занимает прочное место среди литературных героев. Н. А. Некрасов, например, делает его центральным персонажем водевиля «Петербургский ростовщик»; следует заметить, что к этому он был уже подготовлен ранней прозой (рассказ «Ростовщик», напечатанный в № 25 и 26 «Литературной газеты» за 1841 г.).

Жанровые возможности водевиля, как спектакля в первую очередь злостного, позволили ему запечатлеть особенно острые моменты литературно-журнальной борьбы той поры. Чаще всего этот материал вводится в пьесу в виде отдельных мотивов, не слишком тесно связанных с основным сюжетом, представляющим собой обычный стереотип («Знакомые незнакомцы» П. А. Каратыгина, «Друзья-журналисты, или Нельзя без шарлатанства!», переделка с французского В. С. Межевича и П. И. Григорьева 1-го, «Мыльные пузыри» В. А. Соллогуба). В «Петербургских квартирах» Ф. А. Кони — это одна из боковых, периферийных и в известной степени самостоятельных сюжетных линий («Квартира четвертая. Журналиста на Козьем болоте»). Полностью на материале литературных полемик строится сюжет в пьесе «Сей и оный», написанной по поводу развернувшегося «знаменитого процесса о двух бедных местоимениях: сей и оный»,²⁸ и в водевилях П. А. Каратыгина «Авось! или Сцены в книжной лавке» и «Натуральная школа».

Традиция использования водевиля в качестве средства решения литературных споров ведет свое начало от полемических комедий 1820-х годов — пьесы А. А. Шаховского «Новый Стерп», направленной против Н. М. Карамзина, и его же комедии «Липецкие воды», высмеивающей В. А. Жуковского и его школу.

Источником эпизодической сцены встречи двух журналистов в пьесе «Знакомые незнакомцы», по словам самого автора, «послужила <...> бывшая в то время ожесточенная вражда Булгарина и Полевого».²⁹ Забавный диалог не узнавших друг друга заклятых врагов — журналистов Сарказмова и Баклушина — между тем не заключал в себе ничего, что всерьез задевало бы ту или другую сторону. Булгарин остался даже доволен пьесой, смеялся от души, и «Северная пчела» тотчас поздравила молодого автора

²⁸ Гоголь Н. В. Полн. собр. соч., т. VIII, с. 175. Как следует из рецензии Ф. А. Кони, пьеса сочинена «целою компаниею <...> Лучшие куплеты принадлежат драматическому писателю, который, кроме того, известен по весьма удачной пародии „Смальгольмского барона“ (Северная пчела, 1839, № 152, 11 июля). Кони имеет в виду К. Бахтурина, который использовал водевиль как средство борьбы с «несправедливостью своих зоилов». Вполне понятно, почему автор водевиля скрылся под фирмою «Бар. Бра...». «Такая недописка имени невольно вводит в соблазн, — замечает Кони, — ибо мы имеем известного писателя, которого псевдоним начинается теми же буквами, и он, верно, не захочет этого водевиля принять на свой счет». Отголосок «литературной тяжбы» о «сих» и «онных» есть и в водевиле Кони «Петербургские квартиры» (см. реплику Присыпочки: «Тут всем услужить: и тим, и сим, и оным» — д. I, явл. 4).

²⁹ Каратыгин П. Записки, с. 175.

«с полным успехом».³⁰ Благоклонно отозвался о ней и Н. А. Полевой.³¹

Иначе была воспринята пьеса «Авось! или Сцены в книжной лавке». «В лавку молодого книгопродавца, который только что завел типографию, приходит актер Маскин, встречается с опытным литератором водевилистом Пустевичем. Маскина скоро должен быть бенефис; он просит Пустевича написать для него водевиль; тот отговаривается, но <...> bon gré, mal gré («волей-неволей», — *Авт.*) должен писать водевиль из сцен, какие он увидит в книжной лавке. Приходит журналист Барбосов и нахально требует, чтобы книгопродавец взялся печатать в своей типографии его журнал, обещается рекомендовать его публике <...> является другой журналист, Зажигин, заклятый враг Барбосова <...> приезжает третий журналист, Крапивин, от которого Зажигин прячется», — так «Северная пчела» характеризовала сцены, содержащие шаржированные портреты Сенковского (Барбосов), Греча (Зажигин), Межевича (Пустевич), что не могло нравиться рецензенту («... пьеса <...> очень скучна, а натянутыми, на каждом шагу попадающимися каламбурами наводит тоску на зрителя»)³². По мнению же «Литературной газеты», «все довольно остро и замысловато и как *сцены* — имеет большое достоинство».³³

В самом деле, внимание зрителя не могли не привлечь куплеты и реплики персонажей, в которых затрагивались актуальные проблемы современной литературно-театральной жизни, например состояние репертуара («Да что писать? Где найти новые мотивы для оригинальной пьесы? Все уж пригляделось: средний класс набил оскомину, чиновничий быт — избит, для лучшего общества нужен новый Грибоедов...»³⁴), состояние журналистики («Крапивин <...> живет таким барином, водит знакомство все с графами да князьями, оттого-то его журнал, говорят, знатно и расходуется»; «журнал Барбосова также более шести месяцев никак не проживет <...> У него, голубчика, свой календарь: февральская книжка вышла в апреле, апрельская по сие время маится, майскую получают иногородние по зимнему пути»³⁵), борьба враждующих издателей и редакторов, характер их взаимоотношений. Так, Зажигин нападает на одного журналиста («Читать нет средства этих вздоров! Крапивина прошу понять: Его критических разборов Сам черт не мог бы разобрать»), отпускает колкости по адресу другого («Пустевич. Однако ж от Архипа Андреича <Барбосова> нельзя отнять ума. Зажигин. О! я не спорю; точно нельзя, потому что у него все его нет...»)³⁶.

³⁰ Северная пчела, 1830, 19 апреля, № 47.

³¹ См.: Московский телеграф, 1830, № 18, сентябрь, с. 274.

³² Северная пчела, 1840, 20 ноября, № 264.

³³ Литературная газета, 1840, 16 ноября, № 92.

³⁴ Репертуар русского театра, 1841, т. I, кн. 1, с. 8.

³⁵ Там же, с. 9, 16—17.

³⁶ Там же, с. 16—17. В репликах Крапивина возможно увидеть пародирование стиля критики Белинского; между тем это не означает отри-

Классическим образом беспринципного журналиста стал сатирический персонаж из водевиля Кони «Петербургские квартиры», действительно списанный с натуры. Его прототипом послужил Ф. В. Булгарин; об этом напоминают имя героя Кони — Абдул Фадееч Задарин и свойственные ему представления об этике журналиста:

Нынче враг со мной издатель, —
Я роман не ставлю в грош;
Завтра он со мной приятель, —
Я пишу: роман хорош!³⁷

Четвертый акт «Петербургских квартир» Ф. А. Кони явился образцом для водевильных сцен Н. А. Некрасова «Утро в редакции» (правда, они не предназначались для постановки), в которых действует неподкупный журналист Семячко — антипод «подкупного» Задарина. Любопытно, что прототипом Семячко послужил сам Ф. А. Кони, который, как известно, оказывал Некрасову-драматургу всяческую поддержку.

Отразилась в водевиле и борьба вокруг «реального направления» в литературе 1840-х годов. П. А. Каратыгин написал водевиль, который так и назывался — «Натуральная школа». И хотя Каратыгин, по его собственному признанию, вовсе не хотел высмеять новую литературу вообще, да и вряд ли понимал, как и большая часть авторов-водевилистов этого круга, существо и значение этой новой литературы,³⁸ водевиль был использован противниками гоголевского направления в борьбе с ним, а Булгарину «так полюбился <...> куплет о натуральной школе, что он чуть ли не в каждом своем фельетоне цитировал его и кстати и некстати».³⁹

Со слов самого Каратыгина известно, что современники антибулгаринской ориентации называли его пьесу «грязным паскви-

дательного отношения к нему автора, которому важно было лишь показать враждебность журналистов друг к другу.

³⁷ Русский водевиль. Л.—М., 1959, с. 287.

³⁸ Ср. замечание Ф. А. Кони: «Автор „Натуральной школы“ <...> не понимает, как видно из его водевиля, ни цели, ни направления литературной партии, окрещенной кем-то в *натуральную*. Люди, составляющие ее, почитают необходимым условием всякого литературного произведения верность природе — в создании и простоте — в изложении и не гоняются за риторикой; в водевиле же под именем *Натуральной школы* разумеют нигде и никогда не существовавшую партию, отрицающую необходимость учения и отыскивающую в низком дивно высокое, в грязи — золото <...> мало знаком водевилист с русской литературой вообще и с натуральной школой в особенности» (Пантеон и репертуар русской сцены, 1848, т. I, кн. 1. Библиография, с. 3—4).

³⁹ Каратыгин П. Записки, с. 269. Речь в цитате идет о следующем куплете:

Мы, мы природы прямые поборники,
Гении задних дворов!
Наши герои: бродяги да дворники,
Чернь петербургских углов!

лем»; их возмущение выразил поэт А. Н. Креницын в стихотворении, посвященном Каратыгину:

Люблю твои иносказанья,
Люблю твой меткий каламбур,
И тонкого ума созданья,
И бойкого пера сумбур.
Но, чувствуя тебя как брата,
Мне было нелегко читать

Что в подражание Фаддею
Ты, людям мыслящим на смех,
Караешь в Гоголе идею,
Столь животворную для всех.⁴⁰

Примечательно, что драматургия самого Каратыгина испытала некоторое влияние тематики и художественных принципов натуральной школы.

5

Реальная действительность проявлялась в водевиле весьма многообразно. Наряду с отражением существенных явлений социальной, идеологической жизни (вернее, указанием на них) водевиль представлял реальность и на каких-то иных ее уровнях.

Зрителю интересно было, например, видеть на сцене повседневные, рядовые сюжеты и конфликты петербургской общественной жизни, невольным участником и свидетелем которых ему неизбежно приходилось быть. Так, стало почти обязательным для водевиля присутствие в нем фабульной линии или мотива (иногда просто какой-то бытовой реалии или детали), связанных с тем или иным злободневным сюжетом или модным увлечением — по части литературы, театра, развлечений, медицины и т. д.

В середине 1830-х годов, когда водевиль и мелодрама покорили театральную сцену и вызывали неподдельное восхищение зрителя, Кони пишет водевиль «Страсть сочинять, или Вот разбойники!», пародирующий поэтику мелодрамы («В первом акте убивали, Во втором — казнит палач! В третьем — двух колесовали! Все в четвертом умирали! В пятом мертвых слышен плач»), а Д. Т. Ленский в известных куплетах Жювиала, героя популярного водевиля «Стряпчий под столом», свидетельствует, что именно водевиль завладел всей современной тематикой:

Пиши куплет, когда к себе соседа
Столичный плут обедать позовет
И между тем его после обеда,
Как липочку, за банком обдерет.

⁴⁰ Звенья, VI. М.—Л., 1936, с. 794.

Пиши куплет, когда, желая лишку,
В свой бенефис расчетливый актер
Печатает предлинную афишку, —
И публике дает формальный вздор.⁴¹

В 1837 г. Петербург посетила знаменитая Тальони. «Билеты на ее представления брали приступом, — вспоминал П. А. Каратыгин. — Это обстоятельство дало мне мысль написать водевиль à propos — на этот случай».⁴²

«Когда знаменитая Талиони, которую восхищалась целая Европа, прибыла к нам и развила перед нами свое чудное искусство <...>, — сообщала в 1845 г. «Северная пчела», — любители изящного <...> намеревались отличить знаменитую танцовщицу наградой, которая пришла у нас в забвение со времени царствования императрицы Екатерины II <...> все хорошенькие танцовщицы уже пресыщены были *рукоплеканиями* и *вызовами* и потому к *рукоплеканиям* и *вызовам* Талиони хотели присоединить *букеты цветов* <...> В нынешнем году посетители Итальянской оперы разделились на две партии: на *Виардистов* и на *Кастеланистов* <...> Одна партия бросает своей любимице один букет, а другая своей богине — два...».⁴³ Увлечение букетами («цветобесие») принимает угрожающие размеры. Весь Петербург устремляется на поиски цветов. В том же 1845 г. появляется водевиль В. А. Соллогуба «Букеты, или Петербургское цветобесие».

В 1847 г. в фельетоне «Черты петербургской жизни» В. А. Соллогуб отмечает интерес петербуржцев к новой заграничной медицине («Старая медицина исчезает — это мы сами знаем. Приснищ смыл ее водою; Ганнеман обратил в пылинку; Распайль выкурил, а магнетизм усыпил навеки <...> Гимнастика не только вылечивает ото всех телесных недугов, но вдобавок ободряет дух, оживляет и веселит сердце»⁴⁴). Одновременно он пишет шутку-водевиль под названием «Модные петербургские лечения».

Новые способы лечения, изобретение Луи Дагерра, открывшего первый практически пригодный способ фотографии (дагер-

⁴¹ Об этом же идет речь в целом ряде водевилей, в том числе и в упоминаемой выше пьесе Каратыгина «Авось! или Сцены в книжной лавке» («... водевильная дорога Избита хуже мостовой»). Несколько позже, в 1850 г., В. А. Соллогуб введет сюжетную линию, связанную с водевилем, в свою комедию «Сотрудники, или Чужим добром не наживешься», где будут обыграны и особенности жанра («не комедия, а просто <...> шутка, пословица в лицах»), и «рецепты» писания водевильных пьес («Соберутся два, три приятеля, разберут все между собою. Один сцену, другой сцену...»; «...возьмемте какой-нибудь французский водевиль, да и переложим на русские нравы»), и полемика вокруг русского водевиля («... разве русский гений может унизиться до водевиля») (см.: Соллогуб В. А. Водевиль. М., 1937, с. 103, 106, 122, 123). Именно на материале споров о национальном водевиле Соллогуб показал противоположность позиций своих героев — западника и славянофила.

⁴² Каратыгин П. А. Записки, с. 229. Речь идет о водевиле «Ложка 1-го яруса на последний дебют Тальони».

⁴³ Северная пчела, 1845, 17 февраля, № 39.

⁴⁴ Соллогуб В. А. Соч., т. III. СПб., 1856, с. 32—33.

ротипию), распространявшаяся в петербургских гостиных мода пускать мыльные пузыри — все это находит отражение в водевилях, используется как фон, как завязка, основа композиции, как материал для построения юмористической конструкции, как индифферентная форма выражения идеи.

В этих функциях выступают даже черты обычного, повседневного петербургского быта. П. А. Каратыгин пишет водевиль «Петербургские дачи»; сюжет одной из популярнейших пьес Ф. А. Кони строится вокруг поисков квартиры: «Кто из жителей Петербурга не испытал этого удовольствия? Кому не случилось странствовать из конца в конец по городу в этом приятном занятии?».⁴⁵ Черная речка — модное место гуляния петербуржцев. Один из водевилей П. С. Федорова так и называется: «Проказы барышень на Черной речке».

«Волшебная сила à propos» обеспечивает безусловный успех водевилю, она составляет, по словам Белинского, его «лучшее достоинство» (VIII, 222, 542). Один из самых интересных водевилистов 1830—1840-х годов П. А. Каратыгин особенно известен именно своими водевилями à propos — пьесами, как пояснял Белинский, «приуроченными к какому-либо местному событию» (VIII, 222). В водевилях Каратыгина à propos носит совершенно определенный характер. Это не только и не столько пьесы вообще «на случай», как, скажем, «Ложа 1-го яруса на последний дебют Тальони», сколько пьесы, в основу которых положен тот или иной «местный» сюжет, характерная «местная» бытовая зарисовка. Водевиль этого типа значительно поколебали принципиально отрицательное отношение Белинского к русскому водевилю; с величайшей похвалой критик отозвался, например, о каратыгинской пьесе «Булочная, или Петербургский немец»: «Из всех наших водевилистов только один г. П. Каратыгин понял истинное значение водевиля <...> Он написал немного, но это немногое у него всегда пользуется огромным успехом при появлении и потом навсегда удерживается на сцене <...>. Он <...> рисует петербургские нравы среднего круга» (VIII, 222).⁴⁶ Так широко интерпретировал Белинский неотъемлемое свойство водевиля быть сочинением à propos; в выполнении этого требования жанра он видел путь к чисто русской проблематике, что было, по мнению критика, уже известным достижением. И хотя Белинский в целом так и не принял водевиля, он не мог не видеть, что и в нем заметно проявляются черты литературы «дельного направления», именно в силу специфической особенности жанра — его мобильности, позволяющей уловить и зафиксировать те или иные явления современности.

В общем потоке водевилей 1830—1840-х годов возможно выделить особую группу произведений — это по преимуществу

⁴⁵ Литературная газета, 1840, 18 сентября, № 75.

⁴⁶ Ср. отзыв «Литературной газеты»: «Такой водевиль, как „Булочная“, по нашему мнению, стоит десятка так называемых драматических представлений, вроде „Эспаньолетто“» (Литературная газета, 1844, 7 сентября).

пьесы 1840-х годов, — которые с полным правом могут рассматриваться в сфере тематики и художественных принципов натуральной школы.

«Трудно схватить общее выражение Петербурга. Есть что-то похожее на европейско-американскую колонию: так же мало коренной национальности и так же много иностранного смешения, еще не слившегося в плотную массу. Сколько в нем разных наций, столько и разных слоев обществ. Эти общества совершенно отделены: аристократы, служащие чиновники, ремесленники, англичане, немцы, купцы — все составляют совершенно отдельные круги, редко сливающиеся между собою, больше живущие, веселящиеся невидимо для других», — писал Гоголь.⁴⁷

Каратыгин будто специально следует тематической программе, которую можно извлечь из данной Гоголем характеристики Петербурга. Большинство своих водевилей он строит на «местном» материале: в поле его зрения нравы, обычаи, образ жизни одного из слоев петербургского народонаселения, чрезвычайно пестрого по своему социальному и национальному составу — так называемого «среднего класса». «Кого воспевают г. Каратыгин <...> в своих водевилях? — Источников, лакеев, арапов, конфетчиков, булочников, псарей», — писал автор библиографического обзора.⁴⁸

В водевиле «Первое июля в Петергофе» (петергофские гулянья — типическая черта петербургского быта) действуют «особы разного звания»: «придворный полотер, промысляющий квартирами, стряпчий, ходящий по делам в аллеях Петергофа, чиновник, спящий без просыпа, портной-немец и портной-русский, и, наконец, кантонист».⁴⁹ «Булочная, или Петербургский немец» — картинка из жизни столичных ремесленников: немец-булочник — характерный петербургский тип. В пьесе «Отелло на Песках, или Петербургский араб» представлен быт разночинцев, мелких торговцев, населяющих Рождественскую часть города, расположенную вдоль Невы и отделенную от Литейной части Лигзовским каналом и Таврической улицей. Титулярный советник, чиновник 9-го класса, стряпчий, учитель, лекарь из немцев, булочник, дворник, которых нередко можно встретить в пределах Мещанской, Коломны, Пряжки, Сенной, — герои водевилей «Вицмундир», «Пикник в Токсове, или Петербургские удовольствия», «Дом на Петербургской стороне, или Искусство не платить за квартиру» (последний — переделка с французского). П. А. Каратыгину весьма близок Г. С. Федоров с его пьесой «Коломенский нахлебник и мошмер». «В Петербурге есть довольно многочисленный класс людей, которые имеют похвальную привычку жить хорошо и еще похвальнейшую жить хорошо *на чу-*

⁴⁷ Гоголь Н. В. Полн. собр. соч., т. VIII, с. 179—180.

⁴⁸ Пантеон и репертуар русской сцены, 1848, т. I, кн. 1. Библиография, с. 4.

⁴⁹ Северная пчела, 1839, 26 апреля, № 91.

жой счет. Это люди самой изящной внешности, самых щедрых приемов, самого аристократического великодушия. И немудрено: портные шьют на них *в долг*, рестораторы кормят их *на счет*, лавочники отпускают им *на книжку*, — а мещанской привычки платить долги, как люди животрепещущей современности, они не имеют <...> В Петербурге их очень метко знаменуют названием *Моншеров*. Эти Моншеры при встрече с приятелем или знакомым всегда находятся в затруднительном положении, потому что по рассеянности обыкновенно забывают дома свои кошельки и бумажники (разумеется, пустые) и потому бывают вынуждены попросить у него взаймы рубля три или четыре серебром <...> Кредиторы <...> тщетно ходят к нему со счетами...», — так определял критик весьма распространенный в середине 1840-х годов тип столичного молодого человека.⁵⁰

Приведенный отрывок из театральной рецензии на водевиль П. С. Федорова относится к 1847 г. Заметим, что в том же году в восьмом номере «Финского вестника» был напечатан физиологический очерк В. Толбина под названием «Моншеры» — своеобразное исследование этого петербургского типа. Водевиль «Коломенский нахлебник и моншер»⁵¹ представил «моншера» на сцене. В известной степени это тот же физиологический очерк, только оформленный драматургически.

П. С. Федоров как будто иллюстрирует замечание Толбина о том, что страсть «моншеров» к водевилям «происходит от того, что с самими моншерами почти всякий день случаются разные сцены или в общественных местах, или на улицах, или в домах, где они разыгрывают то серьезные, то веселые роли, смотря по тому, как принимают их хозяева». Так, «моншер» у Толбина «франтит напропалую и <...> ненасытим в щегольстве своем», «моншер» Мигушкин у Федорова «одет так чудесно, в пальто, с тросточкой». Сравним также: «Моншеры по большей части близоруки и носят для того при себе всегда роговой или бронзовый лорнет» (Толбин); «У меня только слабы глаза <...> я близорук (*лорнирую и кланяюсь*)» (Федоров); «Французский язык для моншеров то же, что воздух» (Толбин); «У меня есть тоже знакомая... такая жоли персон»; «я решительно слышу за такого, знаете... как говорится по-французски, — мон-шера!» (Федоров).

Приведенные параллели подтверждают сходство в деталях, оно наиболее наглядно; но особенно важно, что кроме текстуального сходства Толбин и Федоров чрезвычайно близки в трактовке изображаемого характера к реальному бытовому типу.

Достоинно внимания то обстоятельство, что критика 1840-х годов рассматривала современные общественные типы как литературный материал, одинаково актуальный и для очеркиста, и для

⁵⁰ Репертуар и пантеон театров, 1847, т. XI. Театральная летопись, с. 59—60.

⁵¹ Репертуар русской сцены. 1848, № 1, с. 1—39 (Приложение к журн. «Пантеон и репертуар русской сцены», 1848, т. I, кн. 1).

драматурга. В этом отношении весьма интересна, например, рецензия на водевиль В. Р. Зотова «Учитель», которая содержала следующее любопытное замечание: «Учитель — это один из самых богатых типов для правописателя и для драматического автора. Старый педант учитель, учитель по билетам, домашний учитель, учитель-француз, модный учитель музыки, учитель танцевальный — все это разнообразные выражения одного и того же гниа, в котором есть много сторон и комических, и драматических. Г-н В. Зотов» взял один вид из этого рода — учителя-юношу, только что окончившего курс в университете, вынужденного со званием кандидата и волею судьбы заброшенного в провинцию...».⁵²

Близость к физиологическому очерку характерна для целого ряда водевилей 1840-х годов; в большинстве случаев, правда, социальная направленность изображения «типа» ослаблена за счет чистого правописания, как, скажем, в шутке-водевиле Оника (Н. И. Ольховского) «Лоскутница с толкучего» (ср. очерк Толбина «Лоскутница»⁵³), и в этом случае можно говорить скорее о связи не с «физиологией», а с «дагерротипом». Последний термин был распространен в критике той поры (В. А. Соллогуб называл один из своих водевилей 1850 г. «Дагерротип, или Знакомые все лица»).

Так или иначе связь водевиля 1840-х годов с очерковой литературой безусловна, и именно она определяет качество и своеобразие водевиля à propos этого времени.

Характерно, что враждебная «натуральному» направленность критика 1840-х годов в качестве отрицательных примеров не раз называла водевили, и прежде всего «Петербургские квартиры» Кони, содержащие замечательные сатирические зарисовки разнообразных петербургских типов (чиновник, актриса, журналист, «моншер» и т. д.). Такие пьесы Кони, как «Петербургские квартиры» и «Титулярные советники в домашнем быту», рассматривались Булгариным и его союзниками как свидетельства гибели «изящного вкуса», победы райка над ложами и креслами.⁵⁴ «Изобретением» досужего автора назвал Булгарин особенно раздражавший его водевиль «Петербургские квартиры»: «Хозяева домов чрезвычайно жалуются, что с тех пор, как появилась на сцене комедия-водевиль *Петербургские квартиры*, никто не находит квартир, опасаясь, что они так же дурны, как и эта комедия».⁵⁶

⁵² Репертуар русского и пантеон всех европейских театров, 1842, т. XV, отд. III. Театральная хроника, с. 31.

⁵³ Финский вестник, 1847, № 7, отд. III, с. 1—8.

⁵⁴ Булгарин Ф. В. Драматические пьесы. Письмо первое. (К князю А. А. Шаховскому). — Репертуар русского и пантеон иностранных театров, 1843, т. I, с. 118.

⁵⁵ Северная пчела, 1842, 17 октября, № 233. Ср. отзыв «Литературной газеты»: «Характеры его чисто русские и верно выхвачены из нашего быта» (Литературная газета, 1840, 18 сентября, № 75).

⁵⁶ Булгарин Ф. В. Комары. Всякая всячина. СПб., 1842, с. 246.

В литературном отношении тип водевиля, близкого натуральной школе, особенно не выделялся на общем водевильном фоне 1830—1840-х годов. Как образец драматической литературы он так же малоинтересен, хотя здесь заметно больше оригинальных произведений, а водевили-переделки часто опираются на современную прозу, ориентирующуюся на «реальное» направление. Так, сюжет водевиля П. А. Каратыгина «Пикник в Токсове» взят из повести довольно известного беллетриста тех лет М. И. Воскресенского «Тринадцатый гость». Водевиль А. Толченова «Герой из тысячи и одной ночи» написан по мотивам «Петербургских вершин» Я. Буткова (в отличие от Каратыгина автор не указывает источника). Персонажи пьесы Толченова — «обитатели петербургских вершин» — чердаков, «люди различных званий, сословий, профессий, у которых одно общее безденежье».⁵⁷

Весьма существенно также, что именно водевиль, близкий натуральной школе, с содержащимися в нем физиологическими зарисовками типов, заключал в себе предпосылки возникновения бытовой комедии, комедии характеров.

6

Водевиль 1830—1840-х годов как драматургический жанр — явление в общем однородное. Вместе с тем многие примеры позволяют говорить об известном движении жанра. Это изменение жанровых форм есть очевидное следствие обновления традиционной тематики водевиля, его сюжетов, его героев; оно может быть определено как постепенное вытеснение водевиля интриги водевилем характеров. В ряде случаев (особенно к концу 1840-х годов) водевиль утрачивает чистоту жанра, и его близость комедии становится настолько очевидной, что различить их позволяет лишь формальный признак — наличие или отсутствие куплета.

Таковы, например, водевили П. С. Федорова «Аз и Ферт», П. И. Григорьева «Петербургский анекдот с жильцом и домохозяином», «Беда от пезного сердца» В. А. Соллогуба и т. д. Из наиболее ранних пьес этого типа можно назвать водевиль Ф. А. Кони «Деловой человек, или Дело в шляпе», о котором Белинский писал, что это «собственно водевиль, а не комедия, потому что в комедии не поются куплеты; но как этот водевиль основан не на сцеплении внешних случайностей, а на развитии главного лица, очень удачно сделанном, то он и приближается к комедии» (IV, 283).

В водевилях такого рода заметны тяготение к прозаическому тексту, усложнение сюжета, значительное внимание к разработке образов действующих лиц, ослабление драматической функции куплета, испытывающего в какой-то мере влияние повествовательной стихии («Феоклист Онуфрич Боб» Н. А. Некрасова).

⁵⁷ Репертуар и пантеон театров, 1847, т. XI, с. 12.

Роль куплета вообще снижается. Утрачивают свое первоначальное значение и музыкально-вокальные элементы водевиля (ранний водевиль был близок комической опере); в позднем водевиле, как правило, музыка не пишется специально для спектакля, но подбирается режиссером из хорошо известных мотивов.

На сближение водевиля с комедией указывает и характерная для позднейших образцов жанра тенденция социальной и индивидуальной дифференциации речи персонажей — введение в язык героев профессиональной лексики, диалектных форм, использование идиоматических выражений и т. д.⁵⁸ Во всяком случае Ф. А. Кони, по-видимому, не без оснований сетовал по поводу того, что сценический язык далеко не отражает все замечательное разнообразие русской речи. «Можно ли допустить, — писал критик, — чтобы в пьесе, представляющей современное общество, все лица острились и каламбурили и говорили одним и тем же языком? Это явное противоречие натуре и истине, двум главным основам каждого сценического явления. В обществе чиповник выражается по-своему, низший класс говорит иначе, у купца и солдата свое наречие (жаргон). Понятия, степень образованности, положение в свете, наконец, различие характеров производят эту разницу языка в обществе. То же должно соблюдаться и на сцене, но это задача трудная, доступная только людям с истинным, высоким дарованием, глубоко изучавшим язык, нравы и страсти народа».⁵⁹

Водевиль 1840-х годов еще не мог решить эти задачи; это оказалось под силу лишь драматургии А. Н. Островского, которая приняла ряд найденных комедией-водевилем драматургических решений. Безусловно должны были заинтересовать Островского многочисленные попытки водевиллистов второй половины 1840-х годов изобразить купеческий быт. В 1840 г. критик «Репертуара» поощрял изображение купцов в комедии: «...быт купцов — быт, почти забытый нашими драматическими писателями <...> где же и искать чистого руссизму, как не в этом клане народа».⁶⁰

С приходом на сцену Тургенева, Островского, Писемского, с развитием бытовой комедии и социальной драмы роль водевиля становится все менее значительной, и хотя водевиль все еще входит в театральный репертуар 1850-х годов, он уже не занимает в нем, как прежде, ведущего положения.

В конце 1840-х годов водевиль распадается как жанр, с одной стороны, смыкаясь с бытовой комедией, с другой — находя себе замену в оперетте, и к 60-м годам как целостное явление русской драматургии заканчивает свое существование.⁶¹

⁵⁸ См. об этом: Успенский В. В. Русский классический водевиль. — В кн.: Русский водевиль. Л.—М., 1959, с. 45.

⁵⁹ Пантеон и репертуар русской сцены, 1848, т. I, кн. I. Театральная летопись, с. 19.

⁶⁰ Репертуар, 1840, т. I. Хроника с.-петербургских театров, с. 2.

⁶¹ См.: Паушкин М. Социология, тематика и композиция водевиля, с. 41—42, 50.



Глава тринадцатая

ДРАМАТУРГИЯ Н. В. ГОГОЛЯ

1

Начало творческого пути Гоголя-драматурга может быть датировано довольно точно — 1832 годом, когда в разговоре с С. Т. Аксаковым Гоголь со всей определенностью дал понять, что «русская комедия его сильно занимала и что у него есть свой оригинальный взгляд на нее».¹ К тому времени, когда у Гоголя сформировались первые драматургические замыслы начиная с «Владимира 3-ей степени», он был лишь автором «Вечеров на хуторе близ Диканьки» (если не считать «Ганца Кюхельгартена» и нескольких статей и отрывков). Все основные произведения Гоголя-прозаика были впереди. Работа над ними протекала одновременно с реализацией многочисленных драматургических замыслов, с публицистическими и критическими выступлениями писателя. Это был единый творческий процесс.

Тем не менее самоопределение Гоголя-драматурга с самого начала сопровождалось и заметным отталкиванием от других жанров. Это обнаруживается в том, как Гоголь определял применительно к драматургии «образ автора», который он мыслил в качестве некой искомой нормы.

Заметим прежде всего, что самосознание Гоголя начала 1830-х годов выработало не один, а несколько образов автора — соприкасающихся, имеющих общие черты, но все же полностью не совпадающих.

Один образ — поэт-вседержитель, чьи слова «ударят разом в тайные струны сердец ваших, обратив в неспостижимый трепет все нервы».² Это поэт серьезный, не комический или не главным образом комический. Воздействие его произведений приближается к эффекту музыки (под влиянием романтической теории Гоголь часто сопоставляет поэзию и музыку). Музыка, пробуждая в душе «болезненный вопль», изгоняет «холодно-ужасный эгоизм, силиющийся овладеть нашим миром» (VIII, 12). В конструировании этого образа отчетливо виден след творческого состояния,

¹ Аксаков С. Т. История моего знакомства с Гоголем. М., 1960, с. 12.

² Гоголь Н. В. Полн. собр. соч., т. VIII. [М.—Л.], 1952, с. 151. Далее все ссылки на это издание даются в тексте (римские цифры обозначают том, арабские — страницы).

охарактеризованного впоследствии в «Авторской исповеди»: «Первые мои опыты, первые упражненья в сочиненьях, к которым я получил навык в последнее время пребывания моего в школе, были почти все в лирическом и сурьезном роде» (VIII, 438). Эстетические штудии начала 1830-х годов подняли это самосознание на более высокую ступень, насытили его страстно-напряженным мировоззренческим смыслом. Описанный выше образ мог бы отнести к себе автор «Невского проспекта» и «Портрета», но в то же время, вероятно, и автор произведений с большим участием комического элемента, например «Старосветских помещиков».

Другой выношенный Гоголем образ — мудрый «ведатель», соединяющий «в себе и философа, и поэта, и историка, которые выпытали природу и человека, проникли минувшее и прозрели будущее» (VIII, 78). Этот образ близок к предыдущему, но в то же время имеет свои отличия: в нем заметны просветительские, даже утопические моменты. Знание и поучение (в широком, общественном, даже государственном смысле) — прерогатива подобных лиц, выдвигающихся в ряд исторических деятелей высшего ранга. Они советодатели и реформаторы: «мудрые властители чествуют их своею беседою», призывают «в важные государственные совещания» и т. д. Подобный образ автора конструировался не столько на основе реального гоголевского творчества начала 1830-х годов, сколько на предвидении его перспектив, на предощущении будущих великих творений — масштаба «Мертвых душ».

Трудно представить себе, чтобы понятие комического не участвовало в охарактеризованных выше образах автора — слишком очевидна была комическая природа гоголевского таланта, сразу отмеченная Пушкиным. Однако форму этого участия на основе теоретических автохарактеристик Гоголя-прозаика начала 1830-х годов установить довольно трудно: писатель словно избегает прямых ответов на интересующий нас вопрос. Напротив, автохарактеристики Гоголя как драматурга сразу же вывели момент комического на первый план. Образ автора применительно к драматургическому материалу — это неизменно образ человека смеющегося и высмеивающего. Можно даже утверждать, что самосознание Гоголя как писателя комического в основном определялось его театральными устремлениями, выросло на драматургической почве; выработанные же при этом представления, категории и характеристики были перенесены позднее в сферу художественной прозы, использованы при конструировании образа автора в «Мертвых душах».

Уже в упомянутом выше разговоре с С. Т. Аксаковым в центре оказались проблемы комизма. Гоголь похвалил М. Н. Загоскина «за веселость», но сказал, что он «не то пишет, что следует»; Аксаков пытался возражать: светская жизнь, по его мнению, не дает подходящего материала для комедии; в ответ Гоголь заметил, «что комизм кроется везде» и что если перенести его на сцену, «то мы же сами над собой будем валяться со

смеху...»³ и т. д. Возникший одновременно с этим разговором или чуть позже замысел «Владимира 3-ей степени» Гоголь характеризует с неизменным подчеркиванием комической стороны: «... сколько злости! смеху! соли!..» (X, 262). «Ревизор», как известно, с самого начала обещал быть смешным («будет смешнее черта»). Существенно, что Гоголь говорил о возможности превращения любого сюжета («хоть какой-нибудь смешной или не смешной...») в смешное действие. Смех должен, по мнению Гоголя, оживить и «Историю в лицах о царе Борисе Федоровиче Годунове» М. Погодина («Ради бога, прибавьте боярам несколько глупой физиогномии. Это необходимо так даже, чтобы они непременно были смешны» — X, 255); характерно, что речь идет в данном случае не о комедии, а об исторической драме.

Комическое составило преимущественный аспект гоголевского драматического мира, что не только не исключало, но, наоборот, предопределяло существование других аспектов. Серьезность содержания своей драматургии Гоголь стал усиленно подчеркивать лишь в 1836 г., в связи с постановкой «Ревизора», и главным образом уже после его премьеры, защищаясь от обвинений в безыдейности комизма. Отныне постоянной и самой большой темой Гоголя станет мысль о глубокой духовной обусловленности и содержательности смеха. Высокий смех ничего не имеет общего с тем смехом, «который порождается легкими впечатлениями, беглою острою, каламбуром» или же ламеренной утрировкой — «конвульсиями и карикатурными гримасами»; высокий смех исторгается «прямо от души, пораженной ослепительным блеском ума»; за этим смехом, следовательно, иные эмоциональные пласты, в том числе «глубокая <...> ирония»; у него свои этические и педагогические функции: осмеяние «прячущегося порока», поддержание «возвышенного чувства» («Петербургские записки 1836 года» — VIII, 181, 187).⁴

Понятие смеха углубляется; но показательно при этом, что Гоголь не собирается сдавать позиции, сохраняя момент комического в качестве основного признака и своей пьесы, и ее персонажей: «На сцену их, на смех всем», «смех — великое дело» и т. д.

Комическое — прежде всего отбор: несовершенного, низкого, порочного, противоречивого и т. д. Комическое — это всегда один полюс, связанный с другим, противоположным. И тут мы подходим к интереснейшей особенности гоголевского комедийного мира. В догоголевской комедии — по крайней мере в комедии нового времени — художественный мир непременно предполагает существование обоих полюсов. Двухполюсность реализована в самом тексте, в типаже действующих лиц, в их взаимо-

³ Аксаков С. Т. История моего знакомства с Гоголем, с. 11.

⁴ Те же самые положения (стилистически в менее совершенной редакции) содержатся в статье «Петербургская сцена в 1835—36 г.», написанной ранее, возможно в апреле 1836 г., одновременно с готовившейся премьерой «Ревизора».

отношениях, в композиции диалога, во включенности в действие внесценических персонажей и т. д. Таким образом, порок находит отпор и противодействие в самом комедийном мире — со стороны персонажей позитивных или смешанных, если же и не отпор, то по крайней мере адекватную себе оценку. Порок распознается, контуры его более или менее четко очерчиваются; взвешиваются различные его последствия и — что очень важно — снимается мимикрия порока, он изобличается, отделяется от близкой ему по форме и способу выражения добродетели. Так в мольтеровском «Тартюфе» Клеант учит Оргона отличать, «где благочестие и где лишь ханжество».⁵

Мир в комедии предшествующего периода, как правило, расколот. Борьба идет между идеологически значимыми величинами, во имя высоких понятий добра, чести, справедливости, сценически воплощенных и олицетворенных — в той или другой степени — в самих персонажах. У Гоголя было на этот счет довольно точное выражение: «Лицо, которое взято, по-видимому, в образец» (VIII, 400). Длинный ряд известных позитивных героев Фонвизина, Княжнина, Шаховского, Капниста и других привносят с собою в комедийный мир категорию «образца». В то же время внесценические персонажи, со своей стороны, усиливают, подкрепляют эту категорию, как бы свидетельствуя о ее прогрессирующих возможностях в самой жизни. Нередко они имеют даже большее значение, чем персонажи сценические. В «Ябеде» Капниста слух о назначении нового губернатора — с говорящей фамилией Правдолюб — вызывает у председателя гражданской палаты Кривосудова следующую реплику:

О! упаси владыко!

Вот тут-то, милые, уж в строку каждо лыко:

Правдив, как Страшный суд, безмезден, копотун,

И человечества он общий опекун.⁶

Включение в действие положительных внесценических персонажей типа Правдолюба пробуждает мысль о моральных и этических нормах, которые нарушаются отрицательными героями. Последние как бы вынуждены считаться с этими нормами, и, упорствуя в своем пороке, все же на миг как бы испытывают воздействие авторской оценки. Для догоголевской комедии чрезвычайно важны такие моменты. Они мотивируют линию поведения позитивного героя на сцене, убеждают, что его усилия не случайны и не беспочвенны.

Касаясь современной комедии, Гоголь писал в «Петербургской сцене...»: «Изобразите нам нашего честного, прямого человека, который среди несправедливостей, ему наносимых, среди потерь и трат, чинимых ему тайком, и остается непоколебим в своих положениях без ропота на безвиное правительство и

⁵ Мольер Ж.-Б. *Комедии*. М., 1953, с. 124.

⁶ Капнист В. В. *Соч.* М., 1959, с. 88—89.

исполнен той же русской безграничной любви к царю своему...» (VIII, 560—561). Если хотите, это схема «Ябеды», где «честный, прямой человек» (Прямиков!) среди горьких обид, наносимых ему сворой сутяг и взяточников, не теряет веру в добро, в святость российских законов. Но сам-то Гоголь в своих комедиях ни разу не последовал своему совету, не попытался реализовать начертанную схему. Он все делал вопреки ей, преодолевая ее и в главном, и в деталях.

Гоголевский комедийный мир подчеркнуто однороден; ни среди действующих лиц, ни среди персонажей внесценических мы не встретим таких, которые были бы «взяты в образец», сигнализировали бы о существовании иного морального и этического уклада. Все гоголевские герои включены в одну систему, вылеплены из одного и того же теста, все они выстраиваются как бы в единую и ничем не нарушаемую перспективу. Это перспектива последовательного комизма.

Последовательность комизма подкреплялась последовательной верностью Гоголя закону классической драмы, исключаящему участие автора с его функцией повествователя или рассказчика. Именно поэтому самоопределение Гоголя как комического писателя происходило прежде всего на почве драмы; именно поэтому «смех», «веселость» стали в его глазах ведущими признаками пьесы. Комическую новеллу Гоголь мог закончить фразой: «Скучно на этом свете, господа!» (II, 276). В комической пьесе она для Гоголя невозможна, так как включение подобной реплики потребовало бы немедленного включения соответствующего героя, намного возвышающегося над принятым типажем. В прозе носителем реплики мог быть невидимый повествователь; в драме им должно было стать видимое действующее лицо. Но всякая попытка облечь его в плоть и кровь, ввести в определенные контакты с другими лицами была заведомо исключена для Гоголя, так как подрывала однородность его художественного мира.⁷ Эта однородность, выдержанность масштаба, однокалиберность явлений в свою очередь ведет к парадоксальной особенности гоголевского комедийного творчества.

Предполагается, что в комедии Гоголя представлены только исключения, дано отвлечение определенных качеств от целого. Ведь комическое, как мы сказали, отбор. «Это сборное место, — говорит Второй зритель в «Театральном разезде...». — Отовсюду, из разных углов России, стеклись сюда исключения из правды, заблуждения и злоупотребления...» (V, 160). Однако неясно, от чего отвлечены эти качества, из какого целого сделаны «исключения». Ни действующие лица на сцене, ни их суждения и взаимные связи, ни внесценические персонажи не дают

⁷ Не говорим об эффекте в драме, аналогичном действию указанной реплики («немая сцена»), но создаваемом не с помощью одного какого-либо персонажа и его высказываний, а, как говорил Гоголь по другому поводу, «всей <...> массой» комедии (V, 142).

представления об этом. Вернее, они не дают представления об инородности видимой части гипотетическому целому, всему обществу: и то и другое мыслится по своей природе как сходное или даже равное.

С одной стороны, предполагается, что в комедийном мире выведены не любые персонажи, но низшего достоинства, мелкие, аморальные и т. д., что между ними, видимыми лицами, и лучшей частью лиц за сценою пролегал принципиальная грань. Но, с другой стороны, где проходит эта грань, комедия не поясняет. В своих же автокомментариях Гоголь довольно легко ее переходит. «Всякий хоть на минуту, если не на несколько минут, делался или делается Хлестаковым <...> И ловкий гвардейский офицер окажется иногда Хлестаковым, и государственный муж окажется иногда Хлестаковым, и наш брат, грешный литератор, окажется подчас Хлестаковым. Словом, редко кто им не будет хоть раз в жизни» (IV, 101). В определенном смысле персонаж гоголевской комедии — это «всякий» человек и все люди вместе. Для Гоголя важно сблизить персонажи комедии со зрителем и ощутить свою близость к ним, т. е. говорить уже не от третьего лица, а от первого. Господина А. в «Театральном разъезде...» печалит, что «всякий из нас ставит себя чуть не святым, а о дурном говорит вечно в третьем лице» (V, 148). По Гоголю, направленность комического — центростремительная; фраза из упомянутой выше беседы с С. Т. Аксаковым: «Мы же сами над собой будем валяться со смеху» — имеет принципиальный смысл.

Наконец, предполагается, что комедийный мир представляет нам далеко не все, но только низшие движения человеческой души: зависть, корыстолюбие, стяжательство, мстительность и т. д. Будучи комическим, образ требует целенаправленного снижения. Но, с другой стороны, гоголевская обрисовка персонажей такова, что возможность у них иных качеств не исключена. Белинский писал о тех стимулах, которые толкают Сквозника-Дмухановского на взяточничество и другие должностные преступления: «Он муж, следовательно, обязан прилично содержать жену; он отец, следовательно, должен дать хорошее приданое за дочерью...».⁸ Действительно, семейственность и чадолюбие нельзя исключить из душевного комплекса этого персонажа, хотя они специально не подчеркнуты. В других случаях невидимый «остаток» характера, дополняющий основные свойства персонажа, еще более знаменателен. Интересно с этой точки зрения проследить поведение Бобчинского на «аудиенции» у Хлестакова,⁹ раскрывающее его своеобразное бескорыстие; Бобчинскому (в отличие, скажем, от городничего) не нужно от «такой уполномоченной особы» никаких выгод; вся его забота лишь в том, чтобы высокие лица узнали о его существовании. В этой

⁸ Белинский В. Г. Полн. собр. соч., т. III. М., 1953, с. 453.

⁹ См. об этом: Манн Ю. В. Комедия Гоголя «Ревизор». М., 1966, с. 48—49.

наивной просьбе преломилось совсем не наивное стремление человеческого духа «означить свое существование» на земле (как говорил Гоголь уже применительно к самому себе), придать своему эфемерному и преходящему бытию некую существенность и прочность. С точки зрения типажа гоголевская комедия обнаруживает тенденцию к предельному расширению: «Никто из приведенных лиц не утратил своего человеческого образа; человеческое слышится везде» (V, 160).

В догоголевской комедии герои обычно делились на три группы: явно положительные, явно отрицательные или смешанные. Оставив сейчас в стороне первую группу (фактура таких лиц, как Стародум или Правдин, достаточно определена), обратимся к различию групп второй и третьей. В комедии А. Писарева «Лукавин» (кстати, хорошо известной Гоголю¹⁰) заглавный герой — явно отрицательный, а Ветрон — смешанный. Лукавина отличают только негативные черты: корыстолюбие, лицемерие и т. д. Ветрону же свойственны мотовство, неуважение к предкам, даже цинизм; но в то же время он отзывчив, верен своему слову, обнаруживает благородные наклонности. Важно, что и отрицательные и позитивные свойства этого лица даны крупно, определенно; смех их не уравнивает и не сглаживает. Смешно мотовство Ветрона, но не смешны его отзывчивость, благородство и т. д. Заметим, кстати, что мотовство, как качество, свидетельствующее о широте души и, следовательно, о скрытых позитивных возможностях, особенно часто бралось в основу характеров смешанных. Так, в «Модной лавке» И. Крылова Лестов был когда-то мотом, игроком, но исправился, обнаружил способность к высокому, влюбился «страстно, отчаянно» (ср. название комедии В. И. Лукина «Мот, любовь исправленный»).

Персонажей Гоголя трудно отнести к какой-либо из этих групп: это чистые комические характеры. Позитивное, как уже замечено выше, в них не исключено, но прячется в глубине, выступает в комическом обличье, ничем не нарушая однородности принятого типажа.

Однороден этот типаж и в смысле самого масштаба порока. Давно замечена сравнительная безобидность гоголевских комедийных персонажей, служившая даже поводом для упреков автору. «Только об одном можем мы пожалеть, что драматург не обнаружил достойной смелости в выборе сюжетов»,¹¹ — писал Н. Котляревский. Он же проводил знаменательную параллель между «Ревизором» и «Дворянскими выборами» Квитки-Основьяненко (1829). «Квитка подобрал удивительную коллекцию разных плутов, негодяев, подделывателей документов, грабителей, пьяниц и болванов, перед которыми все взяточники гоголевской

¹⁰ В феврале 1827 г. Гоголь сообщал матери, что «Лукавин» был показан в Нежинском лицейском театре (X, 83).

¹¹ Котляревский Н. Николай Васильевич Гоголь. 1829—1842. Пг., 1915, с. 248.

комедии — невинные дети».¹² И ученый не мог воздержаться от вздоха сожаления: Гоголь, «опережая всех как художник, отстал от них как сатирик, в смелости и вескости своих ударов».¹³

Между тем, как известно, в прозе Гоголя есть и «подделыватели документов», и «грабители», и т. п. — словом, масштаб преступлений здесь заметно выше, чем в драме, и нередко приближается к требуемому Котляревским уровню. Помимо цензурных соображений, осложнявших судьбу драматического писателя в России, нельзя не видеть здесь сознательного или бессознательного следования законам комедии. Преступление описанное воспринимается иначе, чем преступление, олицетворенное в действии (даже в реплике персонажа, т. е. во внесценическом обозначении, оно получает иной оттенок). Чтобы сохранить «веселость», Гоголь должен был соблюдать меру и такт в выборе сценического материала. Но как ни странно, именно то обстоятельство, которое Н. Котляревский ставил драматургу в вину, в конечном счете увеличивало силу и вескость его ударов. То, что герои комедии Гоголя не были наделены экстраординарными пороками, означало отсутствие ограничений в критике: перед зрителем проходили не монстры, составлявшие печальное исключение, но лица, поступки которых соответствовали природе человеческой; изображаемое в пьесе составляло повседневную и повседневную жизнь.¹⁴

Снятие каких-либо ограничений придавало парадоксальное свойство всему гоголевскому комедийному миру. В то время как, с одной стороны, картина локализовалась («исключения из правды»), все в ней, с другой стороны, стремилось к предельному расширению. «Исключение» обнаруживало тенденцию стать правилом, отдельное — представлять общее, часть — целое. В этом, может быть, заключен основной парадокс гоголевского творчества.

2

С первых своих шагов на драматургическом поприще Гоголь стремился обновить тип комедии, а это значит прежде всего обновить завязку пьесы. Нужно было найти современную форму завязки — задача, неразрывно связанная с другой: выявить современные мотивы поступков и действий. Широко известны слова Второго любителя искусств из «Театрального разезда...»: «Все изменилось давно в свете. Теперь сильнее завязывает драму стремление достать выгодное место, блеснуть и затмить, во что бы ни стало, другого, отмстить за пренебрежение, за насмешку. Не

¹² Там же, с. 268.

¹³ Там же, с. 249.

¹⁴ «Умеренность» подчеркивает их массовидность, распространенность, обыкновенность...» (Куприянова Е. Н. Авторская «идея» и художественная структура «общественной комедии» Н. В. Гоголя «Ревизор». — Русская литература, 1979, № 4, с. 16).

более ли теперь имеют электричества чин, денежный капитал, выгодная женитьба, чем любовь?» (V, 142). Суждение это высказано в начале 1840-х годов, но оно подводит итог тому, что думал Гоголь-драматург на протяжении десятилетия. Усилия его по конструированию нового типа комедии были с самого начала удивительно целенаправленны и последовательны.

Гоголь выступил против любовной завязки. Тем самым он затронул основной нерв современной комедии, в которой хитроумные проделки влюбленных, стремящихся — с помощью друзей или слуг — преодолеть различные препятствия и уладить всевозможные, мелкие и крупные недоразумения, определяли течение действия. Гоголь не случайно говорил о несовременности, традиционности любовной завязки: корни ее уходили очень глубоко — к итальянской комедии дель арте и далее, к новоаттической комедии. С любовной линией современная комедия связывала другую, морально-сатирическую, направленную на разоблачение и осмеяние какого-либо порока. Связь обеих линий заключалась в том, что носитель порока выступал одновременно в качестве нежеланного соперника, так что торжество любящей пары и его устранение оказывались одновременно разоблачением «негативного жениха».¹⁵

При всех модификациях новая комедия довольно упорно сохраняла эту схему. В одних случаях большее внимание уделялось любовной линии, в других — морально-сатирической, но связь их оставалась. Это видно на примере высокой комедии Мольера: в «Тартюфе», например, заглавный герой, носитель порока, являлся одновременно претендентом на руку Марианы, так что соединение любящих (Марианы и Валера) всецело зависело от его разоблачения. После Мольера общая схема движения конфликта перешла в трогательную, или «слезную», комедию, также допускающую различные модификации обеих линий. В «Минне фон Барнхельм» Лессинга у любовной пары — заглавной героини и фон Тельхейма — нет негативных соперников, но само развитие их отношений, тот поединок чести и благородства, который они ведут, происходит на фоне разоблачения других, негативных персонажей (таких, как трактирщик — соглядатай и доносчик), противопоставленных авторскому идеалу и идеям Просвещения.

В тривиальной, «массовой» драматургии конфликтная схема была глубоко погружена в поток чувствительности и мелодраматизма, обросла многочисленными (имеющими, однако, свою долгую историю) эффектами. Наиболее характерен тут, конечно, Август Коцебу, пьесы которого были хорошо известны Гоголю.

В русской сатирической комедии, при повышенном внимании к общественным проявлениям порока, разоблачении его зловред-

¹⁵ Этот термин («negativer Freier») использует в своей монографии Кунце, см.: *Kuntze Klaus. Studien zur Geschichte der russischen satirischen Typenkomödie 1750—1772.* Frankfurt am Main. 1974, S. 116.

ности, любовная завязка сохранялась, по крайней мере на паритетных началах второй завязки. В «Ябед» Капниста, например, треволнения Прямикова в граждапской палате находят соответствие в его любовных переживаниях, причем обе линии по обыкновению увязаны общностью персонажей: Софья, возлюбленная Прямикова, является дочерью неправого судьи Кривосудова, а противник Прямикова по тяжбе, ябедник Праволов, одновременно выступает его соперником (притворным) в делах сердечных. Так же или почти так же обстояло дело в «Недоросле» и «Горе от ума». Гоголь выделял эти две пьесы из всего русского комедийного репертуара, называя их «истинно общественными комедиями». Существенно, однако, что, довольно подробно разбирая оба произведения, характеризуя почти всех действующих лиц (в статье «В чем же наконец существо русской поэзии и в чем ее особенность»), Гоголь ни единым словом не упомянул ни о Софье из «Недоросля», ни о Софье из «Горя от ума», а также и о любовной интриге в этих комедиях.¹⁶ Умолчание невольно выдавало художественные устремления самого Гоголя, считавшего любовную линию творчески недостаточно продуктивной и, может быть, недостаточно удавшейся.

Такова, коротко говоря, почва, на которой созрел уже первый драматургический замысел Гоголя — «Владимир 3-ей степени». Начатая в 1832 г., комедия не была завершена, и о ее содержании мы знаем только по сохранившимся отрывкам и по одному-двум мемуарным свидетельствам.

Как гласит самое важное из этих свидетельств — рассказ М. С. Щепкина, переданный В. Родиславским, главным героем комедии был петербургский чиновник Иван Петрович Барсуков, мечтающий об ордене св. Владимира 3-й степени. «Старания героя пьесы получить этот орден составляли сюжет комедии и давали для нее богатую канву, которую <...> превосходно воспользовался наш великий комик. В конце пьесы герой ее сходил с ума и воображал, что он сам и есть Владимир 3-й степени».¹⁷

Запись В. Родиславского дополняют сохранившиеся отрывки текста комедии, которые были затем переработаны в драматические сцены («Тяжба», «Лакейская», «Утро делового человека» и «Отрывок»).

Сохранившиеся отрывки «Владимира 3-ей степени» различно связаны с главной сюжетной линией — с судьбой Ивана Петровича Барсукова. Очевидна связь с этой линией эпизода с братом Барсукова Хрисанфием Петровичем: именно соединенные действия

¹⁶ В «Горе от ума» интрига, правда, изменена не только в том смысле, что соединения любящих не происходит, но прежде всего в том, что берет верх негативный любовник (Молчалин). Достойный персонаж здесь отвергнут, а осмеиваемый — предпочтен. См. об этом: *Ворисов Ю. Н.* «Горе от ума» и русская стихотворная комедия. (У истоков жанра). Саратов, 1978, с. 81.

¹⁷ Театральные афиши и антракт, 1865, 7 января. См. также: *Беседы в Обществе любителей российской словесности...*, 1871, вып. III, с. 140.

обиженного брата и петербургского чиновника Александра Ивановича, завидующего карьере Барсукова, должны расстроить честолюбивые планы последнего. Менее ясна связь с основной линией других эпизодов, в частности матримониальных планов сестры Барсукова.

Но одно можно сказать твердо: Гоголь в корне изменил традиционный тип интриги. Отброшена любовная завязка, иначе говоря, устранена мотивировка действия любовными переживаниями. Это лучше всего видно на примере М., т. е. Миши — сына Марьи Петровны Барсуковой. Легко представить себе, какое место занял бы этот персонаж в догоголевской комедии: послушный лишь голосу чувства, он противостоял бы в ситуации хитроумных проделок влюбленных корыстным расчетам недругов или родителей (например, той же Марьи Петровны) и в конце концов с помощью товарищей или верного слуги одерживал бы верх. Но во «Владимире 3-ей степени» (как затем и в «Отрывке») М. покорно склоняется перед волей матери, о чем достаточно ясно говорят сохранившиеся строкп. Однако дело не только в этом. М. и его судьба не находятся на первом плане. Сюжетная же линия центрального персонажа, Ивана Петровича Барсукова, не содержит любовного мотива и уж во всяком случае определяется не им. Так в первой же комедии Гоголь осуществил свою идею — завязать драму не бескорыстной любовью, но с помощью какого-либо современного «задора», современного мотива.

«Владимир 3-ей степени» развернул широкий спектр этих мотивов. Помимо стремления главного персонажа к ордену здесь действуют и зависть, и соперничество, и, возможно, желание «отомстить за пренебреженье», и уж, конечно, стремление к наживе. Многие из этих мотивов реализуются дважды — на «высшем» и «низшем» уровне, не только в жизни господ, но и в зеркально отражающих ее нравах слуг, о чем свидетельствуют сцены, происходящие в лакейской Ивана Петровича.

Все это мотивы типично комедийные; но, по-видимому, «Владимир 3-ей степени» содержал не только их. Интересен и загадочен Петрушевич — персонаж, не имеющий соответствий в написанных на основе «Владимира 3-ей степени» сценах. Мы встречаем этого героя во втором фрагменте «погруженным в задумчивость», которая вдруг разрешается в горьком и печальном монологе: «Боже мой! Боже мой! И так вот что! Служил, служил и что ж выслужил? Хм. *(С горькою улыбкою)*. Тут что-то говорили об бале. Какой для меня бал! <...> Я сам не знаю, что я буду, куда я пойду. Что скажет моя Марья Григорьевна?» (V, 361). Монолог свидетельствует о какой-то беде, случившейся только что с Петрушевичем. Возможно, Петрушевич — чиновник в ведомстве Барсукова; возможно, как предположил еще Н. Тихонов, его только что уволили за какую-то провинность.¹⁸ Воз-

¹⁸ Гоголь Н. В. Соч. Изд. 10-е. Т. II. М., 1889, с. 743.

можно, Марья Григорьевна — жена или невеста Петрушевича, и тот не знает, как и сообщить ей горестную весть. Если все это так, то с Петрушевичем в пьесу входила — впервые в творчестве Гоголя — тема обиженного, «маленького человека».¹⁹ Все это окрашивало действие в более сложные, уже не комедийные, а драматические тона, и неслучайно линия Петрушевича не нашла никакого продолжения в последующих сценах.

Конечно, и сцена сумасшествия Барсукова, вообразившего себя Владимиром 3-ей степени, была достаточно драматичной, не чисто комедийной. Однако она все же более уместна в гоголевском комедийном мире. Ведь эта сцена — заключительная, замыкающая действие. Гоголю было свойственно завершать комедию высшим комическим аккордом, переходящим — почти перешедшим уже — в трагическое звучание. Гоголь с замечательным ощущением жанра обрывал комедию на самой грани комедийного, за которой приоткрывались новые перспективы.

«Владимир 3-ей степени» предвосхищал и другие общие черты гоголевской драматургии.

Около 1832 г. Гоголь сделал запись под названием «Комедия». Материалы общие»: «Старое правило: уже хочет достигнуть, схватить рукою, как вдруг помешательство и отдаление желанного предмета на огромное расстояние. Как игра в накидку и вообще азартная игра. Внезапное или неожиданное открытие, дающее вдруг всему делу новый оборот или озарившее его новым светом» (IX, 18—19). Эти строки, как уже не раз отмечалось,²⁰ находятся в прямой связи с «Владимиром 3-ей степени», т. е. характеризуют неудачную карьеру его центрального персонажа.²¹ Но они в то же время характеризуют общий принцип построения гоголевской комедийной интриги, в которой движение не адекватно устремлениям активного героя, но как бы развивается вопреки им, по непредсказуемой логике столкновения множества сил (как в «игре»). Зафиксирована и конструктивная роль тех узлов действия, когда происходит «неожиданное открытие» и весь ход дела предстает персонажу (и отчасти зрителям) в неожиданном свете.

¹⁹ К реплике Петрушевича: «Служил, служил и что ж выслужил?» — напрашивается параллель: герой «Шинели» «выслужил пряжку в петлицу да гиморой в поясницу» (III, 447; цитируется ранняя редакция — «Повесть о чиновнике, крадущем шинели»). Кстати, фамилия Акакия Акакиевича вначале несколько напоминала фамилию Петрушевича — Тшкевич.

²⁰ См., например: Дурьлин С. Н. От «Владимира третьей степени» к «Ревизору». (Из истории драматургии Н. В. Гоголя). — В кн.: Ежегодник Института истории искусств. 1953. Театр. М., 1953, с. 165.

²¹ Слово «помешательство» означает в данном случае не сумасшествие (так как подразумевается не финал комедии, а лишь ее перипетии), но «препятствие, затруднение, помеха» (Словарь современного русского литературного языка, т. 10. М.—Л., 1960, стб. 1177). Гоголю было свойственно такое словоупотребление: «Остальные тетради будут высылаться немедленно; по крайней мере, со стороны моей лености не будет никакого помешательства» (XIII, 98).

Обратим внимание еще на один — кажется, совсем не отмеченный — момент: сцена сумасшествия проходит перед зеркалом. «С особенною похвалою М. С. Щепкин отзывался о сцене, в которой герой пьесы, сидя перед зеркалом, мечтает о Владимире 3-ей степени и воображает, что этот крест уже на нем»,²² — говорит В. Родиславский. Другой современник, П. В. Анненков, зафиксировал ту же подробность: «В последней сцене сумасшедший, воображая себя крестом, становится перед зеркалом, поднимает руки так... что делает из себя подобие креста, и не наводится на изображение».²³

Зеркало возникает и в эпизодах, где действуют другие персонажи. Во втором фрагменте Каплунов вдруг спохватывается: «Это что за зеркало? (Схватывает со стола зеркало)» (V, 359). Другой персонаж, Закатищев, исполнен чувства самоуверенности, самолюбования, что вызывает реплику Аннушки: «Право, чем кто больше урод, тем более воображает, что в него все влюбляются» (V, 360). В «Отрывке» Закатищеву соответствует Собачкин, который, «подходя к зеркалу», говорит: «Еще сегодня как-то опустился, а то ведь иной раз точно даже что-то значительное в лице» (V, 136). Возможно, и во «Владимире 3-ей степени» была сцена: Барсуков перед зеркалом.

Зеркало — давний и многозначный художественный образ. Он символизировал дух, познание божества и т. д.²⁴ У Гоголя одно из самых устойчивых значений «зеркала» — гипертрофированное внимание к внешнему, телесному. Любуется собою в зеркале Оксана, разговаривая со своим изображением («Ночь перед Рождеством»). Напротив, Акакий Акакиевич, весь поглощенный переживаниями, доставляемыми ему его скромными занятиями, «на себя почти никогда не глядел, даже брился без зеркала» (III, 447; черновая редакция «Шинели»). Зеркальное изображение сошедшего с ума Барсукова — это ироническая проекция тщеты человеческого честолюбия, погони за призраками. Очевидно, на другом уровне этой проекции соответствовало ироническое отражение Закатищева, вообразившего себя красавцем. Во всяком случае, открывается интересная особенность гоголевской комедийной архитектоники: не довольствуясь сюжетными сцеплениями, драматург перекрестно связывает персонажей общим мотивом, по-разному проявляющимся на разных уровнях.

Драматургическое содержание «Владимира 3-ей степени» оказалось чрезвычайно сложным, и эта сложность наряду с цензурными опасениями явилась той причиной, по которой комедия не была закончена («Он слишком много хотел обнять в ней»,²⁵ — говорил еще П. А. Плетнев, посвященный в ход работы над ко-

²² Театральные афиши и антракт, 1865, 7 января.

²³ Рассказ П. В. Анненкова записан А. Н. Афанасьевым, опубликован в кн.: *Вишневская И. Л. Гоголь и его комедии*. М., 1976, с. 60.

²⁴ См.: *Curtius E. R. Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*. 8 Auflage. Bern und München, 1973, S. 340.

²⁵ *Плетнев П. А. Сочинения и переписка*, т. III. СПб., 1885, с. 528.

медией). Опыт Гоголя оказался и позитивным, и негативным одновременно. Позднее, в «Театральном разезде...», драматург настаивал не только на современности, но и на общности завязки: «Комедия должна вязаться само собою, всей своей массою, в один большой, общий узел. Завязка должна обнимать все лица» (V, 142). Ответ на первое требование был найден уже во «Владимире 3-ей степени»; второе же требование, по-видимому, родилось в результате тех композиционных трудностей, которые не сумел еще преодолеть драматург. Тем самым была предугазана тенденция всех последующих гоголевских комедий.

Первая из них — «Женитки». Комедия, над которой Гоголь начал работать в 1833 г. и которая затем переросла в «Женитьбу», интересна как со стороны современного типа завязки (и действия), так и со стороны ее цельного оформления (всеобщности). Вначале остановимся на первом: здесь «Женитки» прямо продолжают «Владимира 3-ей степени».

Отбрасывая устоявшиеся, многовековые схемы, Гоголь вновь занят поисками современных страстей и, соответственно, современных мотивов действия. И результаты поисков оказались тем более впечатляющими, что материал склонял к традиционному, т. е. любовному, типу интриги.

Комедия начинается с объявления женитьбы как ведущего стимула (вступительный монолог Авдотьи Гавриловны). Еще не сделан выбор, нет даже еще женихов, еще не возникло чувство, даже не намечилось оно; но уже провозглашено то, чем действие должно закончиться. Чувство вовсе не исключается у Гоголя (см. об этом при разборе «Женитьбы»), но оно вводится в рамки некоего житейского дела, которое нужно оформить в ряду других важнейших дел. При таком обороте фигуру предприимчивого наперсника или слуги (Криспина, Фигаро и т. д.), счастливо устраивающего дела любящих, парадоксальным образом заменяет фигура свахи (Марфы; позднее, в «Женитьбе», — Феклы Ивановны), для которой устройство брака — это профессия, а любящие — подручный материал. Не упустим, однако, из виду современной и, надо добавить, специфически отечественной окраски новшества Гоголя: ведь не одно поколение русских людей сочеталось браком при посредстве свахи, при отсутствии свободного выбора и не считаясь с сердечной склонностью.

Соответственно меняется и любовное соперничество претендентов (в «Женитках» есть уже Яичница, Жевакин, Онушкин, Пантелеев, чьи «характеристики <...> в основном совпадают с позднейшими»²⁶). Трудно подразделить их в согласии с традицией на «желанного» и «нежеланных» (одновременно носителей какого-либо порока, т. е. негативных) женихов; все они примерно равны для невесты; предпочтение зависит от энергии и ловкости, проявленных каждым в ходе борьбы. И борьба эта — не соревно-

²⁶ Слонимский А. Л. История создания «Женитьбы» Гоголя. — В кн.: Русские классики и театр. Л.—М., 1947, с. 308.

ванне достоинств, не любовное соперничество, но скрытое или открытое подсиживание, напоминающее интриги чиновников-служивцев. Пожалуй, отличие лишь в том, что на стадии «Женихов» (в «Женитьбе» все изменится) борьба более откровенна; отсюда больший удельный вес «грубой комики», чуть ли не переходящей в комизм потасовок и битья (желание Яичницы идти «на кулаки» с Жевакиным).

«Женихи» продолжали поиски современной завязки (и интриги), начатые «Владимиром 3-ей степени». Что же касается ее композиции, то новая комедия уже корректировала и исправляла результаты первой. Ведь намеченное событие — женитьба — затрагивало интересы всех персонажей, втягивало их в качестве прямых или косвенных участников. Впервые была создана единая общая ситуация; впервые был найден «один большой, общий узел», который, по Гоголю, должен оформлять комедийное действие.

Трудно объяснить исчерпывающе, почему драматург не завершил «Женихов». Возможно, он искал более сильных источников комизма или его отвлекли другие замыслы. Одним из них явилась пьеса из английской истории — «Альфред»,²⁷ над которой Гоголь работал в 1835 г.

Общие очертания задуманной и незавершенной пьесы, предполагавшийся ход действия еще во многом не ясны.²⁸ Гоголь впервые отошел от комедийного материала в попытках создать свободную историческую драму: влияние на нее традиций Шекспира и Шиллера, как автора трилогии о Валленштейне, очевидно. Свободная драма предполагала включение комических сцен, легкость перехода к ним от сцен собственно драматических. Гоголь сполна воспользовался этим правом. Он охотно ставит персонажей в положение, в которых обнаруживаются их невежество, предрассудки и т. д. Комизм «Альфреда» — это во многом комизм «непросвещения» (если воспользоваться понятием Гоголя, сформулированным позднее в связи с «Недорослем»); такова, например, сцена разговора Альфреда с графом Эдвигом, который никак не может взять в толк, что это за римляне и какое отношение они имели к Англии. Такие сцены уже были поставлены в связь (и по праву) с советом, высказанным Гоголем Погодину, — изображать власть имущих со смешной стороны: «Чем знатнее, чем выше класс, тем он глупее» (X, 255). Комедиограф продолжал жить и в творце исторической драмы или трагедии.

Отличительной чертой композиции драмы является способ ввода в действие главного персонажа: в первых сценах Альфреда

²⁷ Сохранившийся черновой текст Гоголя не имеет названия. Заголовок «Альфред» принадлежит ее публикатору П. А. Кулишу.

²⁸ Самой значительной работой об «Альфреде» остается известное исследование М. П. Алексеева «Драма Гоголя из англосаксонской истории», см.: Н. В. Гоголь. Материалы и исследования, т. 2. М.—Л., 1936, с. 242—285.

еще нет, хотя все устремлены к нему, говорят и думают о нем. Гоголь создал тем самым возможность предварительной косвенной характеристики героя, а также своеобразной ретардации и нагнетания напряжения, — прием, выявленный и в «Эгмонте» Гете, и в «Лагере Валленштейна» Шиллера, и во многих других произведениях. Но прямым стимулом для Гоголя послужил, вероятно, пушкинский «Борис Годунов», вызвавший при своем появлении взрыв восторга будущего драматурга (в «Борисе Годунове» заглавный персонаж появляется лишь с четвертой сцены). Мы специально обращаем внимание на этот прием, так как впоследствии он найдет неожиданное продолжение на комедийной почве — в «Ревизоре».

Наконец, в перспективе развития Гоголя-драматурга в этой неоконченной драме важны и отбор материала, и его масштаб и охват. Вот уж поистине произведение, обличающее «уклоненья всего общества от прямой дороги!» Но именно такую задачу ставил Гоголь перед «истинно общественной комедией» (VIII, 400).

Все три первые пьесы Гоголя остались незавершенными, для широкого читателя-современника даже неизвестными. Но они выработали те необходимые основы, подготовили ту творческую почву, на которой внезапно и почти молниеносно возник «Ревизор».

3

«Ревизор» (впервые поставлен 19 апреля 1836 г. в Александринском театре в Петербурге; одновременно вышел отдельным изданием) вобрал в себя многое из того, что было зафиксировано в прежних гоголевских пьесах. Все или почти все мотивы, которые писатель считал современными и способными завязать комедию, отразились в «Ревизоре»: и интерес выгодной женитьбы, и домогательство чина или награды, и зависть, и соперничество, и желание отомстить за пренебрежение, и многое другое. Сходство с первым драматическим замыслом писателя простирается до автореминисценций. Мы узнаем, например, что Хлестакову «нравится Владимир. Вот Анна 3-ей степени уже не так» (IV, 59) — это прямое отражение мечтаний Ивана Петровича Барсукова. И при всем том ни один из названных мотивов не вышел на первое место, не послужил завязкой комедии (в отличие от «Владимира 3-ей степени», где заявлен мотив чина, или «Женихов» с мотивом выгодной женитьбы). Больше того, в «Ревизоре» эти мотивы целиком зависят от другого, более важного для героев комедии импульса.

Все в комедии определено ожиданием, встречей, приемом Хлестакова, а также последствиями этого события, т. е. определено тем, что мы называем «ситуацией ревизора». Ситуация ревизора — новая реализация Гоголем (после «Женихов») общей ситуации, изобретение «одного большого, общего узла» (V, 142),

организуемого комедийного действа. Современная Гоголю критика больше всего не могла примириться со всеобщностью (и одновременно внешней простотой, незамысловатостью) завязки. Со здавалось впечатлительнее, что завязки нет совсем, а следовательно, нет и художественного произведения. «На злоупотреблениях административных нельзя основать настоящей комедии. Надобны противоположности и завязка»,²⁹ — писал Ф. Булгарин, выступая тем самым не против обличительной тенденции (в определенном, урезанном виде им принимаемой), а против, как ему казалось, неформальности материала. Эту же мысль выразил О. Сенковский, сетовавший, что в «Ревизоре» «нет сильной завязки», и дававший совет, как поправить дело: ввести «еще одно женское лицо», за которым Хлестаков «мог бы приволокнуться», возбудив «нежное чувство», и тем самым оживить все действие «интригою» и «ревностью Марьи Антоновны».³⁰ Критика невольно оттеняла новаторство «Ревизора», обпаружив желание традиционно переделать комедию, вернуть ее «в узкое ущелье частной завязки» (выражение Гоголя из «Театрального разъезда...» — V, 143), прежде всего завязки любовной.

Итак, ревизор, ревизия в качестве решающего стимула действия, раскрывшего тайны «городской» жизни. Но ни противник комедии Булгарин, ни многие последующие ее доброжелатели не были правы, сводя при этом ее тенденцию к обнаружению «злоупотреблений административных». Обличение злоупотреблений — лишь часть проблематики комедии, один из компонентов в общем ее философском строе. Как уже отмечалось,³¹ ситуация «Ревизора» возникла под прямым воздействием картины К. Брюллова «Последний день Помпеи». «Мысль ее принадлежит совершенно вкусу нашего века, который вообще, как бы сам чувствуя свое страшное раздробление, стремится совокуплять все явления в общие группы и выбирает сильные кризисы, чувствуемые целою массою» (VIII, 109), — писал Гоголь в августе 1834 г., незадолго перед работой над «Ревизором». Это значит, что на комедийную почву Гоголь перенес совсем некомедийную ситуацию, которую он считал плодом современной «мысли». И то, что переживают персонажи комедии, не заурядное событие служебных или житейских буден, а «сильный кризис». Кризис же открывает человеческие связи не только в их административном и служебном проявлении (хотя и в нем тоже), но и во всей их глубине и многосторонности. Накал страстей, трепетность ожиданий, надежд, высшее напряжение ума и фантазии — вот что вызвано к жизни тем необычайным моментом, в котором очутилась «общая группа» «Ревизора». Испытанию подвергнуто все — не только способность к сокрытию прегрешений и слабостей, но в то же

²⁹ Северная пчела, 1836, № 98, с. 389.

³⁰ Библиотека для чтения, 1836, т. 16. Критика, с. 44.

³¹ См.: Комедия Гоголя «Ревизор», с. 10—13, 16. См. также: Манн Ю. В. Поэтика Гоголя. М., 1978, с. 189—193, 206.

время и жизнестойкость и самообладание, ибо вера в то, что некто высший нагрянет и учинит свой суд, принадлежала к давним свойствам человеческого сознания.

Отсюда глубина страха, на конструктивное значение которого в комедии настойчиво обращал внимание Гоголь. Он говорил об «испуганном городе», о «силе всеобщего страха», о страхе, отуманившем глаза всех, и т. д. (IV, 116 — «Предупреждение для тех, которые пожелали бы сыграть как следует „Ревизора“»). Страх — это не только боязнь разоблачения, обнаружения административных и иных прегрешений. Страх — ощущение встречи с высшими силами бытия, ощущение противостояния этим силам, зависимости от их решения: казнить или миловать, погубить или вознести. Да и независимо от личной участи страшно само открывшееся на миг ощущение сопричастности к высшему течению дел. Отсюда многообразие эмоционального спектра страха: здесь и жадное любопытство, и пьянящее возбуждение, и подъем, и ощущение уходящей из-под ног почвы (вспомним городничего: «...не знаешь, что и делается в голове; просто, как будто или стоишь на какой-нибудь колокольне, или тебя хотят повесить» — IV, 52).

Тут можно заметить, что высшие силы явились испуганному городу в достаточно земном облике крупного чиновника, «вельможи» (к тому же мнимого); однако такое совмещение, будучи реальным, скрывало глубокую иронию, поскольку для обыденного сознания земная иерархия по мере своего возрастания невидимо переходит в небесную (ср. реплику «Господина с весом» в «Театральном разезде...»: «Сегодня он скажет: такой-то советник не хорош, а завтра скажет, что и бога нет. Ведь тут всего только один шаг» — V, 166). С другой стороны, как мы увидим, именно на этом Гоголь будет строить свою идею наказания и возмездия...

То обстоятельство, что город является местом действия комедии, да и не только местом действия, но и ее коллективным героем, собирательным образом, определяет собой парадокс гоголевской комедии: исключение становится правилом, отдельное — общим, часть — целым. Ведь сама идея города как образа, с одной стороны, предполагает отвлечение, отбор явлений под определенным углом зрения (Гоголь и говорил о сборном городе). Дескать, на представительство всего и всех он не претендует. Но, с другой стороны, город есть минимальная социальная единица, организованная по законам человеческого общежития и имитирующая жизнедеятельность более крупных социальных объединений, вплоть до государства и человечества в целом. Идея подобия города человеческому социуму в целом известна была с древних времен и, конечно, не являлась изобретением Гоголя. Но Гоголь, как никто другой, сумел воспользоваться этой идеей, претворив ее в «объемный», обобщенный, почти идеальный образ города (ср. реплику Второго зрителя в «Театральном разезде...»: «и сцена, и место действия идеальны» — V, 160). Города — со своим главой, маленьким царьком, с различными чиновниками —

функционерами, представляющими самые важные стороны социальной и хозяйственной жизни: народное образование, здравоохранение, юстицию, социальное обеспечение, почту; со своими карательными органами в лице частного пристава и полицейских; а также со сферами неофициальными, но неотъемлемыми от человеческого общежития: бомондом, женским обществом, общественным мнением, поставщиками информации в лице Бобчинского и Добчинского, и т. д.

Ради высшей правды Гоголь отступил от формальной верности в номенклатуре уездного российского города, допустил кое-какие вольности, в которых его упрекали уже современники и необходимость которых он защищал, исходя из основного задания «Ревизора» (продолжая свою мысль, что «сцена и место действия идеальны», Второй зритель говорит: «Иначе автор не сделал бы очевидных погрешностей и анахронизмов» — V, 160). Гоголь создал жизнеспособную модель, как бы несущую в себе источник движения, постоянно стремящуюся к ассимиляции «внетекстового материала», к осмыслению его и истолкованию в духе самой комедии. Парадокс гоголевского комедийного мира в «Ревизоре» был даже выражен через парадокс: именно потому что драматург стремился к отвлечению, к отборности, полученное целое получило всеобщий смысл.

Много более или менее заметных метаморфоз происходит в комедии благодаря тому, что ее персонажи представляют город. Будучи индивидуальными лицами, персонажи пьесы выступают в то же время как воплощение тех или других общественных начал. Нет, не только функций или должностей — скажем, юстиции или почтового дела, — но именно общественных начал со стороны их психологии, привычек, быта и т. д. Это уловили уже современники. Так, В. И. Андросов, например, считал, что «Ревизор» — комедия «*сущностей*», так как в нем отражены «*начала*» русской жизни. «Вот лакейское начало — Осип; вот чиновничье — Хлестаков — вот почтовое — вот полицейское — вот коммерческое — глубина!».³²

Кроме того, изменился статус внесценических персонажей. Гоголю свойственно вообще широкое использование внесценических персонажей, бесконечно расширяющих смысл изображения. Но в «Ревизоре» реальное количество внесценических персонажей как бы перекрывает поминальное; поскольку его собирательный герой — город, мы вправе отнести к числу невидимых действующих лиц всех его обитателей. То, что происходит на сцене, — только верхушечная, освещенная часть действия, токи которого расходятся от центра по всему социальному миру. Время от времени мы ощущаем это возбуждение, а в одной сцене видим его воочию — в сцене, когда к Хлестакову чуть было не прорвался непрошеные жалобщики. Сколько их было, как говорит Гоголь,

³² Цит. по: Мордовченко Н. И. Гоголь и журналистика 1835—1836 гг. — В кн.: Н. В. Гоголь. Материалы и исследования, т. 2, с. 138.

«в перспективе»? Ремарка гласит: «несколько» (IV, 73); но за ними наше воображение вправе дорисовать и других. В известном смысле внесценические персонажи в «Ревизоре» весомее сценических, ведь их именем многое свершается в пьесе.

Но ни городничего, ни кого-либо другого из чиновничьей компании или из жителей города Гоголь не считал главным героем. Этот титул он безоговорочно отдал Хлестакову, так как именно в нем заложены самые существенные — можно сказать, движущие — противоречия комедийного действия. Эти противоречия по крайней мере следующие: конкретное лицо и «фантом»; обманщик и в то же время человек, не преследовавший определенных целей обмана. Остановимся на них по порядку.

Кажется, нет в комедии более конкретного персонажа, чем Хлестаков. Из монолога Осипа, предвещающего его появление на сцене и преследующего цель исключить со стороны зрителя какое-либо недоразумение (не ревизор ли в самом деле?), — уже из этого монолога встает полный *modus vivendi* (образ жизни) персонажа: его времяпрепровождение, вкусы, отношения с отцом и т. д. Кажется, нет ничего в нем таинственного, неопределенного, недосказанного, но вместе с тем и резкого или аффектированного. В освобождении от резкости, водевильности, в придании Хлестакову некоторого лоска, округленности, даже светскости состояли сознательные усилия драматурга.³³ «Он даже хорошо иногда держится, даже говорит иногда с весом...» («Отрывок из письма...» — IV, 100). Но продолжим чуть-чуть эту округленность и гладкость — и возникнет новая неопределенность и даже таинственность. «Черты роли Хлестакова слишком подвижны, более тонки и потому труднее уловимы» (там же). До того «подвижны» и «тонки», что при счастливом стечении обстоятельств Хлестаков — лишь функция ситуации. Так, очутившись в ситуации ревизора, он с успехом выполнил все ее требования и условия. Смелое, поистине гоголевское совмещение противоположностей: насквозь земной, нетаинственный, немистический Хлестаков превращается в фантом! Превращается благодаря своей эластичности, округленности. «Это лицо *фантасмагорическое*, лицо, которое, как лживый, олицетворенный обман, унеслось, вместе с тройкой, бог весть куда...» («Предупреждение...» — IV, 118).

Отсюда необычное отношение Хлестакова к интриге и к обману. В этом пункте Гоголь решительно порывал с древней, как сама комедия, традицией. Обычно действие строилось на сознательном обмане активного героя, плута или ловкача, умело и продуманно ведущего интригу. Чтобы не приводить бесчисленного числа примеров, упомянем лишь два-три ближайших — те, кото-

³³ «В первоначальных редакциях „Ревизора“ Хлестаков еще не выделялся из шеренги водевильных палунов и не дорос до совершенного *comme il faut*» (Тихомиров Н. История текста комедии Гоголя. — В кн.: Гоголь Н. В. Соч. Изд. 10-е. Т. VI. СПб., 1896, с. 601, примеч. 2).

рые предваряют «Ревизора» своей ситуацией, т. е. те случаи, когда персонаж выступает на правах другого, значительного лица: Семен в «Уроке дочкам» И. А. Крылова, Пустолобов в комедии «Приезжий из столицы, или Суматоха в уездном городе» Квитки-Основьяненко, а также многочисленные герои водевилей, эти, как говорил Гоголь, «водевильные шалуны». Во всех случаях ситуация *qui pro quo* управлялась (а иногда даже создавалась) сознательной (и подчас, как у Крылова или Квитки-Основьяненко, сопряженной с корыстными намерениями) волей персонажа.

Наряду с комедией с мошенником (*chevalier d'industrie-Comédie*) в западной и в русской комедиографии наметилась и самостоятельная линия развенчания лжеца и фантазера. В комедии первого типа, с мошенником, ставилась и сознательно преследовалась какая-либо корыстная цель. В комедии со лжецом персонаж самозабвенно и стихийно отдавался фантазированию, корыстные мотивы подчас отступали на второй план; однако фантастическое нагромождение лжи, сама болтливость обличались как проявления порока. Самозабвенным хвастуном был Альнаскар из «Воздушных замков» Хмельницкого — пример, с раздражением упомянутый Гоголем (в «Отрывке из письма...»), так как актер Дюр в петербургской постановке придал Хлестакову сходство с этим персонажем. Подхваченный волной вымысла, Альнаскар мечтает о том, как будет управлять островом («...построю городок, займусь проектами, народными делами; Устрою гавани, наполню их судами...»),³⁴ и домечтался до идеи стать «царем». Альнаскар действует вполне бескорыстно. Однако возможны были различные точки соприкосновения между «комедией со лжецом» и «комедией с мошенником».

В отталкивании от обоих амплуа, особенно от первого, конструировался облик Хлестакова. Плуту или авантюристу гоголевский персонаж противостоял как простодушный обманщик, не замышлявший заранее никакой интриги и свободно отдающийся течению событий; противостоял как человек, который «сам позабывает, что лжет, и уже сам почти верит тому, что говорит» («Отрывок из письма...» — IV, 99). Но при этом и тип самозабвенного, наивного враля Гоголя не устраивал. Не устраивали профессионализм, почти ремесленность лжи — педалирование лживости как одной единственной страсти (или, точнее, порока). В догоголевских комедиях ложь героев не объяснялась их биографической предысторией и внутренними стимулами, которые мы так хорошо чувствуем в Хлестакове благодаря его конкретности. Мы знаем, что пышные цветы хлестаковского фантазирования расцвели потому, что прежде он был «обрываемый и обрезываемый <...> во всем, даже и в замашке пройтись козырем по Невскому проспекту» («Предупреждение...» — IV, 116); знаем, что

³⁴ Хмельницкий Н. И. Соч., т. I. СПб., 1849, с. 367.

«самозванный фантом» вырос, как говорил В. Г. Короленко, «в глубине загнанной и затоптанной личности».³⁵

Своеобразие Хлестакова как центрального персонажа предопределило переосмысление традиционной комедийной интриги «обманутого обманщика». Таковым в «Ревизоре» является, конечно, городничий, чьи мошеннические способности, прежде чем потерпеть поражение, получают высшую пробу; происходит как бы «эскалация» мошенничества: «Мошенников над мошенниками обманывал, пройдох и плутов таких, что весь свет готовы обворовать, поддевал на уду; трех губернаторов обманул!..» (IV, 93). Так кем же должен быть тот, кто одержит верх над таким опытным «специалистом» лжи? При логичном течении дел — еще большим «мошенником». В комедии же Гоголя им оказался «тряпка», «сосулька», ничтожный мелкий чиновник, предостойный своей «победы». В то время, когда Сквозник-Дмухаповский, как ему казалось, полностью владел положением и вел интригу, он на деле все глубже и глубже забирался в ловушку.

Но нельзя сказать, чтобы кто-либо поставил эту ловушку — Хлестаков или другой. Так получилось, так сложились обстоятельства, но сложились по закону неумолимой необходимости. Происходит дальнейшее развитие «миражной» интриги (заявленной впервые во «Владимире 3-ей степени»), когда движение не адекватно устремлениям активного персонажа и приводит к неожиданным результатам.

Образ города придает этому результату и вместе с тем всей миражной интриге дополнительную остроту. Не забудем, что обмануты все персонажи, в том числе и внесценические. Обманут весь город. Обмануты и не обманщики. Пострадали и не виновные, а наоборот — обиженные. Говоря о том, что «около ревизора кружатся страхи и надежды всех действующих лиц», Гоголь упоминает и тех, кто питал надежду «на избавление от дурных городничих и всякого рода хапуг» («Предупреждение...» — IV, 116). На первый план, правда, выдвинуты те, кто заслужил возмездие, постигшее их в виде обмана, выдвинуты по законам комедийного жанра, не допускающего чрезмерного сосредоточения на сострадании. В силу этих законов высеченная унтер-офицерская вдова, требующая от городничего денежной компенсации («Мне от своего счастья неча отказываться...» — IV, 72), остается в сфере комического.³⁶ Однако Гоголь все время подводит нас к границам

³⁵ Короленко В. Г. Современная самозванщина. — В кн.: Короленко В. Г. Полн. собр. соч., т. III. СПб., 1914, с. 361.

³⁶ Своей просьбой унтер-офицерша, как остроумно заметила Е. Н. Купреянова, обнаружила справедливость знаменитой и абсурдной на первый взгляд реплики городничего: «она сама себя высекла» (Купреянова Е. Н. Авторская «идея» и художественная структура..., с. 5). Более сложна фигура слесарши, жалующейся на то, что ее мужа незаконно забрали в солдаты. Но здесь драматизм события нейтрализуется аффектированной бранчивостью Пошлепкиной: «Пошли ему бог всякое зло, чтоб ни детям его, ни ему, мошеннику, ни дядьям, ни теткам его, ни в чем никакого прибытку не было» и т. д. (IV, 71). Дальнейшее же по-

комического, давая почувствовать иные эмоциональные регионы.

В связи с московской премьерой «Ревизора» (состоявшейся 25 мая, на месяц позже петербургской), критик «А. Б. В.» (Н. Надеждин) писал в «Молве»: «Ошибаются те, которые думают, что эта комедия смешна, и только. Да, она смешна, так сказать, спаружи, по внутри это горе-гореваньице, лыком подпоясано, мочалами испутано. И та публика, которая была в „Ревизоре“, могла ли, должна ли была видеть эту подкладку, эту внутреннюю сторону комедии?»³⁷ Сказано весьма точно и с точки зрения жанра: трагическое составляет «подкладку» «Ревизора», не нарушая его комедийной основы, но в то же время сообщая ей глубину подцветки. Достигнуто это во многом благодаря созданному в пьесе образу города.

Используя прием, разработанный еще в «Альфреде», Гоголь в «Ревизоре» оттягивает ввод главного персонажа в действие на целый акт. И удаляется со сцены Хлестаков на акт раньше; таким образом, из пяти действий он участвует только в трех. Это заставило Белинского считать «главным лицом» комедии городничего, а не Хлестакова: «Кто его сделал ревизором? *страх городничего*, следовательно, он создание испуганного воображения городничего, призрак, тень его совести. Поэтому он является во втором действии и исчезает в четвертом, — и никому нет нужды знать, куда он поехал и что с ним стало: интерес зрителя сосредоточен на тех, которых страх создал этот фантом <...> Герой комедии — городничий, как представитель этого мира призраков».³⁸

Интересно, что в «Тартюфе» Мольера (обсуждаемом в той же статье) Белинский не оспаривал статус Тартюфа как «главного лица», хотя два из пяти актов также проходят без него. Это, по видимому, связано с характером заочного участия данного персонажа в действии. При отсутствии Тартюфа на сцене все, однако, устремлено к нему, соотносится с ним; все обсуждают его слова и поступки. Внешне так же обстоит дело и в «Ревизоре» по отношению к отсутствующему Хлестакову, но только внешне. В первом случае персонажи обсуждают Тартюфа как данное, конкретное лицо, лишь различным образом его оценивая (одни — как добродетельного человека, чуть ли не святого; другие — как лицемера и святошу). Существует обман или самообман, но нет подстановки одного лица вместо другого. В «Ревизоре» же интересы персонажей устремлены через Хлестакова к некоему другому лицу — пного общественного положения, ранга, возможностей и т. д. Исключены какое-либо различие в восприятии (если не считать деталей), какой-либо спор или разногласия, вроде противоположной моральной оценки Тартюфа.

явление жалобщиков, грозившее уже, видимо, рискованным, некомедийными ситуациями (вспомним фигуру с «раздутаю губою и перевязанною щекою» — IV, 73), было приоставлено Осипом.

³⁷ Надеждин Н. И. Литературная критика. Эстетика. М., 1972, с. 474.

³⁸ Белинский В. Г. Полн. собр. соч., т. III, с. 465.

В известном смысле можно утверждать, что до предпоследнего явления последнего акта (до момента разоблачения) Хлестаков участвует в действии как некое другое лицо. А для этого, между прочим, не всегда нужно его физическое присутствие — обстоятельство, которое парадоксальным образом сглаживает грань между актами с участием Хлестакова и актами, в которых он отсутствует.

Белинский тонко почувствовал характер включения Хлестакова в действие, когда отказывал ему в праве называться главным лицом. Но, по-видимому, именно эти обстоятельства и заставляли Гоголя настаивать на таком праве.³⁹ Неучастие Хлестакова в двух актах гармонировало с его двойственным участием в трех остальных, а все вместе — с его функцией «лживого, олицетворенного обмана» (IV, 118).

Линии Хлестакова и Осипа настолько тесно переплетаются, что оба они составляют такую же неотъемлемую друг от друга пару, как герои романа Сервантеса — Дон-Кихот и Санчо Панса. Уже отмечалось, что в одном Осип дублирует Хлестакова (мелкотравчатый гедонизм, представление о комфорте, уюте, что на языке Осипа называется «галантерейным обхождением», — IV, 27); в другом, наоборот, его дополняет и, так сказать, компенсирует (хитрость и практицизм Осипа и бездумность и легкомыслие Хлестакова). Но нужно обратить внимание еще на функцию Осипа именно как комедийного персонажа, слуги. По традиции слуга в комедии был «двигателем» любовной интриги своего молодого господина. Вместе с тем нередко он являлся и носителем здравого смысла, а то и справедливости, способствовал разоблачению «негативного» жениха, а в его лице — осмеиваемого порока. В таких случаях слуга усиливал позитивное начало, тот позитивный полюс, который присутствовал в догоголевской комедии.

Всего этого в «Ревизоре» не могло быть, хотя бы в силу однородности его художественного мира. Но — любопытное явление! — в измененном виде к Осипу словно перешли традиции прежнего ампула. Склонность позитивного слуги к сентенциям преобразовалась в его привычку «самому себе читать нравоученья для своего барина» (IV, 9). Разумеется, такие «нравоученья» даются уже не на уровне авторского идеала — они всецело преломлены через психологию и стиль этого плута, любящего поучать барина из чувства превосходства («...смекнувши, что барин щелкопер и дрянцо...»). Активному же участию позитивного слуги в интриге соответствует то, что именно Осипу принадлежит инициатива немедленного отъезда из дома городничего — обстоятельство, без которого все действие имело бы другой исход. Но и тут Осип

³⁹ Впоследствии Белинский признал правоту автора «Ревизора»: «Теперь я понял, почему Вы Хлестакова считаете героем Вашей комедии, и понял, что он точно герой ее...» (из письма к Гоголю от 20 апреля 1842 г., см.: *Белинский В. Г. Полн. собр. соч.*, т. XII, с. 108).

далек от идеи справедливого улаживания интриги (идеи, которую нередко руководствовался традиционный слуга); мотивировка инициативы Осипа — «погуляли <...> ну — и довольно», «неровон час» (IV, 68) — вполне в духе его характера.

А между тем стоит еще заметить, что именно этот плут обладает в пьесе самым полным знанием происходящего. Ни тот, кого обманывают, ни тот, кто поневоле сам обманывает, не владеют сколько-нибудь верным пониманием ситуации. Один только Осип оценивает ее более или менее верно — разумеется, в собственных ему понятиях. В этом можно усмотреть продолжение традиционной линии проницательного слуги, поднятой, однако, на уровень убийственной проницательности. Ведь до понимания происходящего Осип возвысился не как носитель идеала, не как рачитель справедливости, а как плут, находящийся в счастливых обстоятельствах превосходства над одной стороной (барином) и независимости от другой (городничего и чиновников). Окажись он с последними, среди жителей города, — не так бы он заговорил, не то бы думал!

Дух новаторства буквально пронизывает все здание комедии, от ее ведущих конструкций — характера ситуации, завязки — до любого ее персонажа, до каждого сюжетного поворота. Венчается это здание, скрепляется, как замком, «немой сценой», столь же необычной и смелой.

«Немая сцена» симметрична началу комедии (известию о ревизоре) в том, что это общая развязка. Она также затрагивает интересы всех, не оставляет безучастным ни одного персонажа, и всеобщий выход на подмостки всех, окаменение всех материализует это единство. Мы даже можем представить себе, как импульсы от происходящего на сцене — пусть не в высшей форме окаменения, а в форме волнения, возбуждения и т. д. — расходятся и по околосценическому пространству; идея города, таким образом, в финале находит свою новую, последнюю реализацию.

«Немая сцена» является завершением кризисной ситуации. Застывшая пластика (окаменение) и длительность этой сцены («Почти полторы минуты» — IV, 95), или, как указано в «Отрывке из письма...», «две-три минуты» — IV, 103) выражают это состояние. «Вся группа, остановившаяся в минуту удара и выразившая тысячи разных чувств...» (VIII, 110) — эти строки не из ремарки «Ревизора», описывающей «немую сцену», а из статьи «Последний день Помпеи», чью конструктивную близость к комедии мы уже отмечали. «Немая сцена» завершает идею «сильного кризиса», чувствуемого «целою массою», превращая динамику в статику, комедийное действие в скульптурную группу.

Если для кризиса достаточной мотивировкой служила уже сама идея ревизии, встречи с «уполномоченной особой», то для высшей точки ее — окаменения — нужны были мотивы дополнительные. В чем они заключались, легко подсказывалось обыденным сознанием: «Небось, прыткие были воеводы, а все побледнели, когда пришла царская расправа!» (реплика Спешего армяка

в «Генеральном разъезде...» — V, 146). Гоголь подчас не прочь был навести читателя именно на этот вывод, хотя в самой художественной структуре финала идею «царской расправы» оставил по крайней мере проблематичной.

Обратимся вновь к традиции. Для комедии XVIII—XIX вв. характерно было разрешение конфликта, во-первых, с помощью вмешательства могущественной власти (чаще всего высшей, монаршей), а во-вторых, при вполне определенном, не оставляющем никаких неясностей результате этого участия (посетитель порока строго наказывался, пострадавшие восстанавливались в своих правах). Оба компонента определяют финал «Тартюфа» (распоряжение короля об аресте Тартюфа), «Минны фон Барнхельм» (письмо короля, реабилитирующее майора Тельхейма), у нас — финал «Недоросля» (распоряжение «правительства» о принятии в опеку имения Простакова), отчасти «Ябеды»⁴⁰ и т. д. Критики обычно говорят об искусственности, «художественной неубедительности»⁴¹ подобного решения, но это уже вопрос второй. Главное, что оно, это решение, есть.

Не так в «Ревизоре». Дано лишь указание на вмешательство высшей монаршей власти («по *именному* повелению»), но никак не конкретизируется ее решение, результат. Центр тяжести передвинут на само действие, вызванное этим сообщением, на полученный эффект.

Отсюда не только возможность, но и полная правомерность вариативного толкования «немой сцены». Гоголь впоследствии сам дал пример такой вариативности, выдвигая на первый план то правительственную (приведенные выше слова о «царской расправе»), то религиозную интерпретацию наказания (в письме к А. О. Смирновой от 6 декабря 1849 г.: «...будет наши действия ревизовать не сенатор, а тот, кого ничем не подкупишь...» — XIV, 154). Слово «наказание» синонимично здесь, впрочем, слову «потрясение» вследствие нарочитой неопределенности результата действия, что вновь возвращает нас к самому эффекту, более наглядному, чем его причина.

⁴⁰ В «Ябед» есть вмешательство высшей инстанции (сената), определенность решения и наказания (арест Праволова), но проблематична окончательность, неотменяемость последнего. В этом — нетрадиционность и смелость финала. Добродетельный персонаж Добров в заключение намекает на возможность оправдания виновных:

А с уголовною гражданская палата,
Ей-ей, частехопько живет запанибрата;
Не то, при торжестве уже каком ни есть,
Под милостивый вас подвинут манифест.

(Капнист В. В. Соч. М., 1959, с. 159).

⁴¹ См. высказывания В. Гриба о финале «Минны фон Барнхельм», а также «Тартюфа» (Гриб В. Р. Избр. работы. М., 1956, с. 125, 368). Еще П. А. Вяземский писал в связи с «Ябедой», что в таких случаях «развязка зависит не от соображения поэта, а от подведения указа» (Вяземский П. А. Полн. собр. соч., т. V. СПб., 1880, с. 116).

Если бы комедия обладала традиционной двухполюсностью, мы бы хорошо знали, из какого источника вышла «расправа», каково ее реальное наполнение и смысл (ср. в «Ябед» — упоминание внесценического Правдолюбца, не говоря уже о добродетельных персонажах на сцене; справедливый финал материализует их направление воли). Но поскольку мир героев «Ревизора» однороден, то и таинственно неопределен, замаскирован тот источник, из которого следует заключительный аккорд. Этим предопределялась возможность как подставочки различных значений, так и перехода от более конкретных, земных к высшим, трансцендентальным. «Немая сцена» обрывает действие чуть ли не на самой грани комического, быть может, заходя за нее больше, чем любая другая комедия Гоголя.

4

«Ревизор» открыл дорогу всем остальным комедиям Гоголя — «Женитьбе», «Игрокам», а также сценам, написанным на основе «Владимира 3-ей степени»: «Тяжбе», «Отрывку» и «Лакейской» («Утро делового человека» появилось в 1836 г., одновременно с «Ревизором»). Гоголь дописал эти пьесы (начатые в той или другой форме еще в первой половине 1830-х годов) сравнительно легко, так как в работе над «Ревизором» сформулировались его основные комедийные принципы и их можно было теперь развивать и варьировать.

Перестройка «Женихов» в «Женитьбу» (опубликована впервые в 1842 г.; в том же году 9 декабря состоялась премьера в Александринском театре в Петербурге) сопровождалась перенесением действия в купеческую петербургскую среду.

В «Женихах» Авдотья Гавриловна, будучи сама помещицей, мечтает о дворянине («был бы только дворянин да порядошной фамилии» — V, 245). В «Женитьбе» Агафья Тихоновна тоже настаивает на дворянстве; но поскольку она сама из купеческой среды, помнит о грубости и рукоприкладстве отца, то ее желание не только приобретает психологическую мотивированность и остроту, но и выливается в ряд новых тем, углубляющих картину: в тему деликатности, «субтильности» (достоинства Анучкина); затем — в спор о сравнительных преимуществах купца и дворянина, напоминающий потешное народное словопрение «А мы просо сеяли...» («А купец, если захочет, не даст сукна <...> — А дворянин зарубит купца. — А купец пойдет жаловаться в полицию. — А дворянин пойдет на купца к сенатору...» — V, 24).

Но главное изменение было достигнуто благодаря выдвиганию на первый план фигуры жениха (Подколесина). Раньше действие определялось колебаниями невесты (Авдотьи Гавриловны), ее сомнениями, на ком остановить свой выбор. Это осталось и в «Женитьбе» (поведение Агафьи Тихоновны), но найденная комедийная пружина была усилена новой — перешительностью жениха.

Тем самым момент сомнения был внесен не только в проблему выбора, но и в само волевое усилие, в само стремление к браку. Предметом комедийного действия стала любовь.

Тут надо специально сказать о любви как теме Гоголя-драматурга. Распространено мнение, что Гоголь, обратившись к низким человеческим чувствам, вообще исключал любовь из сферы драматургии. Но это не так. Вслушаемся в слово Второго любителя искусств в «Театральном разезде...»: именно он выступал за современную завязку, напоминая об «электричестве чина» и т. д. Его оппонент возражает: «Ты не прав: любовь так же, как и другие чувства, может тоже войти в комедию». Тогда Второй разъясняет свою точку зрения: «Я и не говорю, чтобы она не могла войти. Но только и любовь и все другие чувства, более возвышенные, тогда только произведут высокое впечатление, когда будут развиты во всей глубине. Занявшись ими, неминуемо должно пожертвовать всем прочим. Все то, что составляет именно сторону комедии, тогда уже побледнеет...» (V, 143). Логика здесь такова: в комедии невозможно полное развитие мотива любви, представление его «во всей глубине», так как это ослабило бы собственно комическую сторону. Но тогда напрашивается вывод, что неполное развитие любовной темы, развитие под определенным углом зрения не исключается. Гоголь не обрывает перспективу от «низших» движений к более высоким, последние — в определенном, комическом, аспекте — входят в пьесу.

В определенном аспекте — это значит не на правах завязки, но в виде некоего переживания, которое обнаруживается после завязки, исподволь, неожиданно и притом в карикатурном, смешном виде. Но все же обнаруживается... Почему же не на правах завязки? Потому что завязка построена у Гоголя на современных движущих стимулах, т. е. таких, которые поддерживаются общественным мнением, считаются выгодными и престижными. К таким принадлежит (в сфере личной жизни) «выгодная женитьба». Не сила увлечения, не бескорыстное чувство, не «любовь с первого взгляда», а именно «выгодная женитьба».

Все это видно на примере Подколесина: Фекла выискала для него состоятельную невесту (таково, видно, было задание), исчисляет ее приданое прежде, чем описать ее наружность или сообщить какие-нибудь другие сведения. Таков обычай, таково желание жениха, настраивающего соответствующим образом сваху («А приданое-то, приданое? Расскажи-ка вновь» — V, 12). Без этого бы Подколесин не согласился, не втянулся бы в игру. Но втянувшись, он невольно обнаружил другие переживания, выразил иные сомнения. Вопрос о приданом больше никак не определяет его поступки. Все его поведение, вплоть до бегства из-под венца, строится на известном опровержении вещественной выгоды, вопреки выгоде. Поэтому оно не могло быть предвидено заранее никем, в том числе и режиссером этого спектакля Кочкаревым.⁴²

⁴² Так, в «Мертвых душах» Чичиков не смог предусмотреть (несмотря на некоторые предчувствия), что Ноздрев подведет его. Ведь этот посту-

Подколесину подстать и другие женихи. Один только экзектор Яичница (указание должности здесь — деталь характеристики) постоянен и упорен в своем преследовании выгоды. Анучкину нужны в невесте лишь образованность да французский язык. Жевакину — дородность, ибо он «большой аматёр со стороны женской полноты» (V, 46). Достоинства Агафьи Тихоновны вызывают у него искреннее восхищение, что заставляет Кочкарева беспокоиться: «Вот черт побери! Этот дурак влюбился» (V, 34). Герои «Женитьбы» самые «бескорыстные» по сравнению с персонажами других пьес Гоголя.

Если подходить к «Женитьбе» с категориями традиционной любовной интриги, то Подколесин занимает в ней место пылко влюбленного, а Кочкарев — его доверенного и помощника. Первому должна принадлежать прерогатива чувства, галантности, остроумия и находчивости (в частности, в ведении любовного диалога, в любовной игре); второму — прерогатива действия, интриги, подводящей к счастливой развязке, к соединению любящих. В «Женитьбе» же происходит подмена: помощник вытесняет своего патрона. Временами не ясно, кто же все-таки женится — Кочкарев или Подколесин, что и является источником комизма пьесы. Подколесин хочет отправить знакомиться с невестой одного Кочкарева («Знаешь ли что? Поезжай-ка ты сам» — V, 19); даже объясняется с невестой, открывает ей сердце не Подколесин, а Кочкарев («Да вы, сударыня, видите: он просит руки вашей, желает объявить, что он без вас не может жить...» — V, 56). В то же время Кочкарев умоляет Подколесина жениться ради него, друга: «Ну, вот я и на коленях! Ну, видишь сам, прошу тебя. Век не забуду твоей услуги...» (V, 53).

Смелость подстановки вытекает из полного отказа от традиционных амплуа. С одной стороны, у Подколесина отбирается инициатива, диктуемая силой любовного чувства. Его повторяющиеся ретирады, растерянность перед невестой, косноязычно-беспомощное ведение диалога травестируют активную, исполненную блеска и чувственной остроты партию любовника (на этом фоне — подчеркнутый комизм реплики Кочкарева: «Еще никогда не было так влюбленного, просто не приведи бог — и неприятелю не пожелаю...» — V, 49).⁴³ Но с другой стороны, у Кочкарева, помощника жениха, отбирается сколько-нибудь разумное обоснование его помощи. Кочкарев делает все, что полагается, и даже

пока не определялся никакой целью или корыстью. Чичиков проигрывает отчасти и потому, что полагается на расчет, в то время как в жизненное течение дел входит изрядная доля нерассчитанного, бескорыстного, незаинтересованного.

⁴³ Тут надо добавить, что Подколесин — не вообще нерешительный; его нерешительность проявляется в отношении к невесте и к женитьбе. Сравним Армидина, персонажа комедии Н. Хмельницкого «Нерешительный, или Семь пятниц на неделе» (1819). Армидин нерешителен всегда и во всем; он даже не может выбрать сукно на кафтан: «... все думает какой, зеленый или красный?» (Театр Николая Хмельницкого, ч. 1. СПб., 1829, с. 165).

больше — устраняет нежелательных соперников, подсказывает решение и невесте и жениху, словом, ведет интригу. А между тем неясно, что заставляет его брать на себя устройство судьбы Подколесина. Мотив вступления в брак как желанной цели снимается первой же его репликой Фекле («Ну, послушай, на кой черт ты меня женила?» — V, 14); мотив помощи Подколесину, стремление оградить его от неудачливого содействия свахи устранен в ходе работы над комедией.⁴⁴ Но если не мотивировка помощи, то, быть может, все же мотивировка вражды, каверзничества в духе некоего «ложного друга»? Было ведь такое амплуа в тогдашнем репертуаре (например, в популярной мелодраме Дюкапжа и Дино «Тридцать лет, или Жизнь игрока» Вагнер фигурирует среди действующих лиц как «ложный друг» Жоржа де Жермани). Однако и понятие «ложного друга» неприменимо к Кочкареву в той же мере, что и понятие сочувствующего, истинного друга. Он не то и не другое. Так же как Подколесин не любовник, но и не женофоб или убежденный старый холостяк.

Мотивировка, впрочем, не устранена у Гоголя, но она, как всегда, до конца не фиксируется и лежит в другой, нетрадиционной, плоскости. В поведении Подколесина — это страх перед переменой, ее неотвратимостью и странностью («Как же не странно: все был не женатый, а теперь вдруг женатый» — V, 18). Страх, который не только не исключает стремления к женитьбе и даже, возможно, некоторой увлеченности невестой, но, наоборот, ими-то и стимулируется; ведь чем ближе к окончательному решению, тем неотвратимее перемена.⁴⁵

В поведении же Кочкарева все определяется неугомонной яркостью, неутолимимым стремлением быть при деле, решать все самому. В его поступках есть своя амплитуда колебаний, напоминающая перемены Подколесина. В одном из внутренних монологов (д. II, явл. 17) Кочкарев даже говорит о немотивированности своих усилий: «Из чего я хлопочу о нем <...>? А просто черт знает из чего!» (V, 55). Реплика логично могла бы подвести его к отказу от дальнейших действий, но она, вызывая в сознании фигуру «улизнувшего» жениха, приводит к совсем другому, но, увы, столь же естественному результату: «Ведь вот что досадно: вышел себе — ему и горя мало <...> Так вот нет же, пойду, нарочно ворочу его, бездельника! Не дам улизнуть, пойду приведу подлеца!» (V, 55). Действие стимулируется встречным сопротивлением, вытекает из амбициозности и упорства, но не из

⁴⁴ А. Л. Слонимский отметил, что в ходе работы была снята реплика Кочкарева в диалоге со свахой: «Ты, пожалуй, еще так его подденешь, женишь на такой королеве, что мороз по коже подерет» (*Слонимский А. Л. История создания «Женитьбы» Гоголя*, с. 322). Надо добавить еще, что эта реплика неуместна была и потому, что Кочкарев женит Подколесина на Агафье Тихоновне, т. е. на невесте, которую сватает Фекла.

⁴⁵ Подробнее об этом см.: *Мани Ю. В. Грань комедийного мира. «Женитьба» Гоголя*. — В кн.: *Литературные произведения в движении эпох*. М., 1979, с. 35—39.

постановки какой-либо полезной (для других или хотя бы для себя) цели. Здесь, повторяю, Кочкарев противостоит традиционному типу инициатора и двигателя интриги — слуги или друга, всецело действующего в интересах патрона или преследующего при этом и свои выгоды (вроде Фигаро у Бомарше или Степана в «Сбитенщике» Княжнина).⁴⁶ Во всем этом находит продолжение то специфически гоголевское качество комедийной интриги, которое можно определить как «миражность».

В «Женитьбе» это качество выявлено и во взаимодействии образов Феклы и Кочкарева. Было смелым шагом драматурга заменить (еще в «Женихах») ведущих любовную интригу слугу или друга фигурой профессиональной свахи. Но еще более дерзко поставить рядом со свахой профессиональной фигуру свата-доброхота в лице Кочкарева. Противопоставление определяется не только наличием цели или ее отсутствием, но и мерой напористости, энергии, изобретательности персонажей. Далеко позади себя оставил Кочкарев Феклу Ивановну! Он даже превысил свои полномочия свата и стал почти режиссером происходящего матриониального спектакля. По сравнению с Феклой намного больше преуспел Кочкарев и в своем продвижении к цели: вытащил Подколесина к невесте, довел дело почти до венчания... Но зато и поражение потерпел более сильное, сокрушительное и непоправимое, что и зафиксировано Феклой с профессиональным знанием («Еще если бы в двери выбежал — ино дело, а уж коли жених да прыгнул в окно — уж тут, просто мое почтение!» — V, 61).

Поскольку Кочкарев несет в себе главное двигательное начало пьесы, то в его судьбе (как перед этим в судьбе городничего) больше всего проявилось «старое правило» гоголевской комедийной архитектоники: «...уже хочет достигнуть, схватить рукою, как вдруг помешательство» и т. д. Поскольку же ситуация «Женитьбы», как обычно у Гоголя, общая, то полученное в результате миражной интриги «неожиданное открытие» в той или иной мере

⁴⁶ В известной мере тип Кочкарева подготовлен популярной на русской сцене фигурой свата-хлопотуна (см. об этом: *Слонимский А. Л. История создания «Женитьбы» Гоголя*, с. 320). Таков Репейкин, главный персонаж водевиля А. И. Писарева «Хлопотун, или Дело мастера боится» (1824), кстати знакомого Гоголю (в лицейском театре в Нежине Гоголь исполнял роль Репейкина). Связь «Хлопотуна» с «Женитьбой» уже отмечалась (см. также комментарий к академическому Полному собранию сочинений Гоголя — V, 466). Но следует уточнить: Репейкин напоминает Кочкарева не как «неудачный сват» (как раз сватом-то он оказался удачным!), а как человек, хлопочущий без всякой видимой цели, просто в силу юркости, непоседливости своего характера. Но это качество дано еще в Репейкине с водевильной прямолинейностью и однотонностью, далекой от гоголевской тонкости рисунка (подобно тому, как в Армядине прямолинейно и однотонно подчеркивалась нерешительность). Не говорю уже о том, что по типу интриги пьеса Писарева традиционная: с одной стороны — влюбленная пара (Надинька и Лионский) и помогающая им горничная Саша; с другой — сопротивляющийся помещик Радимов, отец Надиньки. Интрига, как это водится, улаживается (с помощью Репейкина) в пользу любящей пары

затронуло всех персонажей: и сваху, и невесту, и тетку, и — задним числом — выбывших из игры других женихов.

При этом «положение многих лиц почти трагическое», как говорил Гоголь применительно к «Ревизору» (IV, 118). Ну если не многих, то во всяком случае невесты и ее тетки. «Осрамить перед всем миром девушку! Я мужичка, да не сделаю этого. А еще и дворянин! Видно, только на пакости да на мошенничества у вас хватает дворянства!» (V, 61). В словах Арины Пантелеймоновны звучит и презрение к обидчикам, и неприкрытая жалость к девушке, и плебейская гордость. Гоголь вновь останавливает действие на той тонкой грани, где комическое грозило перейти — и, может быть, уже перешло — в иное качество.

Несколько позже «Женитьбы» Гоголь завершил комедию «Игроки» (опубликована в 1842 г., поставлена впервые в Москве 5 февраля 1843 г., в один спектакль с «Женитьбой»). В смысле сохранения однородности и цельности комедийного мира эта одноактная пьеса особенно показательна. Игра, игрецкая страсть, приемы и ухватки игроков, профессиональных шулеров — все это невольно требовало от драматурга правдивой «компенсации», «правильного» морального освещения. Когда во второй половине двадцатых годов Шаховской читал в Москве отрывок из своей комедии «Игроки», это вызвало возмущение С. Т. Аксакова: «Я откровенно сказал князю Шаховскому, что считаю оскорблением искусству представлять на сцене, как мошенники вытаскивают деньги из карманов добрых людей и плутуют в карты». ⁴⁷ Надо заметить, что у Шаховского действуют не только мошенники, но и добропорядочные люди, выводящие тех на чистую воду, и тем не менее комедия вызвала такую реакцию! «Я был не совсем прав и не предчувствовал гоголевских „Игроков“», — чистосердечно добавляет Аксаков. ⁴⁸

Обычно однородность комедийного мира при изображении игры нарушалась тройко: введением пострадавшего — честного, доверчивого человека, обыгранного мошенниками; исправлением или по крайней мере раскаянием кого-либо из игроков; щедрым включением в текст моральных сентенций и правильных оценок, которые произносились не только позитивными, но и порочными персонажами, самими игроками, как бы взирающими со стороны на свою собственную испорченность. Ничего подобного мы не встретим в гоголевских «Игроках». Комедийный мир пьесы целен и однороден: все описанные выше способы его нарушения не только отброшены, но и травестированы, переведены в другую плоскость.

Переосмысление моральных категорий — постоянный мотив гоголевских персонажей. У Шаховского Хлопушкин, игрок и шулер, оценивает поведение Фрындина, тоже шулера, в моральных понятиях: «Он завел картежный факультет И плутней фабрику». ⁴⁹

⁴⁷ Аксаков С. Т. Собр. соч. в 4-х т., т. 3. М., 1956, с. 106.

⁴⁸ Там же.

⁴⁹ Шаховской А. А. Комедии. Стихотворения. Л., 1961, с. 657.

Но сравним реплику Ихарева: «Ведь вот называют это плутовством и разными подобными именами, а ведь это тонкость ума, развитие» (V, 75). У Дюканжа и Дино в мелодраме «Тридцать лет, или Жизнь игрока» (1827) Родольф, раскаявшийся игрок, рассказывает, что он «проиграл значущую сумму, но выиграл зато — познание людей и горькую опытность на всю <...> жизнь». ⁵⁰ Совсем в ином смысле говорит о познании и опыте Утешительный, восхищенный шулерскими способностями Ихарева: «Позвольте узнать, с каких пор начали исследовать глубину познаний?» (V, 73).

Что же касается противников игры, то таковым выступает у Гоголя Глов-старший, принадлежавший, как оказалось, к шайке Утешительного. Нет в комедии и раскаявшихся игроков (Ихарев в финале переживает, что его «переплутовали», но не то, что он играл); нет жертв невинных, заманенных в сети порока. «В „Игроках“ описано не состязание хитрости и слабодушной простоты, порока и добродетели, а состязание семи жуликов-артистов». ⁵¹ Возникновение мотивов сострадания или жалобы к проигравшим нейтрализовано в зародыше тем, что Ихарев и Глов-младший сами хотели обмануть, и если и оказались жертвами, то отнюдь не безвинными.

Все это было внове для комедии об игроках. Резкие контрасты: жертвы и хищников, преступного прошлого и добропорядочного настоящего, обманчивых соблазнов и истинных радостей в семейном и дружеском кругу — все это превратило увлечение игрой в излюбленный материал «слезной драмы», ⁵² а затем и мелодрамы, ярким образцом которой явилась упоминавшаяся пьеса Дюканжа и Дино. Гоголь в «Игроках» решительно отбросил эту традицию; следы литературной полемики (может быть, и неосознанной) то и дело возникают в тексте — хотя бы там, где о противостоящих игре семейственных добродетелях рассуждает не кто другой, как Глов-старший: «Нет для человека лучшего назначения, как семейная жизнь, в домашнем кругу. Все это, что вас окружает, ведь это все волнение, ей-богу-с, волнение...» (V, 82) и т. д. Если в мелодраме в моральном смысле всегда торжествует добродетель, то в «Игроках» сентенцию о преимуществах добродетельной жизни произносит торжествующий мошенник.

Но, будучи однородным, мир комедии внутренне расчленен и развит. Тут мы говорим об определяющем весь ход действия «образе игры».

«Образ игры» в комедии дается на нескольких уровнях. Первый уровень — игра по правилам, честная — присутствует лишь как точка отсчета. Никто из персонажей так не играет. Вместе с появ-

⁵⁰ Тридцать лет, или Жизнь игрока... Сочинение Виктора Дю-Ганжа и Дино. Пер. с французского. Изд. 2-е. СПб., 1840, с. 15.

⁵¹ *Котляревский Н. Николай Васильевич Гоголь*, с. 291.

⁵² О русских комедиях XVIII в., посвященных игрокам, см.: *Берков П. Н. История русской комедии XVIII в.* Л., 1977, с. 281—287. О пародировании в «Игроках» штампов мелодрамы см. также: *Дурылин С. Н. От «Владимира третьей степени» к «Ревизору»*, с. 187.

лением Ихарева («А уж как, признаюсь, хочется поддеть их» — V, 69) в комедию входит тема плутовства и жульничества.

Жульническая игра Ихарева основана на изучении крапа, подборе колоды. Иначе говоря, она предполагает участие труда, выдержки, долготерпения; в жертву приносятся удовольствия жизни, здоровье («Я две недели после того не мог на солнечный свет смотреть. Доктор опасался воспаленья в глазах» — V, 76).

Против этого вида игры Утешительный выдвигает иную игру. Ее основа — не изучение, не индивидуальный труд, не долготерпение, а услуги лиц, специально практикующихся на разгадывании секрета карт, их «ключа». «Это то, что называется в политической экономии распределение работ» — V, 74); плюс к этому мистификация и обман предполагаемой жертвы (эпизод с помещиком Дергуновым). Игра достигает нового уровня: это уже плутовство групповое, основанное на разделении труда и разыгрываемое по предварительно намеченному сценарию.

Однако тот уровень игры, на котором был сражен Ихарев, представляет собой нечто другое. Эта игра также опиралась на плав, сценарий, возникший вначале в виде главной идеи в голове Утешительного и затем неуклонно воплощаемый при его режиссуре в жизнь; и эта игра также подкреплялась точным распределением ролей, в ней использовались моменты мистификации, лицедейства и т. д. Но новое в том, что коварство и хитрость оказались направлены против участника «союза», шли наперекор заявленной идее корпоративного жульничества, а также в том, что от первоначальной карточной игры собственно уже ничего не осталось (карточная игра, в том числе с участием заветной колоды Ихарева — «Аделаиды Ивановны», применяется против мнимого соперника Глова-младшего, т. е. превращена в элемент бутафорин).

Острейший драматизм «Игроков» основан на взаимодействии этих уровней, на самих моментах перехода. Ведь если сделано одно отступление, то кто поручится, что не будет сделано следующее? «В игре нет лицеприятия. Игра не смотрит ни на что. Пусть отец сядет со мною в карты — я обыграю отца. Не садись! Здесь все равны» (V, 76). Эти слова Утешительного имеют двойной смысл: или равенство перед правилами данной игры, или равное право бесконечно от них отступать. Для себя Утешительный оставил вторую возможность, в то время как для других — первую. Эту-то разницу проглядел Ихарев. В минуту откровенности Ихарев доверительно сообщает, как он умеет в азартной игре подменить колоду, ведь и «с лучшими игроками случается то, что называют заиграться» (V, 77). Это типичная комедийная ситуация: персонаж выступает с демонстрацией силы там, где скрывается его слабость, и, говоря о других, не подозревает, что говорит о себе. Однако аналогия реплики и положения персонажа неполная (и оттого комизм острее): Ихарев «заигрался» не в карточном поединке, а в жизни и просмотрел не подмену колоды, а подмену уровней игры.

Внесценические персонажи, как всегда у Гоголя, расширяют главенствующий комедийный образ — «образ игры». Из немалого числа упоминаемых в тексте внесценических лиц подавляющее большинство — это всякого рода обманутые и обыгранные: «Да вы полковника Чеботарева не знаете? <...> Недели три тому назад мы его обыграли на 80 тысяч деньгам...» (V, 67); «Недавно обыграли поручка Артуновского, у князя Шенькина выиграли тридцать шесть тысяч» (V, 66) и т. д. Далее следуют всякого рода пособники в обмане: «почтенный человек, изучающий крап», «агент» по сбыту меченых колод и т. д. Затем идут мастера передержек, увенчаные вундеркиндом Мишей, передергивающим в свои одиннадцать лет «с таким искусством, как ни один из игроков!». Бесконечно углубляется перспектива в направлении обмана, подсиживания и т. д. Все — и баре, и слуги — одержимы желанием обмануть, поддеть, «обчистить» и т. д. Кажется, все общество — это огромная корпорация игроков. Есть в ней и честные игроки (вроде Дергунова), но они как островки в огромном море жуликов. Жулики образуют пирамиду, где над одним уровнем игры располагается другой, новый, благодаря чему существует бесконечная возможность отступать от правил. Если персонажи «Женитьбы» самые «бескорыстные» в драматургии Гоголя, то герои «Игроков» — самые «корыстные».

А как же со свойственной Гоголю открытостью перспективы от низших человеческих качеств к более высоким? Кажется, что «Игроки» представляют здесь исключение, но это не так.

Давно замечено, что «Игроки» — нетрадиционны не только в смысле отсутствия любовной интриги, но и отсутствия женских ролей вообще. «В „Игроках“ нет не только женщины, но и намек на воспоминание о ней».⁵³ Это в общем верно, но не совсем. Утешительный напоминает своему напарнику: «Помнишь, Швохнер, свою брюнетку, что называл ты пиковой дамой. Где-то она теперь, сердечная» (V, 88). Женщина обозначается с помощью карты. Такое же замещение — в сознании Ихарева: карточная колода, получившая имя Аделаиды Ивановны, становится чуть ли не воплощением женского начала; владелец испытывает к ней, «душеньке», интимную привязанность, надеется на нее, как на самого близкого человека. Чувство не отмерло, но как бы направилось в неожиданное русло. Игра впитала в себя и подавила и любовную и дружескую привязанность, и другие человеческие переживания.

Что же касается мрачной интриги, то она больше всего выражена в судьбе Ихарева. Активную интригу ведут обе стороны — и Ихарев, и Утешительный, но поскольку нам (до финала) открыты намерения и цели только первого, мы приближены

⁵³ Дурьлин С. Н. От «Владимира третьей степени» к «Ревизору», с. 187. Об этом писал также В. Гиппиус, см.: Гиппиус В. Гоголь. Л., 1924, с. 107. В современной Гоголю критике это отмечено рецензентом журнала «Репертуар и паптеон» (1843, кн. 6. Критика, с. 97).

больше всего к нему. «Внезапное открытие» в финале почти в равной мере становится открытием и для Ихарева, и для зрителей. В этот момент мы сознаем, что интрига привела к типично комедийной ситуации «обманутого обманщика», однако на ней не остановилась, обозначив дальнейшую перспективу. В. Гиппиус писал, что автор «Игроков» «дал торжествующий и наказанный порок в одной и той же развязке»;⁵⁴ но следовало бы добавить, что Гоголь вместе дал еще указание на возможность поражения «торжествующего порока». Следующим, внесценическим, актом действия могло бы стать то, как «переплутовали» Утешительного, ибо возможность нарушений правил игры, отступлений от принятого уровня не исчерпана. А если так, то наибольшая рассчитанность вовсе не является наибольшей гарантией успеха; в обеспечение успеха входит определенная доля стихийного и непредвиденного, и заключительная реплика Ихарева: «Только и лезет тому счастье, кто глуп, как бревно, ничего не смыслит, ни о чем не думает...» (V, 101) — эта реплика поневоле возвращает нас к образу Хлестакова как некоему концентрированному выражению миражности интриги.⁵⁵

В жанровом отношении «Игроки» — связующее звено между «Ревизором» и «Женитьбой», с одной стороны, и произведениями, написанными на основе «Владимира 3-ей степени», — с другой. Для Гоголя вопрос о большой и малой форме — принципиальный. Поэтому он отказывался причислять «Игроков» к комедиям; это «не комедия, а просто комическая сцена», — напоминал он М. Щепкину (XII, 129). Для таких же пьес, как «Утро делового человека», «Тяжба», «Отрывок» и «Лакейская», Гоголь считал подходящим наименование «драматические отрывки» (ср. XII, 121; под рубрикой «Драматические отрывки и отдельные сцены» упомянутые только что произведения, а также «Театральный разъезд...» и были опубликованы в IV томе сочинений Гоголя, изданных в 1842 г.).⁵⁶

⁵⁴ Гиппиус В. Гоголь, с. 106.

⁵⁵ Сопоставление реплики Ихарева с обликом Хлестакова было дано в статье: Манн Ю. В. Драматургия Гоголя. — В кн.: Гоголь Н. В. Собр. соч. в 7-ми т., т. 4. М., 1967, с. 472. Эту же мысль высказывает М. Браун в своей книге, вышедшей позднее. Ср.: Braun M. N. W. Gogol. Eine literarische Biographie. München. 1973, S. 159.

⁵⁶ Из четырех драматических сцен, написанных на основе «Владимира 3-ей степени», при жизни Гоголя были поставлены две: «Тяжба» (в Александринском театре, 27 сентября 1844 г.) и «Лакейская» (в Одессе, 11 февраля 1851 г., во время пребывания здесь Гоголя). Факт постановки «Лакейской» выясняется из объявления «Одесского вестника» (1851, 10 февраля, № 12), сообщающего, что 11 февраля будет «в первый раз» дана «сцена из комедии Н. В. Гоголя». Актер А. П. Толченов в своих воспоминаниях свидетельствует, что этой «сценой» была «Лакейская» (Гоголь в воспоминаниях современников. [М.], 1952, с. 421). Таким образом, существующее представление, что при жизни Гоголя была поставлена только «Тяжба» (см.: Дурылин С. Н. От «Владимира третьей степени» к «Ревизору», с. 171; см. также комментарий к изданию: Гоголь Н. В. Собр. художественных произведений в 5-ти т., т. IV. М., 1959, с. 465), ошибочно.

В «драматических отрывках» при их сжатом объеме Гоголь отказался от подробного развития миражной интриги. Обычно фиксируется какое-то психологическое состояние персонажа: стремление Ивана Петровича получить орден («Утро делового человека»), зависть Пролетова к служебной карьере Бурдюкова («Тяжба»), желание Марьи Александровны, чтобы сын поступил в юнкера и женился на княжне Шлепохвостовой («Отрывок»). Затем намечаются обстоятельства, которые или противодействуют, или, наоборот, благоприятствуют первоначальным целям. Собственно фактор противодействия вводится лишь в «Утре делового человека» (реплика Александра Ивановича: «Я таки тебе удружу порядочно, и ты таки ордена не получишь!» — V, 108), благодаря чему эта сцена ближе всего к требованиям миражной интриги, хотя и она только намечает такую интригу, дает лишь указание на последующее «внезапное открытие» (полностью все это должно было развиваться во «Владимире 3-ей степени»). В «Тяжке» же и в «Отрывке» никакого неожиданного поворота действия, «внезапного открытия» не намечается. По-видимому, Пролетову (с помощью Христофора Петровича) удастся дать выход своей зависти и напакостить Бурдюкову, а Марье Александровне удастся устроить судьбу сына в соответствии со своими планами. Во всех этих сценах при небольшом количестве действующих лиц и относительной простоте действия есть нечто напоминающее общую ситуацию: интересы всех персонажей связаны и определяются одним событием.

Но зато современные страсти представлены в «драматических отрывках» с поистине энциклопедической полнотой. В этом отношении «отрывки» являются почти полным художественным аналогом заявлению Второго любителя искусств из «Театрального разъезда...». Каких только мотивов действий тут не встретишь! И «электричество» чина, и стремление «блеснуть и затмить», «отмстить за пренебреженье», и «выгодную женитьбу». Выгода не всегда понимается в материальном смысле: например, перевод Миши на военную службу в денежном отношении невыгоден, что Марья Александровна сознает («уж хоть чрез это и потеряет...» — V, 125), но зато, как считает она, будет посрамлена Губомазова. В понятии «выгоды» участвуют уязвленное тщеславие, амбиция, престиж. Оно сближается со стремлением «блеснуть и затмить».

В «драматических отрывках» последовательно выдержана комическая интерпретация персонажей. Сложнее других только одно лицо — Миша. Пожалуй, это единственный в комедиях Гоголя пример смешанного характера или по крайней мере приближающегося к нему. У Миши — способность к любви, бескорыстие, понимание нравственного убожества окружающих; однако податливость и полная покорность родительской воле нейтрализуют его достоинства, а вместе с тем удерживают этот характер в сфере комического.

Первоначально монолог Миши в защиту своих прав был зна-

чительно обширнее и включал рассуждения о природе русского человека, красноречивые инвективы против тех, кто бросается обвинениями в либерализме, и т. д. Как справедливо отметил Н. Тихонравов, «Гоголь защищает здесь свое личное дело, самого себя». По предположению исследователя, этот монолог не был пропущен цензурой,⁵⁷ но, надо думать, он показался Гоголю неуместным и по художественным соображениям. Монолог предлагал высокий, собственно гоголевский уровень развития идеи; он был неприкрыто и без скидок «идеологичен», что едва ли гармонировало с комедийной природой персонажа. Поэтому, видимо, монолог и был «отобран» у Миши.

Среди драматических сцен была одна, в которой Гоголь отказывался не только от общей завязки, но и от завязки и какого-либо внешнего действия вообще. Это — «Лакейская». Название передает установку пьесы на физиологический очерк: каждый выход персонажа, каждая реплика, каждое слово добавляют новый штрих в обрисовку образа «Лакейской». Образ этот принципиально гоголевский, и вот почему. Согласно комедийной традиции, слуга нередко являлся проводником позитивного смысла. Мы уже говорили, что Гоголь перечеркнул этот шаблон — хотя бы в своем Осипе. В драматической сцене он пошел еще дальше. Перед нами не наперсники, даже не слуги, а именно лакеи, с лакейской готовностью и тупоумием перенимающие все худшее, что есть у их хозяев. Перед нами тот же мир современных страстей — корысти, тщеславия, стремления «затмить» и т. д., но преломленный в необычно примитивную и карикатурно-комичную сферу.

Гоголю свойственно умение показать то, как персонаж способен «изворотиться перед зрителем в живом действии» (VIII, 400), т. е. когда персонаж без всяких пояснений автора или, за неимением автора, других персонажей, одним лишь своими поступками разоблачает самого себя. В «драматических отрывках» при их сжатости эти извороты происходят иногда на очень маленьком пространстве текста. Один-два примера. В «Утре делового человека» Иван Петрович только что привязывал к хвосту Зюсюшки бумажку, но как только доложили о прибытии другого чиновника, «бросает поспешно собаку и разворачивает свод законов» (V, 102). В «Отрывке» Марья Александровна бранит «скверного Собачкина», решает «отказать» ему от дома, но едва тот входит, чтобы сообщить сплетню о Губомазовой, как Марья Александровна говорит ему: «Я всегда привыкла вас видеть, как друга дома: останьтесь!» (V, 130). Все это напоминает слова Платона Михайловича о Загорецком (в «Горе от ума»): «... у нас ругают Везде, а всюду принимают» (д. III, явл. 9). Но недаром Гоголь именно Грибоедову обращал свой упрек в неумении показать, как персонаж «изворачивается» в действии. Эпизод с Собачкиным,

⁵⁷ Гоголь Н. В. Соч. Изд. 10-е, т. II, с. 755.

разработанный без всякой поясняющей реплики, служит как бы парафразой к сцене с Загорецким.

Глубина в обрисовке страстей, в комическом их проявлении, резкость переходов, чрезвычайная экономия и лаконизм художественных средств делают из «драматических отрывков» нечто аналогичное «маленьким трагедиям» Пушкина. Эти сцены по праву можно назвать «маленькими комедиями».⁵⁸

5

Особое место в драматургии Гоголя занимают «Театральный разъезд после представления новой комедии» (первая редакция — 1836 г., вторая — 1842 г.; опубликовано в 1842 г. в IV томе сочинений) и «Развязка Ревизора» (написано в 1846 г., опубликовано в 1856 г., посмертно).

Разделенные четырьмя годами, эти произведения явились последними пьесами Гоголя. Обе пьесы выходят не только за рамки комедийного жанра, но за рамки чисто художественного творчества, включая в себя — и включая вполне осознанно — сильный теоретический элемент. Белинский имел основание считать «Театральный разъезд...» столько же произведением Гоголя-художника, сколько и Гоголя-мыслителя, теоретика комического.⁵⁹ Примерно то же самое можно сказать о «Развязке Ревизора». Оба произведения представляли собою своеобразную рефлексию художественного гения, вылившуюся в динамическую панораму живых лиц, бытовых сцен, житейских зарисовок. Русская драматургия, кажется, еще не знала примера такой теоретической и одновременно жанровой драмы. В какой-то мере ее предвестие — «Аристофан, или Представление комедии „Всадники“» (М., 1828) А. Шаховского; однако среди действующих лиц этой пьесы нет автора комедии (т. е. Шаховского) или близкого к нему идеолога (как Первый комический актер в «Развязке Ревизора»). Непосредственно примыкают гоголевские пьесы к мольеровским пьесам «Критика школы жен» и особенно «Версальский экспромт» — произведениям, возможно, известным русскому автору.

И «Театральный разъезд...» и «Развязка Ревизора» соотносены с «Ревизором», зависят от «Ревизора», хотя и по-разному. В «Театральном разъезде...» Гоголь постарался замаскировать эту связь, чтобы новую вещь «применить можно было ко всякой пьесе, задирающей общественные злоупотребления» (XII, 84); «Ревизор» в тексте даже ни разу не упомянут; однако маскировка оказалась слишком прозрачной; все реалии, все намеки, все отзывы «зрителей» вели в первую очередь к этой комедии. В «Развязке Ревизора» связь демонстративна; пьеса не только давала

⁵⁸ Впервые это наименование предложил Дурылин (Дурылин С. Н. От «Владимира третьей степени» к «Ревизору», с. 170).

⁵⁹ Белинский В. Г. Полн. собр. соч., т. VI, с. 663.

интерпретацию комедии, но и должна была исполняться как ее дополнение.

Что же касается «Театрального разъезда...», то это единственная пьеса Гоголя, не предназначенная для сцены.⁶⁰ Писатель специально оговаривал это обстоятельство. Вероятно, одна из причин авторского запрета на исполнение та, что в «Театральном разъезде...» должны читаться ремарки и обозначения действующих лиц, так как этот текст несет важную экспрессивную нагрузку. Два-три авторских слова то фиксируют характерную сторону персонажа («Невзрачный, по ядовитого свойства господин» — V, 164), то, наоборот, указывают на отсутствие характеристики. Последних случаев — подавляющее большинство; Гоголь пользуется нарочито общими обозначениями, некими стереотипами («Чиновник средних лет», «Другая бекеша», «Господин А.», «Господин Б.», «Незнакомец» и т. д.), которые у другого автора были бы недостатком. Но у Гоголя в сочетании с текстом реплик они оставляют неизгладимо яркое впечатление. Иногда же обозначение персонажа непосредственно зависит от реплики; автор подхватывает замечание, высказанное другим, — связь, которая тоже может быть уловлена лишь при чтении.⁶¹

Обе пьесы продолжают комедийную линию гоголевской драматургии. Особенно «Театральный разъезд...», с его несколькими десятками блестящих комедийных характеристик, выплывающихся в красочно-многоцветный образ толпы (это отмечено одним из первых рецензентов — Ф. Кони: «...портрет стоголового чудовища, которое зовут публикою»⁶²). Но в такой теоретической пьесе, как «Театральный разъезд...», Гоголь не может довольствоваться одними комическими персонажами и вводит (как позднее и в «Развязке Ревизора») характеры не только смешанные, но и откровенно позитивные.

О «Театральном разъезде...» уже не скажешь, что здесь собраны одни уроды и отступления от правила. Гоголю нужны были действующие лица, которым можно было бы доверить собственные эстетические взгляды (и не только эстетические), их защиту и развитие, а это выводило героев за пределы комического. В конце «Театрального разъезда...» автор пьесы перечисляет тех, только что прошедших перед читателем, персонажей, в которых «блеснул этот твердый, ясный русский ум»: тут и «государственный муж», и «забившийся в глушь чиновник», и «великодушная

⁶⁰ Тем не менее пьеса ставилась на сцене. Постановка была осуществлена 20 апреля 1902 г. в Мариинском театре в Петербурге к 50-летию со дня смерти Гоголя. В наше время «Театральный разъезд...» составил основу спектакля «Дела давно минувших дней», осуществленного в Гос. академическом театре им. Евг. Вахтангова (1978).

⁶¹ Так, Господин Б. говорит Господину А.: «Я бы очень хотел, чтобы вы услышали замечание одного *очень скромно одетого человека*, который сидел возле меня в креслах... Ах, вот он сам!» (V, 145). Появляющийся персонаж затем так и обозначается автором: «Очень скромно одетый человек». Сценический текст корреспондирует с внесценическим, что обычно в пьесе не происходит.

⁶² Литературная газета, 1843, № 11.

женская душа», и «ценители» искусства... (V, 168). Некоторые из них высказывают суждения, которые мы без всякой натяжки переадресовываем самому Гоголю, так как в них суммируется его опыт комического писателя, опыт драматурга (таковы прежде всего суждения Второго любителя искусств об общей завязке, о новых моральных и соответственно драматургических стимулах, об общественной комедии, восходящей к Аристофану, и т. д.).

Но бросается в глаза, что ни один из позитивных героев Гоголя не владеет полной истиной, каждый высказывает лишь относительную правду. В финале Автор пьесы говорит: «Мне жаль, что никто не заметил честного лица, бывшего в моей пьесе <...> Это честное, благородное лицо был — смех» (V, 169) и т. д. «Никто не заметил» — значит не заметил и Второй любитель искусств, и Очень скромно одетый человек, и т. д. Авторский монолог в финале как бы перекрывает собою все другие голоса, обвиняет частные суждения более высокой истиной.

Есть у Автора пьесы и своя предыстория, своя судьба, своя смена настроений: в прошлом мечты о славе, потом достижение успеха, постановка перед собою морально-этической задачи — задачи комического писателя, болезненная реакция на отклик надежд и недоброжелателей и, наконец, напутствие самому себе («Бодрей же в путь!..» — V, 171). Это первый (и единственный) у Гоголя случай введения в драму образа автора, который в это же время более широко и многопланово разрабатывался на эпической почве — в «Мертвых душах».

Как предупреждал Гоголь в примечании к «Театральному разъезду...», «Автор пьесы лицо идеальное» (V, 137); тем самым автобиографическая интерпретация этого образа отрицается. Однако ассоциации с реальным автором не только не исключены, но, вероятно, предусмотрены писателем. О полуприкрытых намеках на «Ревизора» и обстоятельства его премьеры уже говорилось выше. А вот еще одна менее заметная биографическая реминисценция. Во вступительном монологе Автор пьесы говорит: «Вот и слава! Боже, как бы забилось назад тому лет семь, восемь мое сердце! <...> Я был тогда молод, дерзкомыслен, как юноша. Благ промысл, не давший вкусить мне ранних восторгов и хвал!» (V, 137). «Лет семь, восемь» назад — это, считая от премьеры «Ревизора», время приезда Гоголя в Петербург, издания «Ганца Кюхельгартена», действительно не давшего его автору вкусить желанной славы.

«Развязка Ревизора» входит в круг таких документов, как «Отрывок из письма...», «Предупреждение...», «Характеры и костюмы. Замечания для гг. актеров», однако в отличие от них она рассчитана на исполнение (исполнение вслед за «Ревизором») ⁶³ и представляет собой другой тип интерпретации пьесы.

⁶³ Задуманная Гоголем постановка «Развязки Ревизора» не была осуществлена. Впоследствии «Развязка», насколько нам известно, тоже не ставилась.

Эти документы дают толкование образов, отдельных ситуаций и деталей, т. е. выполняют вспомогательную функцию по отношению к тексту «Ревизора». «Развязка» этим не ограничивается или, точнее, от этого даже отвлекается (замечаний о конкретных ситуациях и деталях текста в ней почти нет). Ее задача в том, чтобы извлечь из пьесы некий общий смысл, открыть в ней не открытое и тайное начало. Она своеобразно интерпретирует идею пьесы, переводит ее содержание в одно строго определенное русло моралистического истолкования.

Мотивировка такого истолкования, данная Первым комическим актером, чрезвычайно примечательна: «Всмотритесь-ка пристально в этот город, который выведен в пьесе: все до единого согласны, что такого города нет во всей России, не слыхано, чтобы где были у нас чиновники все до единого такие уроды; хоть два, хоть три бывает честных, а здесь ни одного. Словом, такого города нет. Не так ли? Ну, а что если это наш же душевный город, и сидит он у всякого из нас?» (IV, 130). Итак, в силу нарочитого, комического отбора материала изображенный город, так сказать, физически существовать не может и мыслим лишь как субъективный, «душевный город». Но разве при переводе в субъективную сферу что-нибудь меняется в наличном материале, в его негативном характере? Ничего не меняется. Первый комический актер не собирает исключать ни одного из изображенных «уродов», и вдобавок еще говорит об этом городе, что «сидит он у *всякого* из нас». Словом, и при данной интерпретации идеи Гоголь сохраняет (и даже усиливает) однородность комедийного мира «Ревизора», тенденцию к целому, к универсальности.

Что же касается самой идеи «Ревизора» как изображения «душевного города», то она вытекает из лежащего в основе комедии образа города, из многоплановости его смысла, выявленной и освященной многовековой традицией. Так, например, толкование понятия священного города в Библии, предложенное Блаженным Августином, включает и представление о городе как обозначении души истинного христианина. Гоголевская интерпретация подхватывает эту традицию.

Соотношение такой интерпретации с текстом комедии непостоянное и не может быть оценено однозначно. Эта интерпретация отражает особенности самого комедийного мира писателя. В «душевно-городе» «бесчинствуют наши страсти, как безобразные чиновники, воруя казну собственной души нашей!» (IV, 131). Страсть — это то, что в «Театральном разезде...» именуется как «стремление достать выгодное место, блеснуть и затмить, во что бы ни стало, другого...» (V, 142) и т. д. Страсти — это современные мотивы действий человека (и соответственно источники комедийной завязки). Уподобляя чиновников «страстям», Гоголь обнажает подспудный мотивировочный пласт своей комедии.

Говоря, что «Хлестаков — шелкопер, Хлестаков — ветреная светская совесть, продажная, обманчивая совесть, Хлестакова

подкупят как раз наши же, обитающие в душе нашей, страсти» (IV, 131), Гоголь подразумевает, что светская совесть означает не совесть у Хлестакова, а совесть у других людей, пробужденная с помощью Хлестакова.⁶⁴ Итак, определение Хлестакова не определяет его собственные качества; взята его функция или то, что вызвано к жизни в других с его появлением. В определении отражена текучесть этого персонажа, своего рода человека без свойств, его способность быть функцией окружения. Определение подтверждает вывод, сделанный ранее самим Гоголем: Хлестаков — «фантазмагорическое лицо».

Вместе с тем определение и характеризует ту ситуацию (ситуацию ревизора), в которой очутились чиновники. Это состояние чрезвычайного возбуждения, кризиса, перед лицом которого, как при свете совести, проверяются человеческие деяния и мысли. Однако эта совесть не высшая (божественная), но «светская»; иначе говоря, она опирается на те самые современные импульсы (стремление к чину, карьере и т. д.), которые автор «Развязки» называет страстями. И в самом деле, никогда еще так не бушевали эти страсти, как по приезде мнимого ревизора! Вот почему Гоголь говорит о подкупе Хлестакова «нашими страстями», что равнозначно подкупу самих себя, своей совести, успокоению и удовлетворению ее с помощью обычных мирских соблазнов и суеты. Настоящая же совесть неподвластна подкупу, так как стимулируется совсем другими мотивами.

«Что ни говори, но страшен тот ревизор, который ждет нас у дверей гроба. Будто не знаете, кто этот ревизор? Что прикидываться? Ревизор этот наша проснувшаяся совесть, которая заставит нас вдруг и разом взглянуть во все глаза на самих себя. Перед этим ревизором ничто не укроется, потому что по именному высшему повелению он послан и возвестится о нем тогда, когда уже и шагу нельзя будет сделать назад» (IV, 130—131). Настоящий ревизор недвусмысленно знаменует наступление высшего суда, однако действует он в форме собственной проснувшейся совести человека, его строгой самопроверки и саморевизии.

Таким образом, с одной стороны, «Развязка» продолжает прямую моральную установку автора в «Ревизоре»⁶⁵ (моральные аспекты современных «страстей», психологические мотивировки человеческих действий содержатся в самом тексте комедии). Однако нельзя упускать из виду, что «Развязка» при этом опреде-

⁶⁴ Сходно, по-видимому, место в «Предупреждении» имеет несколько иной смысл: актер должен выразить «ту пустую светскую ветреность, которая несет человека во все стороны поверх всего, которая в таком значительном количестве досталась Хлестакову» (VI, 118). Здесь словом «светская» обозначается собственное качество Хлестакова. Затем оно переносится на обозначение его функции.

⁶⁵ Это отмечено еще Н. И. Коробкой, писавшим, что в «Ревизоре» «нравственный и общественный элемент сливаются. Это слияние делает возможным нравственно-символическое толкование «Ревизора», данное впоследствии самим Гоголем (в «Развязке») (Гоголь Н. В. Полн. собр. соч. Под ред. Н. И. Коробки. Т. 5. СПб., (б. г.), с. 7).

ленным образом и переосмысляет содержание комедии. Это видно хотя бы на толковании «немой сцены». Благодаря пластической форме выражения последняя допускала множественность толкований: от вмешательства справедливого закона (вывод, который стремился одно время развить сам Гоголь) до эсхатологических значений. В «Развязке» же, как мы видели, «немой сцены» придан более или менее определенный, нравственно-религиозный смысл. Ту же определенность приобрела трактовка образа города — как «душевного города», Хлестакова — как «светской совести», чиновников — как «страстей».

Известно, что «Развязка» встретила суровый отпор таких доброжелателей Гоголя, как С. Т. Аксаков и М. С. Щепкин. С. Т. Аксаков упрекал Гоголя в том, что он искажил «свои живые творческие создания, называя их аллегорическими лицами». ⁶⁶ М. С. Щепкин писал автору: «Не давайте мне никаких памеков, что это-де не чиновники, а наши страсти; нет, я не хочу этой переделки: это люди, настоящие, живые люди, между которыми я вырос и почти состарился». ⁶⁷ Гоголь же, как известно, защищал «Развязку», считая, что она не противоречит «Ревизору».

Все сказанное выше заставляет, однако, видеть проблему в более сложном свете и не отдавать предпочтения в споре ни одной из сторон. С. Т. Аксаков и М. С. Щепкин были не правы, отказывая Гоголю в возможности такой интерпретации. Гоголь же был не прав, сводя все смысловое богатство «Ревизора» только к такой интерпретации. Это — гоголевский ригоризм периода «Выбранных мест из переписки с друзьями».

6

В «Петербургской сцене», упрекая современных романтиков в неистовстве и нарушении правил искусства, Гоголь отмечал: «Но как только из среды их выказывался талант великий, он уже обращал это романтическое, с великим вдохновенным спокойствием художника, в классическое или, лучше сказать, в отчетливое, ясное, величественное создание». Так, по мнению Гоголя, действовал Вальтер Скотт. «Так совершит и из нынешнего брожения вооруженный тройною опытностью будущий поэт» (VIII, 554). Предсказание Гоголя явно имеет личный подтекст. Поскольку же предмет его рассуждений — драма и романтическое «брожение» он усматривает в произведениях популярных театральных жанров (в частности, в мелодрамах), то мысль о слиянии романтизма и классицизма, или, точнее, о классической обработке романтического материала, определяет пути его собственного драматургического творчества. Драматургия Гоголя — яркий

⁶⁶ Аксаков С. Т. История моего знакомства с Гоголем, с. 164.

⁶⁷ Михаил Семенович Щепкин. 1788—1863 г. Записки его, письма, рассказы... СПб., 1914, с. 174.

пример такой обработки. Следует только помнить, что с современным наполнением понятий «классический» и «романтический» гоголевское словоупотребление не совпадает; речь идет скорее о противоположных структурных тенденциях — стремящейся к дисциплине и более свободной, открытой.

Классицистическая «закваска» гоголевских комедий отмечена уже давно. Но она выражается не только в единстве времени (действие «Ревизора» и «Женитьбы» укладывается в один день, действие «Игроков» — в несколько часов) и в относительном единстве места (в «Игроках» события происходят в одном месте, в «Ревизоре» и «Женитьбе» — в двух: в одной из комнат городничего и в комнате гостиницы; в комнате Подколесина и комнате в доме Агафьи Тихоновны). Саму установку на общую завязку и на единую ситуацию можно рассматривать как продолжение свойственной классицизму тенденции к упорядоченности, организованности и симметрии.

Однако в той же установке Гоголь полемизировал с классицизмом (и не только с ним, но с драмой Просвещения, с более древними формами комедии, не говоря уже о современном водевиле и мелодраме), заменяя любовную завязку общественной и соответственно возводя общий тип своей комедии к древнеаттической, истинно общественной комедии.

Аналогичные токи — притяжения и отталкивания — одновременно сказывались в характерах создаваемых Гоголем лиц. Гоголь подхватил мольеровскую традицию характерно-комического, т. е. комического, вытекающего из психологических свойств личности и неразрывно связанного с ее сценической обрисовкой; но в то же время он поднял эту традицию на уровень собственно русской, национальной характерности; требовал, чтобы персонажи выступали «не в общих вытверженных чертах, но в их национально вылившейся форме» (VIII, 186).

Обратимся к некоторым моментам архитектоники гоголевской комедии в связи с классицистической традицией. О. Вальцель, сопоставляя Шекспира и французских классиков, писал об асимметричности первого и симметричности вторых. «Расин сразу охватывал весь материал...»⁶⁸ Это очень уместное выражение и для Гоголя, который «сразу» же охватывал материал, ставя перед зрителем всех или большинство персонажей. В «Ревизоре» в первом же действии вводится большинство персонажей, а неприсутствующие, как правило, упоминаются, т. е. фигурируют заочно (так упомянуты и Коробкин, и Растаковский, и высеченная унтер-офицерская жена, и купец Абдулин, и квартальный Пуговицын, и Держиморда). В «Женитьбе» все персонажи введены в первом действии. Некоторое исключение представляют «Игроки», где ввиду закрытости интриги один из компании Утешительного — Замухрышкин появляется в XX явлении, а Глав-

⁶⁸ Вальцель О. Архитектоника драм Шекспира. — В кн.: Проблемы литературной формы. Л., 1928, с. 43.

младший — в XVI явлении (всего в комедии 25 явлений). Но и здесь подавляющее число персонажей введено уже в первых восьми явлениях.

Симметричность проявляется и в том, как Гоголь обозначает противоположных участников действия. В «Женитьбе» вторая картина напоминает первую: выход Агафьи Тихоновны и тетки примерно соответствует выходу Подколесина. И там и здесь — появление Феклы и ее отчет перед «заказчиками»: в одном случае — описание невест, в другом — женихов и т. д. Параллелизм поддерживается до тех пор, пока оба «лагеря» не соприкоснутся и действие не потечет по одному руслу. В «Ревизоре» начало второго акта (явления I—VII) в смысле расстановки действующих лиц соответствует первому акту: вначале действие происходит в доме городничего, принимающего в присутствии чиновников города все меры, вызванные известием о ревизоре; во втором акте — Хлестаков в трактире, не подозревающий о «роли», выпавшей на его долю. Затем обе силы вступают в контакт — городничий появляется в трактире. В «Игроках» выходу Ихарева соответствует выход Кругеля и Швохнева, подкупу Ихаревым Алексея — подкуп Кругелем и Швохневым Гаврюшки и т. д., до тех пор, пока обе силы не войдут в контакт.

Симметричность гоголевской архитектоники находит выражение и в следующем. В комедии несколько раз повторяются положения, когда перед зрителем вереницей, один за другим, проходит большинство персонажей. В «Ревизоре» в первом акте городничий дает задание каждому чиновнику, беседует с каждым из них. В четвертом акте следуют поочередно визиты чиновников, а также Бобчинского и Добчинского к Хлестакову. Наконец, в пятом акте происходит новое поочередное представление чиновников, на этот раз косвенное, с помощью письма Хлестакова Тряпичкину. Аналогичное повторение в «Женитьбе»: вначале косвенное знакомство (рассказ Феклы о каждом из женихов), затем их поочередные выходы, далее снова косвенное представление каждого (в монологе гадающей Агафьи Тихоновны) и, наконец, следуют поочередные визиты женихов к невесте.

Повторяющиеся положения напоминают рефрены. Каждый раз появляющиеся персонажи вызывают новые ассоциации, требуют некоторого изменения нашей точки зрения, подобно тому, как повторяющийся рефрен накладывается на все новый и новый текст. Вместе с тем повторяющиеся сцены можно сравнить с поясами. Каждый раз они словно опоясывают материал, не дают ему расползтись, придают ему пластичную и стройную форму.

Вместе с тем обратим внимание на другие моменты гоголевской архитектоники, вроде бы неожиданные при стремлении к симметрии и правильности.

Для классицистической пьесы характерна такая компоновка материала, когда сцена ни на минуту не остается пустой, из одного явления в другое переходит минимум один персонаж, обра-

зую род живой цепочки; создается непрерывный поток действия. Гоголь несколько раз нарушает эту традицию в «Ревизоре» и особенно часто в «Женитьбе». Присматриваясь к этим случаям, мы убеждаемся в том, что разрывы в цепочке явлений выполняют яркую, экспрессивную функцию. В третьем акте «Ревизора» сцена остается пустой между III и IV и между IV и V явлениями, когда слуги уносят чемодан Хлестакова, а затем входит он сам. Появление Хлестакова как бы предваряют две паузы, действие разбито на два пластических абзаца, педалирующих значение последующего текста. Выходу Хлестакова придан вид торжественной церемонии. Он вступает на пустую сцену: *«Квартальные отворяют обе половинки дверей. Входит Хлестаков»* (IV, 45) и т. д. В третий раз обрыв цепочки происходит в четвертом акте, между I и II явлениями, опять-таки перед выходом Хлестакова. Далее должны последовать аудиенции чиновников, с вручением взяток; пауза вновь оттеняет значение происходящего.

Присмотримся к обрывам цепочки, происходящим во втором действии «Женитьбы». Вначале — между XI и XII явлениями, когда все соперники Подколесина устранены и ему открывается свободное поле деятельности; события как бы возвращаются к исходной точке. Затем пауза возникает между XV и XVI явлениями, когда в беседе с Агафьей Тихоновной Подколесин так и не сделал ей ожидавшегося предложения. Все предстоит начать сначала. Наконец, обрыв цепочки происходит между XVII и XVIII явлениями, когда Кочкарев отправляется на поиски исчезнувшего Подколесина: опять необходимо начинать все заново. Паузы знаменуют остановки в действии, судорожные толчки и отступления вспять, предвещаая заключительную ретираду Подколесина, прыжок его из окна.

Далее, для классицистической архитектоники характерно выдвигание вперед персонажей в соразмерности с их значением. У Корнеля и его последователей «главные действующие лица всегда находятся <...> на самом заметном месте сцены»,⁶⁹ тогда как Шекспир надолго удаляет главных персонажей (например, Клеопатру); правит действием мотив данного персонажа, его тема, а не он сам.⁷⁰ Принцип этот нарушается уже у классицистов: отсутствие Тартюфа в первых двух актах или, скажем, (в неклассицистическом театре) выход Чацкого в «Горе от ума» лишь в 7-м явлении. В «Ревизоре» Хлестаков отсутствует в двух актах, а городничий всегда на сцене, что и способствовало восприятию последнего как главного персонажа. Но как говорилось выше, у Гоголя дело обстоит более сложно, чем в предшествующей ему драматургии: в отсутствие Хлестакова (как, впрочем, и при его участии) правит пьесой не «мотив Хлестакова», а мотив некоего другого («фантазмагорического») лица, возникающего с по-

⁶⁹ Там же, с. 54.

⁷⁰ Там же, с. 52.

мощью Хлестакова. В этом, однако, его прерогатива как главного героя. Если же посмотреть с точки зрения сказанного на «немую сцену», то обнаружится новый аспект гоголевской усложненной архитектоники. «Немая сцена» — это пластическое выражение симметрии: «Городничий посередине <...> По правую сторону его жена и дочь <...> По левую сторону городничего: Земляника...» и т. д. (IV, 95). Однако эта симметричность (расстановка по иерархии значения персонажей) неполная и обманчивая: на сцене нет Хлестакова, которому по праву полагалось место «посередине». Это соответствует замещению правильной интриги неправильной, «миражной».

Наконец, несколько очень кратких слов о символизации действия у Гоголя. Мы уже говорили о том, что мотив зеркала должен был проходить через все действие «Владимира 3-ей степени», по-разному обнаруживаясь на уровнях различных персонажей. «Фигуры повторения» — черта не классицистического, а шекспировского театра: «Каждый раз вновь создается положение, пред которым мы уже однажды стояли».⁷¹

Так, «классическое» и «романтическое» образовали те координаты, между которыми возникала живая и чрезвычайно оригинальная ткань гоголевского комедийного творчества. Специальный анализ показал бы, как в эту ткань — тонко и подчас еле уловимо — вплелись и другие комедийные традиции, в частности традиции народного театра: украинского вертепа, итальянской комедии дель арте и т. д.⁷² Их полная переплавка в новое органическое целое образовала тот неповторимый феномен, который представляет собою театр Гоголя.

⁷¹ Там же, с. 65.

⁷² Примеры мотивов такого рода в пьесах Гоголя см.: *Манн Ю. Парадокс Гоголя-драматурга. — Вопросы литературы, 1981, № 12, с. 146—147.*





Глава четырнадцатая

ДРАМАТУРГИЯ И. С. ТУРГЕНЕВА и НАТУРАЛЬНАЯ ШКОЛА 1840-х ГОДОВ

1

И. С. Тургенев не принадлежит к числу писателей, творивших исключительно или преимущественно в драматическом роде. Драматургия составляет относительно незначительную часть его художественного наследия. Все пьесы созданы им в 1840-х—начале 1850-х годов, т. е. относятся к строго ограниченному, «локальному» и к тому же раннему периоду его деятельности. И тем не менее драматургия Тургенева представляет собою чрезвычайно значительное явление как в историческом, так и в эстетическом плане. Она отразила перелом в эстетических представлениях и идеалах, который произошел в сознании людей 1840-х годов.

Широкий интерес к проблемам философии и эстетики, к выработке нового метода познания действительности и новых форм ее художественного осмысления, всестороннее изучение исторического и духовного опыта человечества и бурное приобщение к современным идеям в науке и искусстве — вот та почва, на которой формировался русский реализм середины века и которая породила, в частности, неповторимо оригинальный феномен драматургии Тургенева.

В пору своей работы над пьесами Тургенев был типичным «человеком сороковых годов», но даже среди плеяды блестящих деятелей русской культуры этой эпохи он выделялся образованностью, умом и художественной одаренностью. Тургенев основательно изучал классическую немецкую философию, в частности философию Гегеля, буквально покорившую в те годы передовые умы Европы и России. Однако он не подчинился этому могучему влиянию, сохранил самостоятельность взглядов и интересов, главным из которых было наблюдение, изучение и осмысление явлений современной социальной жизни России. Свое первое впечатление о Тургеневе Белинский передал в нескольких выразительных словах: «Я несколько сблизился с Тургеньевым. Это человек необыкновенно умный, да и вообще хороший человек. Беседа и споры с ним отводили мне душу <...> отраднo встретить человека, самобытное и характерное мнение которого, сшибаясь с твоим, извлекает искры. У Тургенева много юмору <...> Во

всех его суждениях виден характер и действительность. Он враг всего неопределенного».¹

Белинский горячо любил театр. Глядя на сцену, он всматривался в человеческую природу, проявлявшую себя в кипении страстей, в бурных столкновениях характеров. Тургенев также был увлечен театром. Он приходил к Белинскому перед спектаклем, и среди многочисленных предметов их беседы театр и современная драматургия несомненно занимали существенное место.

Белинский сообщал о себе: «Я люблю драму предпочтительно» — и добавлял: «и, кажется, это общий вкус» (I, 79). Критик утверждал, что «сама эпопея от драмы занимает свое достоинство: роман без драматизма вял и скучен» (там же). В разговорах о природе человека, о его социальном и историческом бытии, о внутреннем мире личности в разной связи возникал вопрос о подлинном и мнимом трагизме, о соотношении драматизма реальной жизни и театральных штампов, привычных форм сценического и литературного драматизма. Динамизм, напряженность внутренних борений, эмоциональная буря, вызванная столкновением с непосредственными проявлениями общественного зла, интенсивность духовной жизни и страстная откровенность ее выражения — вот что привлекало Белинского в театре, вот что ценил он в игре Мочалова.² Общественный темперамент передовых людей 1840-х годов был контрастно противопоставлен официально принятому «приличию», казарменной дисциплине, насаждавшимся правительственными верхами и охотно усваивавшимся верноподданным дворянством, идеалу холодности, за которым стояло поощрение «исполнителей» — карьеристов, готовых служить верой и правдой любой правительственной доктрине.

Опера привлекала передовых людей 1840-х годов, в том числе и Тургенева, масштабом действия, героическими характеристиками персонажей и хорами, передававшими чувства и страсти народной толпы. Претендовавшие на монументальность русские исторические драмы, которые ставились в богатой обстановке на сценах императорских театров Петербурга и Москвы, были по существу лишены того содержания, которое могло придать им значение трагедии или народной драмы. Заменяя историческую мысль убогими положениями официозной доктрины, реальные исторические конфликты примитивным делением героев на иде-

¹ Белинский В. Г. Полн. собр. соч., т. XII. М., 1956, с. 154. Далее ссылки на это издание даются в тексте (римские цифры обозначают том, арабские — страницы).

² Специальный обзор деятельности Белинского как театрального критика, а также характеристику эволюции его взглядов на драматургию и театр см. в следующих работах: *Тальников Д. Л.* Театральная эстетика Белинского. М., 1962; *Поляков М. Я.* Поэзия критической мысли. М., 1968, с. 113—232; *Лаврецкий А.* Эстетика Белинского. М., 1959, с. 202—253; *Холодов Е. Г.* Позция художника. М., 1964, с. 57—90; *Лапкина Г. А., Королева Н. В.* В. Г. Белинский. — В кн.: *Очерки истории русской театральной критики.* Под ред. А. Я. Альтшуллера. Л., 1975, с. 273—311.

альных носителей верности престолу и злодеев, интригующих против царя, авторы подобных драм утверждали антиисторическую идею неизменности устоев жизни русского общества. Белинский вел последовательную и настойчивую борьбу с подобной драматургией, доказывая, что она оскорбляет истинное патриотическое чувство и нарушает законы искусства. Тургенев обозначал драматургию такого рода названием «ложно-величаявая школа». За этим определением стояло представление о подлинной величавости, которая должна быть присуща художественной исторической драме. Основой величавости должно быть живое воспроизведение роковых коллизий истории. «Уничтожьте роковую катастрофу в любой трагедии — и вы лишите ее всякого величия, всего ее значения», — утверждал Белинский в 1841 г., в статье «Разделение поэзии на роды и виды» (V, 54).

В Шекспире и Белинский, и Тургенев видели идеал драматурга-трагика. В его трагедиях и хрониках они усматривали не только непосредственное изображение жизни человеческого духа, личности, воплощающей этот дух, и народных судеб в драматической форме, но и неисчерпаемый источник мыслей об историческом процессе и его законах. Белинский (V, 58) отмечал также значение ряда драматических произведений Гете и Шиллера, проникнутых подлинным чувством истории («Гец фон Берлихинген» и «Эгмонт» Гете, «Вильгельм Телль» и «Валленштейн» Шиллера).

В драмах «Разбойники» и «Коварство и любовь» Шиллера и в трагедиях Шекспира «Гамлет» и «Отелло», которые были допущены на сцену и исполнялись артистами императорских театров с большим успехом, молодые мыслители 1830—1840-х годов находили подлинный масштаб исторического мирозерцания. Во время исполнения таких произведений на сцене как бы демонстрировалось бытие личности в общем. Характерно в этом плане их отношение к «Гамлету» Шекспира. Впечатление, которое производило исполнение заглавной роли пьесы Мочаловым (Малый театр в Москве), непосредственное зрительское и читательское восприятие трагедии и ее критический анализ приводили людей 1840-х годов к размышлениям о положении мыслящего человека в современной России и о социальной психологии и индивидуальных психологических особенностях носителя теоретической мысли.

Белинский неоднократно посещал спектакли Малого театра для того, чтобы наблюдать жизнь Мочалова на сцене, во время исполнения им роли Гамлета, вариации его сценического поведения, передающие процесс самопознания героя во враждебных его духу обстоятельствах. Критический отчет Белинского об исполнении Мочаловым роли Гамлета звучал как исповедь поколения. «Человек пьет, ест, одевается — это мир *призраков* (...). человек чувствует, мыслит, сознает себя органом, сосудом духа, конечною частностью общего и бесконечного — это мир *действительности*», — писал Белинский в 1840 г., утверждая вместе

с тем: «*Действительность* — вот царь и лозунг нашего века, действительность во всем — и в верованиях, и в науке, и в искусстве, и в жизни» (III, 436, 432). Правда взаимоотношений идеолога и социальной среды, реальность характера героя и его душевных движений, а не исторические и бытовые подробности были в глазах Белинского той «действительностью», которая составляет содержание трагедии Шекспира и имеет непреходящее значение.

Такой подход к реальности и к трагическому в драме способствовал разрушению психологического и исторического барьера между героем и современным зрителем. Гамлет воспринимался как натура, родственная русским людям 1840-х годов, как художественное обобщение особенностей личности, наделенной аналитическим умом и тонким нравственным чувством; его трагическая судьба давала возможность проследить становление, мушкетерство и борения мыслящего героя.

Впечатление от мочаловской интерпретации образа Гамлета и сопоставление героя Шекспира с современным типом «лишнего человека», протестующего или смирившегося, по неизменно страдающего, ощутимы в ряде произведений Тургенева.

На многие годы, а может быть и на всю жизнь, писатель сохранил представление о Гамлете как воплощении мирового психологического типа, имеющего свой, исторически и социально определенный, русский аналог: «Отрицание Гамлета сомневается в добре, но во зле оно не сомневается и вступает с ним в ожесточенный бой <...> Скептицизм Гамлета, не веря в современное, так сказать, осуществление истины, непримиримо враждует с ложью и тем самым становится одним из главных поборников той истины, в которую не может вполне поверить», — писал Тургенев в статье «Гамлет и Дон-Кихот», задуманной в конце 1840-х годов и осуществленной лишь в конце 1859—начале 1860 г.³

В рассказе «Гамлет Шигровского уезда» (1848) Тургенев показал трагизм положения смирившегося, страдающего от своего бессилия и «затухающего» в глуши провинции русского Гамлета. Герой рассказа «Петр Петрович Каратаев» (1847) осмысляет свою трагическую судьбу, судьбу человека, вступившего в борьбу с крепостническим произволом и нравами помещичьей среды, в эмоциональном ключе мочаловского Гамлета. Он говорит о своих переживаниях словами монолога Гамлета, сближая их в своем сознании с поэзией замученного николаевской реакцией поэта-бунтаря Полежаева. При публикации в «Современнике» рассказ «Петр Петрович Каратаев» сопровождался эпиграфом из «Гамлета» — словами Горацио: «Вот благородное угасло сердце!»

³ Тургенев И. С. Полн. собр. соч. и писем в 28-ми т. Соч., т. VIII. М.—Л., 1964, с. 183. Далее ссылки на это издание даются в тексте в такой форме: Т., Соч. и Т., Письма, с обозначением тома (римской цифрой) и страницы (арабской цифрой).

(Т., Соч., IV, 584). Таким образом, Каратаев уподоблялся Гамлету, о котором речь идет в эпитафии.

В романе Тургенева «Дворянское гнездо» студент московского университета Лаврецкий, заметив сочувствие и внимание, с которыми молодая девушка следит за игрой Мочалова, и услышав от нее «несколько верных и женски-проницательных замечаний насчет его игры», приходит к выводу о благородстве и независимости ее натуры и о совпадении их взглядов, что, правда, в действительности оказалось иллюзией.

Отвергая официозные исторические пьесы с их ложной значительностью, не принимая французскую романтическую драматургию, критикуя нарочитую экспрессию трагедий Гюго, Дюма и мелодрамы, передовые люди последекабрьского периода испытывали острую потребность в патетической драматургии, в трагическом спектакле, способном передать напряженность их эмоциональной жизни, их реакцию на политические и социальные условия современной действительности.

В начале своего творческого пути Тургенев, по собственному признанию, не избег влияния позднего романтизма (Т., Соч., XIV, 23). В 1834 г. он написал драматическую поэму «Стено», в которой, как сам он вскоре утверждал, все было «преувеличено, неверно, незрело» (Т., Письма, I, 163).

В «Стено», по словам Тургенева, «с детской неумелостью выражалось рабское подражание байроновскому „Манфреду“» (Т., Соч., XIV, 11). Исследователь поэзии XIX в. И. Г. Ямпольский указывает на другое характерное влияние, которому подвергся автор «Стено», — на влияние русского ультраромантика Н. В. Кукольника. Вместе с тем он подчеркивает черты самостоятельности Тургенева и в качестве главного отличия его драматической поэмы от литературных образцов, которым писатель следовал, отмечает большую конкретность и реальность обстановки действия и большую объективность подхода к герою и изображаемой драматической ситуации.⁴ Симпатия автора как бы раздваивается. Сострадая главному герою, состоящему в глубоком конфликте с окружающим миром, поэт сочувствует и жертвам его индивидуализма. В пору работы над первой драматической поэмой юный, неопытный писатель не осознавал еще своего стихийного отхода от романтических идеалов. Образ Манфреда подчинялся своему обаянию, однако автор «Стено» увидел в герое Байрона, противопоставившем себя всему миру, ущербность, слабость, рефлексию, т. е. свел его с пьедестала «сверхчеловека» и — правда, еще робко — предположил, что отказ от человечности ведет к распаду воли и характера.

В «Мемориале», в котором Тургенев фиксировал важнейшие события своей жизни, под 1834 г. стоит запись: «Сочинение — „Стено“ (!)» (Т., Соч., XV, 199). В этом восклицательном знаке

⁴ Ямпольский И. Г. Поэзия И. С. Тургенева. — В кн.: Тургенев И. С. Стихотворения и поэмы. Л., 1970 (Б-ка поэта. Большая сер.), с. 8—9.

зрелый писатель выразил иронию в отношении своего первого драматического опыта, но не случайно все же с ним он связал начало своей литературной деятельности — «сочинительства». Под следующим, 1835 годом в «Мемориале» записано: «Театр» (Т., Соч., XV, 200). Интерес к театру нарастал у молодого писателя. В 1842 г., через восемь лет после написания «Стено», он вернулся к своему раннему замыслу, но не с тем, чтобы переработать или усовершенствовать его, а чтобы, воспользовавшись второстепенным его персонажем (монах Антонио), создать новое произведение, посвященное совершенно иной проблематике.

В «Искушении святого Антония» Тургенев пытается освоить стиль «Фауста» Гете и создать на этой основе маленькую трагедию. Он стремится передать картину жизни определенной эпохи и страны через отношения, понятия, поверья людей этого времени. «Искушение святого Антония» было задумано как пьеса, в которой фантастическому элементу придавалось большое значение. Персонажи, почерпнутые из народной мифологии и демонологии, должны были в пьесе воплотить представления народа, находящегося во власти средневекового мировоззрения, но испытывающего влияние веяний новой эпохи. Действие пьесы отнесено к эпохе позднего Возрождения — к XV в. Набожность и аскетизм, с одной стороны, воинственность, бурное пробуждение «личного» начала, сопровождавшееся борьбой честолюбий сильных и властных людей, переворотами, войнами, политическими интригами, — с другой, — вот исторический фон, на котором должно было разыгрываться действие пьесы. Споры о смысле жизни, о пути, на котором можно обрести счастье, о ценности чувства должны были, очевидно, сочетаться с символическими и фантастическими сценами столкновения героя с враждебными стихийными силами и с персонифицированными воплощениями общественного зла. Герой был поставлен в ситуацию любовного соперничества с Сатаной.

Драма «Искушение святого Антония» сильно занимала воображение молодого Тургенева. В апреле 1842 г. он сообщал своим друзьям Бакуниным из Петербурга: «Теперь доложу вам, что я сплю и вижу „Искушение С. Антония“ — 3 первые (большие) сцены совсем готовы — и к моему возвращению — всё, я думаю — будет готово» (Т., Письма, I, 224). В драме нашли свое отражение и мысли, возбужденные занятиями в Берлинском университете, изучением философии истории Гегеля, и впечатления от первой поездки в Италию, первой встречи с природой и искусством этой страны.

К творчеству в драматическом роде Тургенев серьезно готовился. Набираясь литературного опыта, он работал над переводами «Отелло» и «Короля Лира» Шекспира. Результатом проникновения в драматургию Гете, стремления приобщиться к ее поэтическим красотам явился перевод песни Клерхен из трагедии «Эгмонт» (1840) и последней сцены первой части «Фауста» (1843). Однако ни занятия гегелевской философией, в системе

которой опора на исторические примеры сочеталась с традиционным использованием образов Шекспира как символов трагедийного хода истории, ни непосредственное обращение к наследию великого английского драматурга и к опыту гениального создателя немецкой «лирической драмы» Гете не могли открыть Тургеневу пути к осуществлению замысла историко-философской пьесы. Для этого надо было найти героя, который мог бы воплотить творческое начало истории или ее закономерности, такого героя, в трагедийное величие которого верил бы сам автор. Помимо того, следовало преодолеть внутреннее, присущее сознанию писателя на этом этапе, противоречие между стихийным тяготением к простоте, лаконизму, к ориентации на реальные наблюдения, с одной стороны, и влиянием позднего романтизма, шумного, «фразистого» и насквозь «литературного», — с другой.

Через несколько лет, в 1847 г., Тургенев обмолвился, критикуя подражателей Шекспира: «Слишком много эти несчастные читали и слишком мало жили!» (Т., Письма, I, 445). В 1842 г., в пору работы над «Искушением святого Антония», литературные впечатления и влияния у самого Тургенева еще превалировали над жизненным опытом и личными наблюдениями.

Недаром Тургенев впоследствии придавал такое важное значение критическим статьям Белинского о Марлинском, Бенедиктове и Кукольнике, освободившим целое поколение молодых писателей от власти литературных штампов и обратившим их к реальной жизни, ее изучению и познанию. Утверждая, что «трагедия есть высшая ступень и венец драматической поэзии», Белинский отрицал полностью эстетическое значение пьес поставщиков трагического репертуара императорской сцены — Кукольника, Полевого и др., сетовал на то, что русская трагедия не получила должного развития: «Наша русская трагедия с Пушкина началась, с ним и умерла. Его „Борис Годунов“ есть творение, достойное занимать первое место после шекспировских драм. Кроме того, Пушкин создал особый род драмы, который к настоящему относится как повесть к роману; таковы его: „Сцена между Фаустом и Мефистофелем“, „Сальери и Моцарт“, „Скупой рыцарь“, „Русалка“, „Каменный гость“. По форме и объему это не больше как драматические очерки, но по содержанию и его развитию — это трагедии, в полном смысле этого слова. По оригинальности и самобытности они не могут быть сравниваемы ни с какими другими, но по глубокости идей и художественности формы <...> их достоинство может измеряться только шекспировскими драмами» (V, 57, 59). Характерно, что Белинский расширительно толковал понятие «маленьких трагедий» у Пушкина, относя к произведениям этого жанра «Сцену из Фауста» и «Русалку», и считал необходимым особо подчеркнуть, что «маленькие трагедии» — жанр драматической литературы, который является самобытным созданием Пушкина.

Тургенев был тоже очень заинтересован жанром «маленьких трагедий». Его склонность к лаконизму, к точности языка и пзби-

рательности художественных средств порождала в нем желание полемизировать с «гигантизмом» лучших и наиболее любимых им самим образцов мировой трагедии. Подобно Пушкину, он создает свою «маленькую трагедию» на мотив из «Фауста». Правда, он держится ближе к вдохновившему его источнику, чем Пушкин, и пишет не оригинальный вариант сцены из «Фауста», а перевод одной сцены, которая должна как бы «представлять» всю трагедию, концентрированно передавать ее смысл. Выделяя последнюю сцену первой части «Фауста» Гете и придавая этому эпизоду самостоятельное значение, Тургенев, таким образом, изменял акценты в оценке героев, давал иное освещение персонажам трагедии. В статье о переводе «Фауста», осуществленном М. Вронченко (1844), большую часть которой Тургенев посвятил изложению своего взгляда на трагедию Гете, он сформулировал идеи, которыми, очевидно, руководствовался и при переводе сцены «Гретхен в темнице». Тургенев категорически осуждает Фауста, видя в нем романтика, погруженного в чистое теоретизирование и приносящего человеческие чувства и самую жизнь людей в жертву своей рефлексии и своему эгоизму. В статье говорится о Гретхен как о простой девушке из той среды, к которой с высокомерным презрением относится страдающий аристократ духа, способный «с философским равнодушием» пройти «мимо целого семейства ремесленников, умирающих с голода» (Т., Соч., I, 229—230). Тургенев подчеркивает наивность и даже примитивность Гретхен и вместе с тем, признавая в Фаусте могучую, гениальную натуру, не в нем, а в Гретхен видит трагическую героиню.

Не в простоватой и даже, по его мнению, глуповатой Гретхен, а в герое трагедии — Фаусте и его спутнике — духе отрицания Мефистофеле он готов обнаружить проявления пошлости: «А последняя сцена в тюрьме... кто ее не читал, кто ее не знает?.. И скажите, читатель, Гретхен, этот бедный, глухой, обманутый ребенок, в этой сцене не в тысячу ли раз выше умного Фауста <...>? Он желает спасти ее, хотя горе ей, если он действительно спасет ее от смерти!.. Но пошлость не восторжествует на этот раз: Гретхен удостоивается трагической кончины, и ее последним, страшным криком заключается вся трагедия» (Т., Соч., I, 233).

Конец первой части «Фауста» Тургенев трактует как конец всей трагедии, и этот эпизод он выделяет по тому же принципу, по которому Пушкин выделил и превратил в «маленькую трагедию» «Пир во время чумы» четвертую сцену I акта драмы Вильсона «Чумной город». Оба писателя, выбирая из пьесы своего предшественника относительно заверченный эпизод, насыщенный трагедийным содержанием, трактуют эту сцену как отдельную пьесу. Тургенев использует пушкинский прием. Он воплощает существо трагической ситуации большой пьесы в одном сюжетном эпизоде, рассчитывая на то, что в восприятии читателя этот эпизод расширится за счет литературных ассоциаций и аллюзий.

Отношение Тургенева к персонажам сцены из «Фауста» Гете свидетельствует о сдвиге, происшедшем в русской эстетической

мысли в 1840-х годах. Положение о трагическом герое как особенной личности, воплощении исторических и нравственных законов сменяется в сознании Белинского, Тургенева и некоторых их современников представлением о том, что всякий человек, борющийся за свое счастье, страдающий и несущий на себе гнет общественного неустройства, является трагическим героем, представителем современного человечества, носителем его психологической и нравственной сути. Без этого сдвига в понятиях было бы невозможно «предпочтение» Гретхен в качестве трагического героя Фаусту — носителю принципа познания и анализа.

«Судьба избирает для решения великих нравственных задач благороднейшие сосуды духа <...> героев, олицетворяющих собою субстанциональные силы, которыми держится нравственный мир», — утверждал Белинский в 1841 г., противопоставляя трагическому герою толпу с ее «низкими», ежедневными нуждами (V, 54, 56). Тургенев в 1844 г. отказывает исключительным личностям, поэтам, мыслителям в истинном страдании: «...какой же поэт когда-нибудь страдал, страдал действительно, бессловесно, глухо?», — спрашивает он в статье о «Фаусте» и, утверждая силу и значение поэзии, дающей слова для выражения «немолвующего страдания» («от поэзии уйти невозможно» — Т., Соч., I, 228), постулирует как аксиому мысль о том, что подлинный трагизм — трагизм внелитературный, подлинное страдание — страдание «глухое, бессловесное», т. е. страдание рядового человека. Трагические события, столкновения трагических характеров, по эстетике Белинского конца 1830-х — начала 1840-х годов, совершаются в мире сущностей как в искусстве, так и в реальной жизни: «Только человек высшей природы может быть героем или жертвою трагедии: так бывает в самой действительности! Случайность, как, например, нечаянная смерть лица или другое непредвиденное обстоятельство, не имеющее прямого отношения к основной идее произведения, не может иметь места в трагедии» (V, 55). В этом смысле трагическое решительно противопоставлялось комическому, а трагедия — комедии: «Комедия есть <...> вид драматической поэзии, диаметрально противоположный трагедии <...> герои комедии — люди, отрешившиеся от субстанциальных основ своей духовной природы», — пишет Белинский (V, 60), утверждая, что комедийное действие происходит в мире «явлений», а не сущностей.

Тургенев в 1840-х годах проявляет пристальное внимание к миру «явлений», к подлинному трагизму в сфере ежедневного, «прозаического» быта, к глубокому, неосознанному страданию простых людей. Наряду с этим он отмечает комические черты «исключительных» натур, претендующих на гениальность и высокие чувства. Эти мотивы очень сильны в ряде рассказов из «Записок охотника». Его привлекает причудливая игра трагического и комического, их подчас парадоксальное совмещение, слияние и сочетание в реальной жизни. Вместе с тем высокий план осмысления этих эстетических категорий, проблема места этих понятий

в системе эстетики и философии истории были также предметом постоянных размышлений писателя на протяжении десятилетий его литературной деятельности.

Сближение Тургенева с Белинским произошло в момент напряженных эстетических исканий обоих писателей. Белинский безусловно повлиял на становление эстетических воззрений Тургенева, но и сам испытал воздействие ищущей мысли своего младшего друга. Не отказываясь от основополагающих идей, составивших основание всей его деятельности, Белинский дополнил систему своих теоретических представлений новыми важными положениями. Обновился и его взгляд на задачи драматургии, на природу трагического и на формы драматизма. В статьях и письмах Белинского второй половины 1840-х годов появляются суждения о непрятом, неосознанном страдании как подлинном и высшем выражении трагизма жизни, о маленьком забитом человеке как трагическом герое и о катастрофических случайностях его печальной судьбы как о роке современной драмы.

Уже в 1845 г. Белинский убежденно заявил, что каждая эпоха порождает свой вид драмы и что ни один из созданных человечеством типов драматургии не может быть перенесен на почву современной русской литературы: «... трагедия самого Шекспира для нашего времени так же не годится, как трагедия Расина» (VIII, 576). При этом он настаивал на том, что трагедия — вечный род драматической литературы, актуальность которого не может подвергнуться сомнению.

Исподволь подготавливавшийся сдвиг в понимании Белинским места и значения трагедии в системе жанров, а также изменение его мнения о типе трагедии, в наибольшей степени соответствующем духу современной русской литературы, выразились в тенденции сближения трагедии и комедии, которая дает себя чувствовать в статьях критика второй половины 1840-х годов.

Белинский склонялся к тому, что разделение пьес на трагедии и комедии условно, что содержание великих русских комедий «Горе от ума» и «Ревизора» может восприниматься в трагическом аспекте. «„Ревизор“ Гоголя столько же трагедия, сколько и комедия», — утверждал он (VIII, 416).

Поясняя эту свою мысль, критик аргументирует ее тем, что смешные поступки смешных героев комедии Гоголя приносят общественное зло, ведут к трагическим последствиям. В этом отношении Белинский предвосхищает Чернышевского, введившего в свою эстетическую систему специальное понятие «трагическое злого».⁵

Выступление М. С. Щепкина на петербургской сцене доказало, по мнению Белинского, «что разделение драматических произведений на трагедию и комедию в наше время отзывается анахронизмом, что назначение драматического произведения —

⁵ Чернышевский Н. Г. Полн. собр. соч., т. II. М., 1949, с. 184—185.

рисовать общество, страсти и характеры и что трагедия так же может быть в комедии, как и комедия в трагедии» (VIII, 333).

Следует отметить, что идея сближения трагедии и комедии поддерживалась и питалась эстетическими воззрениями Гоголя, которые тщательно изучались и усваивались людьми 1840-х годов. Убеждение Гоголя, что комическая оболочка произведений, рисующих «пошлость пошлого человека», скрывает внутреннюю патетику неприятия поэтом действительности, имело исключительно важное значение для Белинского и его окружения.

Сочетание и слияние трагического и комического в едином произведении писатели и эстетики 1840-х годов мыслили на несколько иной основе, чем Гоголь, хотя они и были его литературными последователями. Их гуманизм выражался в образах представителей низших слоев общества и имел определенную социально-политическую направленность. Трагическое зло и комедийное обличение несоответствия современного общества «норме», идеалу в произведениях натуральной школы воплощались в изображении судьбы «маленького человека», обездоленного, лишеного политических прав, но сохранившего все лучшие свойства человеческой природы.

Разъясняя смысл «Бедных людей» Достоевского, Белинский писал: «Многие могут подумать, что в лице Девушкина автор хотел изобразить человека, у которого ум и способности подавлены, приплюснуты жизнью. Была бы большая ошибка думать так. Мысль автора гораздо глубже и гуманнее, он в лице Макара Алексеевича показал нам, как много прекрасного, благородного и святого лежит в самой ограниченной человеческой натуре» (IX, 553—554). Критик отмечал, что Достоевский видит и показывает драматизм, трагизм и патетику жизни униженных бедных людей, в которой до того усматривали только комические черты. В этом утверждении Белинского содержался элемент полемики не только с юмористическими нравоописаниями охранительного лагеря литературы, но и с бытописанием натуральной школы начала 1840-х годов, считавшей своей литературной задачей изучение и последовательное обличение социальной «физиологии».

2

Написанная Тургеневым в 1843 г. небольшая пьеса «Неосторожность» была многими нитями связана с широким кругом явлений мирового театра. Ю. Г. Оксман в комментарии к пьесе в «Полном собрании сочинений» Тургенева отметил, что «Неосторожность» продолжает «поиски новых форм сценической выразительности», которые «вызвали к жизни в конце двадцатых и начале тридцатых годов „маленькие трагедии“ Пушкина, в Англии, несколько раньше, — „Драматические сцены“ («Dramatic Scenes») Барри Корнуолла, во Франции — „Театр Юлары Газуль“ Мериме и явно связанные с ним первые пьесы А. Мюссе»

(Т., Соч., II, 556). Исследователь полемизировал с получившей распространение в научной литературе точкой зрения на «Неосторожность» как на пародию. Он утверждал: «По своей внутренней и внешней структуре комедия „Неосторожность“ принадлежала к числу тех произведений мирового театра, которые подготовляли переход от мещанской драмы и романтической трагедии к драматургии реалистической» (Т., Соч., II, 556). Обращает на себя внимание тот факт, что ученый, говоря о том, что пьеса Тургенева занимает свое место на пути эволюции драмы и трагедии, именуется ее «комедией» и неоднократно повторяет это ее жанровое определение (Т., Соч., II, 555—558). Такая непоследовательность Ю. Г. Оксмана отчасти объясняется тенденцией к преувеличению зависимости ранних пьес Тургенева от драматургии Мериме, с одной стороны, и от комедий-пословиц Мюссе — с другой (Т., Соч., II, 540, 550). Тенденция эта прослеживается в ряде исследований, посвященных драматическому творчеству Тургенева.⁶

Вместе с тем и определение «Неосторожности» как комедии, и версия о пародийности этой пьесы имеют общую причину, которая кроется в художественном своеобразии пьесы, сохраняющей свою загадочность до настоящего времени.

В оглавлении № 10 «Отечественных записок» за 1843 г. значилось: «Неосторожность. Драматический очерк». Белинский, обозревая русскую литературу за 1843 г., отметил, что из драматических новостей «замечателен, как мастерской эскиз, но не больше, драматический очерк <...> „Неосторожность“» (VIII, 96). Возможно, что именно Белинский, увлеченный жанром очерка, дал в оглавлении журнала определение «Неосторожности» как «драматического очерка». Напомним, что Белинский писал, что «маленькие трагедии» Пушкина «по форме и объему <...> не больше, как драматические очерки» (V, 59). Однако в других случаях, в своих письмах и отзывах о пьесе, Белинский постоянно называл «Неосторожность» драмой. При этом он утверждал, что пьеса эта — «вещь необыкновенно умная, но не эффектная для дуры публики нашей» (XII, 166).

Уже само название пьесы Тургенева было нарочито не эффектно, вызываясь, необычно просто. Названия драм и трагедий чаще всего намекали на остроту конфликта, трагизм происшествия, изображенного в пьесе. Название же драмы Тургенева настаивало на иной, как бы не драматический лад. Не роковые, неотвратимые трагические конфликты, не необычайные, поразительные мелодраматические происшествия, а случайность, маленькая оплошность, как указано в названии, представлена в пьесе. Вместе с тем эта случайность, как обнаруживается по ходу действия пьесы, влечет за собою цепь обстоятельств, которые ста-

⁶ См.: Гроссман Л. П. Драматические замыслы И. С. Тургенева. — Изв. АН СССР. Отд-ние литературы и языка, 1955, т. 14, вып. 6, с. 552.

вят героиню в трагическое положение и в конечном счете делают ее жертвой убийцы.

Не обычной и «не эффектной» была и структура пьесы. Уже ее небольшой размер казался вызывающей новацией. Репертуар 1830—1840-х годов утвердил в качестве стереотипа большое, крупное трагедийно-драматическое произведение и маленькое комедийное произведение: водевиль, драматическую шутку, фарс. «Эффект» трагедии и драмы видели в ее грандиозности, в количестве драматических, поражающих сцен, в помпезности постановки, в значительности изображенных исторических событий и лиц. В подавляющем большинстве случаев эта грандиозность оставалась не более как претензией.

Великие комедии («Недоросль», «Горе от ума», «Ревизор»), составившие эпохи в развитии русской драматургии, до 1850-х годов не определяли собою репертуар театров. «Маленькие трагедии» Пушкина не стали достоянием сцены. Разделение на крупные пьесы трагедийного жанра и мелкие, маленькие комедии и водевили казалось общепринятым.

Странными, нарушающими привычные представления читателей и зрителей были и герои маленькой драмы Тургенева. Ни один из них не был по существу достоин высокого «титула» трагического героя. И жертва трагической ситуации — донья Долорес, и погубивший ее волокита дон Рафаэль, и ревнивый муж дон Балтазар обрисованы как в высшей степени заурядные люди. В их поведении много комического и даже пошлого, однако действие пьесы неуклонно движется к трагической развязке. Дон Пабло, совершающий злодейство и движущий трагическую интригу, — не трагический герой. Он лицемер, как герои поэмы Пушкина «Анджело» и «Меры за меру» Шекспира, герой романа Гюго «Собор Парижской богоматери» Клод Фролло и злодей из драмы Лермонтова «Испанцы» — Соррини (эту последнюю драму Тургенев в 1840-х годах, впрочем, не знал). Вместе с тем дон Пабло лишен тех черт трагического героя, которые придают ему величие и делают самое его падение нравственным уроком. Он мелок, тщеславен, наделен чертами выскочки-бюрократа.

Драма Тургенева — драма без катарсиса, в ней не наказывается порок и страдание его жертвы не находит признания. Гибель доньи Долорес бессмысленна и случайна в том смысле, что в ней нет ничего поучительного, никакой закономерности. Но она глубоко трагична, и писатель менее всего склонен относиться к ней с иронией. Долорес умирает не шаблонно, не «литературно», она гибнет от пустяка, но ее страдание именно такого рода, которое Тургенев признавал подлинным. Она страдает «действительно, бессловесно, глухо» (Т., Соч., I, 228).

Одной из особенностей жанра «маленьких трагедий» у Пушкина является своеобразная «заостренность» финала. Подобно стихотворениям малой формы (например, эпиграммам) они имеют *pointe*. Их концовка остра, развязка наступает в момент кульминации и меняет характеристику героя и смысл ситуации.

Так, «Моцарт и Сальери» заканчивается репликой Сальери, свидетельствующей о том, что он начинает осознавать бессмысленность своего злодейства; «Каменный гость» — репликой Дон Гуана, поколебавшегося в своей неустрашимости; «Пир во время чумы» — ремаркой о глубокой задумчивости Председателя, за которой кроется его внутренний отказ от греховного веселья, и т. д.

В «Неосторожности», казалось бы, есть подобная концовка — реплика Пабло: «Это значит, что я любил твою жену» (Т., Соч., II, 48), которая раскрывает его лицемерие и обнаруживает, что его «суд» над Долорес — убийство из ревности. Однако на этом не кончается пьеса. Ее эпилог, на первый взгляд не имеющий никакого отношения к сюжету пьесы и заключающий всего две реплики, резко меняет время, место действия и нарушает единство самого действия. Все это придает ему особое значение. Смысл же его заключается в снижении образа Пабло Сангре, в его социально-политической конкретизации и в окончательной констатации безнаказанности его злодейства и безгласности, «бессловесности» страданий и смерти Долорес.

Последняя маленькая сцена эпилога, которой отмечено преуспевание Пабло Сангре на бюрократическом поприще, является как бы второй острой концовкой пьесы. Первый *pointe* — признание Пабло, что он любил Долорес, — раскрывает мужу смысл поведения его мнимого друга и обнаруживает, что чести, а в конечном счете и жизни его жены угрожал совсем не тот, к кому он ревновал. Второй *pointe* — эпилог показывает, что Пабло, уверенный в том, что «кровь имеет очищающую силу» (Т., Соч., II, 47), — порождение феодальной бюрократии, усвоившей методы инквизиции.

Характерно, что Пабло, осуществляя свой план оболъщения чужой жены, а затем мести ей за холодность, уподобляет свой разговор с нею и свое убийство судебному следствию, допросу, пытке и казни. При этом он не скрывает от своей жертвы, что действует в собственных интересах, ради удовлетворения своих страстей. Носитель феодально-бюрократических взглядов, он присваивает себе права государства и уподобляет свои эгоистические интересы государственной необходимости. Ради того чтобы «очистить» себя от страстей, он считает себя в праве пролить кровь. Таким образом, социально-историческая психология человека, жертвой которого оказалась Долорес, превращает ее «неосторожность» в роковую ошибку, а ее случайную гибель в закономерную.

Несмотря на то что Тургенев изображает Испанию и нравы его героев не похожи на нравы современных русских людей, изучение и изображение которых натуральная школа считала своей главной задачей, пьеса Тургенева связана с этим литературным течением. Анализ социально типичной психологии, обличение религиозного фанатизма, чиновничьего засилия и семейной тирании и сочувствие угнетенным — все эти черты не только роднят пьесу

Тургенева с произведениями натуральной школы, но и свидетельствуют о том, что она была одним из наиболее ранних проявлений зрелости этого литературного течения.

Сближение, совмещение трагизма и комизма в пьесе, исключительный лаконизм, сжатость ее действия, развертывающегося как пружина, придают своеобразие этому первому драматическому опыту Тургенева, в котором сказалось характерное для него стремление органически сочетать традиции творчества Пушкина и Гоголя.

В «Неосторожности» впервые появляются некоторые мотивы и приемы драматического действия, затем неоднократно использованные Тургеньевым в его пьесах.

Идеи маскировки чувств, намеренного и невольного лицемерия как явлений социальной психологии и драматизм разоблачения сущности героя, изображение момента демаскировки чувства как катастрофы, впервые воплощенные Тургеньевым в «Неосторожности», затем составили важную сторону концепции его пьес. То же можно сказать и о драматической ситуации допроса — об изображении попытки героев проникнуть в духовный мир другого человека, превратить психологический анализ в орудие борьбы. В «Неосторожности» впервые вторжение в чужую внутреннюю жизнь трактуется как насилие, утонченная пытка. «Выпытывание» сердечных тайн составляет центральный драматический узел «Неосторожности», а затем и других пьес Тургенева — «На хлебника», «Месяца в деревне».

Эта особенность тургеньевской драматургии несомненно связана с тем обстоятельством, что интерес к психологии человека, ее изучению и наблюдению, развитие психологического анализа как особой сферы литературного творчества заставили Тургенева задуматься над этическими проблемами, встающими в связи с этими интересами, над вопросом о целостности душевного мира личности и возможных последствиях ее нарушения.

Летом 1844 г., через год после окончания работы над «Неосторожностью», Тургеньев начинает писать пьесу «Две сестры», стиль и содержание которой близки к поэтике его первой драмы. В заметке «Вместо предисловия» к этой пьесе Тургеньев говорит о своем намерении подражать «Театру Клары Газуль» Мериме. Предпослав эту заметку пьесе, автор, очевидно, хотел настроить читателя на восприятие ее в определенном ключе. Возможно, что он был неудовлетворен реакцией на «Неосторожность» и хотел, чтобы читатель более вдумчиво отнесся к его новой пьесе, более почувствовал ее парадоксальность, ироничность и драматизм.

Однако уже в «исходной точке» замысла Тургенева, в изначальной его творческой установке было существенное отличие от авторской позиции Мериме. Французский писатель в «Театре Клары Газуль», как и в изданном им сборнике славянских песен «Гузла», стилизовал инонациональные литературные тексты, причем стилизация его граничила с мистификацией, ибо он стремился ввести читателя в заблуждение, заставить его поверить

в то, что он опубликовал подлинное произведение чужой литературы.

Тургенев сразу оговаривается, что испано-итальянский колорит его пьесы в значительной степени условность. Он не ставит перед собою цели имитировать чужой стиль или пародировать «couleur locale» подобно Мериме. Влияние католической церкви и фанатизма ощутимо в быте, изображенном в пьесе «Две сестры». Оно во многом определяет уклад жизни, отношения и поведение героев.

Непререкаемый авторитет старших в семье, постоянная угроза временного или вечного заточения непокорных членов семьи в монастырь — эти намеченные в незаконченной пьесе черты быта героев заставляют вспомнить «Неосторожность», где частный дом в момент острого конфликта превращается в застенок. Таким образом, пронизируя в своем предисловии по поводу критиков, утверждающих, что «драма должна — как бишь?.. воссоздавать современный быт, известное, определенное общество» (Т., Соч., III, 276), Тургенев, по сути дела, не отказывался от подобных понятий. Об этом свидетельствуют «консультация» его с испанцем, в чем проявилось стремление к верности изображения быта и национальных типов, а также черты определенной католической средиземноморской культуры, которые выдержаны в изображении им жизни героев. Вместе с тем в «Двух сестрах», как и в «Неосторожности», писатель явно ориентировался на стиль «маленьких трагедий» Пушкина, в которых при большой конкретности в изображении национальной среды ставятся и решаются общезначимые нравственные проблемы. Следует учитывать, однако, что «маленькие трагедии» Пушкина — стихотворные драмы, а пьесы Тургенева — прозаические. Это важное различие их формы является одним из признаков движения стиля пьес Тургенева от трагедии к драме. Пьесе «Две сестры» автором дано определение: «Драма в 1-м действии».

В этой пьесе Тургенев разработал ряд новых ситуаций, которые впоследствии получили дальнейшее развитие в его творчестве. Здесь впервые возникла драматическая коллизия любовного соперничества двух женщин-родственниц разного возраста. В конфликте должен был каким-то образом принимать участие студент, не являвшийся, правда, еще объектом соперничества героинь и, как следует из одной-двух реплик пьесы, чуждый интересам и страстям главных действующих лиц драмы, человек иного, чем они, склада. Впервые в этом отрывке появляется и тип утонченного, духовно изощренного человека, **слишком изысканного**, чтобы быть способным на непосредственное чувство. Эти герои и ситуации затем получили развитие в пьесе Тургенева «Студент» («Месяц в деревне»).

Однако и стиль, и содержание драмы «Две сестры» должны были быть принципиально иными, чем в «Месяце в деревне». Напряженное, сжатое драматическое действие маленькой драмы «Две сестры» приводилось в движение столкновением сильных

характеров героев, одержимых страстями. Во введении к «Двум сестрам» Тургенев дает это понять, упомянув, что желал изобразить в своем произведении необыкновенные любовные приключения и что это побудило его первоначально избрать в качестве места действия Испанию (см.: Т., Соч., III, 276).

Вскоре само отношение к категории трагического у Тургенева изменилось. В комедии «Месяц в деревне» трагический элемент присутствует и имеет большое значение, но соответственно характерам современных людей и их быту он скрыт, замаскирован бытовым антуражем. Драма приобретает форму комедии нравов.

Именно эти различия задуманной драмы «Две сестры» и «Студента» сделали возможным включение обеих пьес в планы сборника драматических произведений, составленные писателем в 1849—1850 гг. Характерно, что в первом проекте собрания своих пьес Тургенев дал этому сборнику название «Драматические очерки».

Конец первой половины 1840-х годов ознаменовался идейным и литературным оформлением натуральной школы. Ведущим жанром реалистической прозы этих лет стал очерк. Белинский видел в нем наиболее приближенный к реальной действительности жанр, имеющий особую познавательную и идейную значимость. В это время Белинский пришел к выводу, что талант Тургенева имеет главным образом «очерковое» направление и что наблюдательность, умение уловить и определить типические черты современной жизни, а не вымысел, воображение является сильной стороной писателя.

Определенный этап драматургии Тургенева (или, точнее, определенная сторона его творчества как драматурга) действительно был связан с «очерковым» направлением его деятельности. Тургенев продолжает интересоваться малыми формами драматургии, но интерес его смещается от «маленьких трагедий» Пушкина к драматическим очеркам Гоголя в качестве образца. Он ищет специфику драматизма, истоки комических и трагикомических ситуаций в реальном быте, не столько в чрезвычайных событиях, сколько в привычных ситуациях, не столько в поступках, сколько в постоянном положении действующих лиц. Характерна в этом отношении его небольшая пьеса «Безденежье. Сцены из петербургской жизни молодого дворянина» (1845). Событийная сторона изображаемого в «Безденежье» момента жизни скудна и не нова для литературы, в частности для драматургии.

Затруднения, которые испытывает в Петербурге промотавшийся помещичий сынок, его взаимоотношения с крепостным слугой, его повышенная амбиция и бедственное положение — все это заставляет вспомнить Хлестакова. Вереница кредиторов, осаждающих скрывающегося от них несостоятельного щеголя, — ситуация достаточно распространенная в русском и французском водевиле. Жизнь петербургских «моншеров» — золотой молодежи и подражающей ей, изо всех сил тянущейся за нею среды мелких чиновников и псбогатых дворян — привлекала внимание писате-

лей натуральной школы. Ей посвящали свои очерки и повести И. И. Панаев и Д. В. Григорович. Этой теме касались в своих произведениях Я. П. Бутков и Ф. М. Достоевский. Специфика обращения к этой теме Тургенева выражалась прежде всего в той особой драматургической форме, при помощи которой он воплощал эту проблематику. В подходе писателей натуральной школы начала 1840-х годов к изображаемой действительности превалировала сатирическая тенденция. Эта тенденция была ощутима и в повестях второй половины 1840-х годов, трактовавших темы безденежья, амбиции и фатовства, и даже в живописи, близкой к этому направлению (например, в картине П. А. Федотова «Завтрак аристократа»). Тургенев широко пользовался в своих маленьких комедиях приемами, «техникой» физиологического очерка,⁷ который зачастую использовал форму диалога. Составляя план сборника очерков («Сюжеты» — Т., Соч., I, 454), он отметил, что ряд очерков должен собою представлять «разговоры» на улице, в omnibusе, с извозчиком и т. д. Тургеневым был начат, но до конца не осуществлен такой очерк: разговор с ночным извозчиком («Ванька»).

«Безденежье» может рассматриваться как своеобразная «серия», как цепь очерков-разговоров, объединенных общей рамой изображения утра молодого дворянина, бедствующего в столице.

Специфику этому произведению придает авторская позиция, не совпадающая с позицией рассказчика в большинстве физиологических очерков натуральной школы. Тургенев смеется над своим героем, но и живо сочувствует ему. Анализ социального явления, его изучение и описание играют в «Безденежье» гораздо меньшую роль, чем лирико-комедийное осмысление бытовой ситуации. Автор наблюдает героя не извне, а как бы изнутри, приобщаясь к его переживаниям, хотя и остро чувствуя комизм его положения.

В «Мемориале», характеризую наиболее значительные события и впечатления своей жизни, Тургенев под 1842 г. зафиксировал: «Безденежье». Речь шла не о названии пьесы, а о тягостном и достаточно длительном положении ее автора (Т., Соч., XV, 201). Наиболее близко знавшие Тургенева во второй половине 1840-х годов современники вспоминали, что молодой писатель из-за самодурства матери, отказавшей ему в материальной поддержке, испытывал подлинную нужду, тем более тягостную, что его — наследника большого состояния — все считали богатым. Некоторые знакомые отмечали и склонность молодого Тургенева к фатовству.

⁷ О влиянии повествовательных жанров натуральной школы на драматургию Тургенева см.: *Бердников Г. П.* Иван Сергеевич Тургенев. М.—Л., 1951, с. 95—110, 141—142 и др.; *Логман Л. М.* А. Н. Островский и русская драматургия его времени. М.—Л., 1961, с. 34—42; *Винникова Г.* Тургенев и Россия. Изд. 2-е. М., 1977, с. 55—80; *История русского драматического театра*, т. 4. М., 1979, с. 103 (автор главы — Е. Г. Холодов).

Герой Тургенева, конечно, не подобен автору. Он охарактеризован прежде всего как социальный тип, ничем не примечательный представитель своей среды. Однако писатель передает свое ощущение социального, а отчасти и бактериологического родства с комическим персонажем пьесы и делает это «самочувствие» источником юмористического эффекта. Таким образом, его пьесе не присущи описательность и сатирическая отрешенность, которые Достоевский усматривал в произведениях очеркистов начала 1840-х годов. В полемике Достоевского с Гоголем и его последователями («Бедные люди») нашел свое выражение сдвиг, происходивший в творческих устремлениях и самом методе писателей натуральной школы. Та же тенденция обнаруживается в сценах Тургенева «Безденежье». Юмор его тоньше и многозначительнее, чем у подражателей Гоголя начала 1840-х годов.

Комический эффект сближения автора с героем был впоследствии использован Тургеневым в пьесе «Провинциалка» (1850). Иронически характеризуя графа Любина, Тургенев вместе с тем приписывает ему некоторые, широко известные черты своей собственной биографии (недавняя смерть матери — богатой помещицы, известной в губернии, проезд из столицы в поместье, в котором он вырос и которое получил в наследство — Спасское, и т. д.).

В «Безденежье» Тургенев ставит перед собою новую сценическую задачу: он ищет драматическое действие, по своему характеру наиболее точно отвечающее специфике изображаемого быта. Тургенев выявляет, что складу личности его героя и его положению соответствует хаотическая, бессистемная смена незначительных событий, из которых складывается его ежедневное существование. Приходы и уходы посетителей, мелькание лиц, случайно появляющихся и исчезающих, отражают неопределенность, ненаправленность течения жизни Жазикова. Этот поток хаотического движения приводит действие к внешне благополучной развязке. Случай открывает перед Жаиковым выход из безвыходного, казалось бы, положения. Но благополучие его неустойчиво, его удача временна и сулит в дальнейшем не прочное благоприятное развитие событий, а новый тушик. Создавая образ Жазикова, Тургенев развивал и варьировал тип Хлестакова, но в его во многом еще ученических сценах обнаруживались смелость и самостоятельность художественной манеры. Он направлял свой взор на микромир уголка современного общества и в чуть приметных движениях элементов этого мира видел отражение существенных особенностей современного социального быта.

Драматургия Тургенева весьма неоднородна. Недолгий период, в течение которого писатель создавал пьесы, был в его творчестве моментом определения своего пути в литературе, становления и утверждения его оригинального творческого метода. Сам Тургенев, предполагая, что в дальнейшем он будет продолжать деятельность драматурга, рассматривал свои пьесы 1840-х годов как опыты, попытки, поиски стиля и проблематики.

В маленькой пьесе — комедии «Завтрак у предводителя» (1849) действие организовано по совершенно иному принципу, чем в «Безденежье». Здесь нет центрального героя. Комическим «героем» является собирательный образ «общества» помещиков и чиновников уезда во главе с предводителем дворянства. Общие героев, их приход и уход, их поступки имеют строго определенный, направленный к заданной цели характер. Место и время их встречи обусловлено, их образ действия предусмотрен определенным ритуалом.

«Завтрак у предводителя», как и «Безденежье», — картина быта, сцена, связанная с осмыслением драматургического опыта Гоголя, и здесь взор писателя устремлен на незначительные явления ежедневного быта. Однако «статичность» этой картины, которая первоначально кажется тотальной, мнима.

Характеризуя построение своей драмы «Иванов», Чехов писал в октябре 1887 г.: «Каждое действие я оканчиваю как рассказы: все действие веду мирно и тихо, а в конце даю зрителю по морде».⁸ Неожиданность и стремительность развязки «Завтрака у предводителя», внезапный взрыв действия, вяло, неторопливо развертывавшегося на протяжении пьесы, приводят на ум эту характеристику Чеховым его пьесы. Взрыв событий и следующая за ним внезапная развязка не только не определены первоначальной целью, которую поставили перед собою действующие лица пьесы и которая, казалось бы, обусловила их поведение на всем ее протяжении, а идут вразрез этой видности и цели, разрушают и сметают на своем пути все первоначально определенные условия. Эта особенность построения пьесы является несомненным «предвестием» водевиля Чехова с его парадоксальной драматургической структурой. В «Медведе» Чехова, например, герой, явившись в имение соседки, чтобы получить старый долг, сначала дерется на дуэли со своей должницей, а затем женится на ней. В «Предложении» герой, приехав в дом, чтобы сделать предложение, вместо этого спорит с барышней и ссорится.

Предвосхищая комедийную драматургию Чехова, «Завтрак у предводителя» вместе с тем неожиданностью и стремительностью своей развязки схож с ранними драматургическими опытами Тургенева, с его маленькими трагедиями — «Неосторожностью» и, вероятно, с замыслом пьесы «Две сестры».

Как в водевиле Чехова «Юбилей» и некоторых эпизодах романов и повестей Достоевского («Село Степанчиково», «Дядюшкин сон», «Преступление и наказание» — эпизод поминок по Мармеладову), драматический комизм происходящего в «Завтраке у предводителя» состоит в его «безобразии», в нарушении того образа действий и отношений, который диктуется ситуацией и соблюдение которого желали бы продемонстрировать участники происшествия.

⁸ Чехов А. П. Полн. собр. соч. и писем в 30-ти т. Письма, т. 2. М., 1975, с. 128.

В «Завтраке у предводителя» внешнее «приличие» встречи и разрешение спора на основе дворянской чести и сословной солидарности нарушается вдовой Кауровой — самодуркой, цепко, но бестолково блюдущей свои материальные интересы. На протяжении всей пьесы в конфликте с одной стороны выступают дворяне уезда во главе со своим предводителем, с другой — бестолковая и жадная помещица Каурова. Этот длительно развивающийся конфликт достигает кульминации, когда упрямство Кауровой доводит всех до иступления, до готовности вступить в потасовку и драться на поединке. Однако не эта вспышка, а совсем другое неожиданное столкновение — между старым и новым предводителями дворянства — вызывает подлинный взрыв действия и обнаруживает подспудные интриги, в которых замешаны все присутствующие. Скрытое становится явным, перестраивается вся структура драматического конфликта. Мнимое благообразие помещиков и их предводителя демаскируется. Отношения, на которых покоилась исходная ситуация пьесы, теряют свою устойчивость; цель, которая, как казалось, направляла действия персонажей, обнаруживает свою иллюзорность, и все участники собрания разъезжаются, как будто их уносит взрывной волной. Такое построение пьесы, нарушающее все ожидания зрителей, было Тургеневым первоначально намечено в «Неосторожности», где отношения героев также решительно перестраиваются: моралист, защищающий честь дома, превращается в совратителя, друг и союзник — в соперника и врага, судья — в убийцу, а преступник — в государственного деятеля, хранителя законности.

Таким образом, «Завтрак у предводителя» — пьеса, по своей теме (размежевание помещичьих земель) и по созданным в ней типажам близкая к физиологическим очеркам 1840-х годов, по драматургической форме является оригинальным созданием Тургенева, самобытной комедией.

3

С эволюцией натуральной школы, поисками ею новых путей гуманного заступничества за бедных людей, униженных и оскорбленных связаны пьесы Тургенева второй половины 1840-х годов, которые сам автор квалифицировал как комедии, но в которых были органически слиты формы общественной комедии и трагедийные аспекты, патетика и юмор. В пьесах «Нахлебник» (1848) и «Холостяк» (1849) Тургенев впервые привносит в драматические произведения те гуманные, социально прогрессивные идеи, которые были особенно сильно выражены в повествовательных произведениях Ф. М. Достоевского, но обнаруживали себя и в повестях и рассказах Я. П. Буткова, и в деревенских повестях Д. В. Григоровича, и в сочинениях других писателей.

Белинский, высоко оценивший новаторство стиля и содержания романа Достоевского «Бедные люди», особо отметил соче-

тание юмора и трагизма в этом произведении, трагический смысл образов «маленьких людей»: Макара Девушкина, Покровского, Горшкова. Трагизм этих героев специфичен. Это герои, не поднятые на котурны, не отрешенные от будничной ежедневности, более того, не сознающие трагизма своего положения, который должен быть проявлен, понят и оценен гуманным искусством. «Смешить и глубоко потрясать душу читателя в одно и то же время, заставить его улыбаться сквозь слезы, — какое умение, какой талант!», — восклицал Белинский, «представляя» публике молодого Достоевского и утверждая, что «трагический элемент глубоко проникает собою» весь роман «Бедные люди». Об одном из героев романа, старике Покровском, Белинский писал: «...шут и пьяница — и он человек! Вы можете смеяться над его любовью к своему мнимому сыну <...>, но если, смеясь над нею, вы в то же время глубоко ею не трогаетесь, если изображение Покровского <...> не производит на вас трагического впечатления, — не говорите об этом никому, чтоб какой-нибудь Покровский, шут и пьяница, не покраснел за вас, как за человека» (IX, 554).

Ситуации романа Достоевского, восторженно и тонко истолкованные Белинским, открывали путь фантазии Тургенева. Белинский предлагал новый принцип сочетания трагизма и комизма. На место гоголевского трагизма авторской мысли, скрытого за смехом, он ставил трагизм объективного положения героя — «маленького человека», образ которого традиционно воспринимается в комическом ключе, но который приобретает право на ранг трагического героя и по драматизму своей судьбы, и по содержанию своей личности.

В качестве актера, воплощающего подобные образы, Белинский указывает на М. С. Щепкина, ссылаясь на пример исполнения им роли матроса в одноименной комедии-водевиле Соважа и Делюрье, переведенной Д. Шенелевым (VIII, 333).

Обе «патетические» комедии Тургенева были рассчитаны на исполнение главной роли Щепкиным. «Нахлебник», кроме того, был посвящен ему. Но Щепкин был для Белинского, Тургенева, так же как и для Гоголя и Герцена, не просто актером определенного амплуа, а яркой, самобытной личностью, в которой Тургенев мог увидеть не только возможного интерпретатора ролей его героев, но прообраз, прототип подобного героя. Гениальный актер в своем характере, а отчасти и в личной судьбе воплощал «маленького человека».

Созданные Тургеневым образы «маленьких людей» — Кузовкина и Мошкина («Нахлебник» и «Холостяк») представляют собою пример совершенно специфических творческих взаимоотношений писателя с актером: писатель воссоздает черты духовной личности Щепкина и раскрывает в герое пьесы человеческий тип, к которому принадлежит актер. Вместе с тем он рассчитывает на то, что Щепкин раскроет на сцене все содержание изображенного в пьесе характера.

Подобно тому как в «Завтраке у предводителя» Тургенев изобразил типичное социальное явление — размежевание помещичьих земель, в «Нахлебнике» он затронул другой острый вопрос современности — о взаимоотношениях богатых и бедных дворян, о насилии богатых над бедными. Показав в своей пьесе слияние верхов бюрократии и дворянства, их сотрудничество в беззакониях и угнетении зависимых от них людей, в том числе и обедневших дворян, Тургенев касался темы, которая привлекла до него внимание Пушкина («Дубровский»), а после него Мельникова-Печерского («Старые годы») и Салтыкова-Щедрина.⁹

Вместе с тем и в проблематике и в структуре пьесы, наряду с ее связями с литературой предшествовавшего и последующего периодов, ощутима органичная самобытность драматургии Тургенева, внутренняя логика ее развития.

В «Нахлебнике», как и в «Неосторожности» и в «Завтраке у предводителя», действие развивается в два круга, соответствующие в данной пьесе двум актам. И здесь первый круг событий завершается взрывом, который радикально меняет ситуацию, «переламывая» пьесу пополам. Первая половина пьесы рисует унижения, которым подвергается «маленький человек», горечь зависимости, воплощая это содержание в формах «ложного комизма» (вынужденное шутовство героя, которое вызывает ужас и сострадание). Восклицание Кузовкина: «Она... она моя дочь!» (Т., Соч., II, 156) — при традиционном отношении к драматическому тексту воспринималось как эффект «под занавес»; при постановке пьесы нередко эту реплику трактовали как развязку драматического конфликта, расценивая второе действие пьесы как лишнее. Александринский театр в 1889 г. и Московский Художественный в 1912 г. ограничились постановкой первого действия «Нахлебника».

Между тем своеобразие драматургической структуры пьесы «Нахлебник» тем и определяется, что реплика Кузовкина: «Она моя дочь», внутренний смысл которой в утверждении идеи равенства людей (ср. в «Шинели» Гоголя: «Я брат твой»), является началом новой борьбы, которая демонстрирует попрание идеи братства людей. Заявив о своих отцовских правах, Кузовкин совершает, как Долорес — героиня первой пьесы Тургенева, «неосторожность». Во втором действии «Нахлебника» разматывается клубок последствий его «неосторожности». Петербургский чиновник «без сердца» Елецкий так же беспощаден и жесток и так же своекорыстен, как испанский чиновник дон Пабло. Действуя заодно с мужем, Ольга Елецкая превращает доверительную беседу дочери с отцом, в ходе которой она добивается искреннего признания старика, в допрос, цель которого «поймать» на слове собеседника. В результате чистосердечие и простота Кузовкина

⁹ См.: Никитина Н. С. Из полемики Салтыкова-Щедрина с автором «Отцов и детей» и его критиками. — В кн.: Тургенев и его современники. Л., 1977, с. 76—77.

оборачиваются ему во вред. Драматическая ситуация отношений, в которых родственные чувства маскируют борьбу и интригу, получила дальнейшее развитие в «Месяце в деревне». Второе действие «Нахлебника» более характерно для драматургической манеры Тургенева, чем первое. Здесь нет внешне эффектных положений, резких и решительных поступков героев. «Бунт» Кузовкина, осознающего в первом действии свое трагическое положение и протестующего против него, во втором действии сменяется признанием своей ошибки, вины. Потребовавший гласно в первом действии справедливости («За что, за что вы меня топчете в грязь?» — Т., Соч., II, 155), герой во втором просит лишь забыть его слова и простить. Трагизм событий, происходящих во втором действии, чувствует и понимает зритель, но его не понимают и не признают герои пьесы. Сам Кузовкин «счастлив» иллюзией своей тайной близости с Ольгой и не осознает всей глубины бесчеловечности, проявленной по отношению к нему. Внешне благополучное окончание «комедии» особенно тягостно, ибо трагизм его не приносит катарсиса, признания и нравственного торжества правого. Это тягостное впечатление отчасти смягчается юмором, которым пронизан образ Кузовкина — простодушного Дон-Кихота, доброта и наивная доверчивость которого роднит его с Рыцарем печального образа.

В «Нахлебнике» впервые в драматургии Тургенева структурное значение приобретает место действия — дворянское гнездо. Ольга приезжает с мужем в свое наследственное имение, в дом своего отца, в гнездо своего рода. Она ждет только радостной встречи с родными местами, преданными слугами, природой. Вместо этого она знакомится со страшными тайнами своей семьи, ощущает власть трагического рока крепостнического самодурства, цепи отношений и традиций, которые тянутся из жизни старых поколений и связывают по рукам и ногам современных людей. Елецкий и его гости — помещики с издевательским хохотом слушают монолог Кузовкина о поколениях помещиков и чиновников-сутяг, тягавшихся с ним пз-за его маленького имения Ветрово. Но вскоре и Елецкий, и его жена вынуждены задуматься над судьбой умерших старших представителей рода, к которому принадлежит Ольга.

Во вступлении к «Литературным и житейским воспоминаниям» Тургенев утверждал, что в пору, непосредственно предшествовавшую написанию «Записок охотника», во время начала работы над этим циклом, т. е. в период создания его пьес, перед ним остро стал вопрос о его родстве с помещицей, крепостнической средой и о том, какой путь избрать: «Надо было либо покориться и смиренно побрести общей колеей, по избитой дороге; либо отвернуться разом, оттолкнуть от себя „всех и вся“, даже рискуя потерять многое, что было дорого и близко моему сердцу. Я так и сделал» (Т., Соч., XIV, 9).

Эти раздумья Тургенева отразились в «Нахлебнике» — пьесе, наиболее органично связанной по своей проблематике и по самому стилю с «Записками охотника».

Тема наследственного греха крепостничества, традиции насилий и беззаконий проходит через пьесу, «фокусируясь» в монологах Кузовкина в первом действии (комический монолог о судьбе наследства) и во втором действии (трагический монолог о судьбе матери Ольги). Этим объясняется то обстоятельство, что в данной пьесе внесценическое действие имеет большое значение. Однако ни большие монологи Кузовкина, ни разговоры, в которых раскрывается «предыстория» изображенных в пьесе событий, не снижают драматической напряженности произведения, не придают ему эпический характер. Идея рока, изображение событий, непосредственно происходящих на сцене, как следствия трагических конфликтов и нарушения нравственного закона в прошлом, соответствовали традициям европейской драматургии. Эта идея присутствовала в античной трагедии, была усвоена европейской драматургией и признана эстетикой, в частности гегельянской, в качестве движущей силы действия в драме. В 1850-х годах Чернышевский выступил в своих эстетических работах против идеи рока в трагедии, и эта его позиция была воспринята как вызывающая крайность, ниспровержение авторитетов.

В пьесе Тургенева значение мотива наследственного зла не было оценено большинством современников. Ни драматизм унижения «маленького человека», издевательств над ним (I действие), ни драматизм допроса — инквизиторской игры на чужих чувствах (II действие) не воспринимались зрителем, привыкшим к театральным стереотипам, и связь этих форм насилия с крепостническими нравами и порожденными ими драматическими ситуациями (история матери Ольги) оставалась непонятой.

После того как «Нахлебник», долго не допускавшийся на сцену, был исполнен в Малом театре с Щепкиным в роли Кузовкина, авторитетный театральный критик А. Н. Баженов в своем отзыве о спектакле утверждал, что пересказать содержание пьесы Тургенева невозможно, так как в ней нет содержания и драматического единства — это «даже и не комедия, а большие сцены».¹⁰

Мучительная цензурная история «Нахлебника» побудила Тургенева, не мирившегося с положением «нерепертуарного драматурга», написать пьесу, более далекую от животрепещущей социальной проблемы, которую он сам считал вопросом вопросов современной действительности, т. е. от вопроса крепостного права. Действие комедии «Холостяк» разворачивается в среде мелких петербургских чиновников, которых изображали в своих очерках и повестях писатели натуральной школы. В литературе, посвященной драматургии Тургенева, высказывалось мнение, что образы «маленьких людей» в «Нахлебнике» и «Холостяке» находятся в зависимости от поэтики Достоевского и его школы и не восходят к традициям Гоголя.¹¹ Однако и сам Тургенев, и Белинский, а позже

¹⁰ Баженов А. Н. Сочинения и переводы, т. I. М., 1869, с. 152—153.

¹¹ Виноградов В. В. Тургенев и школа молодого Достоевского. — Русская литература, 1959, № 2, с. 45—71.

и А. Григорьев видели общий исток деятельности Тургенева и Достоевского в творчестве Гоголя. Белинский считал то переосмысление и развитие, которое нашли художественные идеи автора «Мертвых душ» в произведениях натуральной школы, закономерным, А. Григорьев — искажающим и обедняющим его творческий метод, но оба видели в «Шинели» начало произведений о бедном чиновнике и «маленьком человеке».

В статье о драме Геденова «Смерть Ляпунова» в 1846 г. Тургенев утверждал, что Гоголь «указал дорогу, по которой со временем пойдет наша драматическая литература <...> Семена, посеянные Гоголем, — мы в этом уверены, — безмолвно зреют теперь во многих умах, во многих дарованиях <...> мы на русской сцене не видели ни одного произведения, которое можно было бы причислить к гоголевской школе (хотя влияние Гоголя уже заметно во многих), но изумительная перемена совершилась с тех пор в нашем сознании, в наших потребностях» (Т., Соч., I, 258).

Рассуждая таким образом, Тургенев толковал гоголевское влияние весьма расширительно. Себя он относил к числу писателей, в чьих умах зреют семена, посеянные Гоголем. Однако Тургеневу присуща была мысль о «коллективности» литературы, и на продолжение и развитие гоголевских литературных принципов он смотрел как на задачу, которую будет решать целое поколение писателей.

В духе натуральной школы, представителями которой он считал и Достоевского и себя, он создал комедию, по проблематике и некоторым особенностям стиля родственную повестям 1840-х годов. Для театра же эта пьеса была явлением новым, нарушающим все привычные каноны. Стереотип, соответствующий актерским амплуа, располагал к тому, чтобы трактовать героя «Холостяка» Мошкина как «благородного отца», «хлопотуна» (таковы были герои популярных водевилей «Лев Гурыч Синичкин» Д. Т. Ленского, «Дочь русского актера» П. Григорьева и др.). Однако черты сходства героя Тургенева с подобными традиционными образами репертуарной драматургии носят чисто внешний характер. Зритель, который воспринял бы Мошкина в подобном ключе, в конце пьесы, когда соответственно поэтике драматургии Тургенева чувства персонажей демаскируются, должен был бы с удивлением убедиться, что Вилицкий, по театральному амплуа молодой любовник, — расчетливый и осторожный юный чиновник и вовсе не любит героиню, а старый хлопотун любит девушку, которую изо всех сил старается выдать замуж за своего соперника.

Образ Мошкина был близок к той интерпретации, которую давал герою «Бедных людей» Достоевского Белинский. Критик обратил особое внимание читателей на скрытое, деликатное, неосознанное чувство самоотверженной любви, которое Девушкин питает к Вареньке Доброселовой (IX, 552—553). Оригинальность пьесы Тургенева, ее новизна как драматического произведения сказывалась и в том, что в «Холостяке» на театральные под-

мости был перенесен быт мелкого петербургского люда со всем драматизмом его ежедневных горестей и забот.

Писатель натуральной школы Я. П. Бутков в предисловии к сборнику «Петербургские вершины» (1845) так характеризовал своих героев: «В этой толпе есть люди, которых скорби и радости определяются таксою на говядину, которых мечты летают по дровяным дворам, надежды сосредоточиваются на первом числе» (т. е. дне жалования) и т. д. Таких героев вывел Тургенев на сцену, их заботам, горестям и мыслям, которым, как был уверен Бутков, «суждено коснеть и исчезать в том же мраке»,¹² автор «Холостяка» придал гласность и трагическую значительность.

С вниманием писателя к положению, жизненным коллизиям и внутреннему миру «маленького человека» связана художественная новация, которую он использовал в драматической комедии «Холостяк». Эта новация — подтекст. В «Холостяке» Тургенева взаимоотношения героев оказываются «замаскированными» потому, что зритель сначала смотрит на ситуацию, сложившуюся между ними, глазами добродушного и донкихотски наивного Мошкина. Только чуть заметными «признаками», ремаркой о жесте Маши, передающем ее усталость и подавленность, а также молчанием и горькой улыбкой Вилицкого или легкой иронией одной-двух его реплик Тургенев дает понять, что дело обстоит совсем не так благополучно, как публика должна заключить из слов Мошкина. Вилицкий молча взвесил свое положение, и его приятель Фонк не столько внушает ему мысль о «неразумности» его брака с Машей, сколько угадывает его мысли; Маша понимает происходящее и глубоко несчастлива.

Таким же слабым, еле заметным штрихом (репликой Мошкина о его недомогании) автор отмечает, что его герой страдает от того, что его хлопоты, как ему кажется, увенчиваются успехом. Лишь к концу пьесы все эти еле заметные намеки раскрывают свое значение, чувства героев демаскируются, их тайные мысли обнаруживаются, и читателю и зрителю становится понятен смысл некоторых «проходных» реплик и неоправданных, на первый взгляд, поступков персонажей пьесы.

Такой тип сценического поведения был совершенно непривычен и не мог быть в полной мере понят и оценен актерами и публикой середины XIX в., но ему предстояло впоследствии большое будущее в драматургии Чехова и писателей XX в., на сцене театра новой эпохи.

4

Современное состояние европейской драматургии глубоко не удовлетворяло Тургенева. «Законы сцены», прочно сформировавшиеся под влиянием практики театра, закрепленные успехом вы-

¹² Бутков Я. Петербургские вершины, кн. I. СПб., 1845, с. XIV—XV.

дающихся актеров в определенного рода, привычных для публики ролях и драматических ситуациях, имели своих адептов и знаменитых интерпретаторов, авторитет которых был непререкаем. Об одном из них — Э. Скрибе Тургенев отзывался как о писателе, который «смотрит на историю в уменьшительное стекло», толкует историческую жизнь соответственно мелким пристрастиям и привычкам современного обывателя. Сам он, считая умение наблюдать современную действительность и отмечать как ее устойчивые черты, так и меняющееся выражение ее облика непременным условием деятельности драматурга, требовал вместе с тем от него широты исторического воззрения. «Счастлив тот, кто может свое случайное создание (всякое создание отдельной личности случайно) возвести до исторической необходимости, означить им одну из эпох общественного развития <...> Одно лишь настоящее, могущественно выраженное характерами или талантами, становится неумирающим прошедшим», — писал Тургенев в 1844 г. (Т., Соч., I, 239).

Биеие современной мысли, возникновение и развитие сильных характеров, воплощающих дух и стиль эпохи, и интеллектуальный, острый диалог самобытных, энергичных и умственно изощренных личностей Тургенев наблюдал в кругу молодых людей, к которому сам принадлежал. Станкевич, Грановский, Бакунин, Белинский, Герцен, Боткин, Некрасов — каждый из них представлял какие-то существенные грани современного человека. Тургенев остро чувствовал драматизм положения этой среды, напряженность духовной жизни и самобытность форм общения ее представителей.

Одновременно с работой над пьесами, проблематика и художественная структура которых была тесно связана с литературой натуральной школы, рисовавшей жизнь социальных низов и патетически защищавшей униженных и оскорбленных бедных людей, Тургенев задумывает драматические произведения из жизни «культурного слоя», дворянской интеллигенции. Подобная проблематика тоже не была чужда натуральной школе. Однако если в сценах «Безденежье», «Завтрак у предводителя», «Разговор на большой дороге», а также в комедиях «Нахлебник» и «Холостяк» Тургенев примыкал к тому руслу натуральной школы, которое сохраняло наиболее тесную генетическую связь с традициями Гоголя, то в пьесах «Где тонко, там и рвется» (1847) и «Месяц в деревне» (1850) он выступал как соратник Герцена, автора «Кто виноват?»: «Сороки-воровки», как писатель, освещающий и по-новому осмысляющий социально-психологические проблемы, впервые поставленные Лермонтовым.

Особенностью этих пьес Тургенева является социальная и историческая конкретность обстановки действия и характеристик героев. Передавая атмосферу бесед, споров и бытового общения умных, тонких людей, Тургенев замечал историческое движение в их среде, дискредитацию романтически настроенных индивидуалистов, ориентирующих свое жизненное поведение на идеалы

1830-х годов, и демократизацию симпатий и настроений молодого поколения.

В комедии «Где тонко, там и рвется» Тургенев внешне использовал форму пьесы-пословицы в духе А. Мюссе, однако по существу пьеса его, в которой, как и в пословицах Мюссе, остроумный диалог имеет большое конструктивное значение, строится по иному принципу. В пьесах Мюссе в словесном турнире заключено действие: более тонкий, остроумный, хитрый собеседник побеждает в соревновании воли и характеров. В пьесе Тургенева словесная дуэль лишь хрупкая оболочка другого действия, которое развивается помимо остроумного диалога и выражается в его подтексте. Герой комедии, имя которого «Евгений» ассоциируется с именем героя романа Пупкина, а фамилия «Горский» напоминает о «кавказской» обстановке романа Лермонтова, сознательно следует идеалам, извлеченным из интеллектуального арсенала недавно пережитых русским обществом лет. Он не только боится потерять свою свободу и жертвует ей непосредственностью чувств, как Онегин, но и презирает с высот своего интеллектуализма окружающих и пытается в виде демонстрации и испытания своей силы вести тонкую психологическую игру, поработившая душу юной и незащищенной в своей искренности девушки. В этом он несомненно подражает Печорину. «Ваш Лермонтов» — говорит ему героиня, понимая образец, которому он следует, и уличая его в недостатке самобытности.

Вся обстановка действия комедии, изображающей общество умной и насмешливой молодежи, самоанализ и взаимное наблюдение, острые диалоги, философствование, чередующееся с играми, воспроизводят быт дворянских салонов Москвы, Петербурга и имений, где встречались молодые теоретики 1840-х годов. Белинский, Герцен и другие серьезные мыслители этого времени умели отличить салонную болтовню от серьезных обсуждений и споров, «дело» от светской, пусть и талантливой, беседы.

Сталкивая своего героя-эгоиста с юной девушкой, которую он готов принести в жертву самопознанию, подобно Фаусту, или своему скепсису, как Печорин княжну Мери, Тургенев именно эту потенциальную жертву наделяет силой духа, своеобразным характером, рисует как носительницу принципа «дела».

Она обрывает нити тонкого, изящного диалога, которые плетет Горский, как только убеждается в его неискренности. Этот момент их беседы, как это нередко бывает в пьесах Тургенева, «взрывает» действие, переводя неизменное, казалось бы неподвижное состояние изображаемого в динамическое, мгновенно перестраивающееся. «Я вам удивляюсь <...>! Вы прозрачны, как стекло <...> и решительны, как Фридрих Великий» (Т., Соч., II, 116), — говорит Горский, потрясенный мгновенным поступком Веры, меняющим коренным образом всю ситуацию и обнаруживающим, кому из них принадлежит инициатива, право принимать решения.

«Тонкость не доказывает еще ума <...> тонкость редко соединяется с гением, обыкновенно простодушным, и с великим характером, всегда откровенным», — это изречение Пушкина¹³ более всего выражает идею пьесы Тургенева, в которой отчетливо прозвучала ставшая затем одной из постоянных идей его творчества мысль о простоте и прямоте человека как признаке богатства натуры.¹⁴

Пословица, которой озаглавлена комедия, содержит, помимо своего прямого смысла — иронии, направленной на преувеличение значения утонченной, элитарной культуры, дополнительный смысл насмешки над самой формой пьесы-пословицы, которая разрушается при вторжении самой небольшой дозы подлинного, жизненного драматизма.

Уже в 1844 г. Тургенев задумывался над вопросом о положительном значении и ограниченности кружковой культуры, воспитывавшей и формировавшей целые поколения молодежи: «... эпоха теорий, не условленных действительностью, а потому не желающих применения, мечтательных и неопределенных порывов, избытка сил, которые собираются низвергнуть горы, а пока не хотят или не могут пошевелить соломинку — такая эпоха необходимо повторяется в развитии каждого; но только тот <...> заслуживает название человека, кто сумеет выйти из этого волшебного круга и пойти далее, вперед, к своей цели» (Т., Соч., I, 221).

Размышления такого рода нашли свое отражение в рассказе «Гамлет Щигровского уезда», который писался в 1848 г. и был выпечатан в начале 1849 г. В это же время Тургенев задумывает пьесу «Вечеринка», посвященную быту студентов и, очевидно, предполагавшую изображение конфликтов кружковой жизни, о которых говорит герой рассказа из «Записок охотника» (см.: Т., Соч., IV, 283—285).

С этим замыслом имеет внутреннюю связь писавшаяся в 1848—1850 гг. и законченная 22 марта 1850 г. пьеса «Студент». Фамилия одного из главных героев этой пьесы — студента Беляева совпадает с фамилией действующего лица задуманной, но не осуществленной пьесы «Вечеринка». В «Вечеринке», как и в «Дневнике лишнего человека», должны были изображаться трагические для развития самостоятельной мысли и нравственного чувства кружковые предубеждения. Очевидно, именно Беляев в этой пьесе должен был проявить самостоятельность, свободу от общего увлечения и заставить остальных студентов раскаяться в их стадных чувствах.¹⁵ «О кружок! — восклицает герой «Гамлета Щигровского уезда», — ты не кружок: ты заколдованный круг, в котором погиб не один порядочный человек!» (Т., Соч., IV, 285).

¹³ Пушкин. Полн. собр. соч., т. XI. [М.—Л.], 1949, с. 55—56.

¹⁴ См.: Бялый Г. А. Тургенев. — В кн.: История русской литературы, т. 8, ч. 1. М.—Л., 1956, с. 341.

¹⁵ Содержание задуманной пьесы изложено в воспоминаниях Н. А. Тучковой-Огаревой. См.: Тучкова-Огарева Н. А. Воспоминания. М., 1950, с. 280—281.

Беляев в комедии «Студент» и в ее более позднем варианте «Месяц в деревне» обнаруживает способность к критической, самостоятельной мысли, к тому, чтобы перерастить кружковые интересы и «пойти далее, вперед к своей цели». В небольшой пьесе «Вечеринка» независимость характера и мужество Беляева должны были выявляться в столкновении с товарищами, слишком близкими, слишком спаянными друг с другом; в «Месяце в деревне» эти качества студента подвергаются испытанию в среде, чуждой ему социально и духовно.

Место действия «Месяца в деревне», как и «Нахлебника», — дворянская усадьба. И это место действия здесь также «активно», оно само по себе создает «поле» драматического напряжения.

В интимном кругу жителей усадьбы Беляев — единственный чужой. Он обращает на себя внимание, и это внимание, подчас слишком пристальное, похоже на наблюдение за ним, а беседы — на допрос, экзамен, поединок. Так, дружеский разговор умного и изящно мыслящего друга дома Ислаевых — Ракитина с Беляевым имеет целью разведать, что это за новая личность. Беляев, просто, откровенно и непринужденно отвечающий Ракитину, демонстрирует свою внутреннюю свободу, смелость, логику. «Не у многих молодых людей столько здравого смысла, сколько у вас», — констатирует Ракитин (Т., Соч., III, 80). Эта оценка личности Беляева дается на фоне оценки всего его поколения, но подтекстом ее является не столько размышление об особенностях поколения, сколько предчувствие «опасности» Беляева как соперника.

Мотив столкновения поколений, особенностей и отличий представителей культурного слоя России разных периодов имеет важное конструктивное значение в пьесе. Изменение первоначального названия пьесы «Студент» на «Месяц в деревне», вызванное придирами цензуры, было вместе с тем подлинно творческим.

«Месяц в деревне» — это месяц, проведенный студентом в помещичьем доме, срок, достаточный, чтобы обнаружился последствия вторжения «чуждого» элемента в замкнутую раковину дворянской среды. Осторожными, скупыми чертами автор дает понять, что Беляев не только бедняк, человек недворянского происхождения и воспитания, но и демократ по убеждениям.

В тексте «Студента» герой мотивировал свое желание прочесть Жорж Санд в подлиннике знаменательными словами: «С ней дышать легко!».¹⁶ Впоследствии эту мотивировку пришлось снять по цензурным соображениям. В окончательном тексте сохранились слова Беляева: «Мне душно здесь, мне хочется на воздух» (Т., Соч., III, 152).

Рассказы Беляева о трудовой жизни, о студенческом товариществе не похожи на признания «Гамлета Щигровского уезда». Молодой демократ увидел и оценил здоровые начала университетской среды. В «Месяце в деревне» в разговоре Беляева

¹⁶ Тургеневский сборник. Материалы к Полному собранию сочинений и писем И. С. Тургенева. I. М.—Л., 1964, с. 111.

с Верой еще очень осторожно, но уже отчетливо начинает звучать важная для писателя тема «пропаганды», мысль о великой миссии передовых людей общества, несущих духовное освобождение.

Провозвестник нового этапа развития общества, Беляев — восторженный читатель статей Белинского. В лице этого героя Тургенев со свойственной ему наблюдательностью и чуткостью предвосхитил появление на общественной сцене новой в социальном и возрастном отношении генерации русской интеллигенции — поколения Чернышевского, наиболее яркому представителю которого было суждено войти в литературу почти одновременно с первой, искаженной публикацией «Месяца в деревне» (1855).

Характерная черта Тургенева как художника, мыслителя и наблюдателя — необыкновенно острое восприятие изменений, происходящих в социально-исторической ситуации, — своеобразно преломилась в драматургической структуре пьесы.

Быстрота смены культурных поколений, идеалов и духовного облика общества выразилась в пьесе в противопоставлении Ислаевых, Ракитина, с одной стороны, и Беляева и Веры — с другой. Возрастная разница в несколько лет ставит их в положение «отцов и детей», а социальное их несходство (богатство и дворянское происхождение одних и бедность и безродность других) придает идее смены культурных поколений смысл смены социальных сил, несущих тенденции развития и прогресса.

Тургенев уделяет большое внимание в пьесе образам разночинцев. Они представлены здесь тоже двумя поколениями. Умный, циничный, приспособившийся к существующему порядку Шпигельский и талантливый, самобытный, независимый Беляев. Тургенев наделяет последнего той психологической особенностью, которую он наблюдал в юности у Н. В. Станкевича — внутренней свободой, благородной простотой, умением быть искренним и верным себе в каждой ситуации. Соотношение образов Шпигельского и Беляева тоже имеет исторический смысл. Оно отражает изменение в социальном самочувствии разночинцев, в их идеалах и устремлениях.

В характере Беляева, поставленного в центре драматического конфликта пьесы, можно отметить некоторую неопределенность. Юный, еще не сложившийся, не познавший страсти, не занявший прочного жизненного положения, он напоминает, и, как ниже увидим, не случайно, Ипполита из «Федры» Расина, но такая характеристика имеет и свое историческое значение. Беляев — первая ласточка того процесса, который будет впоследствии отражен в образах героев романов Тургенева «Накануне», «Отцы и дети», «Новь».

Обращаясь к изображению процессов, происходящих в «культурном слое» общества, Тургенев осложнил драматургическую структуру своей пьесы. В «Нахлебнике» и «Холостяке» он трактует проблему трагического в духе понимания этой категории Белинским середины 1840-х годов и изображает неосознанный драматизм страдающий «маленького человека», испытывающего

социальный гнет и давление обстоятельств — материальной зависимости и бесправия.

В «Месяце в деревне» тема личной зависимости «маленького человека», пагубного влияния бедности на его судьбу выражена в истории Верочки. И здесь, как в «Холостяке» и «Где тонко, там и рвется», Тургенев наделяет свою наивную, бесхитростную, «простенькую» героиню силой характера, обезоруживающей искренностью и способностью совершать «поступки», брать на себя ответственность за собственную судьбу. Недаром в ней сказывается духовная близость к Беляеву.

Вместе с тем не Вера, а Наталья Петровна Ислаева является центральной, трагической героиней пьесы. В этом отношении Тургенев следует традиционному взгляду на смысл трагической ситуации и соответственно такому ее пониманию формирует коллизию пьесы. Обобщая опыт мировой драматургии, Белинский утверждал, что в центре трагедии должен стоять главный, трагический герой (V, 53). Тургенев неоднократно указывал, что такой героиней в пьесе «Месяц в деревне» является Наталья Петровна, что на ней сосредоточена психологическая задача произведения.¹⁷ «Власть события ставит героя драмы на распутьи и приводит его в необходимость избрать один из двух, совершенно противоположных друг другу путей для выхода из борьбы с самим собою; но решение в выборе пути зависит от героя драмы, а не от события», — писал Белинский в 1841 г. в статье «Разделение поэзии на роды и виды» (V, 19—20). Однако свобода воли героя не безусловна, ибо и возникновение коллизии, и само поведение героя определяются глубокими закономерностями: «Вот царство рока, вот сфера трагедии» (V, 56). В пьесе Тургенева в качестве «рока» выступают исторические тенденции, нравственные законы и логика психологической жизни.

В «Месяце в деревне» Тургенев свел на просцениуме представителей двух культурно-исторических эпох, впервые произвел их сопоставление и продемонстрировал их словесную дуаль. Разговор Ракитина и Беляева — прообраз столкновения Базарова и Кирсапова, но в отличие от соответствующих эпизодов романа «Отцы и дети» здесь не бой на жизнь и смерть, а пязщный, дружеский обмен мягкими ударами, «разведка», а не сражение. Стороны как бы не намерены вступать в борьбу и просто «знакомятся» друг с другом; и все-таки это борьба исторически неотвратима.

Ракитин — «неопасный», «скромный друг чужой жены» (Т., Соч., III, 278; прообраз его — эстет Валерий в ранней, незаконченной пьесе Тургенева «Две сестры») — выполняет своеобразную функцию в «Месяце в деревне»: он пресекает действие, старается остановить его течение, воспрепятствовать изменениям. Эта позиция Ракитина — влюбленного джентльмена соответствует и исторической роли подобных людей, представителей консервативной,

¹⁷ Тургенев и Савина. Письма И. С. Тургенева к М. Г. Савиной. Воспоминания М. Г. Савиной об И. С. Тургеневе. Пг., 1918, с. 66.

уходящей мысли и культуры. Противостоящий ему Беляев — «жоржзандист», свободомыслящий и горячий юноша, — «опасен». Он смело идет навстречу чувству и может поколебать неподвижный покой дворянского гнезда.

То обстоятельство, что обе молодые женщины влюбляются в Беляева, свидетельствует о содержательности его личности и привлекательности, обаянии его интересов, мыслей и духовного настроя. Попытка Ракитина задержать процесс развития чувств, воспрепятствовать влиянию Беляева приводит к катастрофическому и разрушительному взрыву эмоций, уничтожающему все устоявшиеся связи и отношения.

Эти драматические последствия попытки Ракитина свидетельствуют о закономерности процесса, который он пытался остановить.

Если для Веры сближение с Беляевым естественно и просто, а ее стремление к новым мыслям, чувствам и интересам поначалу не сулит конфликтов и коллизий, то увлечение Натальи Петровны трагично и изначально преступно.

Преступно, так как ее симпатия к идейной повизпе таит семена разрушения уклада жизни дворянского гнезда, а ее любовь к Беляеву является нарушением святыни семейных обетов; трагично, так как внутренние духовные потребности неотступно толкают ее на этот путь. Пробуждение личности Натальи Петровны начинается с возникновением ее чувства, формирование ее воли, характера происходит в процессе ее внутренних борений, на фоне ее побед и поражений в этой борьбе. Белинский утверждал, что в драматическом произведении «сущность содержания и развития» «заключается во внутренней борьбе ее героя с самим собою» (V, 21). «Победи герой естественное влечение сердца своего в пользу нравственного закона — прости, счастье, простите, радости и обаяние жизни! <...> Последуй герой трагедии естественному влечению своего сердца — он преступник в собственных глазах, он жертва собственной совести, ибо его сердце есть почва, в которую глубоко вросли корни нравственного закона — не вырвать их, не разорвавши самого сердца, не заставивши его истечь кровью» (V, 53).

Таково положение Натальи Петровны. Особенность этого образа, его «классичность», противостоящая экстремизму романтического или связанного с традицией романтической драмы трагического героя, особенно ощутима при сопоставлении персонажей «Месяца в деревне» Тургенева, с одной стороны, и «Мачехи» Бальзака — с другой. Исследователь драматургии Тургенева Л. П. Гроссман отметил любопытный факт совпадения ряда ситуации и сюжетных ходов этих двух пьес.¹⁸ Однако пьеса, в центре которой находится ситуация соперничества двух женщин («Две сестры»), была задумана Тургеневым значительно раньше 1848 г., когда «Мачеха» Бальзака была поставлена в Париже на сцене «Théâtre Historique».

¹⁸ Гроссман Л. П. Театр Тургенева. Пб., 1924, с. 67—80.

Следует отметить, что некоторые сюжетные линии «Мачехи» Бальзака, а также и ее персонажи сходны с более ранней пьесой О. Арну и Н. Фурнье — «Преступление, или Восемь лет старше», которая в переводе С. П. Соловьева в 1842—1843 гг. шла на петербургской и московской сценах. Белинский утверждал, что эта «прекрасная пьеса» не имела успеха в Петербурге, но благодаря игре Щепкина (доктор) и Самарина (герой пьесы Эмиль) произвела большое впечатление в Москве (статья «Александринский театр», 1845 г. — VIII, 553). Герцен посвятил этой пьесе специальную статью «По поводу одной драмы», в которой подробно изложил ее содержание («Отечественные записки», 1843, № 8). В пьесе Арну и Фурнье, так же как у Бальзака и Тургенева, имеет место любовное соперничество женщин-родственниц; среди персонажей есть доктор — друг дома, младшую родственницу, как у Бальзака, зовут Полиной. Старшая героиня выведывает любовную тайну своей соперницы и пытается выдать ее замуж.

Однако главным стержнем, на котором зиждется структура пьесы Тургенева «Месяц в деревне», является, как выше отмечалось, столкновение двух поколений русской интеллигенции, отражающее начало исторического сдвига, чему, конечно, нет соответствий ни в пьесе Арну и Фурнье, ни в пьесе Бальзака. Кардинальной темой пьесы Бальзака является внутренняя несостоятельность буржуазной семьи, раздираемой страстями, аморализмом, граничащим со злодейством, — семьи, в которой подлинные отношения ее членов скрыты. Более всего это проявляется в образе Гертруды де Граншан. Героиня Бальзака — демоническая натура, повинующаяся страстям и беспредельно эгоистическая. Столь же эгоистична и жестока и ее падчерица Полина де Граншан. Их соперничество — «война дикарей», в ходе которой «чудовищные замыслы один безумнее другого кружатся в <...> больном мозгу» и «рука сама ищет оружия».¹⁹ В этой борьбе допускаются шантаж, обман, предательство, воровство. В финале пьесы трупы и обвинение Гертруды в убийстве знаменуют собой развязку этой ожесточенной борьбы.

Пьеса Тургенева во многом полемична по отношению к современной ему французской драматургии. Недаром в начале пьесы «Месяц в деревне» герои читают и осуждают роман А. Дюма «Граф Монте-Кристо». Вся поэтика его пьесы противопоставлена канонам позднего французского романтизма и сложившемуся под его влиянием представлению о трагическом.

Наталья Петровна Ислаева в отличие от героини «Мачехи» — существо, в сознание которого «глубоко вросли корни нравственного закона». Ее мучительная борьба с «естественным влечением сердца» к любви, глубокое падение, к которому она приходит, разрушая счастье юной девушки, составляют важную сторону содержания пьесы. Драматическая разработка этой темы роднит «Месяц в деревне» с «Федрой» Расина. Обращение к шедеврам

¹⁹ Бальзак О. Собр. соч. в 15-ти т., т. 14. М., 1955, с. 647.

французского классицизма было не столь уж экзотическим явлением в пору разочарования в романтической драматургии. С этими процессами в искусстве связан общеввропейский успех выдающейся французской актрисы Рашели, исполнявшей роли классического репертуара и особенно сильно роль Федры.

В «Федре» Расина было дано ставшее эталоном драматического действия воплощение конфликта между долгом и страстью замужней женщины к юноше и изображено соперничество женщины и молодой девушки, любящих одного и того же человека. Не только в общности психологической ситуации пьесы, но и в некоторых частностях монологов Натальи Петровны (III действие) можно заметить близость к «Федре» Расина. Эта близость отнюдь не является результатом подражания, хотя, как думается, автор допустил ее не бессознательно. В статье о трагедии Н. В. Кукольника «Генерал-поручик Паткуль» (конец 1846 г.) Тургенев, определяя задачи русской реалистической драматургии и говоря о значении изучения опыта великих драматургов разных стран, писал: «Шекспир, и всегда Шекспир — и не только он, но и Корнель, и даже Расин и Шиллер... Не умрут эти поэты, потому что они самобытны, потому что они *народны* и понятны из жизни своего *народа*... А пока у нас не явятся такие люди, мы не перестанем указывать на те великие имена, *не для того, чтобы подражали им*, но для того, чтобы возбудить честное соревнование» (Т., Соч., I, 297).

Моментом наибольшего драматизма «сшибки» волею героинь «Месяца в деревне» является объяснение Натальи Петровны с Верой, в ходе которого первая, маскируя свои чувства, добивается откровенности своей собеседницы, чтобы обратить эту откровенность ей во вред. Эта ситуация «скрытого» вопроса и опасного вторжения в интимный мир чужой души, как мы видели, присутствует по крайней мере в трех пьесах Тургенева.

Чрезвычайно характерной чертой его драматургии, особенно ясно выраженной в «Месяце в деревне», является то, что падение, несчастье и даже гибель героев осуществляются не в патетических сценах, содержащих бурные столкновения и красноречивые монологи, а в будничной обстановке, в диалогах, в которых большое значение имеют подтекст и оттенки выражений, интонации. Преступление Натальи Петровны состоит в небольшой, но сознательно допущенной бестактности, которая, однако, разрушает счастье Верочки и обрекает ее на безрадостную жизнь и увядание, фактически губит ее.

Момент нравственного падения Натальи Петровны и разрушения всех надежд ее юной соперницы глубоко трагичен. Белинский видел две альтернативы для трагического героя: отказ от счастья во имя долга и глубокое страдание или уступка страстям и нравственное падение. Развязка «Месяца в деревне» приносит героине пьесы двойное страдание: она совершает нравственный проступок, делается причиной чужого несчастья, но вынуждена отказаться и от собственного счастья.

Трагическая развязка пьесы не исключала, однако, характерного для драматургии Тургенева смешения в ней трагического и комического элемента. Сам Тургенев определил это произведение как «комедию в пяти действиях». Мало того, в один из наиболее лиричных ее моментов — момент объяснения Натальи Петровны с Беляевым — он вставил эпизод (появление Веры), как бы воспроизводящий комический «пассаж» из «Ревизора» Гоголя (появление Марьи Антоновны во время объяснения Анны Андреевны с Хлестаковым — д. IV, явл. XIV).

Конечно, этот пародийный момент не был случайным. Подобно своим героям Тургенев обнаруживал «рефлексию», способность к иронии, к анализу и критике собственных эмоций и оценок. Он как бы демонстрировал беспристрастие в определении масштаба событий, происходящих на сцене, страх перед аффектацией, преувеличением. В этой тенденции автора «Месяца в деревне» сказались присущая ему чуткость, способность предвидеть реакцию современного читателя, сочувствовать его психологии.

Ирония Тургенева оказалась более близкой настроениям последующих поколений зрителей — людям 1860—1870-х годов, чем трагическая трактовка образа Натальи Петровны. Уже в преддверии 1860-х годов Островский, внимательно следивший за всеми более или менее заметными явлениями драматургии, «отозвался» на появившуюся в № 1 «Современника» за 1855 г. пьесу «Месяц в деревне», создав «Воспитанницу», в которой помещица, распоряджающаяся судьбою бесприданницы, выросшей в ее доме, и выдающая ее замуж, чтобы «сбыть с рук», изображается чисто сатирически, без тени сочувствия. Островский начал работать над «Воспитанницей» сразу после появления «Месяца в деревне» — летом 1855 г., но затем оставил этот замысел (к работе над ним он вернулся только в 1858 г., пьеса окончена в декабре 1858 г.). Впоследствии, в 1870 г., Островский вторично обратился к этому сюжету, осложнив его по сравнению с «Воспитанницей» рядом мотивов, в частности мотивом ревности барыни-благодетельницы, видящей в своей юной воспитаннице соперницу. Отличие отношения Островского к этой ситуации от тургеневского сказывается уже в том, что вместо небольшой возрастной разницы героинь «Месяца в деревне» в комедии «Лес» «соперниц» разделяет разница более чем в тридцать лет; вместо любви молодой женщины (Натальи Петровны Ислаевой) к студенту изображается страсть «вдовы, лет 50-ти с небольшим» к молодому человеку, «недоучившемуся в гимназии».

Становление творчества Островского, сенсация, которой сопровождалось появление его пьесы «Свой люди — сочтемся» (по выражению Тургенева, «он начал необыкновенно» — Т., Соч., V, 396), а затем огромный успех первых постановок его пьес оказали несомненное влияние на судьбу драматургической деятельности Тургенева.

Критик журнала «Москвитяин» А. Григорьев, выдвигая Островского как выразителя «пового слова» в драматургии, резко

нападал на Тургенева, в котором видел представителя натуральной школы.

В 1852 г. Тургенев написал статью о «Бедной невесте» Островского. Противопоставляя в этой статье неумеренным восторгам «Москвитянина» свой трезвый взгляд на творчество молодого драматурга, он высказывал мысль о том, что Островский является, как и другие писатели-реалисты 1840-х годов, последователем Гоголя. Тургенев видел в Островском своего соратника по борьбе за обновление драматической литературы. Вместе с тем Тургенев утверждал в своей статье, что «Свои люди — сочтемся» сильнее, чем следующая пьеса Островского — «Бедная невеста», что Островский должен еще немало трудиться, чтобы найти свой стиль в искусстве. Интересно отметить, что Тургенев в некоторых случаях подвергает критике те стилистические особенности и сюжетные ходы «Бедной невесты», в которых можно заметить сходство с его собственным творчеством.

Тема «затухания» высоких устремлений одаренной женской натуры в среде невежественных и грубых обывателей проходит как один из существенных мотивов через поэмы Тургенева «Параша» и «Андрей». Подробно анализируя поэму «Параша» Тургенева, Белинский процитировал строки о трагической участи девушки, которой суждено завянуть «в неловких лапах чиновника, довольного собой» (Т., Соч., I, 88), и посвятил несколько выразительных строк характеристике «довольных собою» практичных пошлых людей, союз с которыми губелен для красоты, женственности, одухотворенности.

Подобный сюжет, правда, соединенный с чрезвычайно важным в пьесе мотивом материальной зависимости «бесприданницы», составляет основу содержания «Бедной невесты» Островского. Тургенев положительно оценивает в этой пьесе образ самодовольного чиновника Беневоленского, хвалит фигуру эгоистично-беспокойного Милашина, некоторыми своими чертами напоминающего Чулкатурина из «Дневника лишнего человека», но находит, что Марья Андреевна слабо очерчена и уступает по социальной типичности героиням Гоголя. Этот упрек, так же как упрек в пристрастии к повторению речевых формул в качестве средства характеристики героев, мог бы быть переадресован самому Тургеневу, особенно как автору «Холостяка».

Можно предположить, что в критических замечаниях такого рода о пьесе Островского проявлялось, с одной стороны, желание Тургенева вернуть Островского к более оригинальному и самобытному, по его мнению, началу творчества драматурга, с другой же — известная неудовлетворенность собственными пьесами, стремление пересмотреть некоторые их приемы.

Усложнение драматургической структуры пьесы, усиление внутренней психологической напряженности, энергии «сшибки» характеров, акцентирование исторических аспектов конфликтов — все эти проявления развития, обогащения художественной системы Тургенева-драматурга нашли свое выражение в «Месеце в де

ревне». Экспериментировать, искать новых путей в этой области Тургеневу приходилось в нелегких условиях. Драматургия его подвергалась непрерывным цензурным запретам, ставились препоны (подчас непреодолимые) публикации его пьес и постановке их на сцене. «Завтрак у предводителя», допущенный на сцену, цензура не разрешала печатать. Такой случай уникален, обычно театральная цензура была особенно придирчива. Последнее обстоятельство побудило Тургенева, опубликовавшего «Месяц в деревне» после долгих цензурных мытарств, в специальном предисловии оговорить, что пьеса не предназначена для театра. Многие годы длилась мучительная история запрещений для печати и сцены «Нахлебника», написанного в 1848 г., напечатанного в 1857 г. и поставленного лишь в 1862 г.

В отличие от Островского Тургенев не был поддержан в его драматургической деятельности ни друзьями, ни критикой. Очевидно, в 1840-х годах в кругу «Современника» на Тургенева смотрели как на драматурга, подающего большие надежды. Однако в 1850-х годах, когда писатель особенно нуждался в поддержке, Дружинин, пересматривая оценки Белинского и традиции сороковых годов, иронически писал о том, что на Тургенева смотрели как на «надежду русской сцены и новое светило нового театра».²⁰ Боткин же, сравнивая Островского и Тургенева, писал последнему: «Я знаю, что „Свои люди“ Островского великолепная вещь, а все-таки сочности и таланта, поэтического таланта в тебе больше. *Только, может быть, не для театра.*»²¹

Вся эта совокупность обстоятельств, а также новизна, необычность художественной системы Тургенева-драматурга, постоянно сталкивавшегося с совершенно другим пониманием законов сцены, чем то, которое выражалось в его собственной драматургии, поколебало его веру в свои силы. Однако несомненно, что, создавая свои пьесы, он видел перед собою тот идеальный театр, который их разыгрывает. Характерно и поучительно восклицание Тургенева, посмотревшего на сцене Александринского театра удачное исполнение «Месяца в деревне» с М. Г. Савиной в роли Верочки: «Теперь я вижу, что писал для театра».²²

На протяжении всего своего творческого пути Островский «помнил» пьесы Тургенева и, очевидно, перечитывал их. В его произведениях можно отметить отзвуки впечатлений от этого чтения.

В пьесе «Шутники» Островский обратился к теме издевательства над людьми, попыток превратить бедного человека в шута и забавляться «спектаклем» его незащитности и унижения, — теме, впервые драматически разработанной в «Нахлебнике». В «Шутниках» же нашли свое отражение некоторые ситуации «Холостяка»

²⁰ Дружинин А. В. Собр. соч. СПб., 1865, т. 7, с. 288.

²¹ Тургенев И. С. Первое собрание писем. СПб., 1885, с. 19.

²² Mercure de France, 1922, 15 juin, p. 853. Цит. по кн.: Гительман Л. Русская классика на французской сцене Л. 1978, с. 41.

(покровительство «маленького человека» бедному чиновнику, жениху его дочери, слабость, бесхарактерность жениха).

В драме Островского «Грех да беда на кого ни живет» трагически трактуется ситуация, комически интерпретированная Тургеневым в пьесе «Провинциалка»: попытка богатого барина возобновить роман с женщиной, которую он знал в юности, и пренебрежительное отношение его к провинциальному обывателю, мужу приглянувшейся ему старой знакомой.

Эпизод неприлично скудного званого обеда, шокирующего своим «мещанским» тоном гостей в «Бесприданнице», соответствует эпизоду званого обеда у Мошкина в «Холостяке». В обеих пьесах обед имеет роковые последствия для невесты, разрушает предполагаемую свадьбу.

Тургенев с доброжелательным интересом следил за творчеством Островского. В воспоминаниях о Белинском, перечисляя явления современной литературы, которые несомненно вызвали бы одобрение великого критика, он писал: «Как бы поразился он поэтическому дару Л. Н. Толстого, силе Островского, юмору Писемского, сатире Салтыкова, трезвой правде Решетникова» (Т., Соч., XIV, 57).





УКАЗАТЕЛЬ ИМЕН И ПРОИЗВЕДЕНИЙ

- А. Б. В. см. Надеждин Н. И.
Аблесимов А. О. 158, 172, 173, 176—180
«Мельник — колдун, обманщик и сват» 172, 176—180
«Подъяческая пирушка» 158
«Поход с непременных квартир» 172, 173
Августин Блаженный А. 467
Авдеев А. В. 6
Аксаков С. Т. 211, 426—428, 430, 457, 469
Аксель см. Липдфорс Н. Ф.
«Акт комедийный о Калеандре» 49
«Акт о преславной палестинских стран, всюду славою прекрасно сияющей Дияне» 49
«Акт о царе перском Кире и о царице скифской Тамире» 41
Александр I 22, 107, 265
Алексеев М. П. 80, 264, 267, 283, 358, 440
Алексей Михайлович, царь 29
Алексей Петрович, царевич 48, 56
Андроников И. Л. 379
Андросов В. И. 444
Аникст А. А. 12, 356
Анна Иоанновна, императрица 46, 49, 69
Анненков П. В. 279, 438
Ансело Ж.-А.-П.-Ф. 406
Антополини 262, 263
«Добрыня Никитич» 262
«Карачун» 262
Аринштейн Л. М. 281
Аристотель 12, 34
Аристофан 20, 466
Арлевиль К., д' 237
«Испанские замки» 237
Арну О. 508
«Преступление, или Восемь лет старше» 508
«Артаксерсово действо» 30
Архипова А. В. 244, 349
Асафьев Б. В. 190
Асеев Б. Н. 7
Асмус В. Ф. 312
«Атаман», народная драма 56
«Атаманская шайка», народная драма 56
Ауфенберг И. 355
«Заколдованный дом» 355, 356
Афанасьев А. Н. 438
Баженов А. Н. 498
Базанов В. Г. 240
Базилевич М. 35, 45
«Декламация» 45
Байбаков А. 93
«Иефай, священная трагедия» 93
Байрон Д.-Г. 256, 257, 323, 363, 375, 388, 478
«Манфред» 363, 478
«Паломничество Чайльд-Гарольда» 257
«Проклятие Минервы» 257
Бакунин М. А. 501
Бакунины 479
Бальзак О., де 355, 507, 508
«Мачеха» 507, 508
«Maitre Cornelius» 355
Барков Д. Н. 297
Барков И. С. 116
Барсуков Н. П. 329, 333, 334, 336, 337, 341
Барт Н.-Т. 298
«Притворная неверность» 298
Батюшков К. Н. 20, 182, 201, 202, 259, 288, 300, 350, 377
«Мои певаты» 288
«Умирающий Тасс» 259, 350
Бахтин М. М. 168
Бахтурин К. 415
Баяр Ж.-Ф.-А. 406, 407
Бегичев С. Н. 301
Бек Ж., дю 32
«История великого императора Тамерлана» 32
Белецкий А. И. 7
Белинский В. Г. 21, 25, 160, 178, 181, 202, 257, 261, 312, 324, 325, 341, 352, 356—365, 367, 368, 370,

- 371, 389, 391, 402—406, 409, 412, 416, 420, 424, 431, 448, 449, 464, 474, 475, 476, 479—485, 495, 498—500, 502, 505—508, 512, 513
 «Гамлет. Драма Шекспира. Мочалов в роли Гамлета» 361
 «Гамлет, принц Датский. Драматическое представление. Сочинение Николая Полевого» 361
 «Г-н Каратыгин на московской сцене в роли Гамлета» 361, 363
 «Дмитрий Калинин» 202, 357, 358
 «И мое мнение об игре г-на Каратыгина» 363
 «О русской повести и повестях Гоголя» 358
 «Разделение поэзии на роды и виды» 362, 476
 Белкин А. А. 9, 45
 Бенедиктов В. Г. 375, 480
 Бенкендорф А. X. 265
 Бентли Э. М. 10
 Бердников Г. П. 491
 Берков П. Н. 7, 29, 37, 43, 45, 55, 78, 86, 110, 115, 116, 119, 131, 135, 143, 144, 146, 147, 156, 157, 166, 172, 174, 177, 188, 214, 458
 Бескин Э. М. 30
 Бестужев (Марлинский) А. А. 277, 297, 369, 375, 398, 480
 «Испытание» 369
 Бецкой И. И. 81
 Бидло Н. 47
 Бланк В. Я. 179
 Блок А. А. 295
 Блудов Д. Н. 186, 193, 196, 197, 201
 Блуменгросс Л. 29, 47
 Бобров Е. П. 223
 Богатырев П. Г. 7, 11
 Богоявленский С. К. 45
 Бомарше П. 285, 456
 «Женитьба Фигаро» 285, 456
 Бонди С. М. 294
 Бонжур К. 277
 «Муж-волокига» 277
 Борисов Ю. Н. 297, 318, 435
 Боткин В. П. 501, 512
 Боцяновский В. Ф. 359
 Бочкарев В. А. 22, 184, 202, 204, 206, 208, 211, 242, 319, 321
 Бразе 104
 «Безбожный» 104
 Бразье Н. 406
 Брант Л. 405
 Бродский Н. Л. 377, 379
 Брюллов К. П. 442, 450
 Брюсс Д.-О. 152
 «Важный» 152, 153
 Буало Н. 45, 58, 59, 113, 114, 226, 318
 «К Мольеру» 226
 «Поэтическое искусство» 113, 114
 «Разговор цензора и его друга» 226
 Буасс Л., де 119, 237
 «Болтун» 237
 «Пустомеля» 119
 Булгаков 402, 409
 Булгаков М. А. 8
 «Театральный роман» 8
 Булгарин Ф. В. 323, 365, 366, 405, 410, 415, 416, 423, 442
 «Комары» 423
 «Театральные воспоминания» 410
 «Шхуна Ньюкарлеби» 365, 366
 Гуслаев Ф. И. 6
 Бутков Я. П. 403, 424, 491, 494, 500
 «Петербургские вершинны» 424, 500
 Бутурлин А. И. 116
 Бялый Г. А. 503
 Валберхова М. И. 299
 Валишевский К. 135
 Вальцель О. 470—472
 Ванжура Э. 179
 Варен Ш. 406
 Варнеке Б. В. 117
 Варнер Ф. О. 406
 Вебер Ф. X. 41
 Веневитинов Д. В. 278, 328, 329
 «Венец Димитрию», школьная драма 93
 Вергилий 72, 83
 «Энеида» 72, 83
 Вергилий Полидор 35
 «О приобретении вещей» 35
 Веревкин М. И. 132, 136—138, 158
 «Имениник» 132, 136
 «Так и должно» 132, 136, 137, 158
 «Точь-в-точь» («Пугачев Емелька») 136—138
 Вернер Э. 355, 365
 «24 февраля» 365
 Веселовский А. Н. 6
 «Вечеринки, или Гадай, гадай, девица, отгадывай, красная», анонимная опера 178
 Виллье 46
 «Комедия о доне Яне и доне Педре» 46
 Вильсон Д. 288, 289, 481
 «Чумной город» 288, 481
 Винпикова Г. Э. 491
 Виноградов В. В. 6, 400, 498
 Виноградов Н. Н. 55
 Винокур Г. О. 269, 317, 321, 330
 Виньи А., де 356
 Виротайнен М. П. 5
 Впшневская П. Л. 438
 Владымирская П. М. 400
 Волков Д. В. 132, 138, 139
 «Воспитание» 132, 138, 139

- Волков Ф. Г. 47
 Вольперт Л. П. 279
 Вольтер Ф.-А. 19, 60, 66, 85, 88, 89,
 100, 102, 210, 212
 «Альзира» 102, 212
 «Брут» 66
 «Запра» 66
 «Марьямна» 210
 «Меропа» 85, 88, 89
 Вольф А. И. 402
 Воробьева М. С. 185
 Воскресенский М. И. 424
 «Тринадцатый гость» 424
 Вронченко М. П. 481
 Всеволодский-Гернгросс В. Н. 6, 7,
 56, 110
 Вяземский П. А. 21, 129, 182, 186,
 193, 195, 196, 201, 209, 300, 307,
 338, 407, 410, 451
 «Кто брат, кто сестра» 410
 Вязмитинов С. К. 164
 «Новое семейство» 164
- «Гаер больной, Поляк, Старик», ин-
 термедия 54
 «Гаер, Дама, Муж, Жид», интерме-
 дия 54
 «Гаер, Доктор-француз, Молодка»,
 интермедия 54
 Галинковский Я. А. 185
 Гегель Г.-В.-Ф. 361, 474, 479
 Гедеонов С. А. 499
 «Смерть Ляпунова» 499
 Геллерт Х.-Ф. 133
 «Богомолки» 133
 Генслер К.-Ф. 179, 291
 Гердер И.-Г. 203
 Геродот 30
 «История» 30
 Герцен А. И. 25—27, 305, 403, 495,
 501, 502, 508
 «Кто виноват?» 501
 «По поводу одной драмы» 508
 «Сорока-воровка» 501
 Гете И.-В. 246, 256, 277, 280, 281,
 284, 290, 323, 328, 355, 363, 441,
 476, 479—482
 «Гец фон Берлихинген» 246, 328,
 476
 «Фауст» 256, 277, 280, 281, 290,
 316, 363, 479, 481, 482
 «Эгмонт» 328, 355, 441, 476, 479
 Гивнер Ю. М. см. Хюбнер Г.
 Гизель И. 39, 81
 «Спнопсис» 39, 81
 Гиллельсон М. И. 186, 201
 Гиллис Дж. 258
 «История Греции» 258
 Гинзбург С. Л. 165
 Гиппиус В. В. 460, 461
 «Гистория Кира», драма 41
- Гительман Л. И. 512
 Глебов С. И. 125
 Глинка М. И. 343
 Глинка С. Н. 209, 210, 241, 243
 «Мивин» 209
 «Михаил, князь Черниговский» 209
 «Сумбека, или Падение Казан-
 ского царства» 209
 Глинка Ф. Н. 239—243, 246, 248, 252,
 259, 260
 «Вельзен, или Освобожденная Гол-
 ландия» 240—243, 248, 259, 260
 «Опыты двух трагических явле-
 ний в стихах без рифмы» 242,
 243
 «Отрывки из „Фарсалии“» 242, 243
 Гнедич Н. И. 202, 208, 215
 Гоголь Н. В. 16, 20, 21, 24, 25, 140,
 152, 237, 312, 313, 325, 351, 354,
 402—406, 414, 415, 421, 426—473,
 483, 484, 488, 490, 492, 495, 496,
 498, 499, 510, 511
 «Авторская исповедь» 427
 «Альфред» 440, 448
 «Вечера на хуторе близ Дикань-
 ки» 426
 «Владимир 3-ей степени» 426, 428,
 435—440, 452, 461, 462, 473
 «Ганц Кюхельгартен» 426, 466
 «Женитьба» 439, 440, 452—458, 461,
 470—472
 «Женихи» 439—441, 452, 456
 «Игроки» 414, 452, 457—461, 470,
 471
 «Лакейская» 435, 452, 461, 463
 «Мертвые души» 427, 453, 466
 «Ночь перед Рождеством» 438
 «Отрывок из письма, писанного ав-
 тором вскоре после первого
 представления „Ревизора“, к од-
 ному литератору» 435, 438, 446,
 461—463, 466
 «Петербургская сцена в 1835—
 36 г.» 429, 469
 «Петербургские записки 1836 года»
 428
 «Портрет» 351
 «Предупреждение для тех, кото-
 рые пожелали бы сыграть как
 следует „Ревизора“» 446, 466, 468
 «Развязка „Ревизора“» 464—469
 «Ревизор» 21, 24, 152, 237, 363, 402,
 403, 428, 431—433, 441—452, 457,
 461, 467—473, 483, 486, 510
 «Театральный разъезд после пред-
 ставления новой комедии» 430,
 431, 433, 442, 443, 451, 453, 462,
 464—468
 «Тяжба» 435, 452, 461, 462
 «Утро делового человека» 435, 452,
 461—463

- «Характеры и костюмы. Замечания для гг. актеров» 466
 «Шинель» 437, 438, 496, 499
 Гозенгуд А. А. 163, 166, 179, 224, 226, 228, 231, 262
 Голицын В. В. 35
 Голицын С. Ф. 160, 222
 «Голый барин» см. «Мнимый барин»
 Гольберг Л. 111
 Гольденвейзер А. Е. 6
 Гольдони К. 151, 153
 «Светский человек» 151
 «Тщеславные женщины» 151
 «Хитрая вдова» 151
 Гомер 244
 Гончаров И. А. 305, 325, 400
 «Милльон терзаний» 325
 «Обрыв» 325
 «Обыкновенная история» 325
 «Счастливая ошпбка» 325
 Горка Л. 35
 Городецкий Б. П. 274, 355
 Горчаков Д. П. 179
 Готшед И.-Х. 71, 72
 «Опыт критической поэтики для немцев» 71
 «Умпрающий Катон» 72
 Грановский Н. Т. 501
 Грегори И.-Г. 29—31, 33
 «Артаксерсово действо» 30—32
 «Жалобная комедия об Адаме и Еве» 33
 «Иудифъ» 31, 33
 «Комедия о странствии и браке молодого Товии, сына Товитова» 31
 Грессе Л. 124, 303
 «Спдней» 124
 «Le méchant» 303
 Гриб В. Р. 451
 Грибоедов А. С. 17, 20, 24, 26, 140, 152, 221, 228, 230, 232, 236—238, 256, 277, 293, 296—326, 379, 388, 396—398, 403, 404, 410, 434, 435, 463, 472, 483
 «Горе от ума» 17, 20—24, 26, 140, 152, 221, 228, 232, 236—238, 296—326, 363, 379, 396—398, 435, 463, 472, 483, 486
 «Грузинская ночь» 323
 «Замужняя невеста» 299, 300
 «Кто брат, кто сестра, или Обман за обманом» 300, 410
 «Молодые супруги» 297, 298
 «Притворная неверность» 277, 298
 «Радамист и Зенобия» 322, 323
 «Своя семья, или Замужняя невеста» см. «Замужняя невеста»
 «Студент» 300
 «1812» 321, 322
 Григорович Д. В. 403, 491, 494
 Григорьев Ан. А. 304, 305, 360, 499, 510
 Григорьев Г. 408
 «Комнатка с отошлением и прислугой, или Танцмейстер и студент» 408
 Григорьев П. Г. 411, 412
 «Купцы» 411
 «Необыкновенное путешествие щукинодворского купца» 411
 «Филатка и Миропка, соперники, или Четыре женпха и одна невеста» 412
 «Ямщики, или Как гуляет староста Семен Иванович» 412
 Григорьев П. И. 402, 406, 411, 413, 414, 424, 499
 «Вдова-чиновница» 411
 «Герои преферанса» 414
 «Дочь русского актера» 499
 «Жена кавалериста, или Четверо против одного» 406
 «Ни статский, ни военный, ни русский, ни француз» 413
 «Петербургский анекдот с жильцом и хозяином» 424
 Грильпарцер Ф. 355
 «Прародительница» 355
 Гришунин А. Л. 306, 325
 Гроссман Л. П. 262, 485, 507
 Грот К. Я. 262
 Грот Я. К. 203
 Грузинцев А. Н. 212—214, 241, 244
 «Эдип-царь» 213, 244
 «Электра и Орест» 244
 Гуковский Г. А. 64, 77, 114, 133, 134, 154, 328, 338
 Гусев В. Е. 7
 Гюго В. 353—356, 363, 369, 478, 486
 «Кромвель» 355
 «Собор Парижской богоматери» 486
 «Эрнанн» 355, 369
 Д. Р. 164
 «Тирпис и Ника» 164, 169
 Давыдов С. И. 180
 Дамский 164, 165, 170
 «Винета, или Тарас в улье» 164, 165, 170
 Данилов С. С. 7, 226, 236, 237, 313
 Данте А. 359
 «Ад» 359
 Даргомьжский А. С. 295
 Дартуа Ф.-В.-А. 237, 406
 Дашков Д. 219
 Деверже 406
 Делгюрье 495
 «Матрос» 495
 «Действие в персонах о короле Гичпанском». драма 50

- «Действо о князе Иеффе Галаатском» 39
 «Действо о страдании святые мученицы Прасковии» 38
 Дельвиг А. А. 263
 Демин А. С. 10, 32, 51
 Деннери А.-Ф. 407
 Державин Г. Р. 194, 200, 202—207, 210—213
 «Атабалибо, или Разрушение Перуанской империи» 211
 «Грозный, или Покорение Казани» 204
 «Евпраксия» 204
 «Ирод, или Мариамна» 210, 211
 «Пожарский, или Освобождение Москвы» 204
 «Темный» 203, 204
 Державин К. Н. 401
 Державина О. А. 36, 37, 51
 Дегуш Ф.-Н. 117, 119, 121, 139, 152, 237
 «Излишне любопытный» 139
 «Нерешительный» 237
 «Расточитель» 119, 121
 «Странный человек» 152
 Джилиберти 46
 Дидро Д. 116, 125, 126, 360
 «Отец семейства» 125
 «Побочный сын» 125
 Дмитриевский И. А. 186, 187, 194, 203
 Дмитриев И. И. 181, 200, 201, 226, 338
 «Ермак» 226
 Дмитрий Ростовский (Туптало Д. С.) 35—38
 «Житие Дмитрия Солунского» 37
 «Комедия на Рождество Христово» 36
 Додсли Р. 119
 «Галантерейная лавка» 119
 Локусов А. М. 386
 Голгово П. 30
 Долгорукий Я. Ф. 366
 Донат А. 34, 35, 45
 Достоевский Ф. М. 295, 325, 376, 403, 484, 491—495, 499
 «Бедные люди» 484, 492, 494, 495, 499
 «Дядюшкин сон» 493
 «Преступление и наказание» 493
 «Село Степанчиково» 493
 Дризен Н. В. 365
 Дружбинин А. В. 403, 413, 512
 Дурылин С. Н. 369, 385, 397, 437, 460, 461, 464
 Дьяченко В. А. 411
 «Вот каковы корни» 411
 Дюваль А. 406
 Дюверье (Мельвилл) А.-О.-Ж. 406
 Дюканж В. 354, 355, 357, 455, 458
 «Тридцать лет, или Жизнь игрока» 355, 357, 455, 458
 Дюма А. 353, 354, 478, 508
 «Граф Монте-Кристо» 508
 Дюмануар Ф.-Ф. 407
 Дюсис Ж.-Ф. 185, 186
 «Эдип в Колоне» 185
 «Эдип у Адмета» 185
 Еврипид 197, 198, 212, 247
 «Гекуба» 197
 «Ираклиды, или Спасенные Афины» 212
 «Финикиянки» 247
 «Электра и Орест» 212
 Егоров Б. Ф. 338
 Екатерина II 19, 79, 83, 87, 93, 95, 97—102, 131—135, 143, 147—149, 156, 157, 170, 179, 237
 «Вопроситель» 132, 133, 237
 «Госпожа Вестникова с семьею» 132
 «Записка касательно российской истории» 98
 «Из жизни Рюрика» 97
 «Именины госпожи Ворчалкиной» 132
 «Начальное управление Олега» 97
 «Новгородский богатырь Боеславич» 179
 «Обольщенный» 148
 «О время!» 132, 133, 135, 139
 «Передняя знатного боярина» 132, 133, 135
 «Февей» 179
 «Храбрый и смелый витязь Архидец» 179
 «Шаман Сибирский» 148
 Елагин И. П. 104, 117, 118, 120
 «Русский француз» 120
 Елеонская А. С. 29
 Елизавета Петровна, императрица 44, 49, 50, 68, 69, 76
 Ельчанинов Б. Е. 119, 120, 125, 154
 «Награжденная добродетель» 120
 «Наказанная вертопрашка» 154
 Еремин И. П. 13
 Ефимова З. С. 399
 Жандр А. А. 192, 222, 277, 299, 301
 «Притворная неверность» 277
 Жебелев Г. И. 184
 Желтов А. 175
 «Три свадьбы вдруг, или Как аукнется, так и откликнется» 175
 Жихарев С. П. 179, 180, 185, 193, 194, 203, 208, 215
 Жуковский В. А. 20, 182, 200—202, 228, 229, 320, 328, 332, 345, 377, 415
 «Орлеанская дева» 332

- Журовский Ф. 42, 43
 «Диалог о Гофреде, победившем сарацины» 42
 «Слава печальная» 43
 «Слава российская» 43
- Заборов П. Р. 66, 212
- Загоскин М. Н. 160, 219, 221, 225—227, 229, 230, 232—235, 238, 296, 303, 323, 427
 «Богатонов в деревне, или Сюрприз самому себе» 233
 «Вечеринка ученых» 234
 «Господин Богатонов, или Провинциал в столице» 232, 233
 «Добрый малый» 235, 303
 «Комедия против комедии, или Урок волокитам» 221, 229
 «Лебединская ярмарка» 234
 «Роман на большой дороге» 234, 235
 «Сочинитель в прихожей» 234
 «Урок холостым» 221
 «Чудаки» 234
 «Юрий Милославский» 160
- Закс Г. 30, 41
 «Трагедия о рождении, жизни и смерти короля Кира» 41
 «Эсфирь» 30
- Западов А. В. 68
- Зорин А. Л. 297
- Зотов В. Р. 423
 «Учитель» 423
- Зотов Р. М. 183, 184, 186, 189, 190, 199, 219, 366
 «Саардамский корабельный мастер, или Нет имени ему!» 366
- Зубова М. В. 56
- Зубров П. И. 409, 411
 «Глухой всему виною» 411
 «Провинциальная невеста и петербургские женихи» 411
- Иванов Ф. Ф. 206—208, 219, 220, 243, 336
 «Марфа Посадница, или Покорение Новгорода» 206—208, 219, 243, 336
 «Награжденная добродетель, или Женщина, каких мало» 220
 «Семейство Старичковых» 220
- Иванова Н. Ф. 381
- «Игра пирожная», интермедия 54
- Измайлов В. В. 216, 224
 «Путешествие в полуденную Россию» 224
- Иезуитова Р. В. 191
- Ильин Н. И. 215—218
 «Великодушие, или Рекрутский набор» 215, 217
- «Лиза, или Торжество благодарности» 217
- «Интермедия о Гаеро» 52
- Иосиф Флавий 30, 210
 «Иудейские древности» 30
 «О войне Иудейской» 210
- Искандер см. Герцен А. И.
- «История о царе Давиде и сыне его Соломоне Премудром» 39
- Иффланд А.-В. 360
- Кавос К. А. 262, 263
 «Добрыня Никитич» 263
 «Илья-богатырь» 262
- Кадлубовский А. П. 102
- Калачева С. В. 49
- Кальдар 73
 «Ахилл на Скиросе» 73
- Кальдерон де ла Барка 248
- Кампистрон Ж.-Г. 119
 «Любовница в роли любовника» 119
 «Ревнивый, из заблуждения выведенный» 119
- Кандинский А. 172, 174
- Кантемир А. Д. 20, 122
- Капнист В. В. 20, 109, 147, 148, 157—160, 169, 187, 214, 429, 435, 451
 «Антигона» 187, 214
 «Судейские именьны» 158
 «Ябеда» 157—160, 429, 430, 435, 451
- Карамзин Н. М. 20, 24, 100, 147, 166, 181, 182, 188, 200, 201, 203, 204, 206, 208—210, 217—219, 223, 252, 253, 255, 265, 269, 270, 273, 274, 327, 328, 331, 333, 334, 343
 «Бедная Лиза» 166, 217—219
 «История государства Российского» 252, 253, 265, 269, 270, 273, 274, 327
 «Марфа Посадница» 100, 206
 «Наталья, боярская дочь» 209
 «О случаях и характерах в российской истории, которые могут быть предметом художества» 204
 «Остров Борнгольм» 188
 «Фрол Силин» 210
 «Юлия» 219
- Каратыгин В. А. 333, 355, 356, 360, 364
- Каратыгин П. А. 355, 402, 404, 409, 411, 413—421, 424
 «Авось! или Сцены в книжной лавке» 415, 416
 «Брюзга, или Максим Петрович Недоволин» 413
 «Булочная, или Петербургский немец» 420, 421
 «Дом на Петербургской стороне» 406
 «Заемные жены, или Не знаешь,

- где найдешь, где потеряешь»
406
- «Знакомые незнакомцы» 407, 413, 415
- «Ложка 1-го яруса на последний дебют Тальони» 409, 413, 419, 420
- «Натуральная школа» 415, 417
- «Отелло на Песках, или Петербургский араб» 421
- «Первое июля в Петербурге» 414, 421
- «Петербургские дачи» 420
- «Пикник в Токсове, или Петербургские удовольствия» 421, 424
- «Чпновник по особым поручениям» 404, 414
- Касаткина Е. А. 69
- Катенин П. А. 239, 243—246, 300, 303
- «Андромаха» 239, 244—246
- «Пир Иоанна Безземельного» 245
- «Сплетения» 303
- «Студент» 300
- Кветницкий Ф. 35, 44
- Квитка-Основьяненко Г. Ф. 432, 446
- «Дворянские выборы» 432
- «Привезший из столицы, или Суматоха в уездном городе» 446
- Келдыш Ю. В. 172, 174
- Керцелли И. 167
- Кипреевский И. В. 261, 272, 273, 328, 330, 331, 335, 340
- Клепида П. 35
- Клушин А. И. 147, 148, 155—157
- «Алхимист» 155—157
- «Смех и горе» 155, 156
- «Услужливый» 155
- «Худо быть близоруким» 155
- Ключарев Ф. 92, 93
- «Владимир Великий» 92, 93
- Княжнин Я. Б. 42, 82, 83, 88, 89, 94—96, 99—103, 105, 106, 109, 140, 148, 151—155, 164, 166, 169, 175, 179, 181, 193, 195, 196, 203, 205, 206, 429, 456
- «Вадим Новгородский» 94—96, 99—101, 103, 105, 140, 195, 206
- «Владимир и Ярополк» 95
- «Владисав» 89, 94
- «Дидона» 82, 83
- «Несчастье от кареты» 164, 166, 169
- «Ольга» 88, 89
- «Рослав» 96
- «Сбитенщик» 179, 456
- «Скупой» 175
- «Чудаки» 152, 153
- Козельский Ф. Я. 82, 88
- «Велесана» 88, 89
- «Пантея» 83
- Козловский Ф. А. 119, 190
- Козмин Н. К. 356
- Кокочкин Ф. Ф. 221
- Колпаков П. Р. 185
- Кольчег В. П. 147, 226
- «Дворянящийся купец» 226
- «Комедия гишпанская о Ипалите и Жулии» 49
- «Комедия о графе Фарсоне» 49, 50
- «Комедия о Сарпиде, дуксе ассирийском, о любви и верности» 49
- «Комедия принц Пикельгаринг, или Жоделетт» 46
- «Комедия о Франталпее, короле эфирском, и Мбрандоне, сыне его, и прочих» 46
- «Комедия о царице Эсфири и гордом Амане» 30
- Кони Ф. А. 366, 402—409, 411—418, 420, 423—425, 465
- «В тихом омуте черти водятся» 406
- «Деловой человек, или Дело в шляпе» 424
- «Карета, или По платью встречаются, по уму провожают» 413
- «Петербургские квартиры» 414, 415, 417, 423
- «Принц с хохлом, бельмом и горбом» 414
- «Страсть сочинять, или Вот разбойники!» 418
- «Титулярные советники в домашнем быту» 406, 411, 423
- Конисский Г. 35
- Конючкович П. 35
- Копиев А. Д. 147, 149—151
- «Обращенный мизантроп, или Лебедянская ярмонка» 149—151
- Корман Б. О. 313
- Корнелий Непот 249
- Корнель П. 13, 46, 60, 64, 91, 94, 151, 244, 509
- «Лжец» 152
- «Полпект» 91
- «Сам у себя под стражей» 46
- Корнуолл Б. 484
- «Драматические сцены» 484
- Коробка Н. И. 468
- Коровкин Н. А. 407—409, 411
- «Шалости корнета» 411
- Королева Н. В. 23, 241, 475
- Короленко В. Г. 447
- Корсаков П. А. 211
- «Магкавей» 211
- Косман А. 116
- Котляревский Н. А. 375, 432, 433, 458
- Коцебу А. 222, 258, 434
- Краснополский Н. С. 179, 262, 291
- «Русалка» 179, 221
- Крашенинников С. П. 118
- «Описание земли Камчатки» 118

- Крезе де Лессер 297
 «Семейная тайна» 297
 Крещины А. Н. 418
 Кропотов П. А. 147, 149, 150
 «Фомушка, бабушкин внучек» 149, 150
 Крылов И. А. 136, 147, 153—155, 160—162, 169, 182, 206, 208, 222—225, 230, 262, 319, 408, 432, 446
 «Бешеная семья» 136
 «Илья-богатырь» 262
 «Модная лавка» 222, 224, 432
 «Пирог» 154, 222
 «Подщипа» см. «Трумф»
 «Проказники» 153, 154
 «Слон и Моська» 230
 «Сочинитель в прихожей» 154
 «Трумф» («Подщипа») 154, 155, 160—162
 «Урок дочкам» 222, 225, 230, 446
 Крюковский М. В. 208—210, 241
 Кряжмская П. А. 206
 Ксенофонт 83
 «Киропедия» 83
 Кубасов И. 355
 Кузьмина В. Д. 54, 55, 165
 Кукольник Н. В. 24, 253, 254, 259, 329, 338, 344—353, 365, 366, 404, 478, 480, 509
 «Генерал-поручик Паткуль» 509
 «Джулио Мости» 351
 «Доменикино» 351
 «Иван Рябов, рыбак архангелогородский» 366, 368
 «Князь Михаил Васильевич Скопин-Шуйский» 329, 347, 348
 «Рука всевышнего отечество спасла» 346—348, 353, 358, 365
 «Торквато Тассо» 259, 346, 349—351
 Кукушкина Е. Д. 5
 Кулакова Л. И. 89, 99
 Куликов Н. И. 411
 «Еще путаница» 411
 «Смесь языков французского с чухонским» 411
 «Сумасшедшая актриса, или Женя и хлороформ» 411
 Кулиш П. А. 440
 Кульчицкий А. Я. 409
 Куншт И. 46, 52
 Купреядова Е. Н. 59, 242, 433, 447
 Курочкин В. С. 325
 Кутайсов А. И. 183
 Кюи Ц. А. 295
 Кюхельбекер В. К. 239, 242, 243, 246—250, 253—260, 300, 301, 305
 «Аргивяне» 246—250, 260
 «Архилох» 258, 259
 «Возвращение Товия» 248
 «Гренадские мавры» 248
 «Иван, купецкий сын» 256, 257, 260
 «Ижорский» 256—258, 260
 «Прокофий Ляпунов» 253—256, 260
 «Шекспировы духи» 248
 Лабиш Э. 407
 Лаврецкий А. 364, 475
 Лагари Ж.-Ф., де 100
 «Виргиния» 100
 «Граф Уорик» 100
 «Корполан» 100
 Ланг Ф. 45
 Ланкина Г. А. 267, 354, 475
 Лаплас П.-А. 62
 Левашова О. Г. 172, 174
 Левин В. И. 311
 Левин Ю. Д. 189, 191
 Левшин В. А. 164, 165, 167
 «Милозор и Прелеста» 164, 165, 167, 169, 170
 Лергран 117
 «Лекарь-шоземец, Гаер, Цырюльник», интермедия 54
 Лемьерр А.-М. 100
 «Вильгельм Телль» 100
 Ленский Д. П. 402, 406, 409, 411, 413, 418, 499
 «Барская спесь и Анютины глазки» 411, 413
 «Катерина, или Золотой крестик» 406
 «Лев Гурыч Синичкин, или Провинциальная дебютантка» 406, 407, 409, 411, 499
 «Мечты» 409
 «Простушка и воспитанная» 413
 «Страпчий под столом» 406, 418
 «Хороша и дурна, и глупа и умна» 406, 409
 Лермонтов М. Ю. 25—27, 352, 354, 355, 357, 358, 368—401, 486, 501, 502
 «Азраил» 352
 «Вадим» 371, 383, 384, 389
 «Герой нашего времени» 387—389, 391, 396, 502
 «Два брата» 372
 «Демон» 383, 389, 390
 «Измаил-Бей» 389, 391, 392
 «Испанцы» 27, 368, 369, 372—374, 486
 «Кавказец» 371
 «Княгиня Лиговская» 371
 «Люди и страсти» («Menschen und Leidenschaften») 357, 372, 374—378, 381, 387, 392
 «Мария из Плутарха» 371
 «Маскарад» 27, 354, 368, 369, 372, 378, 382—400
 «Мстислав Черный» 371

- «Странный человек» 357, 372, 378—382, 387
 «Цыганы» 372
 Лессинг Г.-Е. 104, 360, 369, 434, 451
 «Минна фон Барнхельм» 434, 451
 «Натан Мудрый» 369
 «Эмилия Галотти» 369
 «Лжец», комедия 171
 Ливанова Т. Н. 163
 Липдфорс Н. Ф. (Аксель) 409
 Литвиненко Н. Г. 214—266
 Лихачев Д. С. 8, 9, 11, 13, 28, 29
 Лобанов М. Е. 253, 254, 267, 328, 338
 «Борис Годунов» 328
 Лобода А. М. 44
 «Лодка», народная драма 56, 263
 Ломоносов М. В. 41, 68—72, 74, 193
 «Демофонт» 68, 69, 72, 84
 «Тамира и Селсим» 68—72, 193
 Ломунов К. Н. 386, 387, 400
 Лонгинов М. Н. 110
 Лопе де Вега 266
 Лосенко П. А. 91
 «Владимир и Рогнеда» 91
 Лотман Л. М. 325, 349, 381, 491
 Лотман Ю. М. 23, 279, 305
 Лукин В. И. 117—124, 127, 132, 156, 237, 432
 «Мот, любовью исправленный» 119, 121, 432
 «Награжденное постоянство» 119, 120
 «Письмо к господину Ельчанинову» 121
 «Пустомеля» 123, 237
 «Сочинения и переводы» 119
 «Щепетильник» 119, 156
 Луначарский А. В. 316
 Львов Н. А. 170, 173—175
 «Милет и Милета» 170
 «Ямщики на подставе» 173—175
 Львова-Синецкая М. Д. 300
- Маврин С. А. 42
 Мавродин В. В. 180
 Мазена Ж. 34, 35
 Майков А. Н. 403
 Майков В. И. 82, 84, 85, 90, 169, 170, 173, 175
 «Агриопа» 84
 «Деревенский праздник, или Увенчанная добродетель» 169, 170
 «Елисей, или Раздраженный Варх» 173
 «Любовник-колдун» 175
 «Фемист и Иеронима» 84
 Майков Л. Н. 186
 Маймин Е. А. 312
 Макоговенок Г. П. 129, 144, 188, 281
 Максимович А. Я. 186
- Манн Ю. В. 358, 431, 442, 455, 461, 473
 Мануйлов В. А. 379, 382, 388
 Мариво К. 117
 Марини Д. 49
 «Маркитант, Ставленник, Мошенники», интермедия 54
 Марлинский А. см. Бестужев (Марлинский) А. А.
 Мармонтель Ж.-Ф. 212
 «Инки, или Разрушение Перуанской империи» 212
 Мартин-и-Солер В. 179
 Мартынов И. И. 216
 Массон М. 360
 «Крупница песка» 360
 Матвеев А. С. 29
 Матинский М. А. 163, 171, 172
 «Санкт-Петербургский гостинный двор» («Как поживешь, так и прослывешь») 171—173
 Медведева И. Н. 182, 189, 310, 311, 313, 316, 324
 Мейлах Б. С. 334
 Мельвилл см. Дюверье А.-О.-Ж.
 Мельников Н. Н. 136
 Мельников-Печерский П. И. 496
 «Старые годы» 496
 Меншиков А. Д. 42
 Мерзляков А. Ф. 178, 193, 197—200, 204
 Мериме П. 484, 485, 488, 489
 «Театр Клары Газуль» 484, 488
 Метастазо П. 73
 «Ахилл на Скиросе» 73
 Миллер К. В. 175
 Миллер Вс. 6
 Минаев Д. Д. 325
 «Мнимый барин» («Голый барин»), комедия 53
 Могиланский А. П. 88
 Моисеева Г. Н. 49, 60
 Мокульский С. С. 59
 Мольер Ж.-Б. 16, 17, 46, 110, 111, 114, 117, 118, 122, 123, 130, 164, 176, 221, 225, 226, 229, 230, 235, 237, 262, 302, 303, 369, 434, 448, 451, 464
 «Амфитрион» 46
 «Версальский экспромт» 230, 464
 «Дон Жуан» 17
 «Жорж Данден» 46, 164
 «Критика урока женам» 229, 464
 «Лекарь поневоле» 46
 «Мещанин во дворянстве» 226, 227
 «Мизантроп» 17, 221, 302
 «Мнимый больной» 46
 «Нелюдим» 176
 «Принужденная женитьба» 122
 «Сганарель, или Мнимый рогоносец» 130
 «Скупой» 16, 17, 118

- «Смешные жеманницы» 46, 225
«Таргюф» 16, 221, 235, 237, 369, 434, 448, 451
«Урок женам» 229
«Ученые женщины» 111
«Школа женщин» 221, 237
Мордовченко Н. И. 444
Морогин Е. 37
«Венец <...> святому великомученику Димитрию...» 37, 55
Морозов А. А. 9, 13, 45
Моцарт В.-А. 285, 286
«Дон Жуан» 285, 286
Мочалов П. С. 356, 358, 360, 363, 364, 370, 476—478
Мочульский В. Н. 68
Муасси 297
«Новая школа жен» 297
«Мужик-разносчик, Грек, Цыган», интермедия 54
«Мужик-сапожник, Еврей, Цыган», интермедия 54
Мусоргский М. П. 295
Мюльнер 356
«Очищение» 356
Мюссе А. 484, 485
- Надеждин Н. И. 448
Наполеон Бонапарт 21, 203, 210
Нарезный В. Т. 184, 206, 244, 267
«Димитрий Самозванец» 206
«Кровавая ночь, или Конечное падение дому Кадмова» 184, 244
Нарышкина Н. К. 29
Наталья Алексеевна, царевна 37, 41, 52
Невахович Л. Н. 208
«Сульеты, или Спартанцы осьмнадцатого столетия» 208
«Невеста под фатою, или Мещанская свадьба», анонимная опера 178
Нейман Б. В. 152, 378, 397, 399
Некрасов Н. А. 325, 402, 409, 411—415, 417, 424, 501
«Актер» 412
«Вот что значит влюбиться в актеру» 412
«Петербургский ростовщик» 415
«Утро в редакции» 417
«Феоклист Онуфрий Боб» 413, 424
«Шила в мешке не утаишь» 413
Нечаева В. С. 358
Нечкина М. В. 309, 323
Нивель де ля Шоссе П.-К. 117
Никитина Н. С. 496
Николай I 24, 353
Николев Н. П. 101—103, 109, 132, 139, 154, 164—168, 170, 179, 241
«Испытанное постоянство» 132, 139
«Пальмира» 101
- «Попытка не шутка, или Удачный опыт» 132, 139
«Приказчик» 164, 170
«Розана и Любим» 164—168
«Самолюбивый стихотворец» 132, 139
«Сорена и Замир» 101—103, 241
«Точильщик» 179
Никулин И. М. 411
«Съехались, перепутались и разъехались» 411
Новиков Н. И. 89, 103, 118, 129, 131, 132, 147, 171, 175
«Опыт исторического словаря» 89
- «Об Арлекине, его жене Дарикии и Панталоне», интермедия 54
«Об Астрологе», интермедия 54
Ободовский П. Г. 219, 355, 356, 365
«Великий князь Александр Михайлович Тверской» 355
«Князья Шуйские» 355
«Русская боярыня XVII века» 355, 365
«Ода похвальная автору „Мельника“» (анонимная) 178
Одоевский В. Ф. 248
Ожогин А. 169
Озеров В. А. 22, 181—206, 208—210, 212, 213, 229, 240, 241, 244, 245
«Дмитрий Донской» 193—197, 201—204, 208, 240, 241
«Поликсена» 197—200, 202, 206, 240, 244, 245
«Фингал» 189—192, 197, 198, 200, 202, 212
«Эдип в Афинах» 184—190, 193, 197, 202, 212, 213, 240, 241
«Ярополк и Олег» 182—184, 192, 196
Оксман Ю. Г. 484, 485
Олеарий А. 45, 51
Оленин А. Н. 184, 186, 187, 189, 191, 201
«О Летяги сне», интермедия 51
Ольховский Н. И. 409, 423
«Лоскутница с Толкучего» 423
Ондрофов-Мигалевич И. 35, 42, 44
«Стефанотокос» («В венце рожденный») 44
Оппц 31
Орлов В. Н. 307, 313
Оссан 189, 191, 208
«Картон» 208
«О старце», интермедия 176
Остерман А. И. 49
Остолопов Н. С. 262
Островский А. Н. 11, 12, 15, 16, 20, 202, 267, 324, 325, 425, 510—513
«Бедная невеста» 511

«Бесприданница» 511
«Воспитанница» 510
«Грех да беда на кого не живет»
513
«Комья XVII столетия» 11
«Лес» 510
«На всякого мудреца довольно
простоты» 15, 16, 202
«Свои люди — сочтемся» 510, 512
«Шутники» 512
«Отрывок путешествия в*** И***
Т***» 165

Павел I 134, 157, 162, 183
Панаев И. И. 491
Панин Н. И. 134, 135, 140, 141
«Завещание Панина» 140
Панцы П. И. 137, 141
Панченко А. М. 9, 29
Пасынков Г. А. 411
«Военные граждане, или Русские
в гостях» 411
Патю К.-П. 119
«Ювелирная лавка» 119
Паушкин М. 412—425
Пашкевич В. А. 163, 172, 179
Перепельский Н. А. см. Некрасов
Н. А.
Перетц В. Н. 6
Петр I 10, 19, 29, 37, 42, 43, 58, 65,
100, 114
Петр II 41—43, 46
Петр III 86
«Пещное действо» 35
Пигарев К. В. 124
Пиксанов Н. К. 17, 300, 303, 305, 311,
312, 388
Пиксерекур 354
Писарев А. И. 222, 225, 235, 236,
238, 304, 323, 432, 456
«Лукавин» 235, 236, 304, 432
«Хлопотун, или Дело мастера
боятся» 456
Писемский А. Ф. 425, 513
Плавильщиков П. А. 103—108, 147,
149, 151, 170, 176, 185
«Бобыль» 170
«Дружество» 104—106
«Ермак, покоритель Сибири» 106,
107
«Рюрик» («Всеслав») 103—106
«Сговор Кутейкина» 149, 151
«Тахмас Кулыхан» 106
«Театр» 106
Плавт 29
Плетнев П. А. 280, 328, 438
Плутарх 22, 249
Поборский И. 30
«Повесть о Темир-Аксаке» 32

Погодин М. П. 253, 254, 328—330,
332—338, 341—343, 365, 428, 440
«История о Дмитриих Самозванце»
341—343, 428
«Марфа Посадница» 254, 333—337,
341—343
«Петр I» 365
«Подражатель», комедия 171
Полевой К. А. 356
Полевой Н. А. 267, 341, 353—357,
359—362, 365, 366, 415, 416, 480
«Дедушка русского флота» 365
«Елена Глинская» 359
«Иголкин, купец новгородский»
366
«Костромские леса» 365
«Параша Сибирячка» 361
«Смерть или честь» 360, 361
«Уголино» 359, 360, 362
Полоцкий С. 35—37
«Комидия притчи о Блуднем сы-
не» 36, 51
«О Навхудоносоре царе, о теле
злате и о трех отроцех, в пещи
не сожженных» 35
«Слово о суеверии и суесчастии»
37
Поляков М. Я. 475
Померанцева Э. В. 8
Помпильян Л. 83
«Didone» 83
Понтан Я. 34, 35, 45
Попов А. Ф. 238
Попов М. И. 164—168, 174
«Анюта» 164—168, 174
Порошин С. А. 81, 118
«Записки» 81
Пракудин М. И. 132, 139
«Добродетель, увенчанная вер-
ностью» 132, 139
«Самохвал» 132, 139
Прасковья Федоровна, царица 38, 52
«Приказный и Черт», интермедия 53
Прокопович Феофан см. Феофан
Прокопович
Пропп В. Я. 6, 7
Прусаков А. Н. 185
Пугачев Е. И. 56, 141
Пушкин А. М. 221
«Ханжеев, или Лицемер», перевод
«Тартюфа» Мольера 221
Пушкин А. С. 15—18, 20, 22—25,
186, 191, 193, 201, 237, 250, 252—254,
256, 260—295, 312, 317, 320, 322,
324, 327—343, 352, 353, 356, 363,
377, 398, 401, 427, 441, 464, 480,
481, 486—490, 496, 502, 503
«Андрей Шенье» 486
«Андрей Шенье» 277
«Бахчисарайский фонтан» 263
«Беральд Савойский» 278, 279

- Борис Годунов» 23, 24, 193,
250, 252, 260, 263—278, 289, 327,
328, 330—344, 352, 353, 356, 358,
363, 398, 441, 480
- «Вадим» 250, 264
- «Василий Шуйский» 278
- «Влюбленный бес» 264, 278, 279
- «Граф Нулин» 237, 277
- «Демон» 278
- «Димитрий и Марина» 278, 328
- «Д<он> Гуан» 280
- «Дон Жуан» 278
- «Драматические изучения» 280
- «Драматические очерки» 280
- «Драматические сцены» 279, 280
- «Евгений Онегин» 277—280, 325
- «Иисус» 278, 279
- «И ты тут был...» 292
- «Кавказский пленник» 276
- «Как счастлив я, когда могу по-
кинуть...» 292
- «Каменный гость» 278, 280, 285—
288, 480, 487
- «Капитанская дочка» 293
- «К молодой вдове» 287
- «Курбский» 278, 328
- «Моцарт и Сальери» 278, 282—
285, 480, 487
- «Нереида» 291
- «Октябрь» 280
- «О народной драме и драме „Мар-
фа Посадница“» 333
- «Опыт драматических изучений»
280, 290
- «О трагедии» 19
- «От этих знатных господ» 292
- «Павел I» 278
- «Папесса Иоанна» 292
- «Песни западных славян» 292
- «Пир во время чумы» 288, 481
- «Повести Белкина» 279
- «Подражания Корану» 277
- «Полтава» 279
- «Последний из свойственников
Иоанны д'Арк» 293
- «Похититель» 262
- «Предчувствие» 289
- «Разговор книгопродавца с по-
том» 277
- «Ромул и Рем» 278
- «Русалка» (драма) 290, 291, 363,
480
- «Русалка» («Над озером в глухих
дубравах») 291
- «Руслан и Людмила» 262, 291, 292
- «Скупой» 278
- «Скупой рыцарь» 280—283, 480
- «Сцены из „Фауста“» 277, 278, 290,
480
- «Сцены из рыцарских времен»
292—294
- «Так водится в свеге...» 262
- «Угрюмых тройка есть певцов...»
229
- «Философ» 262
- «Цыганы» 191, 263
- «Яныш-королевич» 291
- «Plague» («Чума») 280
- Пушкин В. Л. 228
- Пыпин А. Н. 98, 135
- «Пьеса о воцарении Кира» см. «Ги-
стория Кира»
- «Пьяница и Блудный», интермедия
51
- Рабинович А. С. 163, 167
- Радзинский И. 39
- «Действие об Есфире» 39
- Радищев А. Н. 103, 182, 203, 216
- Раевский В. Ф. 242
- Раевский Н. Н. 331, 339
- Разин С. Т. 56
- Разумовский А. Г. 50
- Расин Ж. 60, 64, 66, 70, 72, 73, 74,
83, 182, 187, 244, 470, 505, 508, 509
- «Андромаха» 72, 83
- «Гофолгия» 182
- «Ифигения в Авлиде» 73, 74
- «Федра» 505, 508, 509
- «Раскольник, Грек, Сотские», интер-
медия 54
- Раулах Э. 355
- Рахманпов С. В. 295
- Ревякин А. И. 296
- Резанов В. И. 45, 72, 110
- Реизов Б. Г. 246, 250
- Ренуар Ф.-Ж. 246
- «Тамплиеры» 246
- Реньяр Ж.-Ф. 114, 115, 119, 237
- «Любовные шалости» 237
- «Менехмы, или Близнецы» 119
- Рецептер В. Э. 292
- Решетников Ф. М. 513
- Ржевский А. А. 82—87, 89, 90
- «Подложный Смердий» 86—89
- «Прелеста» 83
- Римский-Корсаков Н. А. 295
- Рингубер Л. 29
- Робинсон А. Н. 11, 29
- Родина Т. М. 200, 202, 214
- Родиславский В. 435, 438
- Розанов А. С. 163
- Розен Е. Ф. 329, 338, 343—346, 353
- «Басманов» см. «Петр Басманов»
- «Дочь Иоанна III» 346
- «Князья Курбские» 346, 353
- «Осада Пскова» 345, 346
- «Петр Басманов» 329, 346, 348, 353
- «Россия и Баторий» 345, 346, 353
- Ростовцев Я. И. 335, 336, 338
- Ротчев А. Г. 355, 357

- Рубчановский С. 42, 44
 «Образ торжества...» 44
 Руссо Ж.-Ж. 170
 Рылеев К. Ф. 239, 242, 250—252, 260, 345
 «Богдан Хмельницкий» 251, 252, 260
 «Войнаровский» 251
 «Думы» 345
 «Мазепа» 250, 251
 «Я ль буду в роковое время...» 260
- Сабуров 409
 Савина М. Г. 506, 512
 Савушкина Н. И. 7
 Салтыков-Щедрин М. Е. 311, 325, 496
 «Господа Головлевы» 325
 «Тени» 325
 Самарин И. В. 508
 Санд Ж. 504
 Сандомирская В. Б. 317
 Сандунов Н. Н. 106, 147, 214, 216
 «Солдатская школа» 214
 Сапленца 262
 «Иван-царевич» 262
 Сахаров Н. Д. 184, 185
 «Свадьба однодворцовой дочерп», комедия 53
 Семенов С. 46
 «О Тенере, Лизеттине отце, книгопродавце» 46
 «О Тонвуртине, старом шляхтиче, с дочерью» 46
 Семенова Е. С. 184, 191, 193
 Сементковский Р. И. 370
 Сенска 197
 «Троянки» 197
 Сенковский О. И. 349
 Сен-Фуа Ж.-Ф. 139
 «Юлия» 139
 Сержантес М. 449
 «Дон Кихот» 449
 Сигал Н. А. 13, 59
 Сидорова Л. П. 196
 Сиповский В. В. 132
 «Сказание о иконе Владимирской богородице» 32
 Скадгер Ю.-И. 34, 35, 45
 Скарбевский М. К. 34
 Скородумов Г. И. 156
 Скотт В. 24, 226, 245, 353, 369, 469
 «Айвенго» 245, 369
 Скриб Э. 406, 407, 501
 «La demoiselle à marier, ou La première entrevue» 406
 «Madame de Sainte Agnès» 406
 «Слово о полку Игореве» 191, 204
 Слонимский А. Л. 303, 439, 455
- Слотвинский М. 35
 Смирнова А. О. 451
 Соваж 495
 «Матрос» 495
 Соколов И. Я. 147, 158
 Соколов Н. 409
 Соколов Я. 176
 «Ставленник» 176
 Соколовский М. 176
 Соллогуб В. А. 409, 412, 415, 419, 423, 424
 «Беда от нежного сердца» 424
 «Букеты, или Петербургское цветобесие» 419
 «Дагерротип, или Знакомые все лица» 423
 «Мыльные пузыри» 415
 «Сотрудники, или Чужим добром не наживешься» 419
 «Черты петербургской жизни» 419
 Соловьев С. П. 409, 411, 508
 «Московский купец и купеческий сыпок, или В жене все богатство!» 411
 «Соломон и Гаер», интермедия 55
 Сорен Б. 100
 «Спартак» 100
 Сосницкий И. И. 225
 Софокл 185—188, 212
 «Царь Эдип» 212
 «Эдип в Колоне» 185
 Софронова Л. А. 10, 30, 35
 Спарвенфельдт И.-Г. 33
 Станкевич Н. В. 25, 501, 505
 «Старик и смерть», интермедия 51
 Староверова Т. Л. 167
 Стенник Ю. В. 55, 65
 Степанов В. П. 55
 Степанов Н. Л. 319
 Степановы 55
 Стен Л. 223
 «Сентиментальное путешествие» 223
 «Страшное изображение второго путешествия господня на Землю», драма 42
 «Стрельцы», пьеса 41
 Стриттер И. 193
 «История Российского государства» 193
 Стров В. М. 354
 Сумароков А. П. 15, 20, 34, 39, 41, 44, 50, 57—96, 100, 106, 108—118, 122, 123, 130—132, 134, 136, 139, 140, 150, 154, 155, 158, 164, 173, 181, 184, 193, 196, 202, 203, 205, 206, 213, 267
 «Артистона» 61, 75, 77, 78
 «Вздорщца» 130, 131
 «Влцеслав» 61, 77, 80
 «Гамлет» 61, 62, 80, 85

- «Дмитрий Самозванец» 61, 77, 80, 87, 106, 184, 206
«Епистола о стихотворстве» 112, 114
«Лихоимец» 116, 118
«Мать — совместница дочери» 130, 155
«Мстислав» 71, 75
«Опекун» 116, 117, 173
«Приданое с обманом» 115
«Пустая ссора» 111—113, 115
«Рогоносец по воображению» 130, 173
«Семира» 61, 75, 76, 78, 100
«Синав и Трувор» 61, 66, 67, 75, 76, 78
«Тресотиниус» 111, 112
«Хорев» 61, 63, 66, 78, 92, 113
«Чудовище» 111—113, 158
«Ядовитый» 116
Сумароков П. 206
«Марфа Посадница» 206
- Тальников Д. Л. 364, 475
Тальони М. 418
«Таня, или Счастливая встреча», анонимная опера 164, 165, 169
Татищев Л. И. 132
Тахо-Годи А. А. 73
Тацит 22
Теолон М. 406
Теренций 29
Тимофеев А. В. 352
«Елизавета Кульман» 352
«Последний день» 352
«Поэт» 352
- Титов А. А. 53, 54
Тихонравов Н. С. 51, 53, 445, 463
Тихорский М. Г. 35, 44, 45
«Опера об Александре Македонском» 44
Тойбин И. М. 334
Толбин В. 422, 423
«Лоскутница» 423
«Моншеры» 422
- Толстой А. К. 267, 295
Толстой Л. Н. 4, 5, 7, 14, 295, 376, 513
«Война и мир» 295
Толченов А. П. 424, 461
«Герой из тысячи и одной ночи» 424
- Томашевский Б. В. 17, 22, 317, 324
Тредиаковский В. К. 63, 66, 68—74, 113
«Деидамия» 68, 69, 73, 74
«Езда на остров Любви» 113
«О древнем, среднем и новом стихотворении российском» 69
- «Письмо, в котором содержится рассуждение о стихотворении, поныне на свет пзданном от автора двух од, двух трагедий и двух эпистол» 63
«Тилемахида» 74
«Тит, Веспасианов сын» 69
«Феоптия» 74
«Язон» 69
- Тропольская Т. М. 84, 238
Тропольские 238
Туптало Д. С. сл. Дмитрий Ростовский
Тургенев А. И. 200
Тургенев И. С. 25, 26, 325, 403, 425, 474—513
«Андрей» 511
«Безденежье» 490—493, 501
«Ванька» 491
«Вечеринка» 503
«Гамлет и Дон Кихот» 477
«Гамлет Шигровского уезда» 477, 503, 504
«Где тонко, там и рвется» 501—503, 506
«Две сестры» 488—490, 493, 506
«Дворянское гнездо» 478
«Дневник лишнего человека» 503, 511
«Драматические очерки» 490
«Завтрак у предводителя» 493—496, 501, 512
«Записки охотника» 497, 503
«Искушение святого Антония» 479
«Литературные и житейские воспоминания» 497
«Мемориал» 478, 479, 491
«Месяц в деревне» 488—490, 501, 504—512
«Накануне» 505
«Нахлебник» 488, 494—498, 501, 504, 505, 512
«Неосторожность» 484—489
«Новь» 505
«Отцы и дети» 505—506
«Параша» 511
«Петр Петрович Каратаев» 477
«Провинциалка» 492, 513
«Стено» 478, 479
«Разговор на большой дороге» 501
«„Смерть Лягунова“. Драма в пяти действиях. Соч. С. А. Геденова» 499
«Студент» 489, 503, 504
«Холостяк» 494, 495, 498—501, 505, 506, 511—513
- Туробойский И. 44
Тучкова-Огарева Н. А. 503
Тынянов Ю. Н. 189, 253, 256, 259, 292, 313, 397

- Уваров С. С. 228
 Успенский В. В. 425
 Устюжанин Д. Л. 282
- Фавар Ш.-С. 168, 237
 «Annette et Lubin» 168
- Федоров А. В. 397
 Федоров Б. М. 328
 «Годунов» 328
 «Князь Курбский» 328
- Федоров П. С. 402, 406, 409, 411, 420, 421, 422, 424
 «Аз и Ферт» 424
 «Архиварпус» 406
 «Коломенский нахлебник и моншер» 421
 «Крестный отец» 406
 «Маркиз поневоле, или Все наоборот» 406
 «Проказы барышень на Черной речке» 420
 «Путаница» 411
 «Хочу быть актрисой! или Двое за шестерых» 409
- Федоров Ф. М. 218—220
 «Клевета и невинность» 219
 «Лиза, или Следствие гордости и обольщения» 218, 219
 «Любовь и добродетель» 219
 «Прасковья Борисовна Правдухина» 219
 «Русский солдат, или Хорошо быть господином» 219
- Федоровская Л. А. 180
 Федотов П. А. 491
 «Завтрак аристократа» 491
- Фельген 46
- Феофан Прокопович 35, 39—42, 57
 «Владимир» 39—41, 57
- Филимонов Н. И. 409, 411
 «Провинциальный братец» 411
- Флоринская Ю. Ф. 316
- Фомин Е. И. 163, 173, 179
- Фомичев С. А. 300, 306, 316, 325
- Фонвизин Д. И. 16, 20, 94, 95, 99, 109, 112, 115—118, 120, 122, 124—134, 138, 140—146, 149—151, 160, 169—171, 173, 182, 232, 402, 429, 435, 440, 451
 «Бригадир» 112, 115, 124—132, 138, 170, 173, 232
 «Корион» 120, 122, 124
 «Недоросль» 16, 20, 21, 115, 124, 129, 140—146, 150, 160, 170, 435, 440, 451, 486
 «Письмо к Фалалею» 140
 «Рассуждение о неперемennых государственных законах» 140, 143
- Фонвизин П. И. 175
 «Матросские шутки» 175
- Форжо Н.-Ж. 237
 Фреми А. 354
 «Критический вопрос о новейшей современной драме» 354
- Фридендер Г. М. 315
- Фурнье Н. 508
 «Преступление, или Восемь лет старше» 508
- Фюршт О. 46, 52
- Хардер Х.-Б. 72, 84
 Херасков М. М. 82, 87—94, 107, 132, 181, 192, 212, 213
 «Борислав» 97
 «Венецианская монахиня» 82, 90, 192
 «Идолопоклонники, или Горислава» 91—93
 «Пламена» 90
 «Россияда» 91
 «Освобожденная Москва» 107, 108
 «Юлиян Отступник» 92—94
 «Херликин и Судья» интермедия 53
 «Херликин и Шляхтич», интермедия 53
- Хмарный И. 35, 42, 43
- Хмельницкий И. И. 221, 222, 225, 230, 236—238, 296, 299, 323, 407, 446, 454
 «Актеры между собою, или Первый дебют актрисы Троепольской» 237
 «Воздушные замки» 237, 446
 «Говорун» 237
 «Нерешительный, или Семь пятниц на неделе» 454
- Холодковский Н. А. 280
- Холодов Е. Г. 475, 491
- Хомяков А. С. 253, 254, 328—330, 336, 338—343, 349
 «Дмитрий Самозванец» 254, 338—343, 349
 «Ермак» 328—330, 332, 333
- Храповицкий А. В. 179
- Хюбнер Г. (Гивнер Ю. М.) 30, 32
 «Темир-Аксаково действо» 32
- «Царь-Ирод», народная драма 56
 «Царь Максимилиан», народная драма 55
 «Царь Соломон», интермедия 55
 «Царь Соломон и Маршалка», интермедия 55
- Цейтлин А. Г. 414
 «Цыган-лекарь», интермедия 54
 «Цыган-лекарь, Большой старик», интермедия 54
 «Цыган, Старик и Гаер», интермедия 54
- Цявловская Т. Г. 264

- Чебышев А. А. 133
 Черкасский В. А. 50
 Чернинг 31
 Чернышевский Н. Г. 376, 483
 Чернявский О. 171
 «Купецкая компания» 171
 Чехов А. П. 493
 «Иванов» 493
 «Медведь» 493
 «Предложение» 493
 «Юбилей» 493
 Чижинский С. 38, 45
 «История о Давуде и Голиаде» 38
 «Комедия о Бахусе с Венусом» 45
 Чичеров В. И. 8
 Чулков М. Л. 170, 176
 «Пересмешник» 170, 176
 «Пригожая повариха» 170

 Шадури В. С. 323
 «Шайка разбойников», народная драма 56
 Шалина А. 68
 Шан-Гирей М. А. 387
 «Шапошник и мужик», интермедия 54
 Шатобриан Ф.-Р. 197, 371
 «Атала» 371
 «Троянки» 197
 Шаховской А. А. 53, 208, 211—213, 221—232, 234, 237, 238, 245, 258, 259, 262, 277, 296, 299, 300, 302, 303, 323, 338, 407, 412, 415, 423, 429, 457, 464
 «Аристофан, или Представление комедии „Всадники“» 258, 259, 464
 «Бедовый маскарад, или Европейство Транжирина» 227
 «Дебора, или Торжество веры» 211
 «Ермак» 226
 «Иваной, или Возвращение Ричарда Львиное Сердце» 245
 «Игроки» 457
 «Казак-стихотворец» 222, 412
 «Какаду, или Следствие урока кокеткам» 230
 «Карачун» 262
 «Коварный» 229, 303
 «Липецкие воды» см. «Урок кокеткам, или Липецкие воды»
 «Ломоносов, или Рекрут-стихотворец» 212, 412
 «Не любо — не слушай, а лгать не мешай» 221, 277
 «Новый Стерн» 223, 224, 226, 229, 299, 415
 «Откупщик Бражнин, или Продажа села» 231
 «Полубарские затей, или Домашний театр» 226, 299, 302
 «Пустодомы» 230, 231, 234
 «Расхищенные пубы» 226, 227
 «Своя семья, или Замужняя невеста» 230
 «Урок кокеткам, или Липецкие воды» 221, 227—230, 299, 303, 415
 «Чванство Транжирина, или Следствие полубарских затей» 227
 Шевырев С. П. 278, 328, 334, 341
 Шекспир В. 16, 62, 66, 80, 81, 97, 99, 213, 221, 248, 249, 253, 256, 266, 271, 323, 356—358, 360—364, 382, 387, 440, 470, 476—480, 483, 501
 «Венецианский купец» 16
 «Гамлет» 62, 80, 316, 357, 358, 361, 362, 387, 476, 477
 «Король Лир» 479
 «Макбет» 357, 360
 «Мера за меру» 16, 486
 «Отелло» 382, 476, 479
 «Ричард III» 80, 81
 Шеллер 262
 «Иван-царевич» 262
 Шенк Э. 355
 «Велизарий» 355
 Шенстон 281
 Шенье М.-Ж. 185
 «Эдип в Колоне» 185
 Шепелев Д. 495
 Шепелева М. Е. 49
 Шеридан Р.-Б. 236, 304
 «Школа злословия» 236, 304
 Шпллер Ф. 104, 106, 206, 240, 245, 246, 253, 266, 323, 328, 329, 355—358, 362, 363, 368, 369, 375, 387, 440, 441, 476, 509
 «Валленштейн» 246, 355, 440, 476
 «Вильгельм Тельс» 355, 356, 476
 «Дон Карлос» 368
 «Коварство и любовь» 355, 476
 «Лагерь Валленштейна» 328, 441
 «Мессинская невеста» 355, 358, 363
 «Орлеанская дева» 355
 «Пикколони» 355
 «Разбойники» 328, 329, 357, 369, 476
 Шимановская М. 278, 287
 Шишков А. С. 224, 355
 Шлегель А. 241, 246, 249, 250, 251
 «Шляхта, Арап, Жид и Гаер», интермедия 54
 «Шляхта, Слуга, Старуха, Дворянка-вдова», интермедия 53
 «Шляхта, Старуха, Молодка и Гаер», интермедия 54
 Шокар А. 406
 Шонэус 31
 Штелли Я.-Я. 38, 47, 51
 Шубин А. Я. 50
 Шумский Я. Д. 238

«Шутовская комедия» 47
Шушерин Я. Е. 184, 186, 187

Щеглов И. Л. 51
Щеглова С. А. 48, 49
Щепкин М. С. 370, 438, 461, 469, 483,
495, 498, 508
Щербаков В. Ф. 55
Щербатов М. М. 47
«О повреждении нравов в России»
47

Эврипид см. Еврипид
Эзоп 30, 51
Эйдельман Н. Я. 279
Эйхенбаум Б. М. 368, 374, 382—384,
386, 388

Эккель 172
Эмин Ф. А. 116
Энгельгардт Е. А. 247
Эсхил 247, 248
«Агамемнон» 247, 248
«Хоэфоры» 247
«Эвмениды» 247

Юдин Ю. И. 8
Юкин И. 175
«Колдун, ворожея и сваха» 175

Юркевич М. И. 354
Юрьев Ю. М. 398
Юстин 41

Ягужинский С. П. 171
Яковлев А. С. 184, 186, 193—195, 209
Яковлев М. А. 368, 370, 381
Яковлев М. Л. 262
Якубович Д. П. 261
Ямпольский И. Г. 478
Яновский М. О. 296, 304
Янович П. 39
«Действо об Эсфири» 39
«Ярыга, Грек, Мошенник», интер-
медия 54
Яхонтов Н. П. 163

Braun M. 461
Curtius E.-R. 438
Harder H.-B. см. Хардер Х.-Б.
Harvie J.-A. 204, 212
Kuntze K. 111, 434
La Place P.-A. см. Лаплас П.-А.
Prohaska D. 133
Mazena J. см. Мазена Ж.
Stählin J. см. Штелин Я.-Я.
Zguta R. 45



ОГЛАВЛЕНИЕ

Предисловие	3
Введение (<i>Л. М. Лотман</i>)	6

ДРАМАТУРГИЯ КОНЦА XVII—XVIII ВЕКА

Глава первая. Ранняя русская драматургия (конец XVII—первая половина XVIII в.) (<i>Ю. К. Бегунов</i>)	28
Глава вторая. Драматургия русского классицизма. Трагедия (<i>Ю. В. Стенник</i>)	58
Глава третья. Драматургия русского классицизма. Комедия (<i>Ю. В. Стенник</i>)	109
Глава четвертая. Комическая опера XVIII в. (<i>Е. Д. Кукушкина</i>)	163

ДРАМАТУРГИЯ ПЕРВОЙ ЧЕТВЕРТИ XIX ВЕКА

Глава пятая. Трагедия и сентиментальная драма начала XIX в. (<i>Н. Д. Кочеткова</i>)	181
Глава шестая. Комедия 1800—1820-х годов (<i>Ю. В. Стенник</i>)	221
Глава седьмая. Драматургия декабристов (<i>А. В. Архипова</i>)	239
Глава восьмая. Драматургия А. С. Пушкина (<i>С. А. Фомичев</i>)	261
Глава девятая. Драматургия А. С. Грибоедова (<i>Л. А. Степанов</i>)	296

ДРАМАТУРГИЯ 1830—1840-х ГОДОВ

Глава десятая. Историческая трагедия и романтическая драма 1830-х годов (<i>В. Э. Вацуро</i>)	327
Глава одиннадцатая. Драматургия М. Ю. Лермонтова (<i>К. Н. Григорьян</i>)	368

Глава двенадцатая. Водевиль 1830—1840-х годов (<i>И. С. Чистова</i>) . . .	402
Глава тринадцатая. Драматургия Н. В. Гоголя (<i>Ю. В. Манн</i>) . . .	426
Глава четырнадцатая. Драматургия П. С. Тургенева и натуральная школа 1840-х годов (<i>Л. М. Логман</i>)	474
Указатель имен и произведений	514

**ИСТОРИЯ
РУССКОЙ
ДРАМАТУРГИИ**

**XVII—первая половина
XIX века**

*Утверждено к печати
Институтом русской литературы
(Пушкинский Дом)
Академии наук СССР*

Редактор издательства *Н. А. Храмцова*
Художник *Л. А. Яценко*
Технический редактор *Г. А. Бессонова*
Корректоры *Э. Н. Липпа, Г. И. Суворова* и *Т. Г. Эдельман*

ИБ № 20344

Сдано в набор 15.04.82. Подписано к печати 10.09.82. М-33755.
Формат 60×90 1/16. Бумага типографская № 1.
Гарнитура обыкновенная. Печать высокая.
Печ. л. 33 1/2. Усл. печ. л. 33.50. Усл. кр.-отт. 33.50.
Уч.-изд. л. 38.55. Тираж 9950. Изд. № 8062.
Тип. зак. № 1283. Цена 2 р. 80 к.

Издательство «Наука». Ленинградское отделение
199164, Ленинград, В-164, Менделеевская лин., 1

Ордена Трудового Красного Знамени
Первая типография издательства «Наука»
199034, Ленинград, В-34, 9 линия, 12

В издательстве «Наука» готовится к печати книга «История русской драматургии (вторая половина XIX—начало XX в.)». В ней характеризуются массовые процессы в обществе и культуре, влиявшие на изменение проблематики и стиля произведений драматургии, обстоятельно анализируется творчество крупнейших русских драматургов.

Книга предназначена для литературоведов, историков театра, студентов и преподавателей филологических и актерских факультетов, а также для широкого читателя.

**КНИГИ ИЗДАТЕЛЬСТВА «НАУКА»
МОЖНО ПРЕДВАРИТЕЛЬНО ЗАКАЗАТЬ
В МАГАЗИНАХ КОНТОРЫ «АКАДЕМКНИГА»**

*Для получения книг почтой
заказы просим направлять по адресу:*

**117192 Москва, В-192, Мичуринский пр., 12
магазин «Книга — почтой»**

Центральной конторы «Академкнига»;

**197345 Ленинград, П-345, Петрозаводская ул., 7
магазин «Книга — почтой»**

Северо-Западной конторы «Академкнига»,

**или в ближайший магазин «Академкнига», имеющий отдел
«Книга — почтой»**

- 480091 Алма-Ата, ул. Фурманова, 91/97 («Книга — почтой»);
- 370005 Баку, ул. Джапаридзе, 13;
- 320005 Днепропетровск, пр. Гагарина, 24 («Книга — почтой»);
- 734001 Душанбе, пр. Ленина, 95 («Книга — почтой»);
- 375002 Ереван, ул. Туманяна, 31;
- 664033 Иркутск, ул. Лермонтова, 289;
- 252030 Киев, ул. Ленина, 42;
- 252030 Киев, ул. Пирогова, 2;
- 252142 Киев, пр. Вернадского, 79;
- 252030 Киев, ул. Пирогова, 4 («Книга — почтой»);
- 277012 Кипинев, пр. Ленина, 148 («Книга — почтой»);
- 343900 Краматорск Донецкой обл., ул. Марата 1;
- 660049 Красноярск, пр. Мира, 84;
- 443002 Куйбышев, пр. Ленина, 2 («Книга — почтой»);
- 191104 Ленинград, Литейный пр., 57;
- 199164 Ленинград, Таможенный пер., 2;

- 199034 Ленинград, 9 линия, 16;
220012 Минск, Ленинский пр., 72 («Книга — почтой»);
103009 Москва, ул. Горького, 8;
117312 Москва, ул. Вавилова, 55/7;
630076 Новосибирск, Красный пр., 51;
630090 Новосибирск, Академгородок, Морской пр., 22 («Книга — почтой»);
142292 Пушкино Московской обл., МР «В», 1;
620151 Свердловск, ул. Мамина-Сибиряка, 137 («Книга — почтой»);
700029 Ташкент, ул. Ленина, 73;
700100 Ташкент, ул. Шота Руставели, 43;
700187 Ташкент, ул. Дружбы народов, 6 («Книга — почтой»);
634050 Томск, наб. реки Ушайки, 18;
450059 Уфа, ул. Р. Зорге, 10 («Книга — почтой»);
450025 Уфа, Коммунистическая ул., 49;
720001 Фрунзе, бульвар Дзержинского, 42 («Книга — почтой»);
310078 Харьков, ул. Чернышевского, 87 («Книга — почтой»).