



О.Б. Лебедева

ИСТОРИЯ
РУССКОЙ
ЛИТЕРАТУРЫ
XVIII
ВЕКА



О. Б. Лебедева

История русской литературы XVIII века

Учебник для вузов

Предисловие

Предлагаемый учебник по истории русской литературы XVIII в. ориентирован на программу высшего гуманитарного образования, принятую и используемую в практике преподавания истории русской литературы в высших учебных заведениях Российской Федерации. От существующих учебников, используемых в настоящее время в педагогическом процессе, он отличается тем, что историю русской литературы XVIII в. автор попытался последовательно интерпретировать в аспекте исторической поэтики, уделяя преимущественное внимание своеобразию жанровых моделей и жанровой системе.

Подобный подход к изучению и преподаванию истории русской литературы XVIII в. наметился в научных трудах русских филологов еще в 1920-1930-х гг.

Достаточно упомянуть хотя бы классическую работу Ю. Н. Тынянова «Ода как ораторский жанр», статьи Л. В. Пумпянского и целый ряд исследований Г. А. Гуковского, начиная от статьи «О сумароковской трагедии» (1926) до монографии «Русская поэзия XVIII в. (Л., 1927)», проблематика которых отчасти отразилась в его учебнике по истории русской литературы XVIII в.

В современном литературоведении эта тенденция нашла свое продолжение в трудах Ю. М. Лотмана, Б. А. Успенского, В. Н. Топорова, Н. Д. Кочетковой и др. И именно она, характеризующая основное направление современной историко-литературной науки, оказалась менее всего отражена в существующих учебных пособиях по истории русской литературы XVIII в.

Стремление приблизить содержание учебника, адресованного преподавателям и студентам высшей школы, к основной тенденции современной филологической науки, очевидно тяготеющей в своем развитии к культурологическому знанию и методологии исторической поэтики, продиктовало основной аспект изложения историко-литературных фактов, которого автор предлагаемого учебника стремился во всех случаях придерживаться.

Не отступая от традиционно сложившихся представлений об историко-литературной парадигме XVIII в. и общепринятого хронологического принципа ее развертывания, автор попытался последовательно интерпретировать историю русской литературы XVIII в. в аспекте исторической поэтики, то есть представить литературный процесс изучаемой эпохи как историю возникновения, развития, взаимодействия и смены продуктивных жанровых моделей русской литературы, считая, что этому аспекту в существующей учебной литературе уделено несравненно меньше внимания, чем идеологически-мировоззренческому, проблемному и социологическому.

Таким образом, в предлагаемом учебнике русская литература XVIII в. представлена не как совокупность исчерпывающего описания творческого наследия отдельных писателей, а как динамичная жанровая система. Именно эта исходная позиция определила основные принципы отбора литературного материала и его композиции.

Прежде всего предлагаемый угол зрения заставил автора отказаться от общепринятого принципа фактографического энциклопедизма, как определяющего тематический состав учебника, в частности – опустить биографические сведения о писателях, исторический комментарий вводить только в отдельных случаях, необходимых с точки зрения эстетических факторов интерпретации данного текста, а также произвести целенаправленный отбор текстов из общей совокупности творческого наследия русских писателей XVIII в.

Как правило, биографическая эмпирия жизни писателя XVIII в. мало связана с его литературной личностью, представленной ведущими жанрами его творчества и масштабами функционирования его авторских жанровых моделей в литературном сознании эпохи. Напротив, именно литературная личность явилась принципиальным эстетическим новшеством, отличающим авторскую русскую литературу XVIII в. от анонимной книжности русского средневековья. Исключения в общей закономерности разрыва между биографической и литературной личностью писателя очень редки.

Так, для разговора о литературной позиции Ломоносова, например, важны сведения о его научной деятельности, а для анализа жанровой модели торжественной оды они в принципе неприменимы, поскольку личность автора оды выступает в ней в подчеркнутом обобщенно-общечеловеческом срезе. Для характеристики сатиры Кантемира совершенно неважно то, что он был дипломатом; стилевое своеобразие лирики и эпоса Тредиаковского никак не соотносится с его академической деятельностью. С другой стороны, экстраординарная биография Эмина прямо обусловила эстетику и поэтику его романов, автобиографизм лирики Державина является эстетически определяющим ее своеобразие фактором, а жизнестроительство Карамзина требует соотнесения его текстов с фактами его биографии. В этих и всех подобных, эстетически мотивированных, случаях автор стремился давать необходимые биографические сведения, опуская их в других случаях, не столь принципиальных.

То же самое можно сказать о мотивировках введения исторических очерков эпохи. Несмотря на то что русская история XVIII в. была весьма бурной на всем протяжении столетия, эстетической насыщенностью обладают только два ее периода, оба – переходные эпохи в развитии русской ментальности, русской государственности и русской словесности. Это эпоха государственных преобразований начала века, связанная с именем Петра I, и первые десятилетия царствования Екатерины II. Первая породила новый тип личности и массового эстетического сознания, определившие общее направление литературного процесса, вторая – новый тип соотношения идеологии и эстетики. Поэтому очерк общественно-политической и духовной атмосферы дан только для этих двух культурно-исторических периодов. Новое качество русской словесности у истоков нового времени русской культуры и в момент первого глубокого кризиса просветительского мировоззрения в этих случаях глубоко мотивировано внелитературной реальностью, вступающей в непосредственный контакт с эстетической деятельностью. Разумеется, исторические факты, реалии русской и европейской жизни, необходимые для понимания того или иного художественного текста, постоянно присутствуют на страницах учебника, но акцентируется характер их эстетического преломления.

Наконец, критерии отбора литературного материала обусловлены очевидной неравноценностью жанровых моделей в пределах совокупности литературных текстов одного писателя: при общем разнообразии этих моделей для каждой творческой индивидуальности, литературную личность писателя определяют лишь отдельные жанровые структуры – а именно те, которые имеют перспективу дальнейшего бытования не только в литературе XVIII в., но и за его хронологическими пределами. В случае с Кантемиром, чье имя стало синонимом жанра сатиры, с Ломоносовым, чья литературная личность изоморфна жанру торжественной оды, с Богдановичем – «певцом Душеньки», с Чулковым – автором первого оригинального русского романа, Фонвизиним – «сочинителем Недоросля» и т. д., подобный подход, вероятно, не нуждается в специальной мотивировке.

Теми же самыми критериями автор руководствовался, представляя творчество Ф. Прокоповича жанром проповеди-слова, ограничивая разговор о творчестве Сумарокова (бывшего принципиальным жанровым универсалистом) его драматургией и лирикой, выбирая из совокупности текстов Фонвизина его комедии, в которых формируется продуктивнейшая жанровая модель «высокой комедии», представляя Капниста как автора комедии «Ябеда», сосредоточиваясь на формировании жанровой системы русской сентименталистской прозы в творчестве Радищева и Карамзина, и т. д.

Как представляется, особой мотивировки требует и сквозная мысль предлагаемого учебника – а именно, акцент на бытовании традиции старших жанров сатиры и торжественной оды и исследовании их функций в русском литературном процессе XVIII в. Еще Ю. Н. Тыняновым показана исключительная роль ораторской торжественной оды, исчерпавшей свое жанровое существование в творчестве создателя этой модели, М. В. Ломоносова, но ставшей подспудной тенденцией русского литературного процесса не только XVIII, но и первой трети XIX в. То же самое можно сказать и о закономерностях бытования жанра сатиры, переросшей в тенденцию развития русской литературы уже за пределами творчества Кантемира, где сатира бытует исключительно в своем жанровом качестве.

Как попытался показать автор предлагаемого учебника, все подвижки в жанровой системе русской литературы XVIII в. связаны с моментами взаимодействия, перекрещивания и синтеза одических и сатирических жанровых установок и принципов, порождающих новые жанровые модели драмы, лирики, публицистики и повествовательной прозы, вплоть до творчества Радищева и Крылова, наследие которых представлено как своеобразная синтетическая кульминация литературного процесса XVIII в. Эстетические новшества, являющиеся качественным преобразованием этой универсальной тенденции, автор склонен связывать с деятельностью Н. М. Карамзина, предвосхищающего эстетические открытия литературы XIX в.

Все остальные необходимые для работы над курсом сведения можно почерпнуть в существующих и широко используемых в педагогической практике учебниках, принадлежащих Г. А. Гуковскому, Д. Д. Благому, П. А. Орлову, О. В. Орлову и В. И. Федорову, а также из двух коллективных академических трудов «История русской литературы» (1941-1956, 1980-1983), в которые история русской литературы XVIII в. входит одним из хронологических разделов, представляют собой фундаментальную учебную базу и для преподавателя, читающего лекционный курс, и для студентов, его изучающих.

Перечисленные выше учебники по истории русской литературы XVIII века выполнены в русле определенной общей типологии: это обширные энциклопедические своды информации по всем традиционным проблемным аспектам изучения историко-литературного процесса в его целостности. Все они дают исчерпывающий фактографический материал по истории русской литературы XVIII в.: биографические сведения о писателе, описание полного состава литературного наследия данного автора, чередующее упоминание произведений с более или менее развернутым анализом отдельных взятых текстов, хронологические связи между отдельными литературными фактами и судьбами, изложение исторических обстоятельств, на фоне которых осуществлялся литературный процесс XVIII в. Эти сведения можно найти в любом из перечисленных изданий, и мера подробности их изложения естественно продиктована объемом учебника.

Кроме того, все упомянутые учебники придерживаются и единой методологической основы: литературный процесс эпохи предстает в них как серия монографических очерков творчества писателей XVIII в., которые сменяют друг друга в хронологической последовательности, подобно своеобразным медальонам, замкнутым и изолированным в содержании каждого из них, хотя отдельные мотивы этого содержания и вступают в определенные интертекстуальные ассоциативные связи.

Наконец, можно сказать, что общую типологию существующих учебных изданий по истории русской литературы XVIII в. определяет и единство исходных позиций в ее интерпретации: идеологически-мировоззренческому, проблемному и социологическому аспектам исследования произведений русской литературы XVIII в. уделено в них несравненно больше внимания, нежели аспектам ее поэтики и эстетики. За редчайшими исключениями литературные тексты XVIII в. анализируются в них не столько как факты изящной словесности (т. е. с точки зрения их эстетического своеобразия и художественных особенностей), сколько как факты общественно-политической мысли, идеологии и публицистики.

Практика работы со студентами младших курсов и размышления о методологических основах интерпретации такого эстетически сложного материала как русская литература XVIII в. убедили автора в том, что основные проблемы освоения этой дисциплины студентами сосредоточены на двух полюсах литературного анализа. Трудности возникают при обращении к максимально абстрактному его уровню, когда речь заходит о теоретических основах интерпретации литературного произведения, а также при обращении к уровню максимально конкретному, когда дело доходит до целостного анализа текста. Поэтому весь материал предлагаемого учебного пособия автор попытался скомпоновать, исходя из приоритетности именно этих уровней изложения: дать необходимый минимум теоретических принципов подхода к анализу текста (это особенно актуально в тех случаях, когда речь идет о преобладании сугубо эстетического материала в теоретических темах: «Классицизм как литературный метод», «Реформа русского стихосложения», основы жанровой типологии трагедии и комедии и т. д.). Наконец, стремление дать примеры целостного анализа текстов продиктовано чисто дидактической установкой: сформировать у студентов представление о методике целостного анализа на материале многочисленных конкретных его примеров, подобно тому, как эта задача осуществлена в научных изданиях «Поэтический строй русской лирики» (Л., 1973), «Стихотворения Пушкина 1920-1930-х гг.» (Л., 1976), «Анализ драматического произведения» (Л., 1988), «Анализ одного стихотворения» (Л., 1985), и т. д.

Изложенные выше размышления, порожденные двадцатилетней практикой преподавания дисциплины «История русской литературы XVIII века» в высшей школе, определили концепцию предлагаемого учебника. Насколько попытка ее систематического воплощения оказалась удачной – судить тем, кому этот учебник адресован: преподавателям и студентам гуманитарных факультетов высших учебных заведений, в программу которых эта дисциплина входит в качестве обязательного или факультативного предмета изучения.

Введение в историю русской литературы XVIII в.

Восемнадцатое столетие, европейский «век разума и просвещения», увенчавший собой период абсолютизма в Западной Европе и закончивший длительную эпоху европейского культурного развития Великой французской революцией, в России открывает новую эпоху ее государственности и культуры. 1700-й год Россия впервые в своей истории отсчитала не от сотворения мира, а от Рождества Христова, и встретила 1-го января, а не 1-го сентября. Это – культурный знак символического рубежа, который отделяет древнюю средневековую Русь от России Петровской эпохи новой истории.

В масштабах всемирной истории век – это совсем немного. Духовная жизнь XVIII в. отличается невиданной степенью интенсивности и концентрации, особенно заметной на примере новой русской литературы. Тот путь, который культуры других европейских стран проделывали в течение веков, русская словесная культура – от Кантемира до Державина и от безавторских гисторий до Карамзина проделала практически за полстолетия: ведь литература и жизнь связаны между собой как предмет и его отражение в зеркале, и

стремительное развитие национального эстетического сознания до общеевропейского культурного уровня неоспоримо свидетельствует о таком же стремительном развитии национальной жизни в целом. Только вот в том, что считать предметом – жизнь или литературу, а что отражением – литературу или жизнь, русский (как, впрочем, и европейский) XVIII в. придерживался собственных убеждений, не совпадающих с теми, которые порождены современным типом эстетического сознания.

Особенности философской картины мира в рационалистическом мировосприятии

В XVIII в. в Западной Европе к политике, экономике и культуре которой обратились взоры россиян сквозь окно, прорубленное реформами Петра I, господствовало рационалистическое мировоззрение. Рационалистический тип мировосприятия является по своей природе дуальным и иерархическим. Дуализм рационалистического мировосприятия определяет структуру философской картины мира: в сознании людей XVIII в. мир не был единым, целостным, развивающимся и изменчивым, каким мы видим его сейчас. Реальность для людей XVIII в. имела два уровня своего проявления и восприятия: материальный и идеальный, и оба были в равной мере существующими, только материальный мир обладал физическим существованием, а идеальный – духовным. И как в дуальной христианской модели мира дух торжествовал над плотью, дуальное рационалистическое мировосприятие считало идеальную реальность высшей и первичной, а материальную – низшей и вторичной – и в этом проявился иерархический характер рационалистического мировосприятия. Материальная реальность была совокупностью отдельных случайных, несовершенных и разрозненных предметов и явлений. Божественная гармония, правильность, высший смысл всего сущего имели свое бытие в реальности идеальной, умопостигаемой, и задачей словесных искусств было именно выражение этого общего смысла с тем, чтобы материальная реальность могла приблизиться к своему должному идеальному облику.

Мировоззренческие лозунги «века разума»: «Я мыслю, следовательно, я существую» и «Мнения правят миром» – Россия на заре новой эпохи своей истории восприняла и разделила с особенным энтузиазмом в силу того, что рационалистическое мировосприятие, усваиваемое по мере развертывания западных реформ эпохи государственных преобразований, органично наложилось на национальную культурную традицию. С одной стороны, многовековая история России до Петра оказалась как бы перечеркнута в сознании людей Петровской эпохи: средневековая Русь закончила свое существование, и все, что создавалось в области политики, экономики, культуры, создавалось заново. В этом смысле весьма характерно мироощущение, зафиксированное в текстах эпохи, ближайшей ко времени государственных преобразований: во II Сатире Кантемира ее герой Филарет (добродетельный человек), обращаясь к своему собеседнику Евгению (благороднорожденному), характеризует своих современников следующим образом: «Мудры не спускает с рук указы Петровы, // Коими стали мы вдруг народ уже новый <...> Они ведь собою // Начинают знатный род, как твой род начали //Твои предки, когда Русь греки крестить стали»[1].

С другой стороны, это восприятие своей эпохи как новой отнюдь не отменило глубоко укорененных в национальном сознании культурных традиций. Несмотря на то что главным направлением культурных реформ была секуляризация – то есть отделение культуры от церкви, многовековая традиция принадлежности словесного творчества к сакральной сфере не могла быть ни преодолена в короткое время, ни отменена в плане культурных ассоциаций национального сознания. «Одной из особенностей русской средневековой культуры был особый авторитет Слова. Слово совмещает в себе и разум, и речь, и одно из наименований Сына Божия, и данный им людям закон. <...> Слово никогда не ставится в один ряд с другими

искусствами: они получают авторитет извне, от сакральных или феодальных ценностей. Слову же авторитетность присуща имманентно, как таковому. <...> В этом смысле естественно, что когда место религиозного авторитета оказалось вакантным, его заняло искусство Слова. <...> Заменяя сакральные тексты, литература унаследовала их культурную функцию»[2]. Это предопределило своеобразие национальной концепции литературы как отрасли духовной жизни общества.

Своеобразие национальной концепции литературы как отрасли духовной жизни общества

Если европейская рационалистическая эстетика в теории и считала словесное творчество высшей и первопричинной реальностью, то практическое наличие многовековой непрерывной культурной традиции, а также наличие прочного уклада общественной жизни успели сделать литературу профессией и отвести литературе и литератору определенное место в социальной структуре. В России же на протяжении всего XVIII в. господствовало ощущение, что и общество, и культуру нужно создавать, причем создавать по заранее намеченной и сконструированной модели идеального общества и идеальной культуры.

Естественно, что главная роль в этом планомерном культурном жизнестроительстве отводилась писателю. Писательство было не профессией, а служением – и это организовывало в русской литературе XVIII в. такие отношения литературы с жизнью, которые оказались прямо противоположны аналогичным западноевропейским. Анализируя западноевропейский литературный быт на рубеже XVII-XVIII вв., Ю. М. Лотман справедливо заметил, что «Там [в Европе] быт генерировал текст, здесь [в России] текст должен был генерировать быт. Этот принцип вообще очень существен для литературы XVIII в., она становится образцом для жизни, по романам и элегиям учатся чувствовать, по трагедиям и одам – мыслить»[3]. Эта первичность жизни духа, идеального бытия, по отношению к материальному быту предопределила и специфические отношения между писателем и читателем: «писатель не следит за культурной ситуацией, а активно создает ее. Он исходит из необходимости создавать не только тексты, но и читателей этих текстов, и культуру, для которой эти тексты будут органичны»[4].

Отсюда закономерно следует определенная иерархия внутри самой русской словесной культуры нового времени – литература как бы распадается на два способа функционирования по критерию отношения читателя и писателя. На протяжении почти всего XVIII в. существуют две литературные традиции – низовая и высокая, обслуживающие соответственно бытовую потребность читателя в развлекательном чтении и высокие умственные запросы гражданина и члена общества. Писатель, творящий в русле низовой традиции – профессионал-литератор, переводчик западноевропейского романа и оригинальный романист демократической ориентации. Писатель же, творящий в русле высокой литературной традиции – это поэт, пророк и учитель жизни. Даже если его произведение является переводом, оно все-таки превышает значение перевода за счет оригинальности жанровой модели им созданной («Тилемахида» Тредиаковского). И определенное сближение этих традиций намечается только к концу XVIII в. как предвестие перелома эстетических критериев высокой литературы, постепенно пересматривающей свою адресацию к разуму и меняющей ее на адресацию к читательскому чувству.

Рационалистический тип эстетического сознания и его приоритеты: мысль, разум, идеал

Перемещение словесного творчества из сакральной сферы в секулярную для русского эстетического сознания XVIII в. означало и пересмотр представлений о его природе. В эпоху господства рационалистического типа мировосприятия органом творчества считалась высшая духовная способность человека – разум, и он же являлся главным органом эстетического наслаждения. Отсюда – характерная рационалистическая концепция культурной деятельности и словесного творчества, идеально соответствующая задачам всесторонней перестройки русской жизни по моделям европейской государственности и культуры. «Век разума» неизбежно полагал любую культурную деятельность столь же прямо и непосредственно полезной, как политическая, промышленная и сельскохозяйственная. Все эти виды деятельности должны приносить плоды – духовные или материальные, и в их плодотворности заключается единственное разумное основание для того, чтобы ими заниматься.

Такая концепция творчества предопределила мотивацию писательского труда: его главный стимул – это стремление служить обществу и приносить ему реальную пользу исправлением частных и общественных пороков посредством литературного слова, которое в сознании писателя XVIII в. являлось инструментом прямого социального воздействия. И результат творческого процесса представлялся эстетическому сознанию XVIII в. иначе, чем современному. Это был не текст художественного произведения как таковой, а то положительное воздействие на материальную реальность, к которому писатель стремился, преследуя основную цель своего творчества: совершенствование и исправление человеческой нравственности и приведение к разумной идеальной норме законов государственного устройства.

Результатом этого особенного положения литературы в русской духовной жизни XVIII в., ее специфической социальной функциональности и своеобразия рационалистической концепции творчества стала иерархия эстетических ценностей внутри самой литературы. Система эстетических приоритетов, которыми руководствовались и писатели, и читатели XVIII в., была иной, чем современная. Собственно эстетические задачи в русской литературе XVIII в. достаточно долго стояли на втором плане, уступая первенство посторонним для изящной словесности целям – идеологии и морали. По способу своего функционирования в духовной жизни России XVIII в. литература была не столько искусством художественного слова, сколько публицистикой, идеологией, этикой, практической философией и даже в каком-то смысле религией, соединив в себе все гуманитарные аспекты жизни общества. Это положение вещей актуально на протяжении почти всего века. Поэтому неперенным условием историко-литературного, исследовательского, да и просто читательского подхода к текстам литературы XVIII в. является осознание типологических различий в эстетическом сознании эпох рационализма и классического периода русской литературы XIX в., когда сформировались основные критерии современного типа эстетического сознания.

Периодизация русской литературы XVIII в.

При всей компактности того исторического времени, которое в русской литературе XVIII в. занял переход от русской средневековой традиции книжности к словесной культуре общеевропейского типа ее развитие осуществлялось стадийно и было связано не только с внутрилитературными, но и с внелитературными факторами. Проблема периодизации русской литературы XVIII в. до сих пор не может считаться решенной[5]. Представляется, что оптимальным критерием периодизации является соотношение внутренних закономерностей литературного процесса с циклами общественно-исторической национальной жизни, тем более, что история и литература XVIII в., как и любой другой эпохи русской жизни, определенным образом между собой связаны.

Общепринятым критерием периодизации дореволюционной русской истории является смена власти. Тенденции крупных исторических отрезков русской жизни определяются историей и характером царствования того или иного монарха. С этой точки зрения история русского XVIII в. предстает в виде следующих периодов:

Царствование Петра I (1700-1725), эпоха государственных преобразований, время всесторонних западных реформ, начиная от быта и кончая политическими преобразованиями структуры русской самодержавной власти. Эту эпоху можно в целом охарактеризовать как время интенсификации духовной и общественной жизни, разворачивающейся одновременно с экстенсивным расширением сферы российского участия в европейской жизни. В эпоху Петра закладываются основы новой русской государственности, политики, экономики, культуры. Россия стремительно расширяет свои территориальные границы и налаживает торговые и политические контакты со странами Западной Европы.

После смерти Петра I, который отменил существующий закон о порядке престолонаследия по старшинству и законодательно оформил акт о волевой передаче власти самодержцем избранному им наследнику, но сам при жизни не успел этого сделать, наступает пятилетие своеобразной государственной смуты. В это время царствуют вдова Петра, Екатерина I (1725-1727) и его малолетний внук Петр II (1727-1730). С этого момента и до смерти Екатерины II в 1796 г. русский престол будет переходить от самодержца к самодержцу посредством заговоров и государственных переворотов.

Царствование Анны Иоанновны, племянницы Петра I (1730-1740). Десятилетие ее пребывания у власти было ознаменовано репрессивным режимом бироновщины (по имени ее фаворита, курляндского герцога Эрнста Бирона), опалой культурных деятелей Петровской эпохи (Феофан Прокопович, Кантемир) и разгулом деятельности Тайной канцелярии – массовыми пытками и казнями.

Царствование Елизаветы Петровны, дочери Петра I (1741-1761). На двадцатилетие ее правления приходится расцвет русской дворянской культуры, активизация деятельности дворянских учебных заведений и Академии наук. Это – период стабилизации русской монархии в XVIII в.

Царствование Екатерины II (1762-1796). В 1762 г., через полгода по смерти Елизаветы Петровны, в России произошел последний в XVIII в. государственный переворот. На престол взошла устранившая со своей дороги мужа Петра III, племянника и наследника Елизаветы Петровны. Ее правление продолжалось 34 года – это самое длинное царствование в истории XVIII в., и оно было весьма бурным. Первые 10 лет своего пребывания у власти Екатерина II, независимо от того, были ли ее действия результатом искренних намерений или же были продиктованы необходимостью считаться с сильной дворянской оппозицией, ознаменовала целым рядом либеральных законодательных актов. В то же время на период правления Екатерины II приходится серьезнейший кризис русской государственности XVIII в. – пугачевский бунт, по сути дела, гражданская война, после прекращения которой царствование Екатерины постепенно приобретает репрессивный характер в практике ужесточения цензуры, ограничения свободы слова и печати, преследования инакомыслящих.

Царствование Павла I (1796-1801). Сын Екатерины II, Павел I был последним русским императором XVIII в. Последние годы столетия оказались ознаменованы глубоким кризисом власти, отчасти спровоцированным самой личностью Павла I, отчасти же – дискредитацией идеи просвещенной монархии в русском общественном сознании.

Этим периодом русской истории XVIII в. соответствуют следующие стадии национального процесса:

Литература первой трети XVIII в. (1700-1730): момент перехода от традиций русской средневековой книжности к словесной культуре общеевропейского типа. Это время прихотливого смешения культурных установок древнерусской литературы – анонимной, рукописной, связанной с культурой церкви – и ориентации на словесную культуру нового типа – авторскую, печатную, светскую. В культуре Петровской эпохи господствует так называемый «панегирический стиль», порожденный, с одной стороны, пропагандистским пафосом культурных деятелей эпохи государственных преобразований, а с другой – стремительным усвоением символики и образности европейского искусства. Наиболее репрезентативная фигура этой эпохи – Феофан Прокопович, основоположник светского ораторского красноречия, создатель жанра проповеди – «Слова», которое послужило своеобразным протожанром для литературы следующих десятилетий.

На исходе этого периода начинает свою литературную деятельность А. Д. Кантемир. 1730-й г. ознаменован выходом в свет переводного романа «Езда в остров Любви» В. К. Третьяковского, к которому он приложил и сборник своих лирических стихотворений. Как справедливо замечает исследователь, «если перевод Третьяковского фиксировал качественные сдвиги в литературном сознании, порожденные обстановкой, возникшей в результате петровских преобразований, то в сочинениях Кантемира уже прозорливо намечен выбор классицизма в качестве такой художественной системы, которая наиболее органична духовным потребностям утвердившегося в своей силе абсолютизма»[6].

Период становления, укрепления и господства классицизма (1730-е – середина 1760-х гг.). На протяжении 1730-1740-х гг. были осуществлены основные нормативные акты русского классицизма, смысл которых заключался в создании стабильных, упорядоченных норм литературного творчества: реформа стихосложения, регламентация жанровой системы литературы, стилевая реформа. Одновременно с теоретическими мероприятиями русских писателей, которые в это время являются и учеными-филологами, складывается и жанровая система русской классицистической литературы. В творчестве Кантемира и Ломоносова оформляются старшие жанры – сатира и торжественная ода. Творчество Третьяковского дает образцы художественной прозы, стихотворного эпоса и начинает формировать жанровую систему лирики. Под пером «отца русского театра» Сумарокова складываются жанровые модели трагедии и комедии. Центральной литературной фигурой этого периода является Сумароков – и потому, что с его именем особенно тесно связано понятие русского классицизма, и потому, что его литературная установка на жанровый универсализм творчества привела к оформлению жанровой системы русской литературы XVIII в.

Вторая половина 1760-х – 1780-е гг. – третий период развития русской литературы XVIII в. – является наиболее бурным и многоаспектным, как и соответствующий ему период русской истории. Конец 1760-х гг. – эта первая эпоха гласности в русской истории нового времени – ознаменовался невиданным расцветом публицистических жанров на страницах периодических изданий 1769-1774 гг. В это же время в устойчивой иерархической жанровой системе классицизма намечаются внутренние вихревые движения и кризисные явления, спровоцированные вторжением низовой демократической беллетристики в высокую литературу. Четкая иерархия жанров классицизма начинает колебаться под натиском синтетических структур, соединяющих высокий и низкий литературные миры. При жизни основоположников русской литературы XVIII в. Ломоносова, Третьяковского, Сумарокова в литературу входят не только демократические беллетристы 1760-1770-х гг., но и те, кому уже в это двадцатилетие суждено стать писателями, определяющими лицо русской литературы XVIII в. в целом и основоположниками многих плодотворных традиций, уходящих в перспективу XIX и XX вв. Фонвизин, Державин, Крылов, Радищев, образуя новую генерацию писателей, определяют своим творчеством кульминацию русской литературы XVIII в.

Последнее десятилетие XVIII в. – 1790-е гг. – принесло с собой перемену типа эстетического сознания и окончательный перелом от идеологии к эстетике в литературных теории и практике. 1790-е гг. ознаменованы тем, что классицизм в качестве основного литературного

метода уступает место сентиментализму, разум – чувству, стремление внушить читателю моральную истину – стремлению взволновать и эмоционально увлечь. Ранние сентименталистские веяния наблюдаются в русской литературе XVIII в. начиная со второй половины 1760-х гг., но статус целостного литературного направления и стройной системы эстетико-идеологических установок творчества русский сентиментализм обретает с момента литературного дебюта Н. М. Карамзина. В этом смысле можно сказать, что в русской литературе XIX в. наступил на 10 лет раньше, чем в русской истории: Карамзин по своим эстетическим установкам скорее является первым классиком русской литературы XIX в., чем последним – XVIII в. Как эстетическое единство русская литература XVIII в. обрела свое кульминационное завершение в творчестве сентименталиста Радищева; сентименталист Карамзин открывал своим творчеством новый век русской словесности.

Литература первой трети XVIII в.

Первое двадцатипятилетие XVIII в., время царствования Петра I, является общепризнанной ключевой и порубежной эпохой в истории России. С реформами Петра I связан момент перелома в исторических судьбах России.

Его царствование сопровождавшееся коренными преобразованиями русской государственности, политики, экономики и культуры, не только открывает собой новое время национальной истории и культуры, но и до сих пор определяет многие коренные закономерности русской жизни.

Общественно-политическая и культурная атмосфера эпохи государственных преобразований

Хорошо известно, что политические реформы и практическая внутренняя и внешняя политика Петра I преследовали цель национальной консолидации и упрочения государственности России. По сути своей это была политическая реформа западнического толка: русскую государственность Петр I стремился преобразовать по модели западноевропейской абсолютной монархии. И, конечно, для России, истерзанной безвластием, произволом, неопределенностью социально-политических перспектив «смутного» и «бунташного» XVII в., европейская модель сильного единодержавного государства как формы централизованного национально-территориального объединения была бесспорным социальным благом в высшем смысле. Хотя в самой Европе эта модель уже начала устаревать и находилась в кризисном состоянии: к началу XVIII в. эталону и оплоту абсолютизма – Франции – оставалось чуть больше полувека до революции 1789 г.

Что касается экономических реформ, то их направление тоже обусловлено европейской моделью государственной экономики. Точнее всего смысл экономических изменений, происшедших в России за время царствования Петра I, можно обозначить понятием индустриализации. Завоевательная политика Петра I (военные кампании с целью не только отстоять, но и расширить государственные границы России, получить выходы к Балтийскому и Черному морям) требовала обслуживания многочисленной армии и тем самым стимулировала развитие горнодобывающей, деревообрабатывающей, легкой промышленности, металлургии и т. д. Наличие морских портов стимулировало кораблестроение, создание флота было естественным побуждением к интенсификации торговых связей. И все эти направления внутриполитического развития России создавали ей

новое геополитическое положение. В течение первой четверти XVIII в. страна оказалась плотно включена в систему межгосударственных европейских контактов.

В этих условиях оживления внутренней и внешней политики России обозначилась необходимость культурных реформ, поскольку задачи установления политических и торговых связей с европейскими государствами, осуществление многочисленных инициативных начинаний верховной власти в области внутренней политики и экономики требовали, во-первых, огромного количества задействованных в этих процессах людей, а во-вторых (на самом деле это – не второе, а главное), перестройки всего жизненного уклада, мировоззрения и представлений о месте человека в обществе. Петровские западнические реформы потребовали от своих исполнителей таких качеств, как личная инициатива, предприимчивость, образование. Так самим ритмом стремительно меняющейся действительности была подготовлена почва для проникновения в русский менталитет европейской идеологии персонализма, личностного начала как первоосновы европейского типа сознания. Принципиальная разность европейской и допетровской русской ментальности лучше всего заметна на примере типов словесной культуры, которая из всех видов культурной деятельности наиболее обусловлена именно типом сознания.

Общеввропейский тип словесной культуры определяется тремя понятиями: это словесность авторская (индивидуальное творчество), светская (не связанная прямо с церковью и религией) и печатная (по форме бытования текстов в культурном пространстве), т. е. массовая и многотиражная. Что касается древнерусской словесной культуры, то по каждому из этих признаков она антонимична европейскому типу: словесность русского средневековья является анонимной (личность автора не имеет значения), духовной (непосредственно связана с культом и религией), рукописной (т. е. малодоступной, трудоемкой в тиражировании, с ограниченным кругом потребителей). Весь смысл культурной реформы Петровской эпохи и заключался в том, что перестройка массового сознания по законам идеологии персонализма спровоцировала смену традиционного национального типа культуры общеввропейским. И это отнюдь не значит, что русская культура утратила в этом процессе свое национальное своеобразие. В общих рамках европейского культурного сознания национальные особенности русской культуры стали еще очевиднее, поскольку она включилась в общий типологический ряд в качестве его индивидуального элемента, рядом с французской, немецкой, английской, испанской, итальянской и т. д. культурами нового времени.

Изначально культурные реформы Петровской эпохи были практическим и деловым мероприятием. Чтобы общаться с европейцами, нужно было знать европейские языки. Чтобы добывать полезные ископаемые, плавить металл, отливать пушки, строить корабли, нужно было овладеть технологией. Чтобы победоносно воевать на суше и на море, нужно было знать стратегию, тактику, фортификацию, навигацию. То есть первой и основной задачей культурной реформы стала задача организации быстрого и массового обучения – просветительская по своей сути. Причем речь идет не об образовании и просвещении вообще – как основы русской культурной жизни образование и просвещение в России были всегда, на всех этапах ее предшествующей истории; нужно было наладить освоение новых отраслей знания, необходимых для общей стремительной эволюции страны по общеввропейскому пути социокультурного развития.

Поэтому начальные этапы культурной реформы связаны с интенсификацией и перестройкой всего образовательного дела в России. До Петра главными и исключительными очагами просвещения были духовные семинарии, академии и монастыри – древнерусская книжность процветала в лоне церкви. Эти очаги культуры давали превосходное религиозное гуманитарное образование, но не давали ни светского, ни практического. За пределами монастырей умение читать, писать и считать было вполне личным, случайным и достаточно редким делом. Поэтому на первых порах Петр широко практиковал отсылку молодых людей за границу с целью обучения практическим светским наукам.

Параллельно и в России складывается целая сеть образовательных учреждений – первообраз той трехступенчатой системы образования, которую мы имеем сейчас. В начальных школах (они назывались «цыфирные», и в них принимали детей всех сословий, кроме крепостных) обучали чтению, письму и счету; в средних специальных – математических, навигацких, штурманских, артиллерийских и инженерных – готовили чиновников гражданской службы и младших офицеров для армии и флота; высшее гуманитарное образование давала Московская Славяно-греко-латинская академия, где традиции духовного образования, основанные на изучении древних авторов, были использованы для формирования первооснов светской гуманитарной науки и культуры.

Оживление образовательного дела в России, быстрый рост массы грамотных людей и острая потребность в учебной литературе стимулировали книгоиздательское дело. За время царствования Петра I было издано более 600 названий книг и брошюр – больше, чем за всю предшествующую историю существования русской печати. И в этой отрасли культурной реформы тоже сказалась ее общая европейская ориентация. Почти все книги, изданные при Петре I, были переводными, и их тематический состав точно отражал практический, деловой характер культурной реформы. Это были учебные пособия по математике, географии, военному делу и т. д. Новое геополитическое положение России, которое Петр I стремился завоевать и упрочить, мотивировало его специальную заботу о светской «душеполезной» литературе, способной внушить читателю моральные правила и воспитать из него гражданина и патриота. Этому способствовали своеобразные своды-справочники по античной культуре, помогавшие русскому читателю быстро войти в мир символики и образности европейского искусства: «Символы и эмблемы» – антология, включавшая изображение и описание 840 эмблем, наиболее употребительных в европейском искусстве, а также «Апофегмата» – антология изречений, анекдотов и коротких повестей, в которых упоминались имена философов, писателей, политиков Древней Греции и Рима.

Роль нравоучительного чтения играли дважды переизданные при Петре басни Эзопа, «Овидиевы фигуры в 226 изображениях» («Метаморфозы» Овидия) и «Библиотека богов» Аполлодора. Наконец, исторические труды и труды по государственному праву были призваны воспитывать гражданские чувства: «Книга Квинта Курция о делах содеянных Александра великого царя Македонского», «История в ней же пишут о разорении града Трои», «История о разорении последнем святого града Иерусалима от римского цесаря Тита сына Веспасианова <...>». Нетрудно заметить, что все эти исторические сочинения четко тематически соотнесены с политической злобой дня: истории античных полководцев и властителей соотносятся с русской исторической современностью, и написанная при Петре I «Гистория Свейской [шведской] войны» ставит русскую военную историю в контекст европейский.

Но, пожалуй, наиболее наглядно практический характер культурной реформы Петровской эпохи демонстрирует знаменитое «Юности честное зеркало, или показание к житейскому обхождению» (1717) – первый учебник хорошего тона, дающий правила светской общежительной морали и нормы бытового поведения в обществе. По тому, какие советы дает «Юности честное зеркало» русским молодым людям, можно легко представить себе уровень культуры бытового поведения, свойственный основной массе сословной верхушки нации:

Над ествою не чавкай, как свинья, и головы не чеши; не проглотя куска не говори, ибо так делают крестьяне. Часто чихать, сморкать и кашлять непригоже. <...> Между тем не замарай скатерти и не облизывай перстов, около своей талерки не делай забора из костей, корок хлеба и прочего. Когда престанешь ясти, возблагодари Бога, умой руки и прополощи рот[7].

Эти элементарные вещи соседствуют в «Юности честном зеркале» с советами, ориентированными на воспитание типа общеевропейской культуры бытового поведения, характерной для образованного дворянства:

Младый шляхтич, или дворянин, ежели в ексерциции [обучении] своем совершен, а наипаче в языках, конной езде, танцовании, в шпажной битве и может добрый разговор учинить, к тому же красноглаголив и в книгах научен, оный может с такими досуги прямым придворным человеком быти[8].

Нетрудно заметить, что уже в самом начале века сложился тот кодекс поведения и навыков, который на протяжении всего дворянского периода русской культуры будет определять бытовой облик среднестатистического дворянина: иностранные языки, верховая езда, фехтование, танцы, светский разговор – все это неотъемлемые признаки воспитанного дворянина, почерпнутые из европейского дворянского быта.

Таким образом, любая отрасль реформаторской деятельности Петра I – будь то политика, экономика или культура – неуклонно базируется на двух основополагающих опорах: европеизм и секулярность (светскость). Это и есть то самое, что называется «переломом» в национальной культурно-исторической традиции, который Петру I как государственному деятелю ставят в заслугу и упрек. В результате реформ первой четверти XVIII в. Россия стала европейской страной не только по географическому положению, но и по типу государственности, экономики и культуры.

Все эти начинания в целом и каждое в отдельности весьма противоречивы. То, что в результате реформ Петра I Россия стала мощной европейской державой, – это безусловная заслуга Петра I как великого государственного деятеля. Но какой ценой совершались эти преобразования и какой деспотический, антидемократический характер уже при Петре I приобрела созданная им государственная власть – это тоже хорошо известный исторический факт. В эпоху государственных преобразований был дан мощный толчок национальной промышленности и торговле, но практически абсолютно не затронутым реформой осталось аграрное производство, основа основ русской экономики. Институт крепостного права и земельной собственности был, пожалуй, единственной отраслью русского законодательства и политэкономической реалией, которых ни в малой мере не коснулся либерализм европейской модели фермерского и арендного землепользования. Напротив, именно при Петре I крепостное право приобрело наиболее жесткие и беспощадные формы.

Что же касается культурной реформы, создавшей новый тип русского культурного и образованного человека и тем самым стимулировавшей поистине небывалый взлет русской культуры классического периода, то и здесь тоже есть свои сложности. Разумеется, эта отрасль Петровских реформ закономерно воспринимается как наиболее успешный и безусловный аспект его деятельности. Россия органично восприняла общеевропейский тип культуры, не утратив при этом национального культурного своеобразия. Однако следствием этой органичной легкости культурной перестройки стал не только высочайший уровень, которого русская культура нового времени достигла уже к концу XVIII в. Как справедливо заметил Ю. М. Лотман, «реформа Петра привела не к смене старой культуры новой, а к созданию культурного многоязычия. Крайним его выражением было то, что социальные полюса – крестьянин и дворянин начали терять общность культурного языка»[9]. Так сословная поляризация дополнилась культурно-идеологическим расколом. Крестьянин остался при старой допетровской культуре, застывшей в своем развитии и пресекавшейся в момент начала Петровских реформ[10]. Дворянин же – или вообще просто образованный человек (в смысле сословной принадлежности состав деятелей культуры XVIII в. весьма демократичен: от крестьянина Ломоносова, поповича Тредиаковского до аристократов Кантемира, Сумарокова и Капниста) – воспринял динамичную, перспективную, блистательную, но отнюдь не общенациональную культурную традицию.

И что особенно важно: эта культурная традиция таила в себе зародыш еще одного рокового русского раскола. Самим своим смыслом персоналистская культура общеевропейского типа противоречила основам русской деспотической абсолютной власти, которые были заложены царствованием Петра в новой эпохе русской истории. По самой своей природе

общеевропейский тип секулярной культуры исповедует идеологию самостоятельной ценности отдельной человеческой личности, с которой должны считаться все формы социума. Если что-то и может подчинить такую личность обществу, то это только ее разум и свободная воля. Именно эту идеологию персонализма, обостренное личностное начало и восприняла новая образованная Россия вместе с суммой культурных достижений Западной Европы. Но традиционно соборный русский общественный быт и традиционно коллективистское массовое сознание от этого не утратили ни своих позиций, ни своей, актуальности. Да и государство, во имя которого на первых порах эта новая культура создавалась, отнюдь не отличалось уважением к правам личности. Напротив, русская власть весьма была склонна считать, что личность – ничто, а государство – все. Ср. характерный лозунг сумароковского тирана Димитрия Самозванца: «Не для народов я – народы для меня!» и увещание Тредиаковского Екатерине II: «Он есть царь, чтоб был человек всем людям взаимно».

Таким образом, еще одним – незапланированным – результатом петровских преобразований в их исторической перспективе явилась ситуация двойного раскола: культурный раскол между высшим и низшим сословиями и идеологический раскол между интеллигенцией и властью. Уже при ближайших преемниках Петра он дал о себе знать, и на протяжении всего классического периода русской культуры составлял неизменную идеологическую и политическую почву межсословных конфликтов и антиправительственных выступлений – от восстания Пугачева до восстания декабристов.

Но в эпоху Петра эта ситуация была сглажена мощным обаянием личности императора, гражданской экзальтацией, которую породили проснувшееся национальное самосознание и патриотическая гордость, динамизмом стремительного подъема России к высотам европейской образованности и науки. В этих исторических условиях и начинается новая русская литература. И, несмотря на то, что она представлена во всех трех родах словесного творчества – лирике, драме и эпосе – наибольшей характерностью и перспективностью отличается именно ранняя проза XVIII в. На ней мы и остановимся подробнее.

Безавторские истории первой трети XVIII в.: бытовая проза.

«Повесть о российском матросе Василии Кориотском»

Несмотря на бурное развитие книгопечатания в эпоху Петра I основной круг чтения массового русского читателя составляли традиционные рукописные сборники повестей, или «истории», как их стали называть в это время. И надо сказать, что процесс изготовления этих сборников в переходную эпоху очень интенсифицировался. По составу рукописных сборников повестей может быть реконструирован жанровый состав массовой русской беллетристики первой четверти XVIII в., в недрах которой сформировался тип безавторской истории Петровской эпохи – и при очевидной своей зависимости от древнерусской повествовательной традиции (анонимность и рукописность – характерные признаки повестей Петровской эпохи, роднящие ее с древнерусской литературой), а также от западноевропейской модели жанра (типологический авантюрный сюжет), безавторские истории, ориентированные на свою историческую современность и создаваемые людьми своей эпохи, отразили и новизну русского общественного быта в начале XVIII в., и новый тип сознания своих безымянных авторов[11].

Одним из наиболее типичных образцов жанра является «История о российском матросе Василии Кориотском и о прекрасной королеве Ираклии Флоренской земли». Композиционно произведение распадается на две неравные части: первая, более лаконичная, повествует о жизни молодого дворянина Василия Кориотского, пошедшего на государеву службу, а вторая,

более пространный – о его невероятных приключениях в Европе. Первая часть имеет ярко выраженный бытоописательный характер; вторая, более условная, выстроена отчасти по образцу русских народных былин и разбойничьих сказок, отчасти же – по образцу западноевропейской любовно-авантюрной повести[12]. Однако на фоне этой хорошо ощутимой повествовательной традиции становится еще очевиднее новизна реальных примет быта Петровской эпохи, зафиксированных в повести, а также новизна героя и принципов повествования.

Новшества начинаются буквально с зачина повести: «В Российских Европиях некоторый живяше дворянин...»[13]. Совершенно очевидно, что Россия могла быть названа «Российскими Европиями» не раньше, чем к исходу царствования Петра I, и только в «Российских Европиях» могла осуществиться та типичная биография молодого дворянина Петровской эпохи, начальный этап которой вполне традиционен – герой уходит из дому от «великой скудости», но дальнейшие события непосредственно обусловлены новизной русского бытового уклада, потому что на службу Василий Кориотский поступает не куда-нибудь, а во флот. Флот – символ всего нового в русской жизни начала XVIII в., любимое детище Петра, самый удобный трамплин для карьеры, поскольку именно матросы и флотские офицеры чаще всего отправлялись за границу для получения образования.

Так случилось и с героем безавторской истории: «Во единое же время указали маршировать и добирать младших матросов за моря в Голландию, для наук арихметических и разных языков» (50); личное стремление к образованию, весьма типичное для молодых дворян Петровской эпохи, быстро понявших необходимость нового образования для занятия высоких государственных постов, послужило основанием для следующего этапа биографии героя: «...» но токмо он по желанию своему просился, чтоб его с командированными матросами послать за моря в Голландию для лучшего познания наук» (50). С этого момента начинается триумфальное шествие героя по Европе: любой поворот в биографии Василия (служба у голландского купца, пребывание на разбойничьем острове, жизнь в Вене при дворе цесаря, финальное воцарение во Флоренции) приводит гражданина «Российских Европий» к самому высокому положению, возможному в данной ситуации.

Начиная с первых самостоятельных шагов в жизни, службы во флоте, Василий неизменно демонстрирует качество, которое вызывает к нему уважение всех, с кем бы ни свела его судьба: «И за ту науку на кораблях старшим пребывал и от всех старших матросов в великой славе прославился» (50); голландский купец «усмотрел его в послушании и в науках зело остра и зело возлюбил <...> лучше всех своих приказчиков стал верить» (50); разбойники выбрали его атаманом, «понеже видев его молодца удалого и остра умом» (52); цесарь полюбил Василия как родного брата: «понеже я вижу вас достойна разума, то вас жалую сердцем искренним <...> Государь мой братец Василий Иванович, во истину всякой чести достойной!» (54-55). Таким образом, причиной повсеместного уважения к российскому матросу и его феерических достижений становятся его личные достоинства – ум, образованность и инициатива, те самые качества, которые именно в Петровскую эпоху начали позволять рядовым гражданам выдвигаться на авансцену русской общественной жизни. Новый критерий ценности человеческой личности, выработанный Петровской эпохой, со всей своей убедительностью воплощен в личности и биографии Василия Кориотского.

Кроме реальной новизны русского общественного быта в повести о российском матросе нашел свое отражение и новый тип личности, порожденный новым временем русской истории. Его новизна более всего заметна, может быть, потому, что проявляется она на фоне достаточно хорошо ощутимых традиционных черт положительного героя фольклорных жанров и древнерусской повести. В качестве приказчика голландского купца, торгующего в Европе с «великой прибылью», Василий весьма напоминает героя новгородских былин, предприимчивого и удачливого «гостя»; на разбойничьем острове он – «удалой добрый молодец», герой разбойничьих фольклорных сказок. С положительным героем древнерусской повести российского матроса роднят такие традиционные добродетели, как отцелюбие («чти

отца своего»): «Государь мой батюшко! Прошу у тебя родительского благословения» (50), благочестие: «И как он, Василий, от великого ужаса, лежа на острове, очнулся и взыде на остров и велие благодарение воздав Богу, что его Бог вынес на сухое место живого» (51) и чинопочитание: «Пожалуй, государь великий царь, меня недостойного остави, понеже я ваш раб, и недостойно мне с вашею персоною сидеть, а достойно мне пред вашим величеством стоять» (54).

Эта живая преемственность образа нового «героя времени» Петровской эпохи по отношению к образцам положительных героев фольклора и древнерусской повести подчеркивает те свойства характера Василия, которые могли сформироваться только в Петровскую эпоху, с ее европеизированным бытом, ассамблеями, раскрепощением женщины от замкнутой домашней жизни и культом галантности и «политеса», определившими новый тип эмоциональной культуры и культуры любовных отношений. Согласно идеалу Петровской эпохи в отношении к прекрасной королевно Ираклии Василий обрисован как «учтивый кавалер». Европейская культура любовного чувства, которое проявляет себя в коленопреклонении, игре на арфе, стихотворном воспевании прекрасной дамы и утонченной любезности взаимоотношений, нашла свое воплощение в повествовании о взаимной любви русского матроса и прекрасной королевы:

И как увиде Василий, паде от ее лепоты на землю <...>. Сей Василий, встав на коленки, рече: «Государыня, прекрасная девица, королевна <...>» (53); Василий, взяв арфу, нача жалобную играть и петь арию:

Ах, прекрасный цвет, из очей моих нынче угасаешь,

Меня единого в сей печали во гроб вселяешь.

Или ты прежнюю любовь забываешь,

А сему злomu губителю супругою быть желаешь.

Точию сей мой пороль объявляю

И моей дражайшей воспеваю <...> (58).

Эта новая эмоциональная культура проявлена в Василии настолько ярко, что Ираклия сразу видит в нем воспитанного, учтвого, благородного и утонченного человека – совокупность признаков нового идеала личности, обозначавшаяся в Петровскую эпоху понятием «кавалер»:

И стала его вопрошать:

«Молю тя, мой государь, ваша фамилия како, сюда зайде из которого государства, понеже я у

них, разбойников, до сего часу вас не видала, и вижу вас, что не их команды, но признаю вас быть некоторого кавалера» (53).

Достоверная типичность психологического склада нового человека, придает новый смысл традиционно-условному, сказочно-авантюренному повествованию о невероятных успехах российского матроса в Европе. В любое другое время русской истории общая схема жизненного пути Василия от «великой скудости» до женитьбы на флоренской королевне и царствование во Флоренции могла быть воспринята только как вариация на распространенный сказочный сюжет. В Петровскую эпоху такая сказка имела совершенно реальную возможность сделаться былью. Всем хорошо была памятна судьба посадского сына Алексашки Меншикова, который начал свой жизненный путь, торгуя подовыми пирогами, а при Петре I стал вторым по силе и влиянию человеком в государстве. И если российский император Петр I мог жениться на прекрасной мариенбургской пленнице Марте Скавронской, которая после его смерти царствовала под именем Екатерины I, то почему бы королевне Ираклии Флоренской земли не выйти замуж за российского матроса и не принести ему в приданое королевский престол Флоренции? В этом ощущении неограниченных социальных возможностей умного, образованного, нравственного и инициативного человека тоже живет реальный дух Петровской эпохи.

Но, пожалуй, самое главное, чем историческая эпоха первого тридцатилетия XVIII в. определила поэтику возникшей в это время безавторской гистории и чем ярче всего характеризуется принадлежность этого жанра к новой литературе, является доминантное положение категории героя в системе эстетических категорий повествования. И сюжет, и композиция, и стилистика повести определены центральным положением характера, задачей его максимально полного раскрытия. Все сюжетные эпизоды повести – служба во флоте и пребывание у голландского купца, жизнь на разбойничьем острове и пребывание при австрийском дворе, чудесное избавление от козней Флоренского адмирала, служба в работниках у бедной старушки в богадельне и, наконец, женитьба на Ираклии и царствование во Флоренции – выстроены по принципу контраста, перепада жизненных ситуаций от счастья к несчастью, от бедности к благополучию, в которых лучше всего могут проявиться личные достоинства и свойства характера. Причем между собой эти эпизоды соединяются кумулятивно, по типу простого последовательного нанизывания типологических авантюрно-сказочных и бытовых положений. В каждом из них есть свой второстепенный персонаж, соотнесенный с образом Василия по принципу аналогии или контраста: отец Василия в зачине повести, голландский купец, разбойники, цесарь, Флоренский адмирал, бедная старушка и Флоренский король – все эти персонажи строго замкнуты рамками своего сюжетного эпизода и появляются в повести (за исключением Ираклии) по одному разу с единственной целью: раскрыть новую черту в духовном облике центрального героя, который является единственным объединяющим началом этого пестрого и разнообразного повествования.

Это центральное, первопричинное положение категории героя, которая обуславливает и сюжет, и композицию, и стиль повести, является одним из наиболее ярких показателей нового культурно-исторического мировоззрения, принесенного в русский быт западническими реформами Петровской эпохи. Пусть «гистория» пока что остается анонимной и рукописной в традициях древнерусской культуры, образ ее героя и вся структура повествования неоспоримо свидетельствуют о том, что идеология персонализма, понимание ценности индивидуальной личности уже стали достоянием массового культурного сознания в те годы, когда безымянный автор создавал свою повесть.

«Гистория о российском матросе Василии Кориотском...», стоящая в преддверии новой русской литературы, обозначила собой робкие и на первых порах трудно различимые истоки одного из важнейших идеолого-эстетических направлений развития русской литературы не только XVIII, но и XIX в.: поиски эпохального типа личности, стремление постигнуть человека через его историческую эпоху, а историю и суть исторической эпохи – через формируемый ею

тип личности. Говоря высоким слогом – российский матрос Василий Кориотский является первым «героем нашего времени» в новой русской литературе. Таким образом, безавторские истории Петровской эпохи лежат у истоков одной из наиболее мощных жанровых традиций русской литературы – традиции исторического романа и романа о современности.

Идеологическая проза первой трети XVIII в.: жанр проповеди в творчестве Ф. Прокоповича.
Поэтика ораторской прозы

Если в безавторских историях Петровской эпохи создается бытовой образ нового человека, то другой, также чрезвычайно распространенный и популярный жанр – проповедь и светское ораторское «Слово» Феофана Прокоповича формирует представление о его духовном облике. По сравнению с анонимной рукописной повестью Слово – это уже европеизированное явление русской словесной культуры. Его авторская принадлежность Феофану Прокоповичу принципиально важна для жанрово-стилевой модели, в которую воплотилась у Феофана традиционная ораторская речь. Кроме того, Слово существовало не только в жанре устного публичного красноречия, но и в печатной книжной форме: как правило, тексты речей Феофана печатались по произнесении отдельными брошюрами. Однако, как безавторские истории являют собой сложный сплав традиционных форм с новыми эстетическими воззрениями, так и европеизированное ораторское Слово Феофана тесно связано с предшествующей культурной традицией, поскольку является секуляризацией одного из глубоко укорененных в национальной культурной традиции жанров – церковной проповеди.

Личность Феофана Прокоповича (1681-1736), крупнейшего церковного иерарха и одного из главных сподвижников Петра I на пути секуляризации русской культуры и отделения церкви от государства, служителя культа и светского культурного деятеля, оратора, проповедника и витии, подчинившего церковную проповедь пропаганде политических, военных, экономических, культурных реформ Петра I, для переходной эпохи русской истории является своеобразным воплощением того соединения крайностей в единое синкретическое целое, из которого растет русская светская культура нового времени. Профессиональным литератором, несмотря на свои драматургические и лирические опыты, Феофан отнюдь не был. И наиболее репрезентативный жанр его наследия – Слово – сам Феофан, безусловно, не рассматривал как литературный. Однако волею исторических судеб новой русской литературы ораторское искусство Феофана оказалось непосредственным истоком старших жанров профессиональной литературы нового времени.

Ораторское искусство в начале XVIII в. занимало совершенно особенное место как в системе словесных искусств, так и в общественной жизни. В условиях, когда только-только появилась первая газета, выход номеров которой не отличался особой регулярностью, когда еще не было налажено как следует книгоиздательское дело, да и количество потенциальных читателей ограничивалось весьма немногочисленной образованной дворянской элитой, искусство красноречия, особенно церковная проповедь, становилось важнейшим инструментом прямого социального воздействия. А общая внутривнутриполитическая жизнь России, перевернутой западными реформами Петра, была такой бурной, непопулярные поначалу реформы так нуждались в пропаганде, что именно ораторские жанры были единственной формой эстетической деятельности, доступной для восприятия максимального количества людей, которых нужно было убедить в необходимости всех происходящих перемен.

Продуктивность ораторских жанров у истоков новой, профессиональной русской словесности привела к тому, что их совокупностью был создан особенный культурный стиль начала XVIII в.: «обилие иносказательных образов, аллегорий, символов и эмблем было равно присуще

как панегирическому стихотворству, драматургии, церковному красноречию, так и архитектуре, живописи, скульптуре и графике первой четверти XVIII в. Тем самым определяется единство художественного стиля официальной литературы и искусства петровского времени. Этот стиль может быть назван «панегирическим»[14] – так К. В. Пигарев определил основную эстетическую тенденцию начала XVIII в.

«Панегирик» значит «похвальное слово», и именно проповеди Феофана, написанные в основном в этом жанре, являются и наиболее ярким воплощением панегирического стиля, и концентратом общей атмосферы эпохи, которая зафиксирована в устойчивом жанре словесного творчества и его установках: проповеди – Слово. Как ораторские жанры, проповедь и светское ораторское Слово принадлежат к двум направлениям словесного искусства: литературе (поскольку и проповедь, и Слово являются текстами) и красноречию (поскольку тексты эти рассчитаны на устное произнесение перед слушателями). Этой двойственностью обусловлены законы поэтики ораторских жанров, предопределяющие их структуру, композицию, форму выражения мысли и типологию художественной образности.

Во-первых, и проповедь, и ораторская речь – это всегда текст «на случай». Церковная проповедь произносится как толкование библейской или евангельской цитаты; она может быть приурочена и к крупному религиозному празднику. Ораторская речь тоже всегда ситуативно обусловлена: она связана интонационно и художественно с тем поводом, по которому произносится, и характер повода определяет ее специфику. Аристотель выделял три рода красноречия: эпидейктическое (торжественное), совещательное (политическое) и судебное, причем эпидейктическое, в зависимости от установки оратора и объекта речи, могло выливаться как в панегирик (прославление), так и в хулу (обличение). Церковная проповедь относится к эпидейктическому роду красноречия; к нему же относится и светское ораторское Слово, характерно изменившее связь проповеди с исходным библейским текстом. Светское Слово тоже произносится по поводу и на случай, но повод и случай для него – это крупные исторические события, касающиеся государства и нации в целом. Ср. название проповедей Феофана Прокоповича: «Слово похвальное о баталии Полтавской...» (1717, произнесено по случаю годовщины Полтавской битвы); «Слово о власти и чести царской» (1718, поводом для него послужило раскрытие заговора церковников против Петра и суд над царевичем Алексеем); «Слово похвальное о флоте российском...» (1720), «Слово на погребение <...> Петра Великого...» (1725); «Слово на похвалу блаженный и вечнодостойныя памяти Петра Великого...» (1725).

Во-вторых, устная форма бытования текста проповеди и Слова, обращенных к слушательской аудитории и преследующих двоякую цель – убедить и взволновать слушателя, предопределила ряд интонационно-структурных особенностей этих жанров. Слово – это жанр диалогичный, поскольку, формально будучи монологом, оно всегда ориентируется на воспринимающее сознание, к которому прямо обращено. Обращенность реализована в тексте ораторского жанра тройственным образом: 1) обязательным обращением в зачине к слушателям; 2) регулярным употреблением личного местоимения в формах множественного числа (мы, нам, наш), что подчеркивает наличие контакта между оратором и аудиторией и уподобляет мнение оратора мнениям его слушателей; 3) многочисленными риторическими вопросами и риторическими восклицаниями, которые разнообразят интонацию ораторской речи, уподобляют ее формально-монологический текст диалогу (вопросно-ответная структура речи) и выражают сильные эмоции оратора, которые должны передаться аудитории. Ср.:

Что се есть? До чего мы дожили, о россияне? Что видим? Что делаем? Петра Великого погребаем! Не мечтание ли се? Не сонное ли привидение? О, как истинная печаль! О, как известное наше злоключение! Виновник бесчисленных благоденствий наших и радостей <...> противно и желанию и чаянию скончал жизнь <...>. О недостойных и бедных нас! О грехов наших безмерия![15].

Дидактическое и эмоциональное назначение (убедить и взволновать) проповеди достигается тем, что каждый смысловой фрагмент ее текста подчинен одновременно двум установкам – максимальной эмоциональной выразительности и логической связи в общем течении мысли, раскрытии основной темы проповеди. Первая установка определяет стилистику и образность проповеди, богато насыщенную риторическими фигурами (метафоры, сравнения, антитезы, олицетворения или аллегории, символика и эмблематика):

Какая и кокая флота морского нужда? Видим, что всяк сего не любящий не любит добра своего <...>. Не сыщем ни единой в свете деревни, которая над рекою или озером положена и не имела бы лодок. А толь славной и сильной монархии, полуденная и полуночная моря обдержажшей, не иметь бы кораблей <...> было бы бесчестно и укорительно. Стоим над водою и смотрим, как гости к нам приходят и отходят, а сами того не умеем. Слово в слово так, как в стихотворских фабулах некий Тантал стоит в воде, да жаждет («Слово похвальное о флоте российском»; 107).

В этом пассаже использованы риторические фигуры синекдохи (флот как символ блага), сравнения-антитезы (деревня с лодками – государство без кораблей), аллегории (Россия – Тантал, мучимый жаждой и стоящий в воде). Подобные средства украшения речи придают проповеди особенный характер в том, что касается типологии ее художественной образности. Главным смысловым стержнем проповеди является излагаемый в ней моральный, политический или исторический тезис. Как правило, этот тезис сводим к простейшей формулировке, типа: «России необходим морской флот» («Слово похвальное о флоте российском»), «Царская власть происходит от Бога – кто посягает на царскую власть, тот богохульствует» («Слово о власти и чести царской»), «Победа в Полтавской битве – великая вежа в истории России и русской государственности» («Слово похвальное о баталии Полтавской»), «Петр I – великий монарх» («Слово на похвалу блаженныя и вечнодостойныя памяти Петра Великого»). Но эта формулировка тезиса, данная в самом начале проповеди, развивается в системе разнообразных аргументов и доказательств.

Сам тезис выражен при помощи абстрактных понятий – это чистая безобразная мысль. Что же касается аргументов, то они выражены при помощи своеобразных словесных иллюстраций, которые имеют изобразительный и наглядный характер. Цитированному выше пассажи из «Слова похального о флоте российском», который представляет собой типичный пример изобразительно-описательной аргументальной образности, предшествует следующая понятийная формулировка основного тезиса: «Мы точию вкратце рассудим, как собственно российскому государству нуждный и полезный есть морской флот» (107). Вот еще примеры абстрактно-понятийной тезисной и наглядно-изобразительной аргументальной образности:

Посмотрим же и мы первее на труды монарха нашего <...>. А к сему великому делу нужда есть монарху <...> иметь аки две не телесные, но умные руки – силу, глаголю, воинскую и разум политический; едино из них к защищению, а другое к доброму управлению государства («Слово на похвалу...»; 131); Блисну отовсюду страшный огонь, и возгремели смертоносные громы. Отовсюду чаянье смерти, а дымом и прахом помрачился день; непрестающая стрельба, а упор неприятельский непреклонный. Но сердца российская ваша, храбрый генералы и протчии офицеры, ваша, вси воины дерзостнейшии, сердца <...> забыли житейские сладости и смерть предпочли на житие: так вси прямо стрельбы, в лице смерти, никто же вспять не поглядает; единое всем попечение, дабы не с тылу смерть пришла («Слово похвальное о баталии Полтавской...»; 56).

В этой рационалистической системе средств художественной образности хорошо заметно господство формальной логики, которая, наряду с установкой на максимальную образную и эмоциональную выразительность ораторского текста, определяет внутреннюю структуру жанра проповеди на его макроуровнях. Если риторические украшения и фигуры призваны интонационно разнообразить текст проповеди, а также сообщать ему, наряду с моральным пафосом, эстетическую увлекательность, то логика функциональна на уровне композиции

ораторского текста. Это – третья характерная черта ораторских жанров проповеди и слова.

Законы риторической композиции определились еще в античной эстетике, в «Риторике» Аристотеля. Эти законы весьма жестки: во имя успеха ораторская речь должна придерживаться логической композиции, иначе не только оттенки ее смысла, но и сам пафос доказываемой мысли могут не быть восприняты на слух. Композиция ораторской речи предполагает следующие обязательные элементы: обращение к слушателям, формулировка тезиса, его развитие и доказательство в системе аргументов, вывод, повторяющий в своей формулировке начальную посылку, финальное обращение к слушателям.

Основная часть ораторской речи – доказательство тезиса в системе аргументов – обрамлена как бы кольцом тождественных элементов: оратор обращается к слушателям в начале и конце речи, основной тезис, близко соседствующий с обращениями, также повторяется в начале и конце как положение, требующее доказательства, и как доказанное положение. Подобная кольцевая структура – это как бы и мнемонический прием – в конце напоминает о том, с чего речь начиналась, – и художественный образ, словесная модель круга и сферы, которые считались самыми совершенными из всех геометрических фигур.

Композиционные повторы в зачине и финале, охватывающие кольцом текст проповеди, весьма разнообразны. Они могут быть выражены при помощи сходных по звучанию и значению слов. В речи, ориентированной на устное произнесение, созвучие является одним из эффективнейших эмоционально-эстетических средств воздействия:

Достохвальное дело, слышателие, <...> творити память преславныя Полтавския виктории

<...> – <...> достойно друг и другу с игранием сердца воскликнем: радуйтесь Богу, помощнику нашему! («Слово похвальное о баталии Полтавской...»; 48, 59. Курсив мой – О. Л.)

Повтор исходного обращения и тезиса в финале может быть (и чаще всего бывает) буквальным и точным:

Продолжает Бог радости твоя, о Россие! <...> – Тако продолжает радости твоя, тако славы твоя умножает Бог, о Россие! («Слово похвальное о флоте российском»; 103, 111).

Наконец, зачин и финал проповеди могут быть связаны не только фонетическим или буквальным повтором, но и повтором-антитезой. В этом случае основные мотивы начального обращения меняют свой эмоциональный смысл; действие, которое в зачине проповеди выглядит достойным и необходимым, в результате развития основного тезиса проповеди приходит к обратному значению в финале:

Сей день, о сынове российстии, прежде коли великую материю радости подававший, ныне же непрестающую скорбь и печаль вящий возбуждающий <...> – Но хотя, похваляя Петра, и не достигнем словом славы его, однако ж от сыновнего долга нечто выплатим. А без меры сетуя и рыдая, зделаем обиду добродетели его и на славу его немало погрешим («Слово на похвалу <...> Петра Великого»; 129, 135).

Все перечисленные особенности Слова – а именно: устойчивые стилевые, образные, композиционные нормы, реализованные в каждом отдельно взятом тексте и установленные многовековой культурой ораторского словесного творчества, – сделали Слово Феофана Прокоповича одним из самых совершенных в эстетическом отношении жанров словесного творчества Петровской эпохи. Поэтому понятно, что ораторская проза Прокоповича должна была оказать определенное влияние на становление новой русской литературы.

Но не только это обусловило важнейшую роль проповеди Феофана для профессиональной русской литературы 1730-1740-х гг. Пожалуй, главным – и абсолютно индивидуальным, авторским средством его жанровой модели проповеди является синкретизм,

нерасчлененность установок эпидейктической риторики в его ораторском слове. Выше уже говорилось о том, что эпидейктическое красноречие могло быть как хвалебным, так и хулильным. Яркий признак ораторских речей Феофана – это нерасчлененность хвалы и хулы в пределах одного текста, а как следствие – принципиальная разностильность его проповедей, соединяющих панегирик Петру или флоту с обличениями врагов просвещения, невежд, противников реформ.

Один из наиболее ярких примеров этой разностильности – «Слово о власти и чести царской», где торжественные славословия богоданной верховной власти соединяются с выразительными и злыми поношениями в адрес ее врагов. Примечательно, что и в стилевом отношении эти тематические пласты четко дифференцированы: обличая заговорщиков против царской власти, Феофан использует не просто слова с ярко выраженной отрицательной смысловой и стилевой окраской, но и грубое просторечие. Ср.:

Но кому похоть сия? Не довлели мски [буйволы] и львы; туды и пружи [саранча], туды и гадкая гусеница. <...> Хорошая совесть! И зеркало подставим ей. Два человека вошли в церковь, не помолитися, но красти. Один был в честном платье, а другой в рубище и лаптях. <...> Лапотник искуснейший был и тотчас в олтарь да на престол, и, обираючи, заграбил, что было там. Взяла зависть другого и аки бы с ревности: «Не ты ли, – рече, – боишися Бога, в лаптях на престол святой дерзнул». А он ему: «Не кричи, брат, Бог не зрит на платье, на совесть зрит». Се совести вашей зеркало, о безгрешники! (90-91).

Помимо того, что приведенный текст очень ярко демонстрирует характерный диапазон стилевых перепадов в проповедях Феофана, он еще выявляет область концентрации низкого стиля и интонационно-установочные условия его возникновения. Во фрагментах текста, определяемых тезисной (абстрактно-понятийной) типологией образности, ругательное слово «саранча» слегка смягчается своим старославянским синонимом «пружи». Что же касается аргументальной образности, да еще связанной с отрицательной обличительной установкой, то здесь не только возможно просторечие (лапти, заграбил), но и миниатюрная бытописательная картинка с очевидной басенно-притчевой или даже анекдотической окраской. Характерно, что впоследствии А. П. Сумароков обработал этот сюжет в форме басни.

Так, внутри самого жанра проповеди, объединяющего две противоположные установки (похвальную и обличительную), два типа художественной образности, при помощи которых выражается их эмоциональный пафос (понятийно-тезисную и бытописательно-аргументальную) и два стилевых ключа, условно говоря, высокий и низкий, намечается внутреннее противоречие, которое оказалось весьма продуктивным на следующей стадии литературного развития. Распадаясь на свои простые составляющие, хвалу и хулу, с присущими им образно-стилевыми средствами выражения, проповедь Феофана Прокоповича породила два старших жанра русской литературы нового времени: торжественную оду Ломоносова, в которую отошли панегирические тенденции проповеди, и сатиру Кантемира, которая восприняла из проповеди обличительные мотивы с присущими им способами выражения[16].

При этом и сатира, и ода унаследовали риторические особенности жанра проповеди: риторическую кольцевую композицию, диалогизм, вопросно-ответную структуру повествования. В результате место проповеди Феофана Прокоповича в истории русской литературы определяется тем, что это – прототипический жанр, соединяющий в себе исходные условия дальнейшего русского литературного развития – в одическом и сатирическом направлениях. И Кантемир, в разработке жанровой модели сатиры, и Ломоносов, создавший жанровую модель торжественной похвальной оды, восприняли традиции проповеди-слова Феофана Прокоповича.

Две разновидности прозы начала XVIII в. – бытовая проза, тяготеющая к

романно-новеллистическому типу повествования, и идеологическая ораторская проза, связанная с насущными потребностями политического момента, предлагали два разных способа создания образов «героя нашего времени». В безавторских историях образ человека-современника своей исторической эпохи создается извне – объективным авторским повествованием. И эстетическая достоверность такого образа определена бытовой достоверностью облика человека, типа его повседневного поведения, биографическими событиями его жизни, приуроченной к определенной исторической эпохе. Что же касается идеологической ораторской прозы, то в любом ораторском тексте неизменно присутствует его основной герой – автор-оратор, образ мыслей и эмоциональный облик которого и отражает ораторский текст. По отношению к личности оратора его речь – это полное интеллектуальное, нравственное и эмоциональное самораскрытие, создающее убедительный духовный облик человека, который в бытовой прозе может быть только реконструирован по своим внешним проявлениям. Мы уже говорили о том, что бытие, дух, разум принадлежали к высшей и первичной реальности в философской картине мира XVIII в. Поэтому понятно, что в плане литературной преемственности идеологическая ораторская речь, облеченная в строгую и совершенную жанровую форму, оказалась более перспективной и значимой для ближайших стадий литературного развития, которые осуществились под эгидой художественного метода классицизма.

Классицизм как художественный метод

Проблема классицизма вообще и русского классицизма в частности является одной из наиболее дискуссионных проблем современного литературоведения. Не вдаваясь в подробности этой дискуссии[17], постараемся остановиться на тех положениях, которые выявили свою объективность в ее ходе.

Понятие классицизма

Во-первых, практически не подвергается сомнению то обстоятельство, что классицизм – это один из реально существовавших в истории литературы художественных методов (иногда его еще обозначают терминами «направление» и «стиль»), то есть понятие классицизма как творческого метода предполагает своим содержанием исторически обусловленный способ эстетического восприятия и моделирования действительности в художественных образах: картина мира и концепция личности, наиболее общие для массового эстетического сознания данной исторической эпохи, находят свое воплощение в представлениях о сути словесного искусства, его отношениях с реальностью, его собственных внутренних законах.

Во-вторых, столь же бесспорным является тезис о том, что классицизм возникает и формируется в определенных историко-культурных условиях. Наиболее распространенное исследовательское убеждение связывает классицизм с историческими условиями перехода от феодальной раздробленности к единой национально-территориальной государственности, в формировании которой централизующая роль принадлежит абсолютной монархии. Это – необходимая историческая стадия социального развития, поэтому третий неопровержимый тезис исследователей классицизма сводится к тому, что классицизм – это органичная стадия развития любой национальной культуры при том, что классицистическую стадию разные национальные культуры проходят в разное время, в силу индивидуальности национального варианта становления общей социальной модели централизованного государства.

Хронологические рамки существования классицизма в разных европейских культурах определяются как вторая половина XVII – первое тридцатилетие XVIII в., при том, что ранние классицистические веяния ощутимы на исходе эпохи Возрождения, на рубеже XVI-XVII вв. В этих хронологических пределах эталонным воплощением метода считается французский классицизм. Тесно связанный с расцветом французского абсолютизма второй половины XVII в., он дал европейской культуре не только великих литераторов – Корнеля, Расина, Мольера, Лафонтена, Вольтера, но и великого теоретика классицистического искусства – Никола Буало-Депрео. Будучи и сам практикующим литератором, заслужившим прижизненную славу своими сатирами, Буало главным образом прославился созданием эстетического кодекса классицизма – дидактической поэмы «Поэтическое искусство» (1674), в которой дал стройную теоретическую концепцию литературного творчества, выведенную из литературной практики его современников. Таким образом, классицизм во Франции стал наиболее самосознающим воплощением метода. Отсюда и его эталонное значение.

Исторические предпосылки возникновения классицизма связывают эстетическую проблематику метода с эпохой обострения взаимоотношений личности и общества в процессе становления единой государственности, которая, приходя на смену социальной вседозволенности феодализма, стремится регламентировать законом и четко разграничить сферы общественной и частной жизни и отношения между личностью и государством. Это определяет содержательный аспект литературы. Основные же принципы поэтики мотивированы системой философских взглядов эпохи. Они формируют картину мира и концепцию личности, а уже эти категории воплощаются в совокупности художественных приемов литературного творчества.

Наиболее общие философские понятия, присутствующие во всех философских течениях второй половины XVII – конца XVIII в. и имеющие непосредственное отношение к эстетике и поэтике классицизма – это понятия «рационализм» и «метафизика», актуальные как для идеалистических, так и для материалистических философских учений этого времени. Основоположителем философской доктрины рационализма является французский математик и философ Рене Декарт (1596-1650). Основопологающий тезис его доктрины: «Я мыслю, следовательно, я существую» – реализовался во многих философских течениях того времени, объединенных общим названием «картезианство» (от латинского варианта имени Декарт – Картезиус). В сущности своей это тезис идеалистический, поскольку он выводит материальное существование из идеи. Однако рационализм, как интерпретация разума в качестве первичной и высшей духовной способности человека, в той же мере характерен и для материалистических философских течений эпохи – таких, например, как метафизический материализм английской философской школы Бэкона-Локка, которая признавала источником знания опыт, но ставила его ниже обобщающей и аналитической деятельности разума, извлекающего из множества добытых опытом фактов высшую идею, средство моделирования космоса – высшей реальности – из хаоса отдельных материальных предметов.

К обеим разновидностям рационализма – идеалистической и материалистической – одинаково приложимо понятие «метафизики». Генетически оно восходит к Аристотелю, и в его философском учении обозначало отрасль знания, которое исследует недоступные для органов чувств и лишь рационально-умозрительно постигаемые высшие и неизменные начала всего сущего. И Декарт, и Бэкон применяли этот термин в аристотелевском смысле. В новое время понятие «метафизика» обрело дополнительное значение и стало обозначать антидиалектический способ мышления, воспринимающий явления и предметы вне их взаимосвязи и развития. Исторически это очень точно характеризует особенности мышления аналитической эпохи XVII-XVIII вв., периода дифференциации научного знания и искусства, когда каждая отрасль науки, выделяясь из синкретического комплекса, обретала свой отдельный предмет, но при этом утрачивала связь с другими отраслями знания. Как мы это увидим дальше, аналогичный процесс происходил и в искусстве.

Порождаемая рационалистическим типом сознания картина мира отчетливо делит реальность на два уровня: эмпирический и идеологический[18]. Внешний, видимый и осязаемый материально-эмпирический мир состоит из множества отдельных материальных предметов и явлений, между собою никак не связанных – это хаос отдельных частных сущностей. Однако над этим беспорядочным множеством отдельных предметов существует их идеальная ипостась – стройное и гармоничное целое, всеобщая идея мироздания, включающая в себя идеальный образ любого материального объекта в его высшем, очищенном от частных, вечном и неизменном виде: в таком, каким он должен быть по изначальному замыслу Творца. Эта всеобщая идея может быть постигнута только рационально-аналитическим путем постепенного очищения предмета или явления от его конкретных форм и облика и проникновения в его идеальную сущность и назначение.

И поскольку замысел предшествует творению, а непременным условием и источником существования является мышление, эта идеальная реальность имеет высший первопричинный характер. Нетрудно заметить, что основные закономерности такой двухуровневой картины реальности очень легко проецируются на основную социологическую проблему периода перехода от феодальной раздробленности к единой государственности – проблему взаимоотношений личности и государства. Мир людей – это мир отдельных частных человеческих сущностей, хаотичный и беспорядочный, государство – всеобъемлющая гармоничная идея, творящая из хаоса стройный и гармоничный идеальный миропорядок. Именно эта философская картина мира XVII-XVIII вв. обусловила такие содержательные аспекты эстетики классицизма, как концепция личности и типология конфликта, универсально характерные (с необходимыми историко-культурными вариациями) для классицизма в любой европейской литературе.

В области отношений человека с внешним миром классицизм видит два типа связей и положений – те же самые два уровня, из которых складывается философская картина мира. Первый уровень – это так называемый «естественный человек», биологическое существо, стоящее наряду со всеми предметами материального мира. Это частная сущность, одержимая эгоистическими страстями, беспорядочная и ничем не ограниченная в своем стремлении обеспечить свое личное существование. На этом уровне человеческих связей с миром ведущей категорией, определяющей духовный облик человека, является страсть – слепая и безудержная в своем стремлении к реализации во имя достижения индивидуального блага.

Второй уровень концепции личности – это так называемый «общественный человек», гармонично включенный в социум в своем высшем, идеальном образе, сознающий, что его благо является неотъемлемой составляющей блага общего. «Человек общественный» руководствуется в своем мировосприятии и поступках не страстями, а разумом, поскольку именно разум является высшей духовной способностью человека, дающей ему возможность положительного самоопределения в условиях человеческой общности, основанной на этических нормах непротиворечивого общежития. Таким образом, концепция человеческой личности в идеологии классицизма оказывается сложной и противоречивой: естественный (страстный) и общественный (разумный) человек – это один и тот же характер, раздираемый внутренними противоречиями и находящийся в ситуации выбора.

Отсюда – типологический конфликт искусства классицизма, непосредственно вытекающий из подобной концепции личности. Совершенно очевидно, что источником конфликтной ситуации является именно характер человека. Характер – одна из центральных эстетических категорий

классицизма, и ее интерпретация значительно отличается от того смысла, который вкладывает в термин «характер» современное сознание и литературоведение. В понимании эстетики классицизма характер – это именно идеальная ипостась человека – то есть не индивидуальный склад конкретной человеческой личности, а некий всеобщий вид человеческой природы и психологии, вневременный в своей сущности. Только в таком своем виде вечного, неизменного, общечеловеческого атрибута характер и мог быть объектом классицистического искусства, однозначно относимого к высшему, идеальному уровню реальности.

Основными составляющими характера являются страсти: любовь, лицемерие, мужество, скупость, чувство долга, зависть, патриотизм и т. д. Именно по преобладанию какой-то одной страсти характер и определяется: «влюбленный», «скупой», «завистник», «патриот». Все эти определения являются именно «характерами» в понимании классицистического эстетического сознания.

Однако эти страсти неравноценны между собой, хотя по философским понятиям XVII-XVIII вв. все страсти равноправны, поскольку все они – от природы человека, все они естественны, и решить, какая страсть согласуется с этическим достоинством человека, а какая – нет, ни одна страсть сама по себе не может. Эти решения осуществляет только разум. При том, что все страсти в равной мере являются категориями эмоциональной духовной жизни, некоторые из них (такие как любовь, скупость, зависть, лицемерие и пр.) меньше и труднее согласуются с велениями разума и больше связаны с понятием эгоистического блага. Другие же (мужество, чувство долга, честь, патриотизм) в большей мере подвержены рациональному контролю и не противоречат идее общего блага, этике социальных связей.

Так вот и получается, что в конфликте сталкиваются страсти разумные и неразумные, альтруистические и эгоистические, личные и общественные. А разум – это высшая духовная способность человека, логический и аналитический инструмент, позволяющий контролировать страсти и отличать добро от зла, истину от лжи. Наиболее распространенная разновидность классицистического конфликта – это конфликтная ситуация между личной склонностью (любовью) и чувством долга перед обществом и государством, которое почему-либо исключает возможность реализации любовной страсти. Совершенно очевидно, что по природе своей это конфликт психологический, хотя необходимым условием его осуществления является ситуация, в которой сталкиваются интересы человека и общества. Эти важнейшие мировоззренческие аспекты эстетического мышления эпохи нашли свое выражение в системе представлений о законах художественного творчества.

Эстетика классицизма

Представления о законах творчества и структуре художественного произведения в той же мере обусловлены эпохальным типом мировосприятия, что и картина мира, и концепция личности. Разум, как высшая духовная способность человека, мыслится не только орудием познания, но и органом творчества, и источником эстетического наслаждения. Один из самых ярких лейтмотивов «Поэтического искусства» Буало – рациональная природа эстетической деятельности:

По скользкому как лед опасному пути

Вы к смыслу здравому всегда должны идти.

Кто путь покинул сей – немедля погибает:

Путь к разуму один, другого не бывает[19].

Отсюда вырастает совершенно рационалистическая эстетика, определяющими категориями которой являются иерархический принцип и нормативность. Вслед за Аристотелем классицизм считал искусство подражанием природе:

Невероятным нас не мучьте, ум тревожа:

И правда иногда на правду непохожа.

Чудесным вздором я не буду восхищен:

Ум не волнует то, чему не верит он[20].

Однако природа понималась отнюдь не как наглядная картина мира физического и нравственного, представляющая органам чувств, а именно как высшая умопостигаемая сущность мира и человека: не конкретный характер, а его идея, не реально-исторический или современный сюжет, а общечеловеческая конфликтная ситуация, не данный пейзаж, а идея гармоничного сочетания природных реалий в идеально-прекрасном единстве. Такое идеально-прекрасное единство классицизм нашел в античной литературе – именно она была воспринята классицизмом как уже достигнутая вершина эстетической деятельности, вечный и неизменный эталон искусства, воссоздавшего в своих жанровых моделях ту самую высокую идеальную природу, физическую и нравственную, подражать которой должно искусство. Так получилось, что тезис о подражании природе превратился в предписание подражать античному искусству, откуда произошел и сам термин «классицизм» (от лат. *classicus* – образцовый, изучаемый в классе): Пусть от природы вас ничто не отдалит.

Примером будет вам Теренция картина:

Седой отец бранит влюбившегося сына <...>

Нет, это не портрет, а жизнь. В такой картине

Живет природы дух – в седом отце и сыне[21].

Таким образом, природа в классицистическом искусстве предстает не столько воспроизведенной, сколько смоделированной по высокому образцу – «украшенной» обобщающей аналитической деятельностью разума. По аналогии можно вспомнить так называемый «регулярный» (т. е. «правильный») парк, где деревья подстрижены в виде геометрических фигур и симметрично рассажены, дорожки, имеющие правильную форму, посыпаны разноцветной галькой, а вода заключена в мраморные бассейны и фонтаны. Этот стиль садово-паркового искусства достиг своего расцвета именно в эпоху классицизма[22]. Из стремления представить природу «украшенной» – вытекает и абсолютное преобладание в литературе классицизма стихов над прозой: если проза тождественна простой материальной природе, то стихи, как литературная форма, безусловно, являются идеальной «украшенной»

природой».

Во всех этих представлениях об искусстве, а именно как о рациональной, упорядоченной, нормированной, духовной деятельности реализовался иерархический принцип мышления XVII-XVIII вв. Внутри себя литература тоже оказалась поделена на два иерархических ряда, низкий и высокий, каждый из которых тематически и стилистически был связан с одним – материальным или идеальным – уровнем реальности. К низким жанрам были отнесены сатира, комедия, басня; к высоким – ода, трагедия, эпопея. В низких жанрах изображается бытовая материальная реальность, и частный человек предстает в социальных связях (при этом, разумеется, и человек, и реальность – это все те же идеальные понятийные категории). В высоких жанрах человек представлен как существо духовное и общественное, в бытийном аспекте своего существования, наедине и наряду с вечными основами вопросами бытия. Поэтому для высоких и низких жанров оказалась актуальной не только тематическая, но и сословная дифференциация по признаку принадлежности персонажа к тому или иному общественному слою. Герой низких жанров – среднесословный человек; герой высоких – историческое лицо, мифологический герой или вымышленный высокопоставленный персонаж – как правило, властитель.

В низких жанрах человеческие характеры сформированы низменными бытовыми страстями (скупость, ханжество, лицемерие, зависть и пр.); в высоких жанрах страсти приобретают духовный характер (любовь, честолюбие, мстительность, чувство долга, патриотизм и пр.). И если бытовые страсти однозначно неразумны и порочны, то страсти бытийные подразделяются на разумные – общественные и неразумные – личные, причем этический статус героя зависит от его выбора. Он однозначно положителен, если предпочитает разумную страсть, и однозначно отрицателен, если выбирает неразумную. Полутонов в этической оценке классицизм не допускал – и в этом тоже сказалась рационалистическая природа метода, исключившего какое-либо смешение высокого и низкого, трагического и комического.

Поскольку в жанровой теории классицизма были узаконены в качестве основных те жанры, которые достигли наибольшего расцвета в античной литературе, а литературное творчество мыслилось как разумное подражание высоким образцам, постольку эстетический кодекс классицизма приобрел нормативный характер. Это значит, что модель каждого жанра была установлена раз и навсегда в четком своде правил, отступать от которых было недопустимо, и каждый конкретный текст эстетически оценивался по степени соответствия этой идеальной жанровой модели.

Источником правил стали античные образцы: эпопея Гомера и Вергилия, трагедия Эсхила, Софокла, Еврипида и Сенеки, комедия Аристофана, Менандра, Теренция и Плавта, ода Пиндара, басня Эзопа и Федра, сатира Горация и Ювенала. Наиболее типичный и показательный случай подобной жанровой регламентации – это, конечно, правила для ведущего классицистического жанра, трагедии, почерпнутые как из текстов античных трагиков, так и из «Поэтики» Аристотеля.

Для трагедии были канонизированы стихотворная форма («александрийский стих» – шестистопный ямб с парной рифмой), обязательное пятиактное построение, три единства – времени, места и действия, высокий стиль, исторический или мифологический сюжет и конфликт, предполагающий обязательную ситуацию выбора между разумной и неразумной страстью, причем сам процесс выбора должен был составлять действие трагедии. Именно в драматургическом разделе эстетики классицизма рационализм, иерархичность и нормативность метода выразились с наибольшей полнотой и очевидностью:

Но нас, кто разума законы уважает,

Лишь построение искусное пленяет <...>

Но сцена требует и правды, и ума.

Законы логики в театре очень жестки.

Вы новый тип взвести хотите на подмости?

Извольте сочетать все качества лица

И образ выдержать с начала до конца[23].

Все, что сказано было выше об эстетике классицизма и поэтике классицистической литературы во Франции, в равной мере относится практически к любой европейской разновидности метода, поскольку французский классицизм был исторически наиболее ранним и эстетически наиболее авторитетным воплощением метода. Но для русского классицизма эти общетеоретические положения нашли своеобразное преломление в художественной практике, так как были обусловлены историческими и национальными особенностями становления новой русской культуры XVIII в.

Своеобразие русского классицизма

Русский классицизм возник в сходных исторических условиях – его предпосылкой было укрепление самодержавной государственности и национальное самоопределение России начиная с эпохи Петра I. Европеизм идеологии Петровских реформ нацелил русскую культуру на овладение достижениями европейских культур. Но при этом русский классицизм возник почти на век позднее французского: к середине XVIII в., когда русский классицизм только начал набирать силу, во Франции он достиг второй стадии своего существования. Так называемый «просветительский классицизм» – соединение классицистических творческих принципов с предреволюционной идеологией Просвещения – во французской литературе расцвел в творчестве Вольтера и обрел антиклерикальный, социально-критический пафос: за несколько десятилетий до Великой французской революции времена апологии абсолютизма были уже далекой историей. Русский же классицизм, в силу своей прочной связи с секулярной культурной реформой, во-первых, изначально ставил перед собой просветительские задачи, стремясь воспитать своих читателей и наставить монархов на путь общественного блага, а во-вторых, приобрел статус ведущего направления в русской литературе к тому времени, когда Петра I уже не было в живых, а судьба его культурных реформ была поставлена под удар во второй половине 1720 – 1730-х гг.

Поэтому и начинается русский классицизм «не с плода весеннего – оды, а с плода осеннего – сатиры»[24], и социально-критический пафос свойствен ему изначально.

Русский классицизм отразил и совершенно иной тип конфликта, чем классицизм западноевропейский. Если во французском классицизме социально-политическое начало является только почвой, на которой развивается психологический конфликт разумной и неразумной страсти и осуществляется процесс свободного и сознательного выбора между их велениями, то в России, с ее традиционно антидемократической соборностью и абсолютной властью общества над личностью дело обстоит совершенно иначе. Для русского менталитета, который только начал постигать идеологию персонализма, необходимость смирения индивидуальности перед обществом, личности перед властью совсем не была такой трагедией, как для западного мировосприятия. Выбор, актуальный для европейского сознания как возможность предпочесть что-то одно, в русских условиях оказывался мнимым, его исход был предрешен в пользу общества. Поэтому сама ситуация выбора в русском классицизме утратила свою конфликтообразующую функцию, и на смену ей пришла другая.

Центральной проблемой русской жизни XVIII в. была проблема власти и ее преемственности: ни один русский император после смерти Петра I и до воцарения в 1796 г. Павла I не пришел к власти законным путем. XVIII в. – это век интриг и дворцовых переворотов, которые слишком часто приводили к абсолютной и бесконтрольной власти людей, отнюдь не соответствовавших не только идеалу просвещенного монарха, но и представлениям о роли монарха в государстве. Поэтому русская классицистическая литература сразу приняла политико-дидактическое направление и отразила в качестве основной трагической дилеммы эпохи именно эту проблему – несоответствие властителя обязанностям самодержца, конфликт переживания власти как эгоистической личной страсти с представлением о власти, осуществляемой во благо подданных.

Таким образом, русский классицистический конфликт, сохранив ситуацию выбора между разумной и неразумной страстью как внешний сюжетный рисунок, целиком осуществился как социально-политический по своей природе. Положительный герой русского классицизма не смиряет свою индивидуальную страсть во имя общего блага, но настаивает на своих естественных правах, защищая свой персонализм от тиранических посягательств. И самое главное то, что эта национальная специфика метода хорошо осознавалась самими писателями: если сюжеты французских классицистических трагедий почерпнуты в основном из античной мифологии и истории, то Сумароков писал свои трагедии на сюжеты русских летописей и даже на сюжеты не столь отдаленной русской истории.

Наконец, еще одной специфической чертой русского классицизма было то, что он не опирался на такую богатую и непрерывную традицию национальной литературы, как любая другая национальная европейская разновидность метода. То, чем располагала любая европейская литература ко времени возникновения теории классицизма – а именно, литературный язык с упорядоченной стилевой системой, принципы стихосложения, определившаяся система литературных жанров – все это в русской нужно было создавать. Поэтому в русском классицизме литературная теория опередила литературную практику. Нормативные акты русского классицизма – реформа стихосложения, реформа стиля и регламентация жанровой системы – были осуществлены между серединой 1730 и концом 1740-х гг. – то есть в основном до того, как в России развернулся полноценный литературный процесс в русле классицистической эстетики.

Нормативные акты русского классицизма.

Реформа стихосложения В. К. Тредиаковского – М. В. Ломоносова

Первоочередной задачей нормирования литературы оказалась реформа стихосложения – ведущей литературной формой классицизма была именно стихотворная, а к 1730-м гг. в России дело со стихосложением явно обстояло неблагоприятно, поскольку с начала XVII в. до 1730-х гг. общеупотребительным был силлабический (равносложный) принцип стихосложения, не соответствующий акцентологии русского языка.

Принцип стихосложения, продуктивный в том или ином языке, связан с особенностями акцентологии языка. В языках, где отсутствует категория силового ударения, но функционален признак долготы или краткости гласного звука, продуктивным является тонический (музыкальный) принцип стихосложения, учитывающий качество звука и основанный на регулярности чередования долгих и кратких звуков в пределах одного стиха (таково стихосложение древних языков, греческого и латыни). В языках, акцентология которых основана на категории силового ударения, то есть на динамическом выделении и качественном изменении ударного гласного, продуктивность того или иного принципа стихосложения зависит от положения ударения в слове. В языках с закрепленным ударением (моноакцентных), когда в каждом слове ударение падает на один и тот же слог, считая от начала или конца слова, продуктивным является силлабический (от греч. *syllaba* – слог) принцип стихосложения, предполагающий учет количества слогов в стихах. Силлабическим является польское (ударение закреплено на предпоследнем слоге) и французское (ударение закреплено на последнем слоге) стихосложение. Наконец, для языков с незакрепленным ударением (полиакцентных) оптимальным является силлабо-тонический принцип стихосложения, учитывающий количество слогов в стихе и их качество – ударность или безударность, причем ударные и безударные слоги должны чередоваться регулярно. Таким является современное русское стихосложение.

Силлабическое стихосложение было заимствовано из польской культурной традиции вместе с жанром виршей – стихов, предназначенных для чтения (в отличие от песенной лирики – кантов), которые закрепились в школьной поэзии. Русские силлабические стихи разделялись на длинные (героические) – от 11 до 13 слогов и короткие – от 4 до 9 слогов. И поскольку существенной особенностью ритма польских виршей в связи с тем, что в польском языке ударение падает на предпоследний слог слова, было женское окончание (предпоследний слог ударный, последний безударный), постольку и в русских силлабических стихах потребовалось закрепить одну сильную позицию – а именно предпоследний ударный слог, что является показателем неорганичности силлабики для русского стихосложения.

То обстоятельство, что реформа русского стихосложения назрела к 1730-м гг., было обусловлено целым рядом национально-исторических причин. Секулярный характер русских культурных реформ требовал создания новой светской поэзии, а для нее силлабические вирши, прочно связанные с духовной клерикальной традицией, представлялись непригодными: новый строй мыслей и чувств требовал новых поэтических форм и нового языка. Состояние русской силлабики на рубеже XVII-XVIII вв. свидетельствовало о том, что эта форма стихотворства переживает внутренний кризис, поскольку главным в силлабическом виршетворчестве этой эпохи стали формальные эксперименты: фигурные стихи, акrostихи, стихи-палиндромы составляли существенный раздел русской силлабики начала XVIII в. Национально-исторические причины необходимости реформирования русского стихосложения усилили собой основную – лингвистическую неорганичность силлабического принципа стихосложения для полиакцентного русского языка (которая существовала с самого начала бытования силлабики в русской поэзии). Сочетание силлабики с незакрепленностью ударения лишало русские силлабические стихи самого главного свойства, отличающего стихи от прозы – ритма, основанного на регулярном чередовании тождественных звуковых единиц.

Первый этап реформы стихосложения был осуществлен Василием Кирилловичем

Третьяковским в трактате «Новый и краткий способ к сложению российских стихов с определениями до сего надлежащих званий», изданном в 1735 г. И первое же основание, которое Третьяковский приводит для своей реформы, заключается именно в необходимости соответствия принципа стихосложения акцентологии языка:

В поэзии вообще две вещи надлежит примечать. Первое: материя или дело, каковое пиита предпринимлет писать. Второе: версификацию, то есть способ сложения стихов. Материя всем языкам в свете общая есть вещь <...>. Но способ сложения стихов весьма есть различен по различию языков[25].

Установив соотношение акцентологии русского и древних языков: «долгота и краткость слогов в новом сем российском стихосложении не такая разумеется, какова у греков и латин <...>, но токмо тоническая, то есть в едином ударении голоса состоящая» (368), Третьяковский в своей реформе пошел по пути последовательных аналогий. Звуки языка различаются по своему качеству: они бывают гласные и согласные. Следующая за звуком смысловая единица – слог – состоит из звуков разного качества, причем слогаобразующим является гласный. Слоги соединяются в более крупную семантическую единицу – слово, и в пределах слова один слог – ударный – качественно отличается от других; слогаобразующим является ударный слог, который в любом слове всегда один и может сочетаться с каким угодно количеством безударных слогов, так же, как в слоге один гласный звук может сочетаться с одним или несколькими согласными. Так, Третьяковский вплотную подходит к идее новой ритмической единицы стиха – стопе, представляющей собой сочетание ударного с одним или несколькими безударными слогами.

Мельчайшей ритмической единицей тонического стиха является долгий звук, регулярно повторяющийся в пределах стиха через равные промежутки, составленные из кратких звуков. Мельчайшей ритмической единицей силлабического стиха является слог, по количеству которых в одном стихе определяется его ритм. Соединяя для русского стихосложения ударные и безударные слоги в повторяющиеся в пределах стиха группы, Третьяковский укрупняет мельчайшую ритмическую единицу стиха, учитывая и количество слогов в стихе (силлабика) и разное качество ударных и безударных звуков. Таким образом, объединяя силлабический и тонический принципы стихосложения в понятии стопы, Третьяковский приходит к открытию и научному обоснованию силлабо-тонической системы стихосложения.

Давая определение стопы: «Мера, или часть стиха, состоящая из двух у нас слогов» (367), Третьяковский выделил следующие типы стоп: спондей, пиррихий, хорей (трохей) и ямба, особенно оговорив необходимость закономерного повторения стоп в стихе. Начавшись со стопы хорей или ямба, стих должен продолжаться этими же самыми стопами. Так создается продуктивная звуковая модель русского ритмизированного стиха, отличающегося от прозы, по выражению Третьяковского «мерой и падением, чем стих поется» (366) – то есть регулярным повторением одинаковых сочетаний ударных и безударных слогов в пределах одного стиха и переходящим из стиха в стих в пределах всего стихотворного текста.

Однако на этом положительные завоевания Третьяковского в области русского стихосложения и кончаются. В силу ряда объективных причин его реформа в конкретном приложении к русскому стихосложению оказалась ограничена слишком крепкой связью Третьяковского с традицией русской силлабики: именно на нее он ориентировался в своих стиховедческих штудиях: «употребление от всех наших стихотворцев принятое» (370) имело решительное влияние на степень радикальности тех выводов, которые Третьяковский рискнул сделать из своего эпохального открытия.

Ограниченность его реформы заметна уже в том, что в «Новом и кратком способе...» даже не упомянуты трехсложные стопы – дактиль, анапест и амфибрахий, хотя впоследствии в поисках аналогов гомеровского гекзаметра Третьяковский разрабатывает великолепную и совершенную модель шестистопного дактиля – метрического аналога античного гекзаметра в

русском стихосложении. Это безусловное предпочтение двусложных стоп вообще, и хореев в частности – «тот стих всеми числами совершен и лучше, который состоит токмо из хореев» (370) – свидетельствует о не преодоленной власти силлабической традиции над метрическим мышлением Третьяковского.

Выше уже говорилось, что каждый русский силлабический стих имел обязательный ударный слог – предпоследний. Таким образом, каждый силлабический стих оканчивался стопой хореев, которая обусловила женский тип клаузулы и рифмы. И в качестве обязательного элемента русского силлабического стиха эта заключительная стопа хореев оказывала довольно сильное ритмизирующее влияние на весь стих: слова в стихе часто подбирались и располагались таким образом, что возникала тенденция к упорядочиванию ритма стиха по законам хореев, что вело к падению ударений на нечетные слоги. Разумеется, это было вполне стихийно, но, тем не менее, по подсчетам исследователей, такие случайно хореические стихи в русской силлабике составляли до 40%. Вот характерный пример из Сатиры I А. Д. Кантемира:

Расколы и ереси науки суть дети;

Больше врет, кому далось больше разумети[26].

Если в первом стихе ударения вполне беспорядочны и падают на 2, 5, 9, 11 и 12-е слоги, то во втором наблюдается четкая тенденция падения ударений на нечетные слоги: 1, 3, 5, 7, 8, 12-й. Ее не нарушает то обстоятельство, что после седьмого слога ударения начинают падать на четные слоги – 8 и 12, поскольку между седьмым и восьмым слогами находится цезура – интонационная пауза, по длительности равная безударному слогу и восполняющая его отсутствие. Именно эту тенденцию русского силлабического стиха к самоорганизации в ритме хореев и разглядел Третьяковский. И этим объясняется и его пристрастие к хореев, и его убеждение в том, что русскому стихосложению свойственны только двусложные стопы.

Далее, необходимо отметить и то обстоятельство, что в сфере внимания Третьяковского как объект реформы находился только длинный стих – силлабический 11- и 13-сложник. С короткими стихами Третьяковский не работал вообще, считая, что они в реформе не нуждаются. И это его суждение было не совсем уж безосновательным: на короткие стихи заключительная стопа хореев оказывала несравненно более сильное ритмизирующее влияние, так что зачастую они получались совершенно тонически правильными. Например, известное стихотворение Феофана Прокоповича на Прутский поход Петра I написано практически правильным 4-стопным хореем:

За могилу Рябою,

Над рекою Прутовою

Было войско в страшном бою[27].

То, что Третьяковский ограничил свою реформу одним видом стиха – длинным, а также предписал для него один-единственный возможный ритм – хореический, имело еще несколько следствий, тоже клонящихся к ограничению практического применения силлабо-тоники в области клаузулы и рифмы. Во-первых, соответственно традициям героического 13-сложника, имеющего парную рифму, Третьяковский признавал только ее, отрицательно относясь к перекрестному и охватному типам рифмовки. Во-вторых, диктуемый хореем тип рифмы и клаузулы (женский) исключал возможность мужских и дактилических окончаний и рифм, а также возможность их чередования. В результате и получилось, что

Третьяковский, первооткрыватель силлабо-тонического принципа стихосложения, создал всего один вид силлабо-тонического стиха. Реформированный им силлабический тринадцатисложник с современной точки зрения является чем-то вроде семистопного хорей с усеченной до одного ударного слога четвертой стопой.

Второй этап реформы русского стихосложения осуществил Михаил Васильевич Ломоносов в «Письме о правилах российского стихотворства», которое он, обучавшийся тогда в Германии, прислал из Марбурга в Петербург с приложением текста своей первой торжественной оды «На взятие Хотина» в 1739 г. «Письмо...» Ломоносова явилось результатом тщательного изучения им «Нового и краткого способа...» Третьяковского. В основных положениях реформы Третьяковского Ломоносов не усомнился: он полностью разделяет убеждение предшественника в том, что «русские стихи надлежит сочинять по природному нашему языку свойству; а того, что ему весьма несвойственно, из других языков не вносить»[28].

Несмотря на то что Ломоносов здесь не употребляет слов «силлабическое стихосложение», «полиакцентность русского языка» и «польская версификация», совершенно очевидно, что речь идет именно об акцентологическом несоответствии польской версификации («другие языки») «природному свойству» русского языка – незакрепленному ударению. Тем более, что и первое правило, предлагаемое Ломоносовым как основа принципа стихосложения, свидетельствует, что Ломоносов, как и Третьяковский, считает акцентологию основой стихосложения и вполне разделяет аналогию силовой ударности-безударности с долгой-краткостью, предложенную Третьяковским: «Первое: в русском языке те только слоги долги, над которыми стоит сила, а прочие все коротки» (466).

Однако дальше начинаются существенные различия: уже во втором правиле, касающемся стопосложения русских стихов, очевиден осознанный протест против ограничений Третьяковского, вызванных приверженностью последнего к силлабической традиции:

Во всех российских правильных стихах, долгих и коротких, надлежит нашему языку свойственные стопы, определенным числом и порядком учрежденные, употреблять. Оные каковы быть должны, свойство в нашем языке находящихся слов оному учит. <...> В сокровище нашего языка имеем мы долгих и кратких речений неисчерпаемое богатство; так что в наши стихи без всякия нужды двосложные и троесложные стопы внести (467-468).

В одном правиле Ломоносов снимает сразу два ограничения Третьяковского – короткие стихи, по его мнению, так же подлежат реформированию, как и длинные, а набор двухсложных стоп Третьяковского дополняется трехсложными стопами. Всего Ломоносов предлагает шесть типов стоп: ямб, анапест, ямбаанпест, образованный из стопы ямба в сочетании со стопой анапеста, хорей, дактиль и дактилохорей, составленный из стоп хорей и дактиля. Естественным следствием этого расширения диапазона ритмов стало допущение разных типов рифмовки, а также утверждение возможности чередования клаузул и рифм:

<...> российские стихи красно и свойственно на мужские, женские и три литеры гласные в себе имеющие [дактилические] рифмы <...> могут кончиться; <...> понеже мы мужские, женские и тригласные рифмы иметь можем, то услаждающая всегда человеческие чувства перемена оные меж собою перемешивать пристойно велит (471. Курсив Ломоносова).

Наконец, последовательная отмена всех ограничений, наложенных Третьяковским на применение силлабо-тонического принципа, привела Ломоносова к мысли о необходимости введения еще одного, отсутствующего у Третьяковского, ритмического определителя стиха. Поскольку Третьяковский работал только с длинным стихом, ему не было необходимым понятие размера. А Ломоносов, работавший и с короткими, и с длинными стихами, вплотную столкнулся с необходимостью определения стиха не только по типу ритма (ямб, хорей и т. д.), но и по длине. Так в его «Письме...» складывается понятие размера, хотя сам термин «размер» Ломоносов не употребляет, а только перечисляет существующие размеры,

обозначая их греческими терминами гексаметр (шестистопный), пентаметр (пятистопный), тетраметр (четырёхстопный), триметр (трехстопный) и диметр (двухстопный). Шесть типов стоп, каждый из которых может употребляться в пяти вариантах размерности, дают теоретическую возможность существования «тридцати родов» стихотворства (470). По сравнению с одним «родом» – семистопным хореем Третьяковского, тридцать метрико-ритмических вариантов стихов у Ломоносова – это уже целая поэтическая система. Разумеется, и Ломоносов не был свободен от субъективных пристрастий в области стихосложения. Но если источником субъективного пристрастия Третьяковского к хорее была непреодолимая власть силлабической традиции, то ломоносовская любовь к ямбу имела более глубокие эстетические основания. Определяющая ритмический рисунок ямбической стопы восходящая интонация соответствовала высокому статусу жанра торжественной оды и главной причиной ломоносовского пристрастия к ямбу стала эта гармония формы и содержания:

«...» чистые ямбические стихи хотя и трудновато сочинять, однако, поднимался тихо вверх, материи благородство, великолепие и высоту умножают. Оных нигде не можно лучше употреблять, как в торжественных одах, что я в моей нынешней и учинил (470).

Во всей ломоносовской реформе был только один непродуктивный момент – это требование чистоты ритма, ограничение на употребление пиррихий в двухсложных метрах (ямбе и хорее). Впрочем, это не имело характера запрета или жесткого предписания. И на практике Ломоносов очень быстро отказался от этого положения, поскольку неупотребление пиррихий в двухсложных метрах ограничивало стихи лексически. Максимальная длина слова в чистых ямбических и хореических стихах без пиррихий составляет не более трех слогов, а любое ограничение претило самому духу ломоносовской реформы, осуществленной под девизом: «для чего нам оное [русского языка] богатство пренебрегать, самовольную нищету терпеть «...»?» (471).

Таким образом, поэтапное осуществление реформы русского стихосложения в конечном счете утвердило в русской поэзии силлабо-тонический принцип стихосложения, который максимально соответствует акцентологии русского языка и до сих пор является основополагающим принципом русского стихосложения. Третьяковский в этой реформе является первооткрывателем, автором теоретического обоснования и первого опыта практического применения принципа, Ломоносов же – систематизатором, распространившим сферу его применения на всю без исключения стихотворную практику.

Регламентация жанровой системы русской литературы в эстетике А. П. Сумарокова

Следующим по времени нормативным актом русского классицизма стала регламентация жанровой системы русской литературы, осуществленная в 1748 г. Александром Петровичем Сумароковым в стихотворном дидактическом послании, опирающемся на традиции эстетического послания Горация «К Пизонам (Об искусстве поэзии)» и дидактической поэмы Н. Буало «Поэтическое искусство». Напечатанные в 1748 г. отдельной брошюрой «Две эпистолы (В первой предлагается о русском языке, а во второй о стихотворстве)» Сумарокова, впоследствии объединенные им под названием «Наставление хотящим быти писателем», снабдили развивающийся русский классицизм эстетическим кодексом, который, при всей своей ориентации на европейскую эстетическую традицию, был вполне оригинален и в своем описании литературных жанров (поскольку ориентирован на русский литературный процесс), и в своих отношениях с живым литературным процессом (поскольку в ряде случаев теоретические описания жанров предшествовали их реальному появлению в русской литературе). Таким образом, имя Сумарокова с русским классицизмом связано особенно

прочной ассоциативной связью: он выступил и как теоретик метода, и как признанный его лидер в своей литературной практике.

Что касается общеэстетических положений «Двух эпистол...», то они практически не отличаются от основных тезисов европейского классицизма: в представлении Сумарокова литературное творчество является рациональным процессом:

Кто пишет, должен мысль прочистить наперед

И прежде самому себе подать в том свет <...>

<...> творец находит путь

Смотрителей своих чрез действие ум тронуть <...>

Для знающих людей ты игрищ не пиши:

Смешить без разума – дар подлыя души <...>[29].

Жанровая система литературы представлялась Сумарокову четко иерархически организованной: в теоретическом аспекте он выдвинул общеклассицистическое положение о недопустимости смешения высокого и низкого стилей, однако на практике, как мы увидим позднее, его собственные высокие и низкие жанровые модели находились в постоянном взаимодействии:

Знай в стихотворстве ты различие родов

И что начнешь, ищи к тому приличных слов,

Не раздражая муз худым своим успехом:

Слезами Талию, а Мельпомену смехом (117).

В то же время «Две эпистолы...» Сумарокова свидетельствуют об определенной эстетической самостоятельности русского классицизма, о его опоре на живую практику русской литературы XVIII в. Кроме «образцовых» западноевропейских писателей в тексте эпистолы о стихотворстве упомянуты Кантемир, Феофан Прокопович и Ломоносов, причем в характерном сравнительном контексте: сатирик Кантемир уподоблен сатирику Буало, одописец Ломоносов – одописцам Пиндару и Малербу, самого же себя Сумароков, по месту, которое, по его мнению, он занимал в русской литературе, уподоблял Вольтеру.

Более всего ориентация Сумарокова на национальные тенденции литературного развития заметна в составе жанров, которым он дает характеристики в своих эпистолах. Так, например, самому высокому жанру европейского классицизма – эпической поэме – он практически не уделит места, бегло упомянув о самом факте существования литературного эпоса. Исключительно подробно и полно охарактеризованы те жанры, которые в русской литературе приняли в себя заряд сатирического обличения и дидактики – сатира как таковая, ирои-комическая поэма (пародия эпоса), басня и комедия, причем сама характеристика комедии тоже весьма оригинальна. Если Буало, описывая комедию, бегло перечисляет

комедийные типы характеров и сосредоточивается в основном на сюжете, интриге, остроумном и блестящем стиле, то вся сумароковская характеристика жанра сводится именно к характерологии: русская комедия, которой еще только предстоит появиться в литературе, отличается от западноевропейской комедии именно по этому признаку: французская комедия – в основном комедия интриги, русская – комедия характера:

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 <...> Представь латынщика на диспуте его, Который не соврет без «ерго» ничего. Представь мне гордого, раздута, как лягушку, Скупого, что готов в удавку за полушку (121).

Даже в этом беглом очерке очевидно, что комедийные характеры в представлении Сумарокова несравненно ярче и конкретнее, чем общечеловеческие «фат, скупец и расточитель» Буало. В тех же случаях, когда Сумароков описывает жанры, уже существующие в русской литературе, он опирается именно на национальные, а не на европейские жанровые модели. Так происходит, например, с характеристикой песни (у Буало отсутствует), весьма популярной начиная еще с Петровской эпохи, а также с характеристикой торжественной оды, описанной по жанровой модели, сложившейся в творчестве Ломоносова:

Гремящий в оде звук, как вихорь, слух пронзает,

Хребет Рифейских гор далеко превышает <...>

Творец таких стихов вскидает всюду взгляд,

Взлетает к небесам, свергается во ад,

И, мчась в быстроте во все края вселенны,

Врата и путь везде имеет отворенны (118).

Но, пожалуй, самым главным доказательством ориентации Сумарокова именно на национальные эстетические проблемы является лейтмотив необходимости особого поэтического языка, внутренне организующий всю проблематику «Двух эпистол...», первая из которых симптоматично посвящена именно вопросам стилиевой литературной нормы: именно ее отсутствие было одной из главных трудностей становления русской литературы XVIII в. Сквозное требование «чистоты слога» вслед за уже достигнутым в результате реформы стихосложения «порядка в стихах», подкрепленное убеждением Сумарокова в том, что «Прекрасный наш язык способен ко всему», прямо связывает назревающую проблему стилиевой реформы русского литературного языка с иерархическим жанровым мышлением, зафиксированным в «Двух эпистолах...». Расположив жанры по иерархической лестнице высокого и низкого, Сумароков вплотную подошел к осознанию необходимого эстетического соотношения жанр – стиль:

Нет тайны никакой безумственно писать

Искусство – чтоб свой слог исправно предлагать,

Чтоб мнение творца воображалось ясно

И речи бы текли свободно и согласно (113).

И даже основное направление будущей стилевой реформы, а именно, установление пропорций разговорного русского языка и стилистики славянской книжной письменности, Сумарокову в 1748 г. было уже вполне очевидно: помимо декларации необходимости русского литературного языка («Такой нам надобен язык, как был у греков»), Сумароков прямо указывает тот путь, на котором эта всеобщая норма могла бы быть достигнута:

Имеем сверх того духовных много книг <...>

А что из старины поныне неотменно,

То может быть тобой повсюду положенно.

Не мни, что наш язык не тот, что в книгах чтем,

Которы мы с тобой нерусскими зовем (115).

Реформа стиля литературного языка М. В. Ломоносова

Именно в этом направлении – установив пропорции славянизмов в литературном языке и твердо регламентировав нормы их сочетаемости с русизмами, Ломоносов и осуществил реформу литературного языка в «Предисловии о пользе книг церковных в российском языке» – самом позднем по времени нормативном акте русского классицизма (этот труд Ломоносова предположительно датируется 1758-м г.), окончательно закрепив тем самым твердые и ясные представления о законах словесного искусства.

В своей стилевой реформе Ломоносов руководствовался важнейшими задачами литературной теории классицизма – необходимостью разграничения литературных стилей и установления прочных жанрово-стилевых соответствий – и объективной языковой данностью первой половины XVIII в. в России. Это была ситуация своеобразного двуязычия, поскольку все это время в России существовали параллельно две разновидности книжного письменного языка. Одна из них – традиция древнерусской книжности, богослужебная литература на церковнославянском языке (в XVIII в. его называли «славенским» в противоположность «российскому» – русскому), который, хотя и был близко родствен русскому, все же являлся другим языком. Вторая – традиция деловой повседневной письменности, несравненно более близкая живому разговорному русскому языку, но имевшая отчетливый канцелярский характер – это был письменный язык официальных деловых бумаг, переписки и документов.

Ни та, ни другая традиция не могла соответствовать запросам, предъявляемым к языку изящной словесности. И, осуществляя стилевую реформу, Ломоносов исходил из главного: многовековое русское двуязычие, функционирование славянского языка древней книжности наряду с живым русским разговорным языком привело к очень глубокой и органичной ассимиляции большого количества славянизмов этим последним. Ср., например, славянизмы «враг», «храбрый» вместо русизмов «ворог», «хоробрый», «нужда» вместо «нужа», «надежда» вместо «надежа» и др. Очень частой была и такая ситуация, когда славянизм не вытеснял русизма, но оставался в русском языке со своим самостоятельным значением:

«страна» – «сторона», «невежда – невежа», «горящий» – «горячий», «истина» – «правда», «изгнать» – «выгнать» и т. д.[30] Поэтому Ломоносов, обосновывая нормы литературного стиля новой русской письменности и, следовательно, исходя из данности именно живого современного ему русского языка, положил в основу своей реформы именно эту, «славенороссийскую» языковую общность.

Все слова русского языка он разделил на три группы. К первой он отнес слова, «которые у древних славян и ныне у россиян употребительны, например: бог, слава, рука, ныне, почитаю» (474), то есть общие для церковно-славянского и русского языков, по содержанию и форме не отличающиеся. Ко второй – «кои хотя обще употребляются мало, а особливо в разговорах, однако всем грамотным людям вразумительны, например: отверзаю, господень, насажденный, взываю» (474) – то есть слова, практически ушедшие из разговорного обихода, но обычные в церковно-славянской письменной традиции. Обветшавшие и непонятные архаизмы («обаваю, рясны, овогда, свене») Ломоносов из этой группы исключил. Наконец, в третью группу вошли исконно русские слова, «которых нет в остатках славянского языка, то есть в церковных книгах, например: говорю, ручей, которой, пока, лишь» (474). И для этой группы тоже было исключение: «презренные слова, которых ни в каком штиле употребить не пристойно» (474). Примеров таких слов Ломоносов не приводит, но из контекста других его работ ясно, что здесь он имеет в виду не столько ненормативную лексику, сколько грубые просторечные вульгаризмы типа «раскорячиться» или «пупырь».

На основе этого деления лексического состава русского языка на три генетических пласта Ломоносов и предлагает свою теорию стилей: «высокого, посредственного [среднего или простого] и низкого», причем перечисляет и жанры, которым тот или иной стиль более всего приличествует. Высокий стиль предполагает использование славено-русских слов и допускает включение церковнославянизмов, не утративших своей семантической актуальности. Это стиль героической поэмы, оды, ораторской речи. Средний стиль формируется на основе славенороссийской лексики, но допускает включение «речений славянских, в высоком штиле употребительных, однако с великою осторожностью, чтобы слог не казался надутым» и «низких слов; однако остерегаться, чтобы не опуститься в подлость» (475). Средний стиль – стиль всех прозаических театральных пьес, стихотворных посланий, сатир, эклог и элегий, а также научной и художественной прозы. Низкий стиль основан на исконно русской лексике, из него вообще исключаются церковнославянизмы, но допустимо употребление слов, общих для церковнославянского и русского языков; допускается и использование «простонародных низких слов» (475). Это стиль эпиграммы, песни, комедии, эпистолярной и повествовательной бытовой прозы.

Таким образом, очевидно, что реформа литературного языка осуществлена Ломоносовым с явной ориентацией на средний стиль: именно слова, общие для русского и церковно-славянского языков и не имеющие поэтому жесткой закрепленности за высоким или низким стилем, находятся в центре всей системы: в той или иной пропорции славенороссийская лексика входит во все три стиля. Отсечение языковых крайностей – безнадежно устаревших славянизмов и грубого вульгарного просторечия тоже свидетельствует о том, что в теоретическом плане Ломоносов ориентировался именно на усреднение стилиевой нормы нового русского литературного языка, хотя эта ориентация и пришла в определенное противоречие с его жанрово-стилевой поэтической практикой.

Как литератор и поэт, Ломоносов в своих торжественных одах дал блистательный образец именно высокого литературного стиля. Его лирика (анакреонтические оды) и сатирико-эпиграмматическая поэзия не имели такого влияния на последующий литературный процесс. Однако в своей теоретической ориентации на среднестилевую литературную норму Ломоносов оказался столь же прозорлив, как и в реформе стихосложения: это в высшей степени продуктивное направление русского литературного развития.

И, конечно, совершенно не случайно то обстоятельство, что вскоре вслед за этим

заключительным нормативным актом русского классицизма начала бурно развиваться русская художественная проза (1760-1780 гг.), а на исходе века именно эту линию ломоносовской стилевой реформы подхватил Карамзин, создавший классическую стилевую норму для русской литературы XIX в. Но прежде, чем это случилось, русская литература XVIII в. проделала короткий в хронологическом, но необыкновенно насыщенный в эстетическом отношении путь формирования и развития своей жанровой системы, у истоков которого лежит первый регламентированный жанр новой русской словесности – жанр сатиры, нашедший свое воплощение в творчестве А. Д. Кантемира.

Поэтика жанра сатиры в творчестве А. Д. Кантемира (1708-1744)

Антиох Дмитриевич Кантемир, сын деятельного сподвижника Петра I, молдавского господаря князя Дмитрия Кантемира, считается первым светским писателем в истории новой русской литературы: «Русскую литературу начинают с Ломоносова – и справедливо. Ломоносов действительно был основателем русской литературы. Как гениальный человек, он дал ей форму и направление, которые она надолго удержала. <...> Но, несмотря на общее согласие в том, что русская литература начинается с Ломоносова, все начинают ее историю с Кантемира. Это тоже справедливо. Кантемир начал собою историю русской светской литературы»[31].

Место сатиры в творчестве Кантемира

Творческий диапазон Кантемира-писателя был очень широк: им написано несколько од (или «песней»), стихотворных посланий, басен, эпиграмм, переложений псалмов, опыт эпической поэмы «Петрида» (песнь 1). Кантемир переводил послания Горация, лирику Анакреона; в просвещенных кругах русской читающей публики 1740-1770-х гг. большой популярностью пользовался его перевод книги французского просветителя Бернара Фонтенеля «Разговор о множестве миров», представляющей собой популярное изложение гелиоцентрической системы Н. Коперника; перу Кантемира принадлежит также теоретико-литературный труд «Письмо Харитона Макентина [анаграмма имени «Антиох Кантемир»] к приятелю о сложении стихов русских», являющийся откликом на публикацию «Нового и краткого способа к сложению российских стихов» В. К. Тредиаковского (1735). Однако в историю русской литературы нового времени Кантемир вошел прежде всего своими сатирами: имя писателя и жанр сатиры связаны в историко-литературной перспективе русской культуры нерасторжимой ассоциативной связью, может быть, потому, что дарование писателя было остросатирическим, и он сам хорошо осознавал это:

А я знаю, что когда хвалы принимаюсь

Писать, когда, музо, твой нрав сломить стараюсь,

Сколько ногти не грызу и тру лоб вспотелый,

С трудом стишка два сплету, да и те неспелы <...>

А как в нравах вредно что усмотрю, умняе

Сама ставши, – под пером стих течет скоряе.

Чувствую сам, что тогда в своей воде плаваю

И что чтецов я своих зевать не заставляю[32].

Кантемир, создавший жанровую модель сатиры в русской литературе нового времени, опирался на европейскую литературную традицию от античных основоположников жанра до его современных интерпретаторов: имена Горация, Ювенала и Буало названы им в Сатире IV «О опасности сатирических сочинений. К музе своей» как имена литературных предшественников:

Буде ты [муза] указывать смеешь Ювенала,

Персия, Горация, мысля, что как встала

Им от сатир не беда, но многая слава;

Что как того ж Буало причастник был права,

Так уж и мне, что следы их топчу, довлеет

То ж счастье <...> (110).

Однако при том, что античная и европейская классицистическая традиция весьма актуальна для сатир Кантемира, они отличаются заметным своеобразием своей жанровой модели в связи с тем, что эта модель складывалась на основе не только европейской, но и национальной литературной традиции. Точки соприкосновения между сатирой и риторическими жанрами наметились уже в классической древности. Но в русской литературе сила влияния ораторских жанров и созданного ими панегирического стиля Петровской эпохи на молодую светскую культуру была настолько велика, что это имело решительное значение для поэтики старших литературных жанров.

Жанровые разновидности сатиры.

Генетические признаки ораторских жанров

Сатира Кантемира как жанр восходит непосредственно к проповеди и светскому ораторскому Слову Феофана Прокоповича: «самый метод, норма, речевой принцип усвоены им [Кантемиром] от русской проповеднической традиции, в особенности от Феофана; <...> вся его сатира (особенно ранняя) была своего рода секуляризацией проповедей Феофана, выделением к самостоятельности и развитием сатирико-политических элементов»[33].

Всего Кантемир написал восемь сатир: пять в России, с 1729 по 1731 гг., три за границей, в Лондоне и Париже, где он был на дипломатической службе с 1732 г. В период написания трех поздних сатир – 1738-1739 гг. – Кантемир существенно переработал и тексты пяти ранних. Существует еще так называемая «Девятая сатира», вопрос о времени создания которой и принадлежности ее перу Кантемира является дискуссионным[34]. При жизни Кантемира его

сатиры были известны только в рукописных списках – их первое печатное издание в России было осуществлено в 1762 г.

Русские и заграничные сатиры заметно различаются по своим жанровым признакам. Это различие очень точно определил поэт В. А. Жуковский, который в 1809 г. посвятил творчеству Кантемира статью «О сатире и сатирах Кантемира», воскресив тем самым память о забытом к началу XIX в. писателе: «Сатиры Кантемировы можно разделить на два класса: философические и живописные; в одних сатирик представляется нам философом, а в других – искусным живописцем людей порочных»[35]. Сатиры, написанные в России, являются «живописными», т. е. представляют собой галерею портретов носителей порока; заграничные сатиры – «философическими», поскольку в них Кантемир более тяготеет к рассуждению о пороке как таковом. Однако при этих колебаниях в формах сатирического изображения и отрицания порока жанр сатиры Кантемира в целом характеризуется рядом устойчивых, повторяющихся во всех восьми текстах признаков. В совокупности своей эти признаки и составляют ту категорию, которую мы будем называть жанровой моделью сатиры, и которая, как уже было отмечено, складывалась под сильным влиянием ораторских жанров проповеди и Слова.

Первое свойство, сближающее жанры проповеди, Слова и сатиры – это прикрепленность их тематического материала к определенному «случаю»: для проповеди это – толкуемый библейский текст, для Слова Прокоповича – крупное политическое событие. В сатире эта прикрепленность не столь очевидна, но, тем не менее, существует: как убедительно показал Г. А. Жуковский, пять русских сатир Кантемира тесно связаны с политическими событиями рубежа 1720-1730 гг.: острой стычкой так называемых «верховников» – родовой русской аристократии и духовенства, желающих вернуть допетровские порядки, с приверженцами и наследниками петровских реформ, в числе которых был и Феофан, принявший активное участие в дворцовом перевороте 1730 г., в результате которого на русский престол взошла императрица Анна Иоанновна[36].

Второй общий признак проповеди, ораторского Слова и сатиры – это типичная риторическая зеркально-кумулятивная композиция: как ораторская речь, каждая сатира Кантемира начинается и завершается обращением к ее адресату (жанровая форма сатиры аналогична форме стихотворного послания); второе композиционное кольцо составляют, как и в ораторской речи, формулировка основного тезиса в зачине и вывод, повторяющий эту формулировку в конце. Центральная же композиционная часть сатиры варьируется в зависимости от того, к какой жанровой разновидности данная сатира принадлежит. В «живописных» сатирах – это галерея портретных зарисовок разных типов носителей одного и того же порока, причем портреты эти соединяются между собой простой перечислительной интонацией (тип кумулятивного нанизывания). В «философических» же сатирах центральную часть занимает логический дискурс – то есть рассуждение о конкретном пороке в его отвлеченном понятийном воплощении, лишь изредка проиллюстрированное конкретными портретными описаниями. Эта тесная связь сатир Кантемира с законами ораторской речи при всей литературности жанра сатиры обусловила особенности поэтики сатиры на всех уровнях.

Уже сама типология названий сатир Кантемира: «На хулящих учения. К уму своему» (Сатира I), «На зависть и гордость дворян злонравных. Филарет и Евгений» (Сатира II), «О различии страстей человеческих. К архиепископу Новгородскому» (Сатира III), «О опасности сатирических сочинений. К музе своей» (Сатира IV), «О воспитании. Никите Юрьевичу Трубецкому» (Сатира VII), в которых как неременный содержательный элемент присутствует обращение к воображаемому слушателю и собеседнику, демонстрирует главное свойство жанра на русской почве – его диалогизм, унаследованный от ораторской речи. Тем самым сатирическому слову сразу придаются признаки обращенности и направленности, которые делают его потенциально диалогичным. Тексты Кантемировых сатир буквально перенасыщены риторическими фигурами восклицания, вопрошания и обращения, которые

поддерживают ощущение устной, звучащей речи, порождаемое текстом сатиры. Особенно разнообразны в своих функциях обращения.

Обращения непременно открывают и завершают каждую сатиру: «Уме незрелый, плод недолгой науки! // Покойся, не понуждай к перу мои руки» – «Таковы слыша слова и примеры видя, // Молчи, уме, не скучай, в незнатности сидя» (С. 57, 61). Кроме таких композиционно обязательных обращений необходимо отметить еще и вопросно-ответную интонацию, универсальную особенно для «живописных» сатир, которая превращает их тексты, сохраняющие формальный монологизм авторского повествования, или в диалог с воображаемым собеседником: «Дивный первосвященник, которому сила // Высшей мудрости свои тайны все открыла, // <...> Скажи мне <...>» (С. 89); «Ники-то, друг! Может быть, слово то рассудно» (С. 163), или же во внутренний диалог, где вторым субъектом выступает одно из свойств авторской личности, его ум или творческое вдохновение: «Музо, свет мой! Слог твой мне, // Творцу, ядовитый!»; «Но вижу, музо, ворчишь, жмешься и краснеешь, // Являя, что ты хвалить достойных не смеешь, // А в ложных хвалах нурить ты не хочешь время» (С. 110, 112).

Неудивительно, что разветвленная система риторических обращений оказывается способна перевести потенциальный диалогизм сатиры из содержательного плана в формальный. Две сатиры Кантемира – II («Филарет и Евгений») и V («Сатир и Периерг») имеют диалогическую форму. При этом оказывается важным, что повествование о пороке и его разоблачение передаются от автора к персонажу и авторское мнение, прямо декларативно выражаемое в формально монологической сатире, скрывается за мнением персонажа в сатире диалогической. Так намечается, задолго до своего практического осуществления, еще один аспект жанровой преемственности в русской литературе XVIII в.: проповедь – сатира – драма (комедия).

Самостоятельность персонажей сатиры, их известная независимость от авторского начала лучше всего заметна на самом высоком уровне реализации потенциально диалогического слова сатиры – в слове персонажа, которое разнообразит текст сатиры разными формами прямой, несобственно-прямой и стилизованной под разговорную манеру речи. Еще В. А. Жуковский заметил, что Кантемир часто «выводит на сцену актеров»[37], наделяя персонажей самостоятельным словесным действием, по форме неотличимым от авторского. Если авторское слово ориентировано на собеседника и потенциально диалогично, то слово персонажа обладает всеми этими же свойствами и в диалогической сатире, где персонаж замещает автора своим словом, и в монологической, где речь персонажа включена в авторское повествование: Румяный, трожды рыгнув, Лука подпевает:

«Наука содружество людей разрушает; <...>

В веселье, в пирах мы жизнь должны провождати:

И так она недолга – на что коротати,

Крушиться над книгою и повреждать очи?

Не лучше ли с кубком дни прогулять и ночи?» (59)

Как правило, слово персонажа, в принципе неотличимое от авторского по своим формальным характеристикам, способно замещать авторское слово и функционально. Подобные саморазоблачительные суждения настолько наглядно характеризуют своего носителя, что необходимость авторской разоблачительной характеристики совершенно отпадает. Глубокое

содержательное различие формально близких словесных действий автора и персонажа может быть обнаружено лишь на самом высоком – с точки зрения XVIII в. не литературном, а этическом и социальном – уровне функционирования сатиры.

Одна из самых ярких стиливых примет Кантемировой сатиры – это имитация ее текста под устную разговорную речь, звучащее слово. В результате и авторское слово, и слово персонажа обнаруживают свой ораторский генезис в самом словесном мотиве говорения[38], невероятно продуктивном в сатирах Кантемира. Причем говорение это далеко не бесцельно: ораторские жанры и панегирический стиль Петровской эпохи были мощным инструментом прямого нравственного и социального воздействия; говорение должно было приносить плоды, и в зависимости от качества этих плодов определялось, к высшей, духовной, или же к низшей, материальной реальности относится данное слово. Это в конечном счете формировало нравственный и литературный статус жанра.

Подлинным смысловым центром сатир Кантемира является Сатира III «О различии страстей человеческих. К архиепископу Новгородскому», адресованная Феофану Прокоповичу. Соответственно ориентации на культурную личность Феофана – оратора и проповедника – основное содержание сатиры связано с говорением как полноценным действием. Слово и дело как взаимосвязанные и равноценные категории обрамляют сатиру зеркальным композиционным кольцом: «Что в домах, что в улице, в дворе и приказе // Говорят и делают» – «Стихи писать против неприличных // Действ и слов» (92-99. Курсив мой. – О. Л.).

С действенностью слова связан и набор пороков, разоблачаемых в сатире: при ближайшем рассмотрении различные страсти человеческие оказываются извращением должной высокой природы слова. Из двенадцати порочных персонажей Сатиры III пятеро – носители пороков, связанных с искажением слова в его коммуникативных, социальных и этических функциях: Менандр – сплетник («Тотчас в уши вестей с двести // Насвищет...» – С. 92); Лонгин – болтун («Весь в пене, в поту, унять уст своих не знает» – С. 94); Варлам – лгун («Чуть слышать, как говорит, чуть – как ходит – ступит» – С. 94); Созим – злоречивый («И шепчут мне на ухо ядовиты губы» – С. 96); Трофим – льстец («Надсаждаясь, все хвалит без разбору» – С. 97).

Этот обзор бытовых искажений должной сущности слова противопоставлен, как отражение в кривом зеркале, истинному, мирозидательному достоинству слова – не забудем, что сатира адресована Феофану, носителю слова бытийного, духовного и созидательного:

Феофан, которому все то далось знати,

Здрава человека ум что может поняти!

Скажи мне (можешь бо ты!) <...>

Пастырь прилежный своем о стаде радеет

И растить примером он так, как словом тщится (89, 99).

Эти кольцеобразно расположенные в зачине и финале сатиры обращения к Феофану тоже уравнивают высказывание с поступком и действием, но действие это имеет не материальный, а духовный характер, поскольку ораторское слово Феофана воспитывает душу и просвещает ум. Именно здесь – по качеству действия, которое связано со звучащим словом, пролегает водораздел между пороком и добродетелью. И это разделение, вернее, формы его выражения, тоже связаны с установкой, унаследованной сатирой от ораторского Слова и проповеди, но на сей раз это уже не ориентация на устную звучащую речь, а формы

выражения нравственного смысла сатиры и способ социального воздействия сатирического текста.

Особенности словоупотребления: слова с предметным значением и абстрактные понятия

Сатира как отповедь и отрицание имеет дело с искажением идеала, которое вполне реально существует в материальном, физическом облике порочного человека и порочного жизненного уклада. Не случайно в сатире так продуктивны «личности» или «подлинники» – словесные шаржи на конкретных, узнаваемых современников. И сатиры Кантемира в этом смысле отнюдь не являются исключением: самим писателем засвидетельствован один такой подлинник: сатирический портрет епископа Ростовского Георгия Дашкова в Сатире I (С. 445, 447). Очень часты и менее развернутые намеки на известных политических деятелей эпохи. Ср. намек на биографию друга и сподвижника Петра I Александра Меншикова в Сатире II: «Кто с подовыми [пирогам] горшком истер плечи, – // Тот на высоко степенъ вспрыгнувши, блистает» (С. 69). От этой прикрепленности сатиры к конкретно-бытовым и исторически достоверным реалиям современности рождается особое качество ее художественной образности, ориентированной на материальный облик физически существующего человека и мира.

Крайне характерно то, что Кантемир никогда не удовлетворяется абстрактным понятием, которое в принципе способно исчерпывающе определить обличаемый порок или обозначить изображаемое явление. Он всегда стремится персонифицировать это понятие или о веществе его с помощью конкретно-бытового сравнения, например: «Наука ободрана, в лоскутах обшита, // Изо всех почти домов ругательством сбита» (С. 61). Ясно, что речь идет о плачевном положении просветительских реформ Петра после его смерти, но картина, рисуемая Кантемиром, носит яркий, конкретно-бытовой характер: абстрактное понятие «наука» выступает в словесном образе оборванной нищенки, которую гонят от каждого порога. Или такая поэтическая аллегория вдохновения как образ музы, обретающая под пером Кантемира черты бытового поведения человека: «Но вижу, музо, ворчишь, жмешься и краснеешь» (С. 112).

Пожалуй, наиболее яркое воплощение этого типичного художественного приема Кантемировых сатир представляют отождествления действий с явлениями материального мира. Так, в Сатире III, рисуя портрет сплетника Менандра, Кантемир сравнивает состояние персонажа, перенасыщенного информацией, с бурлением молодого вина в закупоренной бочке:

Когда же Менандр новизн наберет нескудно,

Недавно то влитое ново вино в судно

Кипит, шипит, обруч рвет, доски подувая,

Выбьет втулку, свирепо устьми вытекая (92).

И порок как таковой не просто назван абстрактным словом-понятием в сатирах Кантемира: он воплощен в человеческой фигуре и развернут как физическое действие в бытовой ситуации и материальной среде. В критической литературе давно замечено, что каждый персонаж

сатиры Кантемира становится центром особого изобразительного эпизода с зародышевым сюжетом и конфликтом[39]. К этому наблюдению стоит добавить, что каждый такой эпизод, как правило, прикреплен к замкнутому и конкретно-бытовому пространству: дома, дворянской усадьбы, городской улицы. Это бытовое пространство плотно заполнено вещами и предметами повседневного обихода – и все это придает и пространству, и действующему в нем персонажу характер чрезвычайной физической жизнеспособности. Вот как, например, развернуто в бытовом эпизоде обличение порока скупости в Сатире III:

Весь вечер Хрисипп без свеч, зиму всю колеет,

Жалея дров, без слуги обойтись умеет

Часто в доме; носит две рубашку недели,

А простыни и совсем гниют на постели.

Один кафтан, и на нем уж ворса избита

Нить голу оставила, и та уж пробита;

А кушанье подано коли на двух блюдах,

Кричит: «Куды мотовство завелось в людях!»

«...» уж сундуки мешков не вмещают,

И в них уж заржавенны почти истлевают

Деньги «...» (90).

Как правило, вещи, наполняющие микромир пластических эпизодов сатиры, группируются вокруг трех крупных семантических центров: еда, одежда и деньги. Эти три бытописательных мотива являются основой пластической образности сатиры: именно они сообщают видимость существ из плоти и крови Кантемировым условным персонификациям порока. В этой жизнеспособной материальной бытовой среде персонажи сатир весьма динамичны: они двигаются, едят, занимаются хозяйством и торговлей, пьянствуют, дерутся, играют в карты, вертятся перед зеркалами и т. д. Достоверность их бытового пластического облика дополняется, следовательно, достоверностью физического действия, мимики и жеста:

Хрисипп, хоть грязь по уши, хоть небо блистает

Огнями и реки льет, Москву обегает

Днем трожды из края в край; с торгу всех позднее «...»

Торгует ли что Хрисипп – больше проливает

Слез, больше поклон кладет, чем денег считает (89).

Так персонажи сатиры, порожденные генетически ораторским словом, приобретают черты

почти сценического типа поведения: собственная прямая речь дополняется у них позой, мимикой и жестом. Поэтому далеко не случайно то, что сам Кантемир возвел генезис своего жанра не к сатире (смешанному лирико-прозаическому жанру), а к сатиrowsкой драме:

Сатира начало свое приняла на позорищах, где между действиями трагедии вводились для увеселения зрителей смешные явления, в которых действители, в образе сатир, грубыми и почти деревенскими шутками пятнали граждан злые нравы и обычаи (442).

Это сближение литературного текста с драматическим действием существенно увеличивает моделирующие способности текста. Благодаря тому, что способы создания художественных образов остаются едиными в каждой из восьми сатир Кантемира, их полная совокупность реализует основное свойство категории литературного жанра – а именно, способность создавать картину мира, увиденного под определенным углом зрения – мирообраз[40].

В совокупности восьми сатир Кантемира мирообраз, служащий постоянным атрибутом сатирического жанра, приобретает пластический характер изобразительной картины вещного, материального мира, в котором осуществляет бытовое действие абсолютно жизнеподобный – вплоть до подлинника – персонаж. И в силу того, что подобный мирообраз впервые для русской литературы нового времени сложился именно в сатире, для всей последующей русской словесности художественный прием словесной живописи, создающий достоверно-материальную картину мира, оказался неотделим от сатирической установки отрицания, осмеяния и разоблачения.

Типология художественной образности и особенности вещного мирообраза сатиры

Однако мир порочных персонажей – это не весь мир сатиры Кантемира, и при том, что вещный мирообраз является в сатире универсальным, он не исчерпывает всего ее потенциального жанрового объема. Наряду с персонификациями порока в сатирах существуют и воплощения добродетели, образы положительных героев: автор, Феофан, Филарет, князь Трубецкой, Сатир и Периерг. И единственным критерием, дающим возможность отличить порочного персонажа от добродетельного, вновь становится его слово: при всей унифицированности стиля сатир, ориентированного на устное разговорное просторечие, функции слова в устах порока и добродетели очень различны.

Слово, данное порочному персонажу, используется им явно не по назначению. По природе своей слово, которое может обозначать и материальный предмет, и абстрактное понятие, принадлежит к миру идей, поскольку оно является не вещью и не смыслом, а знаком вещи или смысла. Но в устах порочного персонажа сатиры слово стремится уподобиться вещи, поскольку используется в своем единственном предметном значении: сознание порочного персонажа отвергает категории духовные и нематериальные:

Живали мы прежь сего, не зная латыне,

Гораздо обильнее, чем мы живем ныне;

Гораздо в невежестве больше хлеба жали;

Переняв чужой язык, свой хлеб потеряли (58).

Таким образом, функция слова в устах порочного персонажа является изобразительной: оно (слово) призвано описать в словесной пластической живописи своего материально существующего, но не должного существовать порочного носителя.

Совсем иначе обстоит дело с образами добродетели, принципиально отличающихся от всех прочих своей полной изоляцией от вещного бытового пространства, в которое погружены порочные персонажи. Это особенно заметно в двух диалогических сатирах, второй и пятой, где функции повествователя-обличителя переданы автором персонажу. Филарет, прямой речью которого подробно, в мельчайших деталях воссоздан вещный мир, окружающий Евгения, и физические действия, совершаемые Евгением в этой бытовой сфере (сон, туалет, развлечения, примерка одежды, еда, игра в карты и т. д.), сам охарактеризован только той нравственной позицией, с которой он обличает Евгения и которая полностью исчерпана его значащим именем: Филарет – любитель добродетели (или Добролюбов).

Следовательно, можно утверждать, что художественным приемом, при помощи которого Кантемир создает образ добродетели, становится идеологизация человеческого облика, в котором принципиально важен исчерпывающе выраженный образ мыслей, но совершенно не важно, как выглядит, во что одет, чем обедает, где живет и чем занимается его носитель. Таким образом, функция слова добродетельного персонажа является выразительной – оно прежде всего выражает смысл и нравственную идею. И при том, что речь добродетели насыщена словами с предметным значением в той же мере, что и речь порока, функция этих слов тоже совершенно иная.

Пожалуй, можно сказать, что в функциональном отношении речь добродетели имеет двойную конечную цель. Во-первых, и авторское слово, и слово добродетельного персонажа является действенным, поскольку им воссоздан достоверный пластический образ мира.

Мироизводительная способность такого слова уподобляет его Слову Божию как непосредственному акту творения («В начале было Слово <...> и чрез него все начало быть, что начало быть...» – Иоанн, 1; 1). Во-вторых, в сфере добродетели говорение отнюдь не бесцельно: именно через него и им достигается основная цель сатиры – совершенствование духовной природы человека, искоренение порока и насаждение добродетели через воспитание и просвещение.

По меньшей мере равная значимость образов порока и добродетели в сатирах Кантемира имеет чрезвычайно важное следствие ввиду разной функциональности слова в устах нравственно противоположных персонажей. Это следствие – совершенно оригинальная трансформация категории смеха как главного способа социального воздействия сатиры. Можно сказать, что смех в своей созидательной функции воспитания, соединившись со смехом в своей разрушительной функции отрицания порока, породил совершенно оригинальную, национально-своеобразную разновидность русского сатирического смеха, так называемый «смех сквозь слезы»:

Знаю, что правду пишу и имен не значу,

Смеюсь в стихах, а в сердце о злонравных плачу (110).

Так, у самых ранних истоков новой русской литературы рождается традиция сатирического видимого миру смеха сквозь незримые, невидимые миру слезы, которой предстоит достигнуть полного расцвета в творчестве Гоголя. Кантемир родился почти ровно за один век до Гоголя. И почти за век до того, как на титульный лист комедии «Ревизор» лягут слова знаменитого эпиграфа «На зеркало неча пенять, коли рожа крива», русская сатира под пером Кантемира осознает себя зеркалом порочных нравов жизни:

Одним словом, сатира, что чистосердечно

Писала, колет глаза многим всеконечно –

Ибо всяк в сем зеркале как станет сморети,

Мнит, зная себя, лицо свое ясно зрети (109).

Таким образом, формально-композиционный принцип зеркальности, отражающий способ конструкции текста, становится уже в сатирах Кантемира глубоко содержательной категорией, определяющей взаимоотношения реального мира и литературы – его вторичной словесной модели.

Сатира как жанр и как эстетическая тенденция русской литературы XVIII в.

Сатира Кантемира, являющаяся по времени своего возникновения старшим жанром русской литературы нового времени, у самых ее истоков намечает приемы и способы чисто эстетического расподобления этических противоположных идей порока и добродетели, воплощенных в художественных образах. Если порок, воплощенный в жизнеподобной человеческой фигуре из плоти и крови, пребывает в мире вещей и ведет в нем жизнь грешной плоти, то добродетельный персонаж совершенно изолирован от пластического бытописания и раскрывается только в одном ряду свойств: мышление, говорение и письменное словесное творчество формируют исключительно духовный и интеллектуальный облик добродетели.

Слово порочного персонажа имеет предметное значение и выполняет изобразительную функцию; слово добродетельного персонажа тяготеет к идеологической понятийной сфере и выступает в функциях конструктивных и выразительных. Как художественные структуры образы порочных персонажей могут быть уподоблены материальному телу, однородному со всем окружающим их вещным миром (люди – вещи); образы добродетели являют собой бесплотный образ мыслей, лишь аллегорически воплощенный во вполне условной человеческой фигуре (люди – идеи).

И поскольку и та, и другая разновидность художественной образности является постоянным признаком жанра сатиры в любом из восьми его текстовых воплощений, можно сказать, что сатира как жанр уже в творчестве Кантемира кладет начало сатире как смысловой тенденции русской литературы. Отныне сатирическая установка отрицания, разоблачения и осмеяния неукоснительно вызывает в литературе бытописательные мотивы и жизнеподобный пластический облик. Так рождается одна из граней эстетического парадокса литературы XVIII в.: чем более персонаж отрицателен, тем он ярче и пластичнее как художественный образ.

Разные типы художественной образности в сатире Кантемира пока еще трудно различимы на первый взгляд и уживаются достаточно бесконфликтно, поскольку они не разграничены стилистически: все сферы речи – автора, порочных и добродетельных персонажей – ориентированы на живой язык, устное разговорное просторечие. Для того чтобы раздвоение стало явным, и обнаружился конфликт, лежащий глубоко в основе сатиры между пороком и добродетелью, нужна была стиливая дифференциация разных речевых сфер и разных типов художественной образности. Устному разговорному просторечию, оформляющему стилистическую сферу порока, должен был противостоять абстрактный, понятийный книжный

язык добродетели. Такой стилевой традиции русская сатира в пределах своей жанровой модели не выработала. Зато ее создал одновременно противоположный и родственный сатире в своих установках жанр торжественной оды, связанный в историко-литературной перспективе с именем М. В. Ломоносова.

Жанровые разновидности оды в лирике М. В. Ломоносова (1711-1765)

Литературная позиция и эстетические манифесты Ломоносова – Поэтика торжественной оды как ораторского жанра. Понятие одического канона – Принципы одического словоупотребления: абстрактные понятия и слова с предметным значением – Типология художественной образности и особенности понятийного мирообраза торжественной оды – Духовная и анакреонтическая оды как лирические жанры.

У истоков новой русской литературы Кантемир и Ломоносов составляют диалогическую оппозицию: Кантемир – сатирик, Ломоносов – одописец; Кантемир – завершитель старой силлабики, Ломоносов – реформатор русского стихосложения. Но при всей видимой противоположности своих литературных позиций они в равной мере открывают своим творчеством новую эпоху русской словесности: «⟨...⟩ русская поэзия, при самом начале своем, потекла, если так можно выразиться, двумя параллельными друг другу руслами, которые чем далее, тем чаще сливались в один поток, разбиваясь после опять на два. ⟨...⟩ В лице Кантемира русская поэзия обнаружила стремление к действительности, к жизни как она есть, основала свою силу на верности натуре. В лице Ломоносова она обнаружила стремление к идеалу, поняла себя, как оракула жизни высшей, выпренней, как глашатая всего высокого и великого»[41].

Новаторский и преобразовательный дух Петровской эпохи отразился в образе мыслей и деятельности всех современников Ломоносова. Но ни одному из них – ни Феофану, ни Кантемиру, ни Третьяковскому – не хватило масштаба личности и таланта для того, чтобы придать своей деятельности на поприще новой русской словесности те размах и всеобъемлемость, которые отличают литературное наследие Ломоносова. При том, что сатиры Кантемира и оды Ломоносова в равной мере являются исходными позициями русской литературы XVIII в., масштаб литературной личности Ломоносова – абсолютного новатора – несопоставим с литературной личностью Кантемира, прочно связанного с уходящей литературной традицией XVII в.

Литературная позиция и эстетические манифесты Ломоносова

Своеобразие литературной позиции Ломоносова определяется именно энциклопедическим складом его ума, всеобъемлющим типом сознания, в котором эстетическое начало неразрывно связано с научным мировоззрением и социальной концепцией. Эта неразрывная связь эстетики, прагматики и идеологии, характеризующая литературную позицию Ломоносова, определила поэтику его эстетических манифестов – дидактического послания «Письмо о пользе стекла» (1752) и стихотворного диалога-диспута «Разговор с Анакреоном» (между 1756 и 1761 гг.).

Творческая история «Письма о пользе стекла» связана с периодом увлечения Ломоносова химическими опытами в области специальных непрозрачных стекол, употребляющихся в мозаичном и декоративном искусстве – смальты. Секреты производства смальт тщательно

охранялись, и для Ломоносова изыскание способов выделки ярких, многоцветных стекол было прежде всего увлекательной научной проблемой. Результатом ее решения стало открытие завода по производству смальты и создание мозаичного панно «Полтавская битва», а также написание дидактического послания «Письмо о пользе стекла», своеобразного эстетического манифеста, в котором наука, промышленность, художество и поэзия выступают в нераздельной связи как грани реализации энциклопедического типа сознания и способы воссоздания универсальной картины мира.

Сюжетным стержнем «Письма...» является перечисление всех тех областей человеческой жизни, в которых стекло может быть использовано – от оконных стекол и посуды до сложных научных приборов, от ювелирного искусства до бисерного шитья. В этом перечислении, последовательно поднимающемся от бытовых подробностей к высотам бытийного мирозерцания, с точки зрения эстетической можно выделить два аспекта. В содержательном плане перечислительная интонация, охватывающая все отрасли материальной и духовной жизни человека, создает универсальную картину мира. В плане формальном кумулятивная композиция «Письма...» заставляет вспомнить о структуре ораторских жанров русской литературы начала XVIII в.

«Письмо о пользе стекла» сохраняет многие признаки ораторских жанров: написанное в форме послания покровителю Ломоносова, куратору Московского университета И. И. Шувалову, «Письмо...» обладает диалогизмом, в равной мере характеризующим эпистолярный жанр и ораторскую речь. Как и ораторское слово, «Письмо...» обрамлено композиционным кольцом обращений, придающих слову поэтического текста признак ораторской обращенности и направленности:

Неправо о вещах те думают, Шувалов,

Которые Стекло чтут ниже Минералов <...>

Пою перед тобой в восторге похвалу

Не камням дорогим, не злату, но Стеклу <...>

А ты, о Меценат, предстательством пред нею [Елизаветой]

Какой наукам путь стараешься открыть,

Пред светом в том могу свидетель верной быть[42].

И если учесть установку, с которой Ломоносов писал свое послание, то приходится признать, что ломоносовский поэтический текст, конечной целью которого является не эстетическое наслаждение, а прямое социальное следствие, сопоставим с ораторской речью и по этому признаку. Ведь ораторское искусство является искусством только в первом приближении: его конечная цель – это убеждение (идеологическое единомыслие), вызывающее затем практические социальные последствия. Таким образом, в «Письме о пользе стекла» очевидно воплотилось, может быть, главное, по мнению Ломоносова, назначение поэтического искусства – его способность приносить практические результаты. Не случайно понятия «пользы» (прагматика) и «красоты» (эстетика) декларативно соединены в самом зачатке его дидактического послания: «Не меньше польза в нем, не меньше в нем краса» (236), причем «красота» симптоматично оказывается на втором месте после «пользы». Так в самой своей структуре «Письмо о пользе стекла» воплотило одну из самых ярких особенностей литературной позиции Ломоносова: ораторский пафос как выражение не только

эстетической, но и социально-идеологической функциональности поэзии.

Что же касается содержательного аспекта послания, в котором воссоздается универсальная картина мира, то наиболее примечательной чертой «Письма о пользе стекла» является поистине беспрецедентная для Ломоносова полифония поэтических интонаций и разностильность, заставляющие вспомнить о жанровом составе ломоносовского поэтического наследия.

К тому моменту, когда Ломоносов создал свое дидактическое послание, жанровая система его лирики вполне сложилась. К 1752 г. были написаны все духовные оды, больше половины торжественных од, большинство полемических стихотворений и несколько анакреонтических. Каждый из этих жанров обладал своими четкими стилевыми приметами и был связан с определенным уровнем проблематики – бытийным или бытовым. В интонационно-стилевом отношении «Письмо о пользе стекла» мобилизует ассоциации всех жанров ломоносовской лирики, от анакреонтического стихотворения до духовной оды, подчиняя их одной задаче: пропаганде научной мысли поэтическими и ораторскими средствами.

Закономерность смены разных поэтических стилей и жанровых ассоциаций просматривается очень четко. Ломоносов начинает свой гимн стеклу с низшей, материальной реальности и быта. В первой части дидактического послания возникают типично анакреонтические темы радостей жизни – вина и любви:

Тем стало житие на свете нам счастливо:

Из чистого Стекла мы пьем вино и пиво

И видим в нем пример бесхитростных сердец:

Кого лъзя видеть сквозь, тот подлинно не лъстец <...>

Но в чем красуетесь, о сельски нимфы, вы?

Природа в вас любовь подобную вложила <...>

Вы рвете розы в них, вы рвете в них лилеи,

Кладете их на грудь и вяжете круг шеи. <...>

Без оных что бы вам в нарядах помогло,

Когда бы бисеру вам не дало Стекло? (237, 239).

Соответственно, и сферы употребления стекла, очерченные в этой части послания, имеют бытовой характер: посуда, оконные стекла и теплицы, зеркала и ювелирные украшения, очки и зажигательные стекла создают уже знакомый по сатирам Кантемира вещный бытовой миробраз – и далеко не случайно, что именно здесь в послании Ломоносова прорываются сатирические обличительные интонации, неизбежно ассоциативные пластическому типу художественной образности в эстетическом сознании XVIII в. Так, оригинально трактуя миф о Прометее как историю горестной судьбы первого ученого, похитившего небесный огонь с помощью зажигательной линзы, Ломоносов не упускает случая обрушиться на врагов просвещения подобно Кантемиру:

Коль много таковых примеров мы имеем,

Что зависть, скрыв себя под святости покров,
И груба ревность с ней на правду строя ков,
От самой древности воюют многократно,
Чем много знания погибло невозвратно! (242).

Во второй части послания, перечисляя возможности применения стекла в научных приборах – барометр, компас, электростатическая машина, телескопы и микроскопы, Ломоносов поднимается до бытийных сфер жизни духа и мысли, рассматривающей через оптические приспособления структуру мироздания. В этой части послания очевидно тематическое и жанровое сближение с духовной одой, воссоздающей грандиозные космические картины:

В безмерном углубя пространстве разум свой,
Из мысли ходим в мысль, из света в свет иной <...>
Коль созданных вещей пространно естество!
О, коль велико их создаете божество! (243).

И, наконец, обрамлено все послание панегирическими интонациями торжественной оды (или, как называл сам Ломоносов этот жанр, «оды похвальной»): «Пою перед тобой в восторге похвалу» – «Затем уже слова похвальны оставляю» (236, 245), которые окончательно поднимают стилистику послания до высоких сфер жизни духа.

Таким образом, весь арсенал поэтических стилей и жанров молодой русской лирики оказался призван на службу практической цели пропаганды просвещения и развития промышленности. Может быть, как никакой другой текст первой половины XVIII в. «Письмо о пользе стекла» выражает веру русских писателей этой эпохи в непосредственную созидательную силу художественного слова. Для того чтобы явление возникло в материальной реальности, нужно создать его словесный художественный образ в реальности идеальной. В декабре 1752 г. Ломоносов написал «Письмо...», а летом 1753 г. был построен под его руководством стекольный завод в деревне Усть-Рудицы. В своем высшем содержании «Письмо о пользе стекла» становится, таким образом, моделью взаимоотношений литературы и жизни в эстетическом сознании XVIII в.

Стихотворный диалог «Разговор с Анакреоном», созданный в последний период творчества Ломоносова, между 1756 и 1761 г., является эстетическим манифестом в строгом смысле слова, поскольку все стихотворение специально посвящено эстетической проблематике. «Разговор с Анакреоном» – это в высшей степени оригинальное произведение, которому Ломоносов придал форму поэтического диспута: он перевел четыре программных стихотворения античного поэта и каждый перевод сопровождал своим стихотворным ответом-репликой. Уже сам выбор в собеседники Анакреона – своеобразного символа легкой, интимной лирики, певца радостей жизни, любви и вина – свидетельствует о том, что литературная позиция Ломоносова, при всей своей полемической противопоставленности легкой поэзии, включает в себя диалогический элемент, предполагающий наличие собеседника и активное воспринимающее сознание, что также является результатом влияния

ораторских жанров на раннюю русскую литературу.

В первой паре стихотворений речь идет о темах поэтического творчества: высокой героике и лирике частной человеческой жизни, а также о поэтической индивидуальности и природе таланта, которой сам поэт не в силах воспротивиться. Лирический сюжет обоих стихотворений раскрывает невозможность для поэта противоречить складу своего дарования в обратном соотношении: если Анакреон хотел бы воспеть героев, но не может преодолеть своей индивидуальности, то Ломоносов так же неспособен замкнуться в сфере интимной частной лирики.

Анакреон

Я гусли со струнами

Вчера переменил

И славными делами

Алкида возносил;

Да гусли поневоле

Любовь мне петь велют,

О вас, герои, боле,

Прощайте, не хотят.

Ломоносов

Я бегать стал перстами

По тоненьким струнам

И сладкими словами

Последовать стопам.

Мне струны поневоле

Звучат геройский шум.

Не возмущайте боле,

Любовны мысли, ум (269-270).

Вторая пара стихотворений посвящена проблеме соответствия поэтической концепции творчества и ее реализации в жизни поэта. Жить как пишешь и писать как живешь – это для Ломоносова высший критерий поэтического достоинства, и жизнь гедониста Анакреона, строго соответствующая гедонистическим интонациям его поэзии, заставляет его русского оппонента признать греческого поэта «великим философом». Однако в финале ломоносовского ответа не случайно возникает образ стоика Сенеки – хоть «Он правила сложил // Не в силу человеку», тем не менее, его суровое самоограничение явно противопоставлено житейской легкости Анакреона.

Третья пара стихотворений поднимает проблему жизненной позиции поэта. И здесь Ломоносов решает ее в диалогическом ключе: жизни Анакреона, замкнувшегося в кругу частных бытовых удовольствий, и его смерти – по легенде, Анакреон умер, подавившись виноградной косточкой, – противопоставлен образ суровой героической римской древности – образ республиканца Катона, который смысл жизни видел в служении Римской республике и кончил самоубийством, не желая пережить эту республику:

Анакреон, ты был роскошен, весел, сладок.

Катон старался ввести в республику порядок, <...>

Ты жизнь употреблял как временну утеху,

Он жизнь пренебрегал к республики успеху;

Зерном твой отнял дух приятный виноград,

Ножом он сам себе был смертный сопостат (272).

Последняя пара стихотворений рисует образ Музы, аллегорическое воплощение поэтического вдохновения. Черты Музы Анакреона индивидуальны, конкретны и неотличимы от земного облика его возлюбленной. Муза Ломоносова эпична и монументальна: в облике величественной богини Ломоносов стремится создать аллегорический образ России:

Анакреон

Мастер, в живописстве первой,

Первой в Родской стороне,

Мастер, научен Минервой,

Напиши любезну мне.

Напиши ей кудри черны,

Без искусных рук уборны,

С благовонием духов,

Буде способ есть таков.

Ломоносов

О мастер в живописстве первой,

Ты первой в нашей стороне

Достоин быть рожден Минервой,

Изобрази Россию мне.

Изобрази ей возраст зрелой
И вид в довольствии веселой,
Отрады ясность по челу
И вознесенную главу (272-273).

Таким образом, через весь диалог, составленный из зеркальных пар стихотворений, проведена четко выраженная оппозиция: искусству камерному, индивидуальному, тяготеющему к материальному быту и бытовым радостям, противопоставлено искусство общественное и гражданственное, тяготеющее к высоким идеальным сферам жизни мысли и духа. Эта общая идея «Разговора с Анакреоном» реализована Ломоносовым на всех уровнях поэтики не только как художественный образ и поэтическая проблема, но и как содержательная художественная форма.

Как никто из его современников, Ломоносов придавал огромное значение выразительным функциям звукописи и метрики в стихах: каждый тип стопы, размер, нагнетание определенных гласных и согласных звуков в его стихах глубоко содержательны. «Разговор с Анакреоном» – это хрестоматийный пример значимости метра. Для первых трех своих переводов из Анакреона Ломоносов выбирает 3-стопный ямб: короткий ямбический или хореический стих – это устойчивый формальный признак русской анакреонтики и вообще легкой поэзии. Этим же метром – 3-стопным ямбом – написаны и два первых ответа Ломоносова, поскольку речь в них идет об Анакреоне и его литературной позиции. Для третьего ответа, в котором сравниваются жизненные позиции Анакреона и Катана. Ломоносов выбирает так называемый «александрийский стих» – 6-стопный ямб с парной рифмой, знаковый метр классицистической эстетики, жестко закрепленный за высокими жанрами – эпической поэмой и трагедией.

Но особенно выразительна метрика последней пары стихотворений: ода Анакреона переведена 4-стопным хореем, а ответ Ломоносова написан каноническим метром его торжественной оды – 4-стопным ямбом. Перемена ударных позиций стиха с нечетных (хорей) на четные (ямб) и интонации с нисходящей (хорей) на восходящую (ямб) при максимальной лексической близости двух стихотворений особенно выразительно подчеркивает противоположность содержательную противоположностью ритмико-интонационной. Если стихотворение Анакреона характеризуется легким, игривым, почти плясовым ритмом, то в ответе Ломоносова «...» ямбические стихи, «...» поднимался тихо вверх, материи благородство, великолепие и высоту умножают» (470).

Таким образом, литературная позиция Ломоносова определяется рядом значимых факторов: ораторским пафосом и установкой на диалогический тип взаимодействия текста с воспринимающим сознанием; двойным назначением литературного текста, призванного быть не только объектом эстетического наслаждения, но и орудием прямого созидательного социального воздействия; пониманием литературы как высокого искусства, назначением которого является формулировка высоких идеальных понятий и словесное выражение представлений о должном на самом высоком, бытийном уровне реальности, с целью воплощения этих идеальных категорий в реальность материальную. И если учесть, что эстетические манифесты Ломоносова были созданы на основе его собственной литературной практики, то следует признать, что именно этими факторами определяется поэтика центрального жанра поэтического наследия Ломоносова, которым он оказал мощное влияние на русскую литературу – жанра торжественной оды.

Поэтика торжественной оды как ораторского жанра. Понятие одического канона

По своей природе и способу своего бытования в культурном контексте современности торжественная ода Ломоносова является ораторским жанром в той же мере, что и литературным [43]. Торжественные оды создавались с установкой на чтение вслух перед адресатом; поэтический текст торжественной оды рассчитан на то, чтобы быть звучащей речью, воспринимаемой на слух. Типологические признаки ораторских жанров в торжественной оде – те же самые, что и в проповеди, и светском ораторском Слове. Прежде всего, это прикрепленность тематического материала торжественной оды к определенному «случаю» – историческому происшествию или событию государственного масштаба. Ломоносов начал писать торжественные оды с 1739 г. – и его первая ода посвящена победе русского оружия – взятию турецкой крепости Хотин. До 1764 г. – даты последней его торжественной оды – он создал 20 образцов этого жанра – по одной в год, и посвящены эти оды таким крупным событиям, как рождение или бракосочетание наследника престола, коронация нового монарха, день рождения или восшествия на престол императрицы. Уже сам масштаб одического «случая» обеспечивает торжественной оде статус крупного культурного события, своего рода культурной кульминации в национальной духовной жизни: таким образом, в отличие от сатиры, целиком связанной с частной бытовой жизнью, ода сразу же обнаруживает тяготение к идеальным бытийным сферам.

Композиция торжественной оды также обусловлена законами риторики: каждый одический текст неизменно открывается и завершается обращениями к адресату. Текст торжественной оды строится как система риторических вопросов и ответов, чередование которых обусловлено двумя параллельно действующими установками: каждый отдельный фрагмент оды призван оказывать максимальное эстетическое воздействие на слушателя – и отсюда язык оды перенасыщен тропами и риторическими фигурами. Что же касается последовательности развертывания одического сюжета (порядок следования отдельных фрагментов и принципы их соотношения и последовательности), то она обусловлена законами формальной логики, облегчающей восприятие одического текста на слух: формулировка тезиса, доказательство в системе последовательно сменяющихся аргументов, вывод, повторяющий начальную формулировку. Таким образом, композиция оды подчиняется тому же зеркально-кумулятивному принципу, что и композиция сатиры, и их общего протожанра – проповеди.

И лишь изредка эта строгая логическая схема разнообразится ассоциативным поэтическим переносом, так называемым «одическим порывом» или, по словам самого Ломоносова, «сближением далековатых идей», который удерживает торжественную оду в границах лирического рода при всем ее ораторском потенциале.

Единообразие формальных признаков, которыми торжественная ода обладает как поэтический текст – так называемый «одический канон» – тоже свидетельствует о близком родстве торжественной оды с ораторскими жанрами, твердо подчиненными системе чисто формальных предписаний. В понятие «одического канона» входят устойчивый метр и устойчивая строфика. Все торжественные оды Ломоносова написаны четырехстопными ямбами, и очень многие – чистыми, т.е. без пиррихий. Все они состоят из десятистишных строф с определенной, почти не варьирующейся, системой рифмовки: аБаБввГддГ. Одическим каноном обеспечено формальное единообразие жанра в его структурных и содержательных элементах. Этим торжественная ода как жанр уподобляется столь же устойчивой жанровой структуре сатиры Кантемира, с которой ода оказывается сложно соотнесена в своей поэтике.

По аналогии ода и сатира соотносятся как жанры, имеющие общий ораторский генезис и общие ораторские формально-структурные признаки, а также как «старшие жанры», лежащие у истоков новой русской литературы. По противоположности же ода и сатира соотносятся как жанры, имеющие противоположные установки (отрицательная в сатире, утвердительная в оде), связанные с разными сферами реальности (сатира с материальным бытом, ода с идеальным бытием), и, наконец, как воплощение полюсов жанрово-стилевой иерархии классицизма: сатира – эталон низкого стиля, ода – высокого. Но эта противоположность имеет и точки пересечения: противоположные жанровые модели создаются на одних и тех же уровнях поэтики, которыми являются слово и особенности словоупотребления, типология художественной образности, мирообраз.

Принципы одического словоупотребления: абстрактные понятия и слова с предметным значением

Главный признак, по которому одическое слово соотносимо со словом сатиры – это его диалогический характер, обусловленный ораторским генезисом обоих жанров. Так же, как и в сатире, сам мотив говорения подчеркнут в оде универсальным для каждого отдельного текста словесным рядом с семантикой звучащей речи. Основное действие персонажей ломоносовской оды заключается в том, что они поют, гласят, гремят, рекут, возглашают, держат речь, говорят, молвят, возвышают глас, звучат, славят гласно и т. д. При этом физическая природа персонажа абсолютно не имеет значения: будь это человек (Петр I, властитель-адресат, автор), абстрактное понятие (божественны науки), страна (Россия), пейзажная аллегория (брега Невы, холмы и древа), эмблема (Лев и Орел – гербы Швеции и России) – все они в равной мере обладают даром слова, которым активно пользуются в прямой речи. Тем самым большой формально монологический текст оды превращается в систему более мелких монологов и реплик, связанных между собой вопросно-ответной интонацией. И поскольку в отличие от сугубо литературного жанра сатиры, который является только текстом, торжественная ода как ораторский жанр в какой-то мере может быть рассмотрена и как действие по форме близкое к спектаклю, постольку драматургические потенции в тексте оды более очевидны, чем в тексте сатиры. Мало того, что торжественная ода исполнялась как своеобразный спектакль одного актера автором-декламатором; сам текст торжественной оды внутри себя организован конфликтом контрастных понятий, которые развернуты в словесно-тематическом ряду окказиональных синонимов в каждом одическом тексте и соотносятся между собой как конфликтующие драматические страсти[44]:

Какая бодрая дремота

Открыла мысли явный сон?

Еще горит во мне охота

Торжественный возвысить тон.

Мне вдруг ужасный гром блистает

И купно ясный день сияет!

То сердце сильна власть страшит,

То кротость оное живит;

То бодрость страх, то страх ту клонит,

Противна страсть противну гонит! (122)

Дражайши музы, отложите

Взводить на мысль печали тень;

Веселым гласом возгремите

И пойте сей великий день,

Когда в отеческой короне

Блеснула на российском троне

Яснее дня Елисавет:

Как ночь на полдень пременялась,

Как осень нам с весной сравнилась,

И тьма произвела нам свет (122).

Однако эти общие принципы словоупотребления в сатире и оде приводят к совершенно разным результатам в плане содержательном и изобразительном. При том, что сама идея звучащего слова в равной мере продвинута в сатире и оде, принципиально важным фактором оказывается несовпадение конечных целей этого слова.

Сатирическое слово призвано опровергнуть, разоблачить и искоренить из материальной реальности уже существующий в ней порок – и поэтому отрицательная установка сатиры вызывает к жизни пластическую изобразительную эстетику. Одическое же слово имеет цель прямо противоположную: внедрить и утвердить в материальной реальности нечто безусловно желательное, но физического облика пока не имеющее: представление о должном, идеал. Так утвердительная установка оды вызывает к жизни обобщенную, абстрактную художественную образность понятий с подчеркнутым планом выражения. Художественный образ сатиры можно сравнить с бытовой картинкой, одический же образ – это идея, выраженная абстрактным понятием.

Оторванность одического слова от вещно-предметного бытового мирообраза достигается тем, что Ю. Н. Тынянов определил как «подчеркнутый, передержанный», «враждебный предметной конкретности» [45] характер одического словоупотребления. Оно (словоупотребление) подчинено не терминологическому, а ассоциативно-поэтическому принципу номинации. Например, такие словосочетания, как «победы знак, палящий звук», «гремит Стокгольм трубами ярко» могут быть в ассоциативном плане интерпретированы как минимум в двух планах. Известно, что знаком победы является артиллерийский салют: следовательно, «палящий звук» – это звук орудийной пальбы. Однако дополнительное значение причастия «палящий» – «обжигающий», «жаркий» вызывает к жизни второй план ассоциации, эмоциональный: «волнующий». То же самое с «ярким громом» труб. «Яркий» здесь – это и характеристика визуальная – ярко сверкающая медь победных труб, и характеристика акустическая – о пронзительном, высоком звуке трубы можно сказать – «яркий».

Еще один подобный пример: «Брега Невы руками плещут». Это словосочетание совмещает в себе целый ряд ассоциативных образов: рукава реки, плеск волн (предметная основа

метафоры) явно перекрыты образом аплодирующих триумфу народных толп на берегах Невы (рукоплескание-аплодисменты). И это – стабильная основа словоупотребления в оде: вторичное, переносное, коннотативное метафорическое значение всегда перекрывает первичное, предметное значение слова, отрывая его от зримых и осязаемых форм материальной реальности и погружая в мир эмоционально переживаемых идей. Направленность одического словоупотребления за пределы конкретно-вещного мира к неопределенному в плане материальных форм, но эмоционально увлекательному и этически безусловному идеалу предопределяет подчеркнутую абстрактность одического слова, формирующего своеобразие следующих уровней поэтики – художественной образности и мирообраза оды.

Типология художественной образности и особенности понятийного мирообраза торжественной оды

Любопытно, что ломоносовский одический персонаж, каким бы отвлеченным и аллегорическим он ни был, как художественный образ создан теми же приемами, что и конкретно-бытовой персонаж Кантемировой сатиры: он обладает прямой речью, которая дополнена мимикой, позой, жестом и физическим действием в пространстве. Но если в сатире все эти дополнительные характеристики сообщают персонажу пластическую бытовую жизнеподобность, погружая его в узнаваемый повседневный быт, то одический персонаж подчеркнута статуарен и лишен всякой физической определенности облика.

Пространство одического текста заполнено стоящими, сидящими, скачущими верхом и простирающими руки фигурами, облик которых колеблется между представлением о человеческих формах и абстрактном понятии, воплощенном в аллегорическом образе:

Над войском облак вдруг развился,

Блеснул горящим вдруг лицом,

Умытым кровию мечом

Гоня врагов, герой открылся <...>

Он так к своим взирал врагам,

Как к готским приплывал брегам,

Так сильну возносил десницу;

Так быстрый конь его скакал,

Когда он те поля топтал,

Где зрим всходящу к нам денницу <...>

Герою молвил тут герой <...> (64-65)

Тогда божественны науки

Чрез горы, реки и моря

В Россию простирали руки,

К сему монарху говоря <...> (117).

Коль ныне радостна Россия!

Она, коснувшись облаков,

Конца не зрит своей державы;

Гремящей насыщена славы

Покоится среди лугов.

В полях, исполненных плодами,

Где Волга, Днепр, Нева и Дон

Своими чистыми струями

Шумя, стадам наводят сон,

Седит и ноги простирает

На степь, где Хину отделяет

Пространная стена от нас.

Веселый взор свой обращает

И вокруг довольства исчисляет,

Возлеги локтем на Кавказ.

Се нашею, рекла, рукою <...> (125).

Эти три фигуры представляют основные варианты образа одического персонажа: человек (Петр I; ода 1739 г.), отвлеченное понятие (наука; ода 1747 г.), страна (Россия; ода 1748 г.). При том, что их физические природы столь различны, они могут быть отождествлены между собой, поскольку обладают общими признаками: все они рекут (говорят), простирают (возносят), взирают. Практически вся пластика и активность, доступные одическому персонажу, исчерпаны речевой деятельностью и совершенно ораторской мимикой и жестикულიацией, которые не имеют самостоятельного значения и призваны лишь подчеркнуть и усилить звучащее слово. Таким образом, в качестве одических персонажей Россию, Петра I и божественны науки уравнивает одно-единственное их общее свойство: они являются персонажами оды постольку, поскольку являются идеями, выражающими общее понятие. Не конкретно-исторический человек и монарх Петр I, но идея Идеального монарха; не государство Россия, но идея Отечества; не конкретная отрасль научного знания, но идея Просвещения – вот подлинны герои торжественной оды.

Нематериальная природа этих персонажей-понятий и идей подчеркнута и пространственной организацией одического текста. Если среда обитания сатирического бытового персонажа замкнута узкими бытовыми рамками жилища, то одическая идея помещена в безграничный мир, который лишь по видимости имеет некоторые географические или пейзажные признаки, по сути же является космосом, по которому одическая идея перемещается со свободой и скоростью мысли:

Отмкнулась дверь, поля открылись,
Пределов нет, где б те кончились (73).
Отверзлась дверь, не виден край,
В пространстве заблуждает око.
Цветет в России красной рай
Простерт во все страны широко (84).
Широкое открыто поле,
Где музам путь свой простирать! (119).
Пройдите землю и пучину,
И степи, и глубокий лес,
И нутр Рифейский, и вершину,
И саму высоту небес (131).

Так выясняется, что все признаки персонажа как художественного образа (поза, мимика, жест, интонация, способ пластической реализации, пространственное окружение), которые в сатире придавали ему особенную жизнеподобность, в оде деформируют его до полной нематериальности. Из всего набора действий, которые доступны персонажу сатиры, одическому остается только одно: мышление и сообщение мысли в речевом акте. И если пластический облик ломоносовских персонажей мним и обманчив, то его интеллектуально-идеологический образ, реализованный в его речи, полноценен и убедителен. Иными словами, одический персонаж является таковым лишь постольку, поскольку он способен быть звучащей речью, оформляющей идею и образ мыслей, из которых и складывается одический миробраз.

Преимущественная значимость говорения для создания образа одического персонажа и насыщенность его речи абстрактными понятиями усиливают семантическую насыщенность одического слова. Вопрос о том, что именно и как говорится, в оде несравненно более значим, нежели в сатире. Поэтому одический миробраз составлен из идей, тяготеющих к определенному семантическому центру, важность которого подчеркнута мотивами ума, мысли, восторга и вдохновения. Эти словесные лейтмотивы неукоснительно возникают в экспозиционных частях одических текстов, придавая миробразу оды подчеркнuto идеальный, духовно-интеллектуальный характер:

Восторг внезапный ум пленил,
Ведет на верьх горы высокой <...> (61).
На верьх Парнасских гор прекрасных
Стремится мысленный мой взор (105).
Лишь только ум к тебе возводим,

Мы ясность солнечну находим (133).

Всего народа весел шум,

Как глас вод многих, вверх восходит

И мой отрады полный ум

Восхитив тем, в восторг приводит (81).

Какую радость ощущаю?

Куда я нынче восхищен?

Небесну пищу я вкушаю,

На верх Олимпа вознесен (127).

Отдаленность идеального одического мирообраза от материального быта подчеркнута мотивом пространственной высоты (горы, небеса, солнце), его метафорическим изводом – мотивом эмоционального подъема (восторг, восхищение, веселье) и мифологическими символами поэтического вдохновения и божественности (Парнас, Олимп). Это – наглядное воплощение эстетической категории «высокого стиля», эталон которого Ломоносов создает для русской литературы своими одами, так же, как Кантемир создал эталон «низкого стиля» своими сатирами.

Окончательный свет на альтернативные жанрово-стилевые установки сатиры и торжественной оды проливает в равной мере свойственный им принцип адресации текста. Сатира, которая имеет дело с частным человеком и его бытовыми пороками, может быть адресована кому угодно, но, как правило, этот кто-то – конкретный частный человек: или сам сатирик («К уму своему». «К музе своей»), или его друг и единомышленник (Феофан Прокопович, князь Н. Ю. Трубецкой). Ода же, адресованная как будто тоже конкретному человеку (Анне Иоанновне, Елисавете Петровне, Екатерине Алексеевне), обращается на деле не к людям, а к воплощенной в их фигурах идее верховной государственной власти. Это и есть тот семантический центр, к которому тяготеют идеи, составляющие одический мирообраз, и уже одно это (обращение не к человеку, а к олицетворенной им идее) – поднимает социальную значимость оды на немислимую для сатиры высоту.

Мирообраз торжественной оды складывается из идей, связанных с понятием верховной государственной власти в высшем, идеальном и положительном смысле. Именно с этой центральной идеей – по аналогии, ассоциации и созвучию – связываются словесно-понятийные лейтмотивы каждого одического текста: высокие понятия, выражающие идеальные свойства монарха (страсть, честь, добродетель, великодушие, премудрость) и дающие формулы необходимых идеальных государственных установлений (закон, право, правосудие, просвещение). Идеология жанра в целом и каждого его отдельного текстового образца определена вариантами этого единого комплекса:

Наместница всевышней власти // Восходит выше смертных части (83); О, коль велика добродетель <...> // Коль славен Севера владетель! (82); Премудрость сядет в суд с тобою <...> // И мужества твои чресла // Скрепит для общей нашей чести (98); Ты суд и милость сопрягаешь (106); Покрой отечески законы (106); Твоей великодушной воле // Что можем за сие воздать? (119); Где нет ни правил, ни закону, // Премудрость тамо зиждет храм (119).

Так ода, через совокупность составляющих ее мирообраз идей-понятий, обозначает свое поле деятельности. В отличие от сатиры, озабоченной извращением человеческой природы и потому неизбежно замкнутой в узких рамках материального быта, ода целиком сосредоточивается в высоких бытийных сферах идеала, стремясь привести государственную жизнь к желаемому идеальному облику путем воплощения идеальных представлений о монархе, законе, правосудии, просвещении в материи звучащего слова.

И если сатира отрицает материально-реальный порок самым способом его пластического изображения в предметном слове, стилистически ориентированном на устное разговорное просторечие, то ода специализирована на формах утверждения идеала в языке высоких идей и абстрактных понятий, стилистически тяготеющем к старославянской книжной речи. Так рождается вторая грань эстетического парадокса XVIII в.: чем добродетельнее персонаж, чем выше его нравственное достоинство, тем отвлеченнее и абстрактнее выглядит его художественный образ, ограниченный духовно-интеллектуальным срезом личности и абсолютно изолированный от быта.

Русская сатира (Кантемир) и русская торжественная ода (Ломоносов) для последующих литературных эпох составили оппозицию полярных этико-эстетических моделей русской реальности: материальной (порочной, отрицаемой, бытовой) и идеальной (добродетельной, утверждаемой, бытийной). На одних и тех же конструктивных основах (риторическая композиция, словоупотребление, типология художественной образности) в оде и сатире сформировались два полярных мирообраза: мир вещей и мир мыслей, которым естественно соответствуют и два типа художественной образности: пластика (бытовой герой) и идеология (герой-идеолог).

Так у самых истоков формирования жанровой системы новой русской литературы обозначился потенциальный конфликт жанров, объединенных общим генезисом, общими принципами конструкции, общей социальной тенденцией (и сатира, и ода одинаково направлены на совершенствование и исправление реальности), но при этом противоположных по своим этико-эстетическим установкам. В очень большой мере этот конфликт был отражением исторической эпохи, породившей русскую сатиру и оду – эпохи представления о безграничных возможностях и стремительного культурного роста страны, но в то же время крайней медлительности и неполноты, с которой воплощались в жизнь реформаторские замыслы. Весьма символично эта конфликтность выразилась в первых стихах первой сатиры Кантемира и первой оды Ломоносова:

Уме незрелый, плод недолгой науки,

Покойся, не понуждай к перу мои руки. (57).

Восторг внезапный ум пленил,

Ведет на верьх горы высокой. (61).

Покоящийся незрелый ум и влекущий своего обладателя ввысь ум восторженный – именно эти два описанные сатирой и одой варианты национального характера, порожденные эпохой преобразований, несколько позже столкнутся между собой в прямом конфликте и в том жанре, законы которого делают подобное столкновение не просто возможным, но необходимым – в драме. Потенциальная драматургичность старших жанров делает их естественными предшественниками русского театра.

Для ранней русской поэзии XVIII в. сам термин «ода» (в переводе с греческого – «песнь») был родовым понятием, обозначавшим лирическое произведение вообще. Жанровая принадлежность произведения определялась эпитетом к понятию «ода». Поэтому, хотя «торжественная» («похвальная»), духовная, анакреонтическая оды одинаково назывались «одами», их жанровые признаки весьма различны. В отличие от ораторской природы торжественной оды, духовная и анакреонтическая оды являются чисто лирическими жанрами, природа которых определяется прежде всего авторской позицией и формами проявления авторского личностного начала.

Если в торжественной оде Ломоносов очень часто подменяет личное авторское местоимение «я» формой его множественного числа – «мы»[46], то это свидетельствует не о безличности образа автора в оде, но о том, что для торжественной оды значима только одна грань авторской личности – именно та, которой он не отличается от всех других людей, но сближается с ними. В торжественной оде важно не индивидуально-частное, но общенационально-социальное проявление авторской личности, и в этом отношении голос Ломоносова в торжественной оде – это в полном смысле голос нации, собирательного россиянина.

Иное дело – духовная и анакреонтическая ода, которая занимает в поэтическом наследии Ломоносова не столь значительное, как торжественная ода, но все же очень важное место. Духовная и анакреонтическая оды сближены у Ломоносова тем, что в отличие от ораторского жанра торжественной оды являются чисто лирическими жанрами, выражающими личную авторскую эмоцию, что и сказывается в продуктивности личного авторского местоимения. В этих текстах ломоносовское «я» становится полновесным лирическим воплощением индивидуальной авторской эмоции. Только сами лирические эмоции, определяющие жанровое наполнение духовной и анакреонтической оды – разные.

Если воспользоваться классицистической терминологией, то духовная ода является формой выражения высокой лирической страсти. Что же касается оды анакреонтической, то это форма выражения лирической страсти частной, бытовой. И если стилистика и образность духовной оды очевидно тяготеют к понятийно-абстрактной, нематериально-символической образности высокого идеологического мирообраза русской литературной традиции, то образность анакреонтической лирики явно ориентирована на пластическую изобразительность и бытовую яркость мирообраза вещного.

Духовными одами в XVIII в. назывались стихотворные переложения псалмов – лирических текстов молитвенного характера, составляющих одну из книг Библии – Псалтирь. Для русского читателя XVIII в. Псалтирь была особенной книгой: любой грамотный человек знал Псалтирь наизусть, потому что по текстам этой книги учили читать. Поэтому переложения псалмов (собственно, стихотворный русский перевод старославянских текстов) как лирический жанр были весьма популярны.

Личные лирические мотивы духовных од Ломоносова более всего очевидны в принципах отбора псалмодических текстов. Из всего состава псалтири Ломоносов выбирает такие тексты, которые наиболее адекватно могли бы передать его личные эмоции. Все духовные оды Ломоносова написаны в промежутке между 1743 и 1751 гг. Это время, когда Ломоносову пришлось утверждаться и утверждать свои научные взгляды в Петербургской Академии Наук, где большинство ученых и административных постов занимали ученые из европейских стран, главным образом, немцы. И, разумеется, для человека низкого сословного происхождения (из крестьян) да еще с характером, основу которого составляла «благородная упряжка и смелость в преодолении всех препятствий к распространению всех наук в отечестве»[47],

этот процесс самоутверждения проходил далеко не просто. Поэтому объективно наличествующие в переведенных Ломоносовым псалмах мотивы враждебности окружающего мира к человеку, уповающему только на Бога, звучат вполне автобиографически, как, например, в переложениях псалмов 26 и 143-го:

Во злобе плоть мою пожрать

Противны, устремились;

Но злой совет хотя начать,

Упадши, сокрушились.

Хоть полк против меня восстань:

Но я не ужасаюсь.

Пускай враги воздвигнут брань:

На Бога полагаюсь (186).

Меня объял чужой народ,

В пучине я погряз глубокой,

Ты с тверди длань простри высокой,

Спаси меня от многих вод.

Вещает ложь язык врагов,

Десница их сильна враждою,

Уста обильны суетою;

Скрывают в сердце злобный ков (197-198).

Ритуально-хвалебный тон торжественной оды не может быть интерпретирован как личная эмоция Ломоносова в его отношении к российской власти. Утвердительная установка торжественной оды и ее славословия в адрес монарха – это фактор эстетический, один из элементов высокого идеологического мирообраза. А вот мотив взаимоотношений человека и властителя в духовной оде имеет более непосредственный эмоциональный характер:

Никто не уповай во веки

На тщетну власть князей земных:

Их те ж родили человеки,

И нет спасения от них (199).

Этот лирический фрагмент из «Преложения псалма 145» вполне соотносится с теми представлениями об отношениях Ломоносова с властителями, которые складываются на основе документальных свидетельств самого поэта: «Не токмо у стола знатных господ, или у каких земных владетелей дураком быть не хочу, но ниже у самого Господа Бога»[48].

Другим критерием отбора псалмодических текстов для переложения стала насыщенность библейского текста лирической эмоцией человека, восхищенного величием, обширностью и разнообразием мироздания. 1743-1751 гг. – это время особенно интенсивных научных занятий Ломоносова. Поэтому библейские картины божественной гармонии мироздания были особенно близки Ломоносову-натурфилософу, и в переложениях таких псалмов тоже выразилась индивидуальность поэта-ученого. В таких духовных одах, как «Преложение псалма 103» и «Ода, выбранная из Иова», Ломоносов во всю мощь своего энциклопедического научного мышления создает грандиозные космические картины, в описании которых сливаются лирические эмоции человеческого восторга перед стройностью божественного творения, а также ощущение неисповедимое божественного Промысла и непознаваемости глубинных связей, конечных причин, лежащих в основе мироздания:

Да хвалит дух мой и язык

Всесильного Творца державу,

Великолепие и славу.

О, Боже мой, сколь ты велик!

Одеян чудной красотой,

Зарей божественного света,

Ты звезды распростер без счета

Шатру подобно пред тобой (194).

Сбери свои все силы ныне,

Мужайся, стой и дай ответ.

Где был ты, как Я в стройном чине

Прекрасный сей устроил свет;

Когда Я твердь земли поставил

И сонм небесных сил прославил

Величество и власть Мою?

Яви премудрость ты свою! (200).

Именно этот эмоциональный диссонанс – с одной стороны, восторг, вызванный ощущением божественной гармонии и взаимосвязи всех элементов мироздания, с другой – смятение перед непознаваемостью мира, порождает в духовных одах Ломоносова сложную двойную интонацию. Они являются гимном и элегией одновременно. Особенно очевидно это в двух оригинальных духовных одах, которые не имеют библейского источника и навеяны научными

занятиями поэта астрономией и физикой. «Утреннее размышление о Божием величестве» и «Вечернее размышление о Божием величестве при случае великого северного сияния» (1743) являются характернейшими порождениями ломоносовского научно-эстетического сознания, поскольку представляют собой опыты создания научной картины мира поэтическими средствами. В «Утреннем размышлении...» преобладает утвердительная интонация гимна, соединяющаяся с научно-достоверной, как ее себе представляли в XVIII в., картиной солнечной поверхности:

Тогда б со всех открылся стран

Горящий вечно Океан.

Там огненны валы стремятся

И не находят берегов;

Там вихри пламенны крутятся,

Борющиеся множество веков;

Там камни, как вода, кипят,

Горящи там дожди шумят (204).

И ведущая лирическая эмоция этой духовной оды – восторг, в равной мере порожденный грандиозностью божественного творения и ясностью знания: «От светлости твоих очей // Лиется радость твари всей» (204).

«Вечернее размышление...», напротив, представляет собой научную гипотезу об электрической природе северного сияния. И с гипотетическим характером научной мысли органично сливаются и вопросительная интонация духовной оды («Что зыблет ясный ночью луч? // Что тонкий пламень в твердь разит? // Как молния без грозных туч // Стремится от земли в зенит?» – 206), и элегический характер лирической эмоции, выражающей смещение перед непознаваемостью законов мироздания:

Открылась бездна, звезд полна,

Звездам числа нет, бездне дна.

Песчинка как в морских волнах,

Как мала искра в вечном льде,

Как в сильном вихре тонкий прах,

В свирепом как перо огне,

Так я, в сей бездне углублен,

Теряюсь, мыслями утомлен! (205).

Таким образом, из совокупности текстов духовных од Ломоносова вырисовывается несравненно более индивидуализированный и более конкретный, чем в торжественных одах, облик личности их автора: духовные оды дают представление о его социальном, научном и эмоциональном облике.

Под «анакреонтической одой» в поэзии XVIII в. понимались двоякого рода произведения: во-первых, переводы стихотворений самого Анакреона (или приписываемых ему традицией); во-вторых – оригинальная поэзия в духе Анакреона – так называемая «анакреонтика», нарицательное обозначение легкой поэзии, воспевающей радости жизни. Таких стихотворений у Ломоносова не так много – собственно, кроме четырех од Анакреона, переведенных им для «Разговора с Анакреоном», к ним можно отнести только стихотворение «Ночную темнотю...» (1747). Но уже в переводах из Анакреона, вошедших в «Разговор...», выявилось своеобразие критериев отбора текстов, которыми Ломоносов руководствовался в своих переводах анакреонтических стихотворений: вся его так называемая анакреонтика обязательно имеет дополнительный – эстетический или автобиографический – смысл. Пожалуй, это особенно заметно в стихотворении 1761 г., которое в поэтическом наследии Ломоносова уникально. В подлиннике это анакреонтическое стихотворение называется «К цикаде». Ломоносов переводит его близко к тексту оригинала за двумя исключениями: это название и последний добавленный русским поэтом стих. Ломоносовская лирическая миниатюра имеет уникально-конкретное автобиографическое название: «Стихи, сочиненные на дороге в Петергоф, когда я в 1761 году ехал просить о подписании привилегий для Академии, быв много раз прежде за тем же». И далее, заменяя античную «цикаду» среднерусским «кузнечиком», поэт создает щемящий лирический образ:

Кузнечик дорогой, коль много ты блажен,

Коль больше пред людьми ты счастьем одарен! <...>

Ты скачешь и поешь, свободен, беззаботен,

Что видишь, все твое, везде в своем дому,

Не просишь ни о чем, не должен никому (276).

Два изменения – в заглавии и последнем стихе – решительно меняют всю образную структуру стихотворения. Пластическая античная миниатюра перестает быть самоценной картинкой; она приобретает символический смысл и становится метафорическим выражением скрытого за ней автобиографического подтекста. Ломоносов в данном случае имел полное право называть переведенные стихи «сочиненными» – то есть, оригинальными: как ни одно другое ломоносовское произведение, это десятистишие наполнено авторской лирической конкретно-индивидуальной эмоцией.

Перевод знаменитейшей 30-й оды Горация («Eхegi monumentum...»), строго говоря, не может быть назван анакреонтической одой в общепринятом смысле этого термина. Но в том индивидуальном значении, которое анакреонтике придавал Ломоносов – значении эстетического и жизнестроительного манифеста – безусловно, перевод Горация сближается именно с этой линией ломоносовского поэтического наследия. «Памятник» Ломоносова – это одновременно и очень близкий перевод, и оригинальное стихотворение, подводящее итог именно ломоносовской поэтической деятельности. Используя моменты совпадения в биографии и роде творческой деятельности Горация со своими жизненными и поэтическими обстоятельствами, Ломоносов сумел очень конкретно оценить свой собственный вклад в русскую литературу:

Отечество мое молчать не будет,
Что мне беззнатный род препятством не был,
Чтоб внести в Италию стихи эольски
И первому звенеть Алцейской лирой (255).

И Гораций, и Ломоносов были низкого сословного происхождения; и Гораций, и Ломоносов были реформаторами национальных систем стихосложения: Гораций впервые начал использовать в латинской поэзии эолийскую мелику (Алкееву строфу); Ломоносов же реформировал русское стихосложение, утвердив силлабо-тонический принцип и дав образцы многих ритмических структур.

Подводя итог разговору о творчестве Ломоносова, необходимо отметить, что во всей совокупности его поэтического наследия реализовалось то, без чего русская литература не смогла бы двигаться дальше. И здесь необходимо заметить, что это не столько отдельные завоевания Ломоносова – реформа стихосложения, которая гармонизировала русскую поэзию и дала ей соответствующие характеру языка метрику и ритмику; жанр торжественной оды, навсегда оставшийся для русской литературы эталоном и арсеналом высокого стиля и высокого мирообраза; формы выражения индивидуальной эмоции, намечающиеся в духовных и анакреонтических одах.

Главное завоевание Ломоносова для русской литературы – шире. Он дал ей язык, в буквальном смысле этого слова. Достаточно сравнить с ломоносовскими стихами поэзию Кантемира, Тредиаковского, даже Сумарокова, чтобы убедиться в том, что именно в поэзии Ломоносова был преодолен роковой разрыв Петровской эпохи – разрыв между строем мышления и формами его речевого выражения. Разумеется, этот язык не оставался далее неизменным. Он развивался, дополнялся, даже опровергался наследниками Ломоносова и его литературными оппонентами. Одним из таких оппонентов стал старший современник Ломоносова В. К. Тредиаковский, поэт-экспериментатор, обладавший резко индивидуальным поэтическим стилем и столь же индивидуальной системой эстетических взглядов.

Творчество В. К. Тредиаковского (1703-1769)

Метрико-стилевое своеобразие переходной лирики Тредиаковского. Силлабические стихи – Силлабо-тоника индивидуального метра. Стихи ломоносовских метров – Переводы западно-европейской прозы. "Езда в остров Любви" как жанровый прообраз романа "воспитания чувств" – "Тилемахида" как жанровая модель политико-государственного воспитательного романа-эпопеи.

Из трех ближайших современников, стоявших у истоков новой русской литературы – Кантемира, Ломоносова и Тредиаковского – последний был самым старшим. Естественно было бы ожидать, что он в наибольшей мере будет связан с предшествующей литературной традицией. Однако этого не случилось: если Кантемир глубоко укоренен в традиции русского силлабического виршетворчества, а Ломоносов – первый поэт новой литературы, его творчеством во многом и созданной, то Василий Кириллович Тредиаковский – классическая переходная фигура в русской литературной традиции, и притом фигура в высшей степени

своеобразная. Пожалуй, ни один из писателей начала XVIII в. не обладал до такой степени индивидуализированным литературным стилем и такой оригинальной литературной позицией, как Тредиаковский, чье положение в современном ему литературном процессе было совершенно особенным в силу того, что это был как бы «человек без середины». На фоне творчества Ломоносова и Сумарокова Тредиаковский иногда поражает своей архаичностью; в перспективе движения русской литературы к Радищеву и Державину он тоже способен поразить – остротой своей литературной интуиции: многие черты его поэтического стиля и свойства эстетического мышления найдут своих наследников через два, а то и три литературных поколения XVIII в.

Метрико-стилевое своеобразие переходной лирики Тредиаковского. Силлабические стихи

В стилевом отношении лирика Тредиаковского представляет собой своеобразный литературный аналог языковой ситуации первых десятилетий XVIII в. В это время и в разговорном, и в литературном языке (что было в общем-то одно и то же, поскольку никакой особенной нормы литературного языка не существовало) царила величайшая стилевая путаница русизмов, славянизмов, варваризмов, архаических и просторечных форм. То же самое положение наблюдается не только в стилистике, но и в поэтике, и в жанровом составе, и в формальных особенностях лирики Тредиаковского. Его поэзия складывается как бы из трех разнородных пластов – силлабические дореформенные стихи, стихи индивидуального метра Тредиаковского (тонизированный силлабический тринадцатисложник, с точки зрения силлабо-тоники он представлял собой цезурованный семистопный хорей) стихи ломоносовских метров: короткие (трех- и четырехстопный хорей, четырехстопный ямб), и длинные (александрийский стих). И каждая из этих трех групп лирики отличается присущими только ей жанрово-стилевыми свойствами.

Силлабические стихи Тредиаковского написаны в основном до середины 1730-х гг. Самые ранние свои стихотворения, относящиеся к 1725-1730 гг., он издал в виде отдельного поэтического приложения к роману «Езда в остров Любви», озаглавив их «Стихи на разные случаи». Это совершенно незаурядное явление в литературной практике начала века. По сути, «Стихи на разные случаи» – это первый авторский лирический сборник, с четко просматривающимися тенденциями к циклической организации текстов[49]. Иными словами, стихи подобраны так, что их жанрово-стилевые и тематические особенности образуют систему внутренних переключек, аналогий и противоположностей, и основание этой системы – признак, по которому стихи между собой соотносятся – является циклообразующим началом, то есть лирическим сюжетом сборника в целом.

Открывается сборник парой стихотворений «Песнь. Сочинена в Гамбурге к торжественному празднованию коронации ее величества императрицы Анны Иоанновны (...» и «Элегия о смерти Петра I». Это именно сознательно выстроенная жанрово-тематическая и стилевая оппозиция: коронация императора – это типичный одический «случай», тема смерти и скорби является столь же традиционно элегической, причем жанр торжественной оды предполагает преобладание общественно-патриотических интонаций, а жанр элегии – доминирование интимно-личных эмоций. И то обстоятельство, что и ода, и элегия Тредиаковского тематически связаны с государственной жизнью России и посвящены русским самодержцам, только подчеркивает переключивание традиционных лирических эмоций в этих жанрах: «Песнь...» Тредиаковского имеет характер непосредственного лирического излияния, элегия же насыщена панегирической аллегорической образностью торжественной лирики; легкому разговорному стилю оды противостоит приподнятый и насыщенный старославянизмами стиль элегии:

Торжествуйте, все российсти народы:

У нас идут золотые годы.

Воспримем с радости полны стаканы

Восплещем громко руками,

Заскачем весело ногами

Мы, верные граждане.

Но Паллада прежде всех тут оцепенела,

Уразумевши, яко Петра уж не стало; <...>

Зияет, воздыхает, мутится очима,

Бездыханна, как мертва не слышит ушима <...>

«Плачь, винословна, плачи, плачь философия,

Плачьте со мною ныне, науки драгия»[50].

Так уже в самых ранних лирических текстах Тредиаковского обнаруживается экспериментаторская страсть, во многом определявшая его эстетическую позицию и своеобразие его жанрово-стилевой палитры: Тредиаковский как бы испытывает слово, стиль и жанр с целью выявить его скрытые возможности. Диалог жанров, стилей, лирических эмоций определяет собою весь состав сборника; практически каждое стихотворение в нем имеет свою пару, синонимическую или антонимическую. Учась в Париже, в Сорбонне, Тредиаковский тосковал по России и излил свою ностальгию в «Стихах похвальных России»; с другой стороны, центр европейской культуры и образованности, Париж, не мог не вызвать его восторгов. Так возникает следующая пара стихотворений, тоже эмоционально противоположных: одно и то же чувство – любовь – выражается в разных лирических интонациях:

Начну на флейте стихи печальны,

Зря на Россию чрез страны дальны:

Ибо все днесь мне ее доброты

Мыслить умом есть много охоты (60).

Красное место! Драгой берег Сенеки!

Кто тя не любит? разве был дух зверски!

А я не могу никогда забыти,

Пока имею здесь на земле быти (77).

Столь же прочные парные отношения связывают между собой два образца пейзажной лирики Третьяковского: «Песенка, которую я сочинил, еще будучи в московских школах, на мой выезд в чужие края» и «Описание грозы, бывшая в Гааге» предлагают читателю описание двух контрастных состояний природы – весенний расцвет и грозное ненастье, сопряженные с двумя контрастными лирическими эмоциями – радостного подъема и ужаса:

Весна катит

Зиму валит,

И уж листик с деревом шумит.

Поют птички

Со синички

Хвостом машут и лисички (94).

Смутно в воздухе!

Ужасно в ухе!

Набегай тучи,

Воду несучи,

Небо закрыли,

В страх помутили (95).

Наконец, и два любовных стихотворения, включенных в состав сборника, тоже представляют собой диалогическую оппозицию. В песне «Прошение любви» поэт обращается к богу любви Купидону с просьбой «покинуть стрелы», то есть не разжигать больше любовного огня в сердцах, и так уже «уязвленных» стрелами Амура; в «Песенке любовной» – просьба прямо противоположного характера: мольба о любви обращена к неприступной красавице:

К чему нас ранить больше?

Себя лишь мучишь дольше

Кто любовью не дышит?

Любовь всем нам не скучит,

Хоть нас тая и мучит.

Ах, сей огонь сладко пышет! (74).

Так в очах ясных!

Так в словах красных!

В устах сахарных,

Так в краснозарных!

Милости нету,

Ниже привету? (76).

Примечательно, что в обоих стихотворениях любовь осознается как противоречивое, неоднозначное чувство: «сладкая мука», «жестокость паче рока», то есть и здесь в диалог вступают контрастные психологические состояния и эмоции.

Но, пожалуй, самое примечательное в сборнике Тредиаковского то, что ровно половина его текстов – 16 из 32 – написана на французском языке: свои французские стихотворения Тредиаковский включил в свой поэтический сборник на равных правах с русскими. И то, что за исключением одного случая Тредиаковский не дает перевода французских текстов (в современных изданиях они выполнены М. Кузминым) – весьма показательно: адресат стихотворений Тредиаковского – это новый, образованный русский читатель, в равной мере владеющий своим и чужими языками.

Весь сборник в целом пронизан идеей диалога противоположных начал – радости и скорби, любовного счастья и любовной муки, тоски по родине и восторга перед Европой, весеннего цветения и грозного катаклизма в природе, наконец, диалога двух языков, двух культур – русской и французской. И в этом смысле он является своеобразным зеркалом духовной жизни молодого человека первых десятилетий XVIII в., живущего на переломе эпох и исторических судеб своей страны и культуры.

Своеобразным смысловым центром всего сборника является «Ода о непостоянстве мира», переведенная Тредиаковским на французский язык под названием «Та ж самая ода по-французски»: диалогизм параллельных текстов дополнен в этой паре стихотворений тематическим диалогизмом. Как это явствует из самого названия, лирический сюжет «Оды о непостоянстве мира» определен поэтической рефлексией о непрочности и переменчивости природы, жизни и человека, которые созданы из противоречий и постоянно колеблются между противоположностями:

Бой у черного с белым,

У сухого есть с влажным.

Младое? Потом спелым,

Бывает легко важным,

Низким – высоко (78).

Эта ода Тредиаковского – своеобразный концентрат мироощущения, свойственного ему и всем его современникам, людям той исторической эпохи, когда стремительно меняющаяся действительность создавала и представления о неограниченных возможностях в преобразовании реальности, и ощущение зыбкости и непрочности мира, в котором нет ничего постоянного, включая и самого человека.

С 1735 г. Тредиаковский, осуществивший тоническую реформу силлабического стиха и выработавший свой собственный метр, начинает писать стихи этим метром. Приверженность к нему он сохранил на всю жизнь, хотя к 1750-м гг. он освоил ломоносовские метры, а к началу 1760-х разработал метрический аналог античного гекзаметра – шестистопный дактило-хореический стих.

Именно стихи, написанные собственным метром Тредиаковского, наиболее показательны для его индивидуальной поэтической манеры; в них сложились и основные стилевые закономерности лирики Тредиаковского, сделавшие его неповторимый стиль объектом многочисленных насмешек и пародий и послужившие главной причиной стойкой репутации Тредиаковского как плохого поэта.

Между тем, он поэт не плохой, а весьма своеобразный, с четкими (хотя и совершенно небесспорными) критериями нормы поэтического стиля. Изначально эти критерии были обусловлены тем, что Тредиаковский получил фундаментальное классическое образование в католической иезуитской коллегии. Как никто из своих современников он был сведущ в древних языках и широко начитан в латинской поэзии. В известной мере латинское стихосложение осталось для него на всю жизнь идеальной стихотворной нормой. И русские стихи, особенно стихи своего излюбленного метра, он пытался приспособить к этой идеальной норме, воспользовавшись законами латинского стихосложения[51].

Первые стихотворения, написанные тонизированным «эксаметром хореическим» Тредиаковский приложил в качестве примеров нового стихотворства к своему «Новому и краткому способу <...>». Это прежде всего эстетический манифест «Эпистола от Российской поэзии к Аполлину», в котором еще раз перечислены заслуги Тредиаковского как реформатора русского стихосложения, «Сонет», две элегии (Элегия I «Не возможно сердцу, ах! не иметь печали» и Элегия II «Кто толь бедному подаст помощи мне руку») и еще несколько мелких стихотворений («Рондо», «Мадригал», эпиграммы). В этих текстах, относящихся к 1735 г., сложились основные особенности индивидуального стиля Тредиаковского.

Первое, что обращает на себя внимание в этих стихотворениях – намеренная затрудненность стихотворной речи, темнота смысла, отчасти реализующая классицистическую интерпретацию стихов как «украшенной речи» и «побежденной трудности», отчасти же являющаяся результатом ориентации Тредиаковского на нормы латинского стихосложения, которое не только допускало, но и требовало инверсии – нарушения порядка слов в синтаксических единицах. Инверсия – одна из характернейших примет индивидуального стиля Тредиаковского, которая главным образом и создает впечатление затрудненности стихотворной речи:

Девяти парнасских сестр, купно Геликона,

О начальник Аполлин, и пермесска звона! <...>

Посылаю ти сию, Росска поэзия,

Кланяся до земли, должно что, самыя. <...>

Галлы ею в свет уже славны пронеслися,

Цесарем что, но давно, варвары звалися.

(«Эпистола от российской поэзии к Аполлину», 390-391).

Подлежащее, разрывающее ряд однородных членов (О Аполлин, начальник девяти парнасских сестр, купно Геликона и пермесска звона), инверсия подлежащего и сказуемого ([Я] посылаю ти, Росска поэзия, сию [эпистолу]), разрыв определяемого слова и определения обстоятельством образа действия, которое относится к сказуемому (кланяясь, что должно, до самая земли) – все это типичные приемы инверсии в поэтической речи Третьяковского, которая из-за них приобретает вид почти что иностранного текста, требующего перевода на обычный разговорный язык. Но именно это – максимальное отделение стихотворной речи от прозаической – и было целью Третьяковского: его синтаксис – это полная стилевая аналогия его ритмической реформе стихосложения, преследовавшей цель принципиального расподобления стихотворного ритма и ритма прозы.

Приметой латинской нормы стихотворной речи была и исключительная любовь Третьяковского к восклицательным междометиям, которые могли появляться в его стихах в любом месте, независимо от смысла стиха:

Не возможно сердцу, ах! не иметь печали;

Очи такожде еще плакать не престаи

(Элегия I, 397)

Неисцельно поразив в сердце мя стрелою,

Непрестанною любви мучим, ах! бедою

(Элегия II, 399)

Счастлив о! де ла Фонтен басен был в прилоге!

(Эпистола..., 391).

Впрочем, эти междометия не только обозначали особую эмоциональную приподнятость стихотворной речи; у них было и еще одно, гораздо более практическое и, можно сказать, техническое назначение: подогнать стих к нужному ритму чередования ударных и безударных слогов. По мере овладения техникой стиха количество этих междометий у Третьяковского заметно сокращается; в ранних же его силлабо-тонических стихах междометий и выполняющих те же функции вспомогательных частей речи («так», «что», «уж»), союзов «и», расположенных без всякой синтаксической необходимости, глаголов-связок, местоименных форм и др.) настолько много, что это тоже существенно характеризует индивидуальный стиль Третьяковского, не только намеренно усложненный, но и вынужденно многословный.

Характерным признаком латинского стихосложения является вариативность произношения слова: в стихах, где принципиально важна позиция долгого гласного, и в прозе, где она не имеет жесткой закреплённости, слова произносились по-разному с акцентологической точки зрения: поэтическое ударение в латинском слове во многих случаях не совпадало с реальным ударением. В случае с Тредиаковским это свойство латинского стихосложения отозвалось возможностью смещения ударения в слове. Согласно закономерности чередования ударных и безударных слогов в стихе, Тредиаковский считает возможным менять позицию ударения:

Тако дерзостный корабль море на пространном,
Вихрями со всех сторон страшно взволнованном <...>
Отдается наконец вихрей тех на волю
И в известнейшу корысть жидкому весь полю

(Элегия I, 397).

Милосердия на мя сын богини злится,
Жесточайшим отчасу тот мне становится

(Элегия II, 399).

И уже здесь, в этой ранней силлабо-тонике Тредиаковского, обозначилась, может быть, главная особенность его поэтического стиля, сослужившая ему как литератору самую плохую службу: безграничной свободе инверсии и безграничной свободе в обращении со смыслом и звуковым составом слова соответствует такая же безграничная свобода в словосочетаниях. Тредиаковскому ничто не мешает совместить в пределах стиха самый архаический славянизм с самым просторечным и даже грубым словом. Это свойство индивидуальной стилевой нормы Тредиаковского стало особенно заметно после того, как Ломоносов систематизировал открытия Тредиаковского в области русского стихосложения, и Тредиаковский, освоив ломоносовские метры, стал писать стихи в обеих поэтических системах – своей и ломоносовской.

В том случае, когда Тредиаковский пишет в системе ломоносовской метрики, он свободно и спокойно держится в пределах общепоэтических стилевых норм; так могли бы писать и Ломоносов, и Сумароков; это хороший усредненный поэтический стиль эпохи:

Воззрим сначала мы на всю огромность света,
На весь округ его, достигнет коль примета.
Воззрим на дол земли, на коей мы живем,
По коей ходим все, где смертными сльвем (213).

Но как только Тредиаковский начинает писать стихи своим метром, так сразу появляются все характерные приметы его индивидуальной стилевой нормы: инверсии, многословие, вспомогательные слова, стилевые диссонансы в словосочетаниях:

Всем известно вещество грубых тел тримерных,

Нет о бытности его сцептиков неверных.

В веществе том самом, из которого весь свет,

Праздность токмо грунтом, действительности сроду нет (199).

От рамен произросли по странам две руки.

Сими каковы творим и колики штуки! (269).

Именно эта полемическая тенденция определяет своеобразие силлабо-тонической лирики Тредиаковского, усваивающей ломоносовские метры. Тредиаковский не мог не видеть, что за Ломоносовым, а не за ним пошла русская поэзия, что он и сам должен был освоить ломоносовские метры, чтобы остаться в литературе. И о том, что поэтического дарования Тредиаковскому на овладение ломоносовской системой вполне хватало, свидетельствует целый ряд силлабо-тонических текстов, относящихся к началу 1750-х гг. Будучи с формальной точки зрения безупречными силлабо-тоническими текстами, эти стихи предлагают вместе с тем и оригинальные жанровые варианты торжественной и духовной оды:

Ода благодарственная

Монархиня велика!

Зерцало героинь!

Не оных общих лика –

Ты всех верьх благостынь.

Тебе, с тимпаны стройно

Гласят трубы достойно (181).

Парафразис вторья песни Моисеевы

Вонми, о! небо, и реку,

Земля да слышит уст глаголы:

Как дождь я словом потеку;

И снидут, как вода к цветку

Мои вещания на доли (185).

Постоянное стремление Тредиаковского к поэтическим экспериментам выразилось в этих и подобных им стихах в осознанном отталкивании от канона: меняя метрику и строфику торжественной и духовной оды («Ода благодарственная» написана трехстопным ямбом, а в «Парафразисе...» дан образец оригинальной пятистишной строфы с удвоением одной из рифмующихся строк), Тредиаковский добивался вариативности лирических интонаций оды, избегая ритмической монотонии, которой чреват жесткий формальный ломоносовский канон. В 1750-х гг. Тредиаковский переписал силлабо-тоническим стихом несколько своих ранних силлабических текстов, которые он считал особенно важными, в том числе и написанную в 1734 г. «Оду торжественную о сдаче города Гданска», которая на 5 лет опередила первую торжественную оду Ломоносова на взятие Хотина (1739) и, между прочим, послужила для Ломоносова образцом канонизированной им впоследствии десятистишной одической строфы. К 1750-м гг. торжественная ода Ломоносова уже четко определилась в своих жанровых и метрических признаках, но, тем не менее, Тредиаковский, переделывая свою гданскую оду и сохраняя ее строфику, демонстративно пишет ее не ломоносовским ямбом, а своим любимым хореем:

Кое трезвое мне пианство

Слово дает к славной причине?

Чистое Парнаса убранство,

Музы! не вас ли вижу ныне?

И звон ваших струн сладкогласных,

И силу ликов слышу красных;

Все чинит во мне речь избранну.

Народы! радостно внимлите;

Бурливые ветры! молчите:

Храбру прославлять хочу Анну (1734. С. 129).

Кое странное пианство

К пению мой глас бодрит!

Вы парнасское убранство,

Музы! ум не вас ли зрит?

Струны ваши сладкогласны,

Меру, лики слышу красны;

Пламень в мыслях восстает.

О! народы, все внимлите;

Бурны ветры! не шумите:

Анну стих мой воспоеет (1752. С. 453).

Но слишком часто подобные эксперименты оканчивались плачевно для литературной репутации Тредиаковского: пока он держался общеупотребительного поэтического стиля, он писал нормальные стихи, средние или даже хорошие, но как только он пытался внести свою индивидуальную стилевую норму в уже устоявшуюся жанровую форму, он создавал очередной повод для остроумия Сумарокова или последующих поколений пародистов.

Так, одним из самых смелых жанровых экспериментов Тредиаковского является попытка перевести в чисто лирическую сферу поэтику ораторской торжественной оды – тоже полемическая акция против ломоносовской нормы. Используя метрику, строфику и архаизированную лексику торжественной оды, ориентированной на государственную политическую проблематику, Тредиаковский написал пейзажную оду «Вешнее Тепло», где довел до логического предела стилевые тенденции одического языка, максимально архаизированного по своему стилевому составу. Но если в ломоносовской оде архаизмы, лексически оформляющие абстрактную понятийную образность торжественной оды, смотрятся вполне естественно, то описательная пейзажная ода, тяготеющая к конкретно-изобразительной пластике, противится им и по самому своему жанровому определению, и по силе ассоциативной традиции русской литературы XVIII в., связывающей пластический тип образности с разговорным просторечием сатиры. Тредиаковский же явно перебрал по части славянизации одической лексики: соловей в «Вешнем Тепле» назван «славий», но его пение – «хлестом» («славий хлещет»), «хворостина» – «хврастиной»; усеченные формы славянизмов «благовонность» – «вонность» и «благоухание» – «ухание» рядом с неологизмом «внздрять» (нюхать) производят впечатление почти что просторечных слов. И даже сочетания славянизмов выглядят таким же резким стилевым диссонансом, как сочетание славянизма с просторечным русизмом:

Ишел и пастырь в злачны луги

Из хижин, где был чадный мрак;

Сел каждый близ своей подруги,

Ослабленный склонив к ней зрак (353).

Уже у современников Тредиаковского подобные стихи и стилевые эксперименты вызывали чувства, далекие от восхищения. Однако же, как известно, от великого до смешного – один шаг; и в обратном исчислении – от смешного до великого – расстояние ничуть не больше. При всем своеобразии своей индивидуальной стилевой нормы Тредиаковский не остался без наследников. В своей статье «В чем же, наконец, существо, русской поэзии и в чем ее особенность» (1846) Гоголь, характеризуя стиль Державина, заметил: «Все у него крупно. Слог у него так крупен, как ни у кого из наших поэтов. Разъяв анатомическим ножом, увидишь, что это происходит от необыкновенного соединения самых высоких слов с самыми низкими и простыми, на что бы никто не отважился, кроме Державина»[52].

Однако, как мы видим, до Державина именно на это отважился Тредиаковский – и тот же

самый прием, который у Тредиаковского слишком чреват комизмом, у Державина станет воплощением величия его поэтической манеры и мощи стиля. И позиция намеренно затрудненной речи тоже не осталась индивидуальным свойством Тредиаковского. Правда, не в поэзии, а в прозе ее подхватил Радищев, намеренно затруднивший стиль своего «Путешествия из Петербурга в Москву» огромным количеством лексических и синтаксических архаизмов – и, конечно, совершенно не случайно то, что в качестве эпитафии «Путешествию...» предпослан стих Тредиаковского, обозначающий ту литературную традицию, наследником которой считал себя Радищев.

Переводы западноевропейской прозы. «Езда в остров Любви» как жанровый прообраз романа «воспитания чувств»

Другой важнейшей отраслью литературной деятельности Тредиаковского были переводы западноевропейской прозы. Его трудами русская повествовательная традиция обогатилась тремя переводами западноевропейских романов – «Езда в остров Любви» Таллемана (написан в 1663 г.), «Аргенида» Баркляя (1621) и «Странствие Телемака» Фенелона (1699). В переводах Тредиаковского они увидели свет соответственно в 1730, 1751 и 1766 гг. Эти даты на первый взгляд свидетельствуют о том, что Тредиаковский безнадежно архаичен в своих литературных пристрастиях: разрыв между временем создания текста и временем его перевода на русский язык составляет в среднем около века, и в то время, когда Тредиаковский перевел «Езду в остров Любви», вся Европа зачитывалась авантюрно-плутовским романом Лесажа «Жиль Блаз», а автор другого знаменитого романа – семейной хроники «История Тома Джонса, найденыша» Генри Филдинг как раз дебютировал как литератор. Однако эта архаичность литературных пристрастий Тредиаковского – только кажущаяся. Во всех трех случаях его выбор строго мотивирован особенностями национального литературного процесса.

Несмотря на свою кажущуюся архаичность, выбор Тредиаковским «Езды в остров Любви» демонстрирует острое литературное чутье молодого писателя и точное понимание запросов современных ему читателей. Так же, как военно-морской и торговый флот был символом всей новизны русской государственности, политики и экономики, тяга к галантной любовной культуре Запада и новое качество национального любовного быта, отразившееся и в безавторских гисториях, и в любовных песнях Петровской эпохи, стала знаком новизны эмоциональной культуры русского общества и показателем процесса формирования нового типа личности, порожденного эпохой государственных преобразований. Энциклопедия любовных ситуаций и оттенков любовной страсти, которую роман Таллемана предлагал в аллегорической форме, была воспринята в России как своего рода концентрат современной эмоциональной культуры и своеобразный кодекс любовного поведения русского человека новой культурной ориентации. Поскольку это была единственная печатная книга такого рода и единственный светский роман русской литературы 1730-х гг., его значение было невероятно большим; как заметил Ю. М. Лотман, «Езда в остров Любви» стала «Единственным Романом» [53].

Роман Таллемана написан в форме двух писем героя, Тирсиса, к своему другу Лициде; в них повествуется о путешествии, которое Тирсис в сопровождении Купидона совершил по острову Любви, о встрече с красавицей Аминтой и бурной страсти, которую она вызвала у Тирсиса; об измене Аминты и попытках Тирсиса утешиться в любви сразу к двум девушкам, Филисе и Иресе, о том, наконец, как Тирсис покинул остров Любви, где он знал сердечную муку, и последовал за богиней Славой. Примечательно, что сюжет романа развивается сразу в двух литературных формах – повествовательной прозе и поэзии: всем перипетиям странствия Тирсиса по острову Любви неизменно сопутствуют стихотворные вставки.

География острова Любви тесно связана с разными стадиями любовной страсти: путешествуя от города к городу, посещая деревни и замки, идя вдоль берегов реки или озера, поднимаясь на гору, герой романа последовательно проходит все ступени любовного чувства: его путешествие начинается с местечка Малые прислуги, где Тирсис видит во сне Аминту и встречается с Купидоном; последний ведет его в Объявление, то есть объяснение в любви; однако по дороге они встречаются с Почтением, которое, упрекая Тирсиса в поспешности, ведет их в замок Молчаливости, где правит его дочь Предосторожность:

Сей, что ты видишь так важна,

Назван от всех Почтение;

Мать его есть Любовь кажна;

Отец – само Любление <...>

Сия ж, что видишь, другая, <...>

Предосторожность драгая (103).

В крепости Молчаливости Тирсис видит Аминту, и она догадывается о его любви, потому что на этой стадии любовного чувства влюбленные объясняются не словами, а глазами и вздохами:

В сей-то крепости все употребляют

Языком немым, а о всем все знают:

Ибо хоть без слов всегда он вещает,

Но что в сердце есть, все он открывает (106).

Догадавшись о любви Тирсиса, Аминта удаляется в пещеру Жестокости, возле которой поток Любовных слез («Сему потоку быть стало // Слез любовничьих начало» – 107) впадает в озеро Отчаяние, последний приют несчастных влюбленных («Препроводивши многи дни свои в печали, // Приходят к тому они, дабы жизнь скончали» – 107), и Тирсис близок к тому, чтобы броситься в это озеро. Но дева Жалость выводит Аминту из пещеры Жестокости, и влюбленные попадают в замок Искренности, где происходит объяснение. Далее путь ведет их в замок Прямая Роскоши – апофеоз любви, где сбываются все желания. Но с вершины самой высокой горы, Пустыни Воспоминования, Тирсис видит неверную Аминту с другим возлюбленным в замке Прямая Роскоши. Его отчаяние пытаются умерить Презор (гордость) и Глазолюбность (кокетство); Презор взывает к его чувству чести и достоинства, а Глазолюбность посылает в местечки Беспристрастность и Забава, где можно любить без муки. В результате безутешный Тирсис, утративший Аминту, покидает остров Любви, следуя за богиней Славой:

Не кажи, мое сердце, надобно, чтоб Слава

Больше тысячи Филис возымела права <...>

Ты выиграшь сей пременой: Слава паче красна,

Нежель сто Аминт, Ирис, Сильвий и всем ясна (123).

Таким образом, разные стадии любовного чувства, переживаемого Тирсисом на острове Любви, воплощены в разных географических пунктах, а персонажи романа – Почтение, Жалость, Досада, Честь и Стыд, Рок, Презор, Купидон – это аллегорические воплощения любовных эмоций. Последовательно встречаясь с Тирсисом и становясь его временными спутниками, эти персонажи символизируют в своих фигурах последовательное развитие любовной страсти – от зарождения любви до ее окончания. В тексте Таллемана идеальная, понятийная реальность эмоциональной духовной жизни воссоздана при помощи пластических воплощений абстрактного понятия в аллегорическом пейзаже (скала, пещера, озеро, поток) или аллегорической фигуре персонажа, характер которого определяется тем понятием, которое он воплощает (Почтение, Предосторожность, Жалость, Кокетство и др.). Таким образом, роман Таллемана оперирует теми же самыми уровнями реальности – идеологическим, или эмоционально понятийным, и материальным, пластическим, из которых складывалась целостная картина мира в эстетическом сознании XVIII в.

Еще одной причиной, определившей успех романа «Езда в остров Любви», была подчеркнутая сосредоточенность его сюжета в мире частных и интимных человеческих переживаний, как нельзя лучше соответствовавшая обостренному личностному чувству, характерному для массового культурного сознания начала XVIII в. Однако и здесь мы можем наблюдать характерную для эпохи двойственность: при том, что любовь как таковая – это чувство сугубо личное и индивидуальное, оно является и универсальным, общечеловеческим чувством:

Куды всякой человек в свое время шлется.

Стары и молодые, князья и подданны,

Дабы видеть сей остров, волили быть странны <...>

Разно сухой путь «оды ведет, также водный,

И от всех стран в сей остров есть вход пресвободный (101).

Следовательно, как это ни выглядит на первый взгляд парадоксальным, именно через культуру любовного чувства, при всей его частности и интимности, человек не только способен осознать себя индивидуальной личностью, но и способен отождествить себя с любым другим человеком – а это уже значит, что он поднимается до высоких общественных страстей.

Наконец, своеобразная литературная форма романа «Езда в остров Любви», написанного прозой и стихами, тоже не могла не привлечь внимание русского писателя и русских читателей. Двойное лироэпическое проигрывание сюжета «Езды в остров Любви» в эпическом описании странствий Тирсиса по материальному пространству вымышленного острова и в лирическом стихотворном излиянии любовных эмоций, которые в совокупности своей создают картину духовной эволюции героя, – все это придавало объемность романной картине мира, объединившей описательно-пластический и выразительно-идеальный аспекты

литературного мирообраза. Так, в новой русской литературе появляется первообраз грядущей модели романного повествования, объединяющий два существенных жанрообразующих признака романного эпоса – эпоса странствий и эпоса духовной эволюции. А поскольку сюжет романа целиком сосредоточен в области частной эмоциональной жизни человека, то можно сказать, что перевод Тредиаковского предлагает русской литературе своеобразную исходную жанровую модель романа «воспитания чувств».

«Тилемахида» как жанровая модель политико-государственного воспитательного романа-эпопеи

Предпринятый Тредиаковским в 1760-х гг. стихотворный перевод прозаического романа Франсуа Фенелона «Странствия Телемака» (первое французское издание – 1699 г.) предлагает совсем другую жанровую модификацию романа и в подлиннике, и в переводе. Франсуа Салиньяк де ла Мотт Фенелон был воспитателем герцога Беррийского, наследника французского престола. В своем романе «Странствия Телемака» он изложил свою педагогическую концепцию и свои взгляды на природу монархии и ее общественное назначение. Именно в романе Фенелона идеал просвещенной, законосообразной монархии нашел свое художественное воплощение.

Сюжет «Странствий Телемака» восходит к 1-4 песням поэмы Гомера «Одиссея», в которых повествуется о том, как сын Одиссея, Телемак, отправился искать своего отца. Фенелон значительно расширил географию странствий Телемака, заставив его посетить все страны античного Средиземноморья, включая Финикию и Египет. Это расширение географии понадобилось Фенелону с определенной целью: таким образом он провел своего героя через знакомство со всеми системами государственного правления – от абсолютной монархии и тирании до торговой республики. В результате жизненного опыта и наблюдений, которые дало ему путешествие, а также в результате наставлений богини мудрости Афины-Паллады, принявшей облик воспитателя Ментора, Телемак возвращается на свой остров Итаку просвещенным монархом. Облекая свой политико-воспитательный трактат в образы и сюжет античного эпоса, Фенелон следовал традиции жанра государственно-политического романа, предписывавшей поучать, забавляя.

Для Тредиаковского в романе Фенелона было, таким образом, два привлекательных аспекта – идеологический (концепция просвещенной монархии) и эстетический (сюжетная связь с гомеровским эпосом). Что касается идеологии, то здесь перевод Тредиаковского является неотъемлемой частью русской просветительской литературы, стремившейся реально преобразовать характер русского самодержавия путем внушения монарху представлений о его идеальном облике и истинных обязанностях. Один из основных идеологических лейтмотивов перевода Тредиаковского – концепция законосообразной монархии, в которой царь есть первый исполнитель общеобязательных законов:

Я спросил у него, состоит в чем царска державность?

Он отвечал: царь властен есть во всем над народом;

Но законы над ним во всем же властны конечно.

Мощь его самодержжна единственно доброе делать;

Связанны руки имеет он на всякое злое (<...>

Боги царем его не ему соделали в пользу;

Он есть царь, чтоб был человек всем людям взаимно (341).

Второй, не менее важный идеологический лейтмотив «Тилемахиды» – это необходимость воспитания и просвещения будущего властителя. Все приключения и встречи, которые ждут Тилемака в его странствиях в поисках Одиссея, неизменно преследуют одну и ту же цель: дать жизненный урок, возможность на собственном опыте постигнуть заблуждение и истину, горе и радость для того, чтобы будущему монарху стали вняты общечеловеческие чувства. Это параллельное воздействие на чувства и разум Тилемака достигается в результате жизненного опыта, обретаемого им в путешествии, и усвоения моральных правил, преподанных мудрыми наставлениями его спутника и руководителя Ментора-Афины Паллады, которая ведет своего воспитанника к конечной цели странствия; и этой целью является не только обретение отца, но и становление личности Тилемака как будущего идеального монарха:

Я никого не учила из смертных с радением большим <...>

Я показала тебе, чрез чувствительны опыты сами,

Истинны правила, купно и ложны, как царствуют в людях <...>

Будешь когда если царствовать ты на престоле державно, <...>

Твой народ люби, и тщись от него быть любимым (352-353).

В результате идеологический роман, переведенный Тредиаковским, стал таким же потрясением основ – но на сей раз уже не нравственных, а политических, – каким для 1730-х гг. являлся перевод любовного романа «Езда в остров Любви». И если любовный роман принес Тредиаковскому неприятности со стороны служителей церкви, то «Тилемахида» вызвала неудовольствие императрицы Екатерины II, истинной причиной которого было неудобное в политическом отношении содержание «Тилемахиды»: апология законосообразной монархии звучала особенно остро в случае с Екатериной II, которая заняла русский престол максимально незаконным путем.

Другой аспект перевода Тредиаковского – эстетический – не менее важен в перспективе развития русской литературы. Здесь первостепенное значение приобретает тот факт, что Тредиаковский перевел прозаический роман Фенелона стихами, причем совершенно оригинальным, им самим разработанным метром – силлабо-тоническим аналогом гомеровского гекзаметра. Руководствуясь соображением о гомеровском характере сюжета Фенелона, Тредиаковский счел необходимым не только перевести прозу Фенелона стихами, но и создать специальный метр, который был бы максимально близким ритмическим аналогом гекзаметров Гомера.

С точки зрения силлабо-тоники таким аналогом стал шестистопный дактиль: структура дактилической стопы, состоящей из одного ударного и двух безударных слогов, так близко, насколько это возможно в языке с другой акцентологией, передает ритм чередования долгих и кратких звуков в античных гекзаметрах. Таким образом, из романа Фенелона Тредиаковский попытался сделать что-то вроде античной эпопеи, обратившись к первоисточникам Фенелона – «Илиаде», «Одиссее» и «Энеиде». Отсюда и характерная

перемена названия перевода: романному названию «Странствия Телемака» противостоит гомеровское и эпическое: «Тилемахида», образованное по аналогии с названиями античных эпических поэм.

Насколько важной самому Тредиаковскому представлялась именно эта задача, и какой принципиальный смысл он придавал своим гекзаметрам, свидетельствует зачин «Тилемахиды», традиционный компонент любой эпопеи, так называемые «предложение» – обозначение основного предмета повествования – и «призывание» – обращение к музе за вдохновением:

Древня размера стихом пою отцелюбного сына <...>

Муса! повеждь и вину, и конец путешествий сыновских <...>

А, воскриляя сама, утверди парить за Омиром,

Слог «Одиссеи» веди стопой в Фенелоновом слоге:

Я не сравниться хочу прославленным тем стихопевцам:

Слуху российскому тень подобия токмо представлю (337).

И, облакая в гомеровские гекзаметры повествование о странствиях Телемака, Тредиаковский последовательно стремился воспроизвести характерные приметы именно гомеровского эпического стиля. Одной из основных таких примет стали так называемые составные эпитеты, образованные от двух разных корней и передающих сложный комбинированный признак. Подобными эпитетами насыщен перевод Тредиаковского: «море многопагубное», «сын отцелюбный», «стихопевец громогласный», «краса женолична», «труд многодельный», «камни остросуровы», «день светозарный» – все это создает основу особого, гомеровского стиля в русской поэзии.

С точки зрения своей ритмики гекзаметры Тредиаковского, которые он считал возможным разнообразить, заменяя отдельные стопы дактиля стопами хорей, чтобы еще больше приблизить русский силлабо-тонический метр к ритму древних греческих и латинских гекзаметров, ничем не уступают гекзаметрам его поэтических наследников – Гнедича и Жуковского, поэтов, которым принадлежат классические русские переводы «Илиады» и «Одиссеи» Гомера. Роль Тредиаковского для этих переводов неоценима – поистине, он создал гомеровские стих и стиль русской поэзии, и без гекзаметров «Тилемахиды» эти переводы просто не могли бы состояться. В этой выработке форм поэтического перевода гомеровского эпоса – огромное историко-литературное значение «Тилемахиды» Тредиаковского в национально-поэтической традиции.

Однако это значение не исчерпывается только формально-стиховым аспектом перевода Тредиаковского. При всем субъективном стремлении Тредиаковского переписать роман Фенелона гомеровскими гекзаметрами, при том, что это стремление увенчалось в «Тилемахиде» многими удачами и рядом прекрасных стихов, при том, что сам Тредиаковский своим переводом хотел создать для русской литературы образец эпической поэмы – жанра, особенно трудно ей дававшегося, при всем этом эпической поэмы он все же не создал, зато у него получилось нечто иное, в перспективе развития русской литературы как бы не более значительное, чем героическая эпопея.

Переводя прозу Фенелона гекзаметрами, Тредиаковский, по сути дела, соединил целый

прозаический род – романистику – со стихом, и его «Тилемахида» – это, фактически, первый русский роман в стихах, первообраз жанровой модели стихотворного романа, блистательно осуществленной Пушкиным в «Евгении Онегине». И если с точки зрения своих формально-стиховых признаков «Тилемахида» лежит у истоков русской поэтической гомеровской традиции, то как жанровая форма она предлагает именно романную модель: роман воспитательный, роман-путешествие, роман идеолого-политический – все это реализованные более поздней русской романной традицией жанровые перспективы «Тилемахиды».

На этом пути ближайшими наследниками Тредиаковского стали Радищев и Карамзин со своими воспитательными романами-путешествиями. Более отдаленная перспектива – это классический русский роман XIX в. Нельзя не заметить, что те две жанровые модели романа, которые создал Тредиаковский своими переводами – эпос частной жизни «Езда в остров Любви», роман воспитания чувств, и эпос государственности «Тилемахида», роман просвещения разума, весьма ассоциативны тому представлению Льва Толстого о жанровых разновидностях романа, которое зафиксировано в его известном высказывании о любимой «мысли семейной» в романе «Анна Каренина» и любимой «мысли народной» в эпопее «Война и мир».

Идеологический пафос «Тилемахиды» – это первое, робкое проявление того напряженного идеологического пафоса, который будет характеризовать романное творчество Чернышевского и позднего Достоевского. Разумеется, все эти «сближения далековатых идей» не нужно понимать как буквальные контактные связи. Просто Тредиаковскому в его неустанных жанровых экспериментах удалось впервые выразить некоторые особенности национального эстетического мышления в том, что касается понимания природы и особенностей романного жанра хотя бы в силу того, что он был, во-первых, энциклопедически образованным филологом, а во-вторых, русским писателем. И в том, что романские опыты Тредиаковского так широко ассоциативны по отношению к дальнейшей эволюции русского эпоса, заключается их главное историко-литературное значение.

Но для того чтобы эта жанровая преемственность стала возможной, русской литературе понадобился большой период развития, в течение которого в эстетическом сознании читателей и писателей укреплялась идея возможности синтетических жанровых форм, объединяющих в себе инварианты оппозиционных жанровых моделей. У истоков этого процесса лежит творчество А. П. Сумарокова, младшего современника Кантемира, Ломоносова и Тредиаковского. При том, что жанровые модели литературного наследия Сумарокова по видимости замкнуты в своих канонических формах, сам факт соседства высоких и низких жанров в его индивидуальной авторской системе обеспечивает дальнейшую возможность их взаимопроникновения и скрещивания.

Драматургия и лирика А. П. Сумарокова (1717-1777)

Жанровый универсализм литературного наследия Сумарокова и его эстетические тенденции – Основы жанровой типологии трагедии и комедии – Поэтика жанра трагедии в его преемственных связях с одой. Стилистика, атрибутика, пространственная организация текста – Типология художественной образности, природа конфликта, жанровое своеобразие трагедии – Поэтика жанра комедии в его генетических связях с сатирой и трагедией – Каламбурное слово и функция двоящихся понятий в комедийном конфликте – Типология художественной образности: люди – вещи и люди – идеи – Типология развязки как показатель жанрового синкретизма комедий Сумарокова – Жанровый состав лирики Сумарокова. Поэтика жанра песни: песня и трагедия – Поэтика жанра басни: басня и комедия –

Место литературной пародии в творчестве Сумарокова и в русском литературном процессе

Время жизни и творчества Александра Петровича Сумарокова охватывает почти все крупные события в истории России XVIII в. Сумароков родился за 8 лет до смерти Петра I, а умер через 2 года после подавления крестьянского восстания под предводительством Емельяна Пугачева. Таким образом, А. П. Сумароков стал очевидцем и современником практически всех царствований XVIII в.; на его жизнь пришлись все дворцовые перевороты, узурпации, крупные военные мероприятия и культурные события этой русской исторической эпохи, драматизм которой, остро ощущаемый ее современниками, сделал Сумарокова «отцом русского театра», создателем национального театрального репертуара. Однако при несомненном преобладании драматургических жанров в творческом наследии Сумарокова смысл его литературной позиции гораздо шире. Как ни один из его старших современников-литераторов Сумароков универсален в своем творчестве, и в этом отношении как писатель он, несомненно, является одной из ключевых фигур русского литературного процесса в целом.

Жанровый универсализм литературного наследия. Сумарокова и его эстетические тенденции

Сумароков был принципиальным универсалистом, создателем целого литературного арсенала жанровых моделей: сатира и ода, дидактическая поэма, элегия, песня и басня, баллада, эклога, идиллия, героида (послание), сонет, пародия – практически все жанры классицистической иерархии представлены в его литературном наследии. И даже в сфере творчества, наиболее адекватной его литературной личности – в драматургии – он тоже был универсален, поскольку явился не только первым русским трагиком, но и первым русским комедиографом, тогда как мировая драматургическая традиция более тяготеет к профессиональной специализации драматургов, достаточно четко придерживающихся одного направления – или трагедии, или комедии.

На протяжении XVIII в. моменты подвижки в жанровой системе русской литературы связаны с моментами развития отношений между двумя старшими жанровыми традициями – сатирической и одической. Каждый раз, когда сатирическая и одическая установки оживают в литературе как этико-социальная категория (пафос утверждения и отрицания) или как эстетическая система (пластический вещный и понятийно-идеологический миропорядок), они вступают во взаимодействие, перекрещиваются, обмениваются своими элементами и создают, таким образом, новые литературные явления и жанровые модели.

После того, как вне зависимости друг от друга, но на одной и той же жанровой почве ораторского Слова Кантемир создал сатирическую словесную модель русского мира, а Ломоносов – одическую, для взаимодействия этих моделей стали возможны два варианта. Во-первых, они могли совместиться в пределах одной творческой системы, испытав взаимное влияние, но оставшись самостоятельными. Во-вторых, они могли скреститься в пределах одного произведения. Творчество Сумарокова, ориентированное на создание универсальной жанровой системы во всем диапазоне классицистической иерархии – от низких до высоких жанров, как раз и явилось реализацией первого варианта перекрещивания одической и сатирической установок. Сам факт того, что Сумароков был жанровым универсалом, наложил отпечаток и на высокие, и на низкие жанры в его творчестве, поскольку они оказались рядом в пределах одной индивидуальной творческой системы и впервые начали испытывать взаимное влияние, сохраняя видимость принадлежности к одному – высокому или низкому

ряду.

Однако именно в недрах жанровой системы Сумарокова формируется тенденция, которая определяет все дальнейшее протекание русского литературного процесса XVIII в. – тенденция к взаимопроникновению ранее изолированных и чистых жанровых моделей, определяющая во многом национальное своеобразие новой русской литературы. Более всего эта тенденция очевидна в тех жанрах, в которых Сумароков был бесспорным лидером и которые более всего ассоциативны его литературной личности – в жанрах драматургических. Но прежде чем обратиться непосредственно к вопросу о своеобразии драматургии Сумарокова, необходимо сделать несколько предварительных замечаний об эталонных жанровых моделях трагедии и комедии, какими они сложились в европейской литературной традиции.

Основы жанровой типологии трагедии и комедии

Трагедия и комедия как жанры сформировались в литературе Древней Греции, постепенно выделившись из единого синкретического обрядно-культового действия, которое включало в себя элементы трагикомии и комедии. Поэтому в своих внутрисюжетных отношениях трагедия и комедия являются жанрами-перевертышами. Они соотносятся между собой примерно так же, как ода и сатира. Это значит, что трагедия и комедия имеют общий набор структурных признаков, но смыслы жанрообразующих понятий, входящих в этот набор, каждый раз противоположны. Любое жанрообразующее понятие трагедии является полным антонимом соответствующего жанрообразующего понятия комедии.

Эта противоположность очевидна в том эмоциональном ощущении, которое вызывают трагедия и комедия: слезы как проявление сопереживания в горе и смех как выражение сопереживания в радости. Типологический финал трагедийного действия – гибель героя; типологический финал комедийного действия – брак влюбленных; в своем общем, высшем содержании трагедия – это действие о пути человека к смерти, комедия же – действие о пути человека к жизни.

Сюжетосложение трагедии и комедии определено типологией героя. По определению Аристотеля, трагедийный герой – это человек с противоречивым характером, в котором общее нравственное достоинство соединено с трагической ошибкой, виной и заблуждением. Как человек достойный, он вызывает сочувствие зрителя, трагическая же вина является мотивировкой его финальной гибели. Кроме того, герой трагедии как правило архаист, он привержен установленному обычаю и связан с идеей прошлого – и это тоже мотивирует его финальную гибель, подобно тому, как прошлое неотвратимо обречено на уход[54]. В комедии же этот противоречивый характер как бы распадается на свои простые составляющие, и в центре комедийного сюжета как правило находятся два героя: протагонист – воплощение добродетели, объект сочувствия зрителя, и антагонист – воплощение зла и порока. Комедийный герой – протагонист является новатором; он связан с идеей будущего и опережает свое время, приближая будущее в своей личности и в своем поведении[55]. Это обстоятельство – мотивировка его финальной победы, поскольку будущее неотвратимо наступит, так же как прошлое должно уйти.

Типология героя комедии и трагедии обуславливает конфликтную структуру обоих жанров. Источник противоречия, формирующего конфликт трагедии, находится в характере героя, в его трагической ошибке, заставляющей его преступить универсальные законы мироздания. Поэтому второй стороной конфликта в трагедии является некая надличностная сила – судьба, нравственный закон, закон социума. Таким образом, в трагедии сталкиваются между

собой две правды – индивидуальная правда личности и правда надличностной силы, которые не могут существовать одновременно – в противном случае трагедия не могла бы вызвать сострадания. Поэтому и уровень реальности, на котором развивается трагедийное действие, можно обозначить понятием «бытийный».

Что же касается комедии, то в ней, в связи с наличием двух героев, один из которых является носителем истины, а другой – носителем лжи, источником конфликта становится противостояние характеров. Комедийный конфликт проистекает, следовательно, из нравственных и социальных условий человеческого существования, он носит более частный и приземленный характер и может быть определен как бытовой.

Отсюда – разные движущие силы, которые стимулируют развитие сюжета, поступательное движение действия и развертывание конфликта в трагедии и комедии. В конфликте человека и рока более могущественной оказывается надличностная сила: именно ее волей для человека создается безвыходная ситуация, при которой любой шаг во избежание судьбы оказывается шагом к ее осуществлению. В конфликте же человека с человеком возможности противоборствующих сторон равны – и тут дело решает личная инициатива и случай. И как следствие активности судьбы – движущей силы трагедии и случая – генератора комедийного действия, оно складывается для каждого жанра по определенной устойчивой схеме. Для трагедийного героя действие оборачивается утратой – к финалу он последовательно лишается всего, чем обладал в завязке, часто включая в это «все» и саму жизнь; для комедийного героя-протагониста, напротив, действие развивается по схеме обретения: в финале он получает то, чего был лишен в исходной ситуации[56].

Таким образом, в древней литературе складывается классическая дихотомия жанров: для трагедии жанрообразующими понятиями становятся смерть, архаика (прошлое), судьба, утрата; для комедии – жизнь, новаторство (будущее), случай, обретение; то есть в своих внутриродовых соотношениях трагедия и комедия связываются симметрией зеркального типа: каждое трагедийное жанрообразующее понятие является полным антонимом комедийного. Эта классическая дихотомия древнегреческих жанров была полностью реконструирована в драматургии французского классицизма, под влиянием которой Сумароков начинал свое драматургическое творчество, но его глубинное национальное своеобразие определено тем фактом, что Сумароков был в той же мере комедиографом, что и трагиком, а трагедия и комедия, будучи в его творчестве синхронны, испытывали постоянное взаимное влияние.

Поэтика жанра трагедии в его преемственных связях с одой. Стилистика, атрибутика, пространственная организация текста

Всего Сумароков написал 9 трагедий; наиболее продуктивными были конец 1740 – начало 1750-х гг.

(«Хорев» – 1747, «Гамлет» – 1748, «Синав и Трувор» – 1750, «Артистона» – 1750, «Семира» – 1751) и рубеж 1760 – 1770-х гг. («Ярополк и Димиза» – 1768, «Вышеслав» – 1768, «Димитрий Самозванец» – 1770 и «Мстислав» – 1774).

Во всех трагедиях он соблюдает формальные признаки, канонизированные эстетикой классицизма: обязательное пятиактное построение, единства времени, места и действия. Все трагедии Сумарокова – стихотворные и написаны каноническим высоким метром – александрийским стихом (шестистопный ямб с парной рифмой). Но, пожалуй, на этом следование трагедий Сумарокова французской классицистической схеме и кончается. Важнейший признак сознательной ориентации писателя на создание национальной жанровой

модели – это типология сюжетосложения трагедии: из 9 текстов 7 написаны на сюжеты из русской истории. Но русский сюжет – это только внешний признак национального своеобразия жанровой модели сумароковской трагедии. Больше всего оно (своеобразие) выразилось в особенностях поэтики и структуры жанра, четко ориентированных на русскую литературную традицию.

К 1747 г., когда Сумароков написал свою первую трагедию «Хорев», которая положила основание типологии высокого трагедийного жанра, русское литературное сознание располагало сложившимися критериями высокого стиля, сформированными в поэтике ломоносовской торжественной оды. К концу 1740-х гг. ода успела оформиться в устойчивую литературную систему и была практически единственным целостным высоким жанром.

Зависимость поэтики трагедии от одической поэтики в чисто эстетических способах выражения категорий высокого и возвышенного заметна прежде всего в той сфере, в которой Сумароков и Ломоносов были антагонистами: в принципах поэтического словоупотребления. Метафорическому, ассоциативному и напряженно-образному слову Ломоносовской оды Сумароков в своей поэзии противопоставлял терминологически точное, суховатое, употребляемое в единственно прямом значении слово. Тем более показателен отход от этих принципов в слове трагедии, изначально замышлявшейся Сумароковым как высокий жанр.

Ломоносовский «треск и блеск», неоднократно осмеянные Сумароковым в критических статьях и пародийных «вздорных одах», самым серьезным образом оживают в трагедиях Сумарокова в прямых реминисценциях тех самых словосочетаний, против которых Сумароков теоретически восставал особенно рьяно. Вот лишь несколько примеров:

Сумароков. «Хорев» (1747)[57]

Хорев, вооружась, восходит на коня,

Врагов, как ветер прах, он бурно возметает (III;50).

Ломоносов. Ода <...> 1742 г. по коронации

Там кони бурными ногами

Взвивают к небу прах густой (89).

Сумароков. Ода вздорная III (1759).

Крылатый конь перед богами

Своими бурными ногами

В сей час ударит в вечный лед (II;208).

Сумароков. Димитрий Самозванец (1772).

В преддверии моем я слышу стук и треск.

Пришли минуты злы, короны тмится блеск (IV;124).

Ломоносов. Первые трофеи его величества Иоанна III (1741).

При Вилманстранде слышен треск

Мечей кровавых виден блеск (79).

Сумароков. Дифирамб Пегасу (1761).

Воздвиглась сильна буря в понте;

Встал треск и блеск на горизонте (II;213).

Вместе с этими свойствами одического слова (его напряженной образностью, метафоризмом и семантической двуплановостью) в трагедию переходит и абстрактный, идеальный характер одических словесных конструкций. Это прямо отражается на природе художественной образности трагедии, которая усваивает нематериальный, условный тип художественной образности оды, принципиально оторванный от каких-либо предметных бытовых ассоциаций. Более всего это отражается на таких уже знакомых нам уровнях поэтики, как вещная атрибутика действия, пластический облик персонажа и его функции, пространственная организация действия.

В смысле своего вещного окружения (декорации спектакля и предметы на сцене) действие трагедий Сумарокова отличается необыкновенной скупостью. В девяти трагедиях Сумарокова сценические вещи, непосредственно функциональные в действии и составляющие зримый, пластический образ трагедийного мира, исчерпываются шестью наименованиями: письмо, кинжал (шпага, меч и вообще оружие), кресло, цепи (оковы, узы), царская утварь (корона, скипетр), кубок с ядом. Статус обстановочной реалии (декорация, намек на узнаваемый образ мира) имеет только кресло – это единственный бытовой атрибут пространства трагедии, обозначенного во всех десяти текстах как «княжеский (царский) дом». Все остальные предметы в своем отношении к действию трагедии как бы утрачивают значение вещи, поскольку приобретают иные функции.

Письмо и кубок с ядом в трагедии «Хорев» имеют очевидное сюжетное значение: при помощи письма, сообщающего Кию о взаимной любви Оснельды и Хорева, завязывается интрига; кубок с ядом, который Кий посылает Оснельде, развязывает ее. Скипетр и корона обладают символическим смыслом как неперемный атрибут власти, поскольку в центре каждой трагедии герой-властитель. Наконец, кинжал является почти действующим лицом, поскольку неукоснительно возникает в руках трагических героев в кульминационные моменты действия и в развязке. Очевидно и то, что кинжал в трагедии является не столько вещью, сколько символом, который воплощает в себе неперемное свойство трагедийного действия – его постоянное колебание на грани жизни и смерти.

Условность и нематериальность трагедийного мирообраза, воплощенная в поэтике вещных атрибутов действия, определяет и пространственную структуру сумароковских трагедий, которая также тяготеет к символике в ущерб конкретности. Все девять трагедий имеют однотипную вводную пространственную ремарку, обозначающую место действия. Ее первая часть вариативна: «действие есть» в Киеве, Новгороде, Москве, Искоресте в зависимости от того исторического сюжета, к которому обращается Сумароков. Вторая же часть неизменна: «в княжеском (царском) доме».

Соответственно этому пространственная структура трагедии определяется конфликтным колебанием между двумя элементами оппозиции замкнутость-безграничность. Камерность действия трагедии, ее единое место, тождественное сценической площадке, подчеркнуты в репликах персонажей словесным рядом, в котором сосредоточен сюжет трагедии:

дом (храм, темница) – чертоги (комнаты, храмина, покои). Здесь нет действия как такового, здесь есть только сообщение о нем.

События же происходят за пределами дома, в практически необозримом бесконечном пространстве, которое описано максимально обобщенно:

дикие пустыни, превысоки горы, варварски степи, треволенно море, мрачные пустыни, разверсты пропасти и ратные поля, где разворачивается действие, на сцене никак не представлены. Поэтому весь внешний мир трагедии, находящийся за пределами сцены-дома, оказывается равен мирозданию в целом. Словесный ряд с этой семантикой:

вся земля, вселенна, сей свет, весь мир, весь круг земной и подсолнечна — есть тот фон, на котором происходит трагическое действие. Как видим, по своему эстетическому качеству эта абсолютная безграничность трагедийного мирообраза оказывается близко родственной безграничности одического космоса.

Именно с безграничным внешним миром связан в трагедии персонаж – генератор трагического конфликта, действия которого являются источником исходной ситуации и развязки трагедии. Таков прежде всего Завлох в «Хореве» – с его запретом на любовь Оснельды и Хорева связаны все дальнейшие трагические происшествия. Основу конфликтной структуры трагедии «Димитрий Самозванец» составляет народное возмущение тиранией и злодейством Димитрия. При этом показательно, что и Завлох, и народ – это персонажи почти внесценические. В момент начала действия и на протяжении большей его части они отсутствуют на сцене, сообщая о своем существовании посредством писем и вестников, излагающих их позицию в конфликте. На сцене эти герои внешнего мира появляются только в финале, провоцируя развязку трагедии.

Таким образом, пространственная оппозиция замкнутости-безграничности в своем личностном воплощении (сценический и внесценический персонаж) оказывается одним из главных генераторов сюжета. Трагедия завязывается и развязывается при помощи внешних сил, и активный персонаж, источник сюжетного развития, вторгается в единое место дома из-за его границ. В этическом отношении он может быть возмутителем спокойствия (Завлох), сомнительным в своей добродетели, но может быть и символом высшей справедливости, карающей злодейство (народ в «Димитрии Самозванце»).

При этом главное то, что фигуру этого персонажа на сцене вполне способно подменить письмо или устная передача его мнения. Отсюда следует очень важный вывод: основную значимость действующего лица в трагедии Сумарокова составляет не столько его физическое присутствие в действии, сколько его способность к говорению, письменному или словесному сообщению мыслей. Вот именно они – мысли, мировоззрение, идеология – реально действуют в трагедии Сумарокова, и человеческая фигура персонажа важна в этом действии лишь постольку, поскольку она является проводником звучащей речи. Так,

условность и нематериальность пластического мирообраза трагедии проецируются и на типологию художественной образности, на образ персонажа.

Типология художественной образности, природа конфликта, жанровое своеобразие трагедии

Поскольку драматургия является максимально объективным и как бы безавторским родом литературного творчества, постольку облик драматического персонажа складывается из его пластики (мимика, интонация, жест) и его речевой характеристики. Характерологическое значение жеста, мимики, интонации в этих условиях невероятно велико – и тем знаменательнее скупость пластики сумароковских трагедийных персонажей, подобная скупости вещной атрибутики спектакля. Сумароков в воссоздании внешности своих героев как бы намеренно избегает любого напоминания о том, что это – существа из плоти и крови.

Жестовые ремарки трагедий определяют четыре типа сценической позы и пластики (сценического физического действия) трагедийных персонажей: трагические герои «становятся на колени» и «поднимаются с колен», «взносят кинжал» на себя или на антагониста, «падают в обморок» и «бросаются» в кресло, друг к другу, друг на друга с оружием. Нетрудно заметить, что все эти физические действия носят взрывной, импульсивный характер и не могут сопровождаться длительным речевым актом. Именно в статичном состоянии (стоя или сидя) персонаж активен в речевом плане, и его физические действия в процессе говорения исчерпываются выражением глаз и движением рук:

«Гамлет»:

Возрите вы, глаза, к родительскому гробу (III;65).

Взведи к нему свои ты руки и взови! (III;70).

К тебе взвожу, прещедро небо, руки! (III;70).

«Синав и Трувор»:

Возрите, жители небесны, к сей стране!» (III;170).

«Артистона»: Он руки томные повсюду простирает (III;207).

«Ярополк и Димиза»:

Когда прострешь отсель в края сии свой взгляд (III;363).

«Димитрий Самозванец»:

Взведи на небеса окровавленны руки (IV;118).

Руки в казнь уже убийцы простирают (IV;119).

Простертыя руки и простертыя взоры, очень близкие ораторским жесту и мимике, обнаруживают преимущество облика трагедийного героя по отношению к ораторской позе и жестуляции персонажа одического. Оба в равной мере статуарны, оба представляют собой больше звучащий голос, чем существо из плоти и крови; оба исчерпаны в своей сути смыслом своей прямой речи: «действуют в трагедиях Сумарокова как будто не персонажи, а слова, понятия-образы, сходные с теми понятиями-образами, на которых строятся оды Ломоносова»[58]. Следовательно, наиболее значимой эстетической категорией в этом новом

высоком жанре русской литературы XVIII в. становится то же самое звучащее слово, которое организовало поэтику двух старших жанров – сатиры и оды.

Именно говорение является главным действием трагедийных персонажей Сумарокова. Но в отличие от разговорного слова сатиры и ораторского оды трагедийное слово обладает дополнительными свойствами. Поскольку оно является словом драматургическим, оно должно быть действенным, то есть обладать способностью развиваться из внутренне конфликтного смысла в конфликтную ситуацию. И здесь – одна из сложных проблем интерпретации жанровой модели сумароковских трагедий, поскольку сам процесс развития слова в ситуацию связан с наиболее своеобразным признаком трагедии Сумарокова – с ее конфликтной структурой, резко отличающейся от канонического конфликта разумной и неразумной страсти в драматургии французского классицизма.

Уже в первой трагедии Сумарокова – в «Хореве» (1747) конфликтная ситуация, складывающаяся из взаимоотношений персонажей, обнаруживает отчетливую тенденцию к раздвоению уровней конфликта. Оснельда, дочь низложенного и лишённого власти киевского князя Завлоха, находится в плену у победителя, нового князя Кия. Оснельда любит брата и наследника Кия, Хорева, и любима им. Отец же Оснельды, Завлох, стоит под стенами Киева с войском и требует освобождения Оснельды, не претендуя на отнятый у него престол и власть. Однако Кий подозревает Завлоха именно в покушении на его власть и заставляет Хорева, своего полководца, выступить против Завлоха с войском. Таким образом, Хорев оказывается в классическом безвыходном положении: он не должен послушаться своего брата и властителя – и он не может причинить ущерба отцу своей возлюбленной: чувство долга и любовь вступают в конфликтные отношения.

Оснельда предпринимает свои шаги к тому, чтобы ее брак с Хоревом снял наметившийся конфликт, прося разрешения на этот брак у своего отца. Однако Завлох запрещает дочери любить Хорева, и Оснельда тоже попадает в безвыходную ситуацию: она должна повиноваться своему отцу, но это значит отказаться от своих чувств. Так в трагедии формируется дублирующая линия конфликта между индивидуальным чувством и общественным долгом. Наконец, третья конфликтная ситуация в «Хореве» связана с образом властителя Кия. Как монарх он должен выполнять свой общественный долг – способствовать благу и счастью подданных (т. е. Оснельды и Хорева в первую очередь). Но сама складывающаяся вокруг него ситуация, усугубленная злодейской ложью Сталверха, который обвиняет Хорева, Оснельду и Завлоха в заговоре и покушении на власть Кия, пробуждает в монархе низменную подозрительность и страстное желание любой ценой сохранить свою власть. Кий посылает Оснельде кубок с ядом; Хорев, узнав о гибели возлюбленной, кончает жизнь самоубийством.

Все три центральных персонажа трагедии находятся как будто в одном и том же положении, предполагающем возможность выбора: Оснельда и Хорев могут предпочесть свою любовь повиновению отцу и властителю, Кий – отказаться от подозрений во имя чувства монаршего долга. Однако для каждого персонажа выбор оказывается мнимым – ни один из них ни секунды не колеблется в своих предпочтениях. Этически безупречная пара влюбленных считает делом чести безусловную преданность своему общественному долгу.

Оснельда

Коль любишь ты меня, так честь мою люби <...>.

Расстанься, князь со мной, коль рок любви мешает (III;29).

Хорев

Ты имя мне мое велишь теперь губить.

Иль можешь ты потом изменника любить? (III;30).

Пред Кием тоже как будто возникает аналогичная дилемма: он может попытаться обуздать свою недостойную монарха подозрительность, а может целиком предаться порочной страсти властолюбия. Однако и с этой стороны тоже нет никаких колебаний в выборе:

Кий

Во всей подсолнечной гремит монарша страсть

И превращается в тиранство строга власть (III;47).

Таким образом, обе эти сходные конфликтные ситуации оказываются мнимыми. И для добродетельных персонажей, и для порочного выбор предрешен заранее; их позиция неизменна на протяжении всего действия. С одной стороны, разумные общественные страсти, честь и чувство долга, с другой – иррациональная индивидуальная страсть и безграничный произвол. Следовательно, борьба страстей снимается Сумароковым как источник развития действия трагедии. Она составляет лишь видимый, поверхностный слой глубинного истинного конфликта[59].

В результате движущей силой трагедии становится не столько личностный конфликт, сколько скрытый под противостоянием добродетели и порока конфликт идеологический. Его источник коренится в одном и том же понятии власти, которое является центральным в обеих вышеуказанных коллизиях, только интерпретируется это понятие по-разному. Истинная интерпретация принадлежит Оснельде и Хореву: в их речах понятие власти тождественно самообладанию и является страстью вполне разумной:

Хорев

Потомки возгласят, что я владел страню

И властвовал собой: ты властвовала мною (Ш;31).

В такой трактовке индивидуальное чувство (любовь) не противоречит долгу перед обществом. Концепция власти Кия, равной абсолютному произволу монарха, является ложной, так же как и понимание чести, требующее от него убийства Оснельды:

Кий

О боги, можете ль мою вы злобу видеть?!

И небо и земля мя должны ненавидеть.

Но можно ли царю бесчестие снести?!

Никак нельзя тебя, Оснельда, мне спасти (III;46).

Так складывающаяся в «Хореве» жанровая модель трагедии Сумарокова обретает парадоксальные очертания. При общем трагическом звучании финала действие явно тяготеет к комедийной схеме развития. Вместо одного сложного и противоречивого героя есть нравственный антагонизм порочного и добродетельного персонажей. В конфликте сталкиваются не две взаимоисключающие истины, но истинная и ложная интерпретация одного понятия – следовательно, именно понятие власти оказывается главным трагическим героем, ибо действие вытекает из его внутреннего противоречия.

Классическая коллизия индивидуальной страсти и общественного долга представлена сразу в двух вариантах – в дальнейшем эта структура обретет еще больше сходства с комедийным типом развития действия путем преобразования типологической развязки. Поскольку уже у современников Сумарокова финал трагедии «Хорев» – гибель добродетельных героев и торжество порочного – вызвал решительный протест, типологическая развязка трагедии приобретает прямо противоположный характер. В семи из девяти трагедий добродетельные влюбленные соединяются браком в финале; что же касается порочного властителя, то он или чудесным образом превращается в идеального разумного монарха, или же гибнет – в том случае, если он не в состоянии или не желает преодолеть свое тираническое властолюбие.

Типичный пример подобной структуры, которую Г. А. Гуковский точно назвал «как бы героической комедией»[60], являет собой одна из последних и наиболее знаменитых трагедий Сумарокова «Димитрий Самозванец» (1770), в которой вышеописанные признаки жанра ранней русской трагедии обрели свое предельное воплощение. Расстановка сил в конфликте «Димитрия Самозванца» ясна с самого начала. В образе Димитрия Самозванца Сумароков представил законченного тирана, причем его порочная злодейская сущность не выясняется из его поступков, но прямо продекларирована устами самого героя, отдающего себе полный отчет в своей порочности:

Димитрий.

Зла фурия во мне злодейско сердце гложет,

Злодейская душа спокойна быть не может <...> (IV;70).

Перед царем должна быть истина бессловна.

Не истина – царь, – я; закон – монарша власть,

А предписание закона – царска страсть <...> (IV;74).

Эта однотонная черная окраска персонажа и лобовая прямолинейность его идеологических деклараций не должны восприниматься как недостаток литературного мастерства Сумарокова. Самосознающий злодей и анализирующий свою ложную концепцию власти тиран понадобился драматургу для того, чтобы вывести из-под спуда идеологическую природу конфликта и превратить всю трагедию в огромный идеологический диспут о природе власти вообще. Вопрос о возможности поколебаться в своем злодействе даже не стоит для

Димитрия. На увещания своего приближенного Пармена: «Так ежели ко злу тебя влечет природа, // Преодолей ее и будь отец народа!» (IV;70) следует отрицательный ответ Димитрия: «Нет сил, и не могу себя превозмогать» (IV;72).

Противоположная сторона конфликта – Пармен, боярин Шуйский, его дочь Ксения и ее возлюбленный, князь Георгий Галицкий, на протяжении действия ни минуты не стараются смириться перед тиранией Димитрия – то есть с обеих сторон конфликта упраздняется даже видимость коллизии страсти и чувства долга, характерная для более ранних трагедий. Герои-протагонисты откровенно противопоставляют тиранической идеологии Димитрия свою концепцию праведной власти:

Пармен

Когда б не царствовал в России ты злонравно,

Димитрий ты иль нет, сие народу равно (IV;76).

Пускай Отрепьев он, но и среди обмана,

Коль он достойный царь, достоин царска сана (IV;93).

Георгий

Благополучна нам монаршеска держава,

Когда не бременна народу царска слава,

И если властвовать ты будешь так Москвой,

Благословен твой трон и век России твой (IV;101).

Отточенная афористичность стиха идеологических деклараций окончательно превращает трагедию из действия в анализ, из личностной коллизии в понятийную. И в этом тексте Сумарокова наиболее активным элементом является не человек, но воплощенное в его фигуре понятие – понятие власти, которая сама себя обсуждает и анализирует. Так на самом высоком уровне драматургической поэтики – уровне конфликта и идеологии жанра осуществляется та же самая преемственность трагедии и торжественной оды, которую мы имели случай наблюдать в принципах словоупотребления, в типологии художественной образности и мирообраза трагедии. Трагедия унаследовала от торжественной оды и ее политическую проблематику верховной власти, и ее утвердительную установку. По точному замечанию Г. А. Гуковского, «Сумароков придавал своим трагедиям характер панегирика индивидуальной добродетели. <...> Трагедия движима не пафосом отрицания, <...> а пафосом утверждения, положительными идеалами»[61]. Это вновь возвращает нас к проблеме жанрового своеобразия трагедии Сумарокова, к специфическому соединению в ней элементов трагедийной и комедийной структуры.

Представление о типологии конфликта и особенностях жанра трагедии Сумарокова будет неполным, если не учесть наличия в конфликтной структуре третьей стороны. В «Димитрии Самозванце» эта третья, надличностная сила, особенно очевидна. Уже из приведенных цитат

заметно, насколько значимым в сценической ситуации является внесценический до самого финала собирательный персонаж – народ. Само слово «народ» – одно из наиболее частотных в трагедии «Димитрий Самозванец», наряду со словами «рок» и «судьба», которые озвучивают идею неотвратимой небесной кары. Именно в отношении к народу корректируются нравственные позиции порока и добродетели. И если герои-протагонисты являются полномочными глашатаями мнения этой надличностной и внешней по отношению к трагедийному действию силы, то герой-антагонист противопоставляет себя и народу: «Не для народов я – народы для меня» (IV; 101), и мирозданию в целом: «Ступай во ад, душа, и буди вечно пленна! // О, если бы со мной погибла вся вселенна!» (IV;126).

Так конфликт трагедии «Димитрий Самозванец» обретает предельный универсализм – один против всех и всего. В случае, если бы центральный персонаж Сумарокова обладал смешанным характером, подобная структура конфликта была бы безупречно трагедийной. Но поскольку Димитрий являет собой однотонный образ порока, которому зритель не может сочувствовать, приходится вновь констатировать факт: в трагедии «Димитрий Самозванец» тяготеющий к типологическому трагедийному строению конфликт совмещается с комедийным типом развязки: торжеством добродетели и наказанием порока.

Таким образом, трагедия Сумарокова, которая задала русской драматургии последующих эпох эталонную жанровую модель, становится своеобразным индикатором тенденций развития русской драмы в своих отклонениях от общеевропейских драматургических канонов. Во-первых, органическая связь трагедии Сумарокова с национальной жизнью проявилась не только в приверженности писателя к сюжетам из русской истории, но и в ориентации на политико-идеологические проблемы русской современности. Именно она определила упразднение любовной коллизии как движущей силы трагедии и замещение ее политической проблематикой, наложившей отпечаток неповторимой оригинальности на русскую классицистическую трагедию. Во-вторых, трагедии Сумарокова изначально свойственна определенная структурная вибрация, тенденция к синтетическому объединению элементов трагедийной и комедийной структур, чреватая перспективой возникновения столь оригинальных и неповторимых жанровых моделей, какими являются классическая русская трагедия («Борис Годунов» Пушкина имел первоначальное заглавие «Комедия о настоящей беде Московскому царству...») и классическая русская комедия (грибоедовская комедия «Горе от ума», содержащая в своем названии отнюдь не комедийное понятие «горя»). И совершенно то же самое можно сказать о комедиях Сумарокова, которые являются ничуть не менее противоречивыми и парадоксальными жанровыми структурами.

Поэтика жанра комедии в его генетических связях с сатирой и трагедией

Большинство комедий Сумарокова (всего он создал 12 комедий) было написано в годы, наиболее продуктивные для жанра трагедии: в 1750 г. появился первый комедийный цикл Сумарокова – «Тресотиниус», «Чудовищи», «Пустая ссора»; во второй половине 1750-х гг. – комедии «Нарцисс» и «Приданое обманом»; в 1765-1768 гг. созданы «Опекун», «Лихоимец», «Три брата совместники», «Ядовитый», а в первой половине 1770-х гг. – «Рогоносец по воображению», «Мать – совместница дочери» и «Вздорщица». Таким образом, Сумароков писал комедии на протяжении трех десятилетий своего творчества, и от 1750-х к 1770-м гг. жанровая модель комедии претерпевала существенные изменения: комедии 1750-х гг. тяготеют к памфлетности, в комедиях 1760-х гг. разрабатываются категории интриги и характера, к 1770-м гг. комедии Сумарокова обретают жанровые признаки комедии нравов.

Так же как ода является естественным литературным фоном трагедии, сатира составляет естественный литературный фон комедии, тем более, что само возникновение жанра

комедии в творчестве Сумарокова было спровоцировано его литературной полемикой с Тредиаковским, и стремление осмеять литературного противника обусловило изначальное совпадение установок сатиры и комедии под пером Сумарокова. Но сатирическое задание не определяет целиком особенностей поэтики сумароковских комедий. Помимо общей отрицательной установки и ориентации на устную разговорную речь комедия должна была бы унаследовать от сатиры и сам способ создания пластического образа в жизнеподобной среде, то есть стать бытописательным жанром. Однако этого не происходит в ожидаемой полной мере. Специфика комедийного мирообраза порождена еще и соседством с трагедией. Если у высокой трагедии был один стилевой образец – ода, то комедия в своем становлении опиралась на два жанровых образца. По иерархическому признаку и установочности ей была близка сатира, а по родовому – трагедия. Так у истоков комедии Сумарокова рядопологаются высокий и низкий жанры, взаимодействие которых предопределило своеобразие ее жанровой модели.

По отношению к трагедии Сумарокова его комедия возникла как младший и в некотором роде отраженный жанр. Первый комедийный цикл 1750 г. (через три года после премьеры трагедии «Хорев») был создан в русле литературной полемики, спровоцированной очень резким отзывом Тредиаковского о первой трагедии Сумарокова. Сатирическое задание комедий «Тресотиниус» и «Чудовищи» определилось, следовательно, не изнутри жанра, а извне: Сумароков написал свои первые комедии не с целью создать образец нового жанра, а с целью осмеяния литературного противника – Тредиаковского, чей созвучный фамилии издевательский антропоним «Тресотиниус» (трижды дурак) вынесен в заглавие первой комедии, а карикатурный облик, воплощенный в персонажах Тресотиниусе и Критициондиусе («Чудовищи»), составляет основной смысл действия в этих комедиях.

В этом отношении комедийная форма, которую Сумароков придал своим литературным памфлетам, является вполне факультативной: с тем же успехом Сумароков мог достигнуть своих посторонних целей в публицистике, сатире или пародии. Но вот причина полемики – крайне резкий отзыв Тредиаковского о трагедии «Хорев» – с самого начала пародически спроецировала сумароковскую комедию на эстетику и поэтику трагедийного жанра.

Начиная с комедии «Тресотиниус», в которой дана карикатура на литературную личность Тредиаковского – критика трагедии «Хорев», трагедия составляет постоянный литературный фон комедии Сумарокова. В «Чудовищах», например, пародируется один из выпадов Тредиаковского против словоупотребления Сумарокова:

Дюлиж

Русскую-то трагедию видел ли ты?

Критициондиус

Видел за грехи мои. <...> Кию подали стул, бог знает, на что, будто как бы он в таком был состоянии, что уж и стоять не мог. <...> Стул назван седалищем, будто стулом назвать было нельзя (V;263).

Здесь имеется в виду следующий критический пассаж Тредиаковского: «Кий просит, пришед в крайнее негодование, чтоб ему подано было седалище <...>. Знает Автор, что сие слово есть

славенское, и употреблено в псалмах за стул: но не знает, что славенороссийский язык <...> соединил ныне с сим словом гнусную идею, а именно то, что в писании названо у нас афедроном. Следовательно, что Кий просит, чтоб ему подано было, то пускай сам Кий, как трагическая персона, введенная от Автора, обоняет»[62].

Своеобразной рифмой этому обмену любезностями по поводу трагедии «Хорев» в поздней комедиографии Сумарокова становится самопародия на эту же трагедию, вложенная в уста главного комического персонажа, помещицы Хавроньи в комедии «Рогоносец по воображению» (1772):

Хавронья

<...> потом вышел какой-то, а к нему какую-то на цепи привели женщину <...> ему подали золоченый кубок, <...> этот кубок отослал он к ней, и все было хорошо; потом какой-то еще пришел, поговорили немного, и что-то на него нашло; как он, батька, закричит, шапка с него полетела, а он и почал метаться, как угорелая кошка, да выняв нож, как прыснул себя, так я и обмерла (VI;9).

Так на все комедийное творчество Сумарокова, от шаржа на критика «Хорева» в «Тресотиниусе» и до самопародии в «Рогоносце по воображению» пала тень его первой трагедии. Одна из знаменитейших реплик Кия в трагедии «Хорев», четко формулирующая политическую природу конфликта русской трагедии: «Во всей подсолнечной гремит монарша страсть, // И превращается в тиранство строга власть» (Ш;47) порождает невероятную продуктивность словосочетания «во всей подсолнечной» в устах комедийных персонажей, которые пользуются этим высоким стилевым штампом в подчеркнута бытовом, смеховом контексте. Вот только один пример из комедии «Опекун»: «Чужехват. Во всей подсолнечной нет ничего полезнее солнца и денег» (V;23). С другой стороны, способность пародии не просто повторять уже сказанное, но и предсказывать то, чему еще только предстоит прозвучать, порождает в финалах комедий Сумарокова мотив адских терзаний грешных душ, которому предстоит отлиться в столь же знаменитой реплике трагедии «Димитрий Самозванец»: «Ступай во ад, душа, и буди вечно пленна!» (IV;26). Прежде чем обрести свое чеканное стиховое воплощение в трагедии, эта финальная реплика неоднократно прозвучит в комедийных финалах, например, в той же комедии «Опекун»: «Ниса. А душа-то куда? во ад?»; «Чужехват. Умираю! Ввергаюся во ад!» (V; 13,48).

Каламбурное слово и функция двоящихся понятий в комедийном конфликте

Постоянная пародийная соотнесенность трагедийных и комедийных текстов Сумарокова, помимо того, что рождает дополнительный смеховой эффект действия комедии, имеет важные жанрообразующие следствия. Наряду с этой пародийной двуплановостью комедийного текста одним из ведущих приемов достижения чисто языкового комизма становится у Сумарокова каламбур: контекст, в котором слово выступает сразу в двух значениях – прямом и переносном, предметном и метафорическом:

«Тресотиниус»:

Кимар.

Я <...> твердо тревожное тверду одноножному предпочитаю. У этого, ежели нога подломится, так его и брось: а у того, хотя и две ноги переломятся, так еще и третья останется.

Бобембиус.

Мое твердо о трех ногах, и для того стоит твердо, эрго оно твердо; а твое твердо не твердое, эрго оно не твердо (V;305-306).

Этот пародийно-комический спор о графике буквы «т», в котором сталкиваются ее славянское название «твердо» и прямое, материальное значение этого слова, спор, имеющий в виду латинский («t» – «твердо одноножное») и славянский («т» – «твердо треножное») способы ее написания и метящий в грамматические штудии Третьяковского, открывает подлинный парад каламбуров в комедиях Сумарокова. Практически без игры словом не обходится ни одна его комедия. Вот лишь несколько примеров:

«Опекун»

Чужехват. А честного-то человека детки пришли милостины просить, которых отец ездил до Китайчетого царства и был во Камчатском государстве <...>, а у дочек-то его крашенинные бостроки, <...> и для того-то называют их крашенинкины-ми (V;12)[63].

«Рогоносец по воображению»

Граф. Какие рога? Их у меня и в голове нет. В и к у л. Да у меня они на голове (VI;40).

Таким образом, каламбурное слово изначально раздваивает весь словесный план комедии на предметный и переносный смыслы одного и того же слова, вещи, понятия. Эти смыслы встречаются в одном слове, а каждый предмет и понятие могут быть интерпретированы в двух смыслах – вещном и идеальном. С каламбурной природой слова связана и атрибутивно-пространственная организация комедийного мирообраза. Среда, в которой происходит действие комедии, полностью тождественна среде трагедии, нематериальной и условной. Сцена в комедии – это тоже условное место, приблизительно обозначенное как чей-то дом, без всякой вещной детализации. Зато на уровне комедийного слова действие комедии существенно обывляется за счет разрастания массива слов со значением вещи в речевых характеристиках персонажей, причем слова эти тяготеют к трем уже знакомым нам семантическим центрам сатирического мирообраза: мотивы еды, одежды и денег оживают как основные сюжеты диалогов.

Колебания комедийного слова на грани предметного и переносного значений вызывают двоение комедийного мирообраза на следующем уровне – принципиально важном уровне понятия, которое, так же как и в трагедии, является в комедии Сумарокова конфликтообразующей категорией. Весь комедийный конфликт, так же, как и конфликт трагедии, строится не столько на столкновении характеров, сколько на столкновении понятий. Пожалуй, наиболее выразительным примером является невероятная продуктивность понятия чести, которое генетически является трагедийным, в комедиях Сумарокова. Честью и бесчестьем озабочены решительно все персонажи комедии: это слово не сходит с их уст в обычных фразеологизмах:

честное слово, честное имя, честно клянусь, честь имею, а также становится предметом обсуждения, формируя нравственную позицию порока (ложная честь) и добродетели (истинная честь) в конфликте. При этом понятие чести тоже является каламбуром в комедиях Сумарокова, поскольку ложная интерпретация этого понятия имеет отчетливый вещно-предметный, а истинная – духовно-идеальный характер в тех контекстах, которые создаются вокруг слова «честь».

Уже в комедии «Опекун» рассуждения о практической бесполезности чести, вложенные в уста порочного персонажа Чужехвата, соединяются с мотивами бытописательного вещного мирообраза: «Честь да честь! Какая честь, коли нечего есть? До чести ли тогда, когда брюхо пусто? Пуста мошна, пусто и брюхо» (III; 12) – таким образом, абстрактное понятие как бы уравнивается с мотивами еды и денег и переходит в разряд материальных предметов. В комедии «Рогоносец по воображению» это раздвоение конфликтообразующего понятия еще

более отчетливо. Мнимое покушение графа Кассандра на супружескую честь Викула и Хавроньи материализовано в метафоре «рогов», имеющей ассоциативный вещный смысл, а подлинная честь Флоризы и графа развернута как понятие, определяющее высокий уровень их отношений:

Флориза.

Только чтобы ваши речи были сходны с моею честью.

Граф.

«...» ничего такого не выговорю, что вашему слуху и вашей чести непристойностью коснуться может (VI;32).

Эта способность каламбурного слова комедий раздваивать конфликтующее понятие на истинное и ложное, духовное и материальное, высокое и низкое значения и сталкивать между собой носителей того или иного смысла влечет за собой двоение образной системы. Именно здесь более всего очевидной становится ориентация комедии не на один, а на два ряда мирообразов, сформированных предшествующей традицией: сатирически-бытовой вещный и одо-трагедийный – духовный и идеологический. Отсюда – специфика художественной образности комедии, создающей образ порочного персонажа в русле сатирико-бытовой, а добродетельного – в русле одо-трагедийной типологии художественной образности.

Типология художественной образности люди – вещи и люди – идеи

Первоначально добродетельный персонаж занимает в комедии более чем скромное место. В «Тресотиниусе» идеальная пара влюбленных появляется на периферии действия, в исходной ситуации и развязке только для того, чтобы обозначить внешний сюжетный рисунок действия и дать повод для развертывания ряда сцен с пародийным обличительным содержанием. Однако появляясь на подмостках лишь для того, чтобы сказать одну-две фразы, добродетельный персонаж подчеркнуто бескорыстен:

Клариса.

Не жалуйте мне никакого приданого, хотя и наследства лишите, только «...» не разлучайте меня с тем, кто женится на мне не ради богатства «...».

Дорант.

Я только той милости желаю, чтоб за мною дочь ваша была, а хотя бы приданого за нею и не пожалуете, я вас всегда как отца своего почитать буду (V;323).

Начиная с комедии «Опекун» соотношение порочных и добродетельных персонажей резко меняется: если в ранних комедиях добродетельная пара противостояла массе порочных персонажей, то в «Опекуне» один порочный персонаж противопоставлен группе добродетельных. Соответственно этому расширяется и отведенное добродетельным персонажам пространство текста. Из 22-х явлений комедии «Опекун» ровно половина – 11 – занята только их диалогами. И хотя Чужехват – с одной стороны, Сострата, Валерий, Ниса и Пасквин-Валериан – с другой одинаково оперируют понятиями чести, страсти, долга, любви, греха и покаяния, смысл этих одинаковых слов в их речах оказывается совершенно разным за счет контекста, в котором они возникают. Это особенно заметно в симметричных сценах объяснения в любви Чужехвата – Нисе, Валерия – Сострате, где одно и то же понятие

«любовь» выступает в материально-вещном контексте как низменная плотская страсть и в эмоционально-идеальном контексте как высокое духовное чувство:

Чужехват.

Ау меня не только голова, да и мощна не пуста, даром-то что она снаружи не нарядна, и только из посконной холстины. Снаружи она убрана не по-французски, да в ней хорошо по присловице, что не красна изба углами, красна пирогами. А тот пирог начинен не кашею, да золотом и серебром, а медные деньги мне не по мысли.

Ниса.

Однако я за тебя, сударь, не пойду, хотя бы ты был богатеи турецкого султана (V;19-20).

Валерий.

Я люблю тебя, Сострата, я люблю тебя всем сердцем моим, всем моим помышлением, всем моим чувствием: ты очам моим всего прекраснее в природе, ты душе моей всего милее на свете, разум мой тобою наполнен <...>, ты из памяти моей не выходишь никогда <...>.

Сострата.

Все это я, Валерий, взаимно ощущаю, и только от того иногда трепещет дух во мне, чтобы это мое благоденствие твердо и непоколебимо пребывало <...> (V;22-23).

Так постепенно намечается и укрепляется способ чисто эстетического расподобления добродетельных и порочных персонажей в комедиях Сумарокова: значение употребляемого им слова начинает служить знаком его нравственного достоинства. Если порок одержим страстью к материальному, и его речевая характеристика густо насыщена словами с предметным значением, то добродетель исповедует духовные ценности, и в речевых характеристиках ее представителей преобладают понятия, выражающие категории духовной жизни.

Но, конечно, своего апогея это стилевое расподобление речевых характеристик порока и добродетели достигает в комедии «Рогоносец по воображению». Словесный ореол образов Викула и Хавроньи состоит из конкретизированного до последней возможности мотива еды

(свинные ноги со сметаной да с хреном, каша-размазня, морковные пироги, фрукасе из свинины с черносливом, жареная плотва, тертый горох и проч.). Словарь же положительных героев, Флоризы и графа Кассандра состоит почти сплошь из абстрактных понятий

(участь, презрение, почтение, надежда, счастье, судьбина, великодушие, достоинство, рассудок, вкус, гордость, благородство, любочестие, честь).

Эстетические последствия подобного расподобления вполне очевидны. Порочные персонажи сумароковских комедий как бы уплотняются, обретают телесный облик, формируют вокруг себя достоверную бытовую среду – и по этой линии своего действия комедия становится словесной моделью материальной реальности. Что же касается персонажей добродетельных, то они развоплощаются, теряют прикрепленность к быту и все выше поднимаются в бытийные сферы чистой духовности – по этой линии своего действия комедия становится словесной моделью реальности идеальной. Так осуществляется первый шаг синтеза низких и высоких жанровых структур в пределах одной жанровой модели комедии.

Мир вещей, воплощенный в сатирико-бытовых персонажах, и мир идей, который выражает себя голосами добродетельных героев, противостоят друг другу в комедиях Сумарокова сравнительно бесконфликтно, поскольку главной конфликтообразующей категорией пока что является понятие. Но сама сфера потенциальной конфликтности русской драмы, как

отражения конфликтности русской жизни, намечена Сумароковым с абсолютной художественной точностью. Мир вещей – действительная русская жизнь и мир идей – представления русских просветителей о ее идеальном должном облике, категорически не совпадали как в самой действительной жизни, так и в ее вторичной словесной модели – литературе.

Типология развязки как показатель жанрового синкретизма комедий Сумарокова

Двоющийся мирообраз комедии в самой своей способности двоения обнаруживает свою внутреннюю катастрофичность. Если одно и то же понятие в своем конкретно-вещном воплощении является пороком, а в абстрактно-идеальном – добродетелью, это уже само по себе есть знак неблагополучия жизни, зеркалом которой является литература. Внутренняя катастрофичность комедийного мирообраза, который создан таким же, как в трагедии, конфликтом нравственных понятий, чреват таким же крахом порока и торжеством добродетели, увенчан в финале таким же браком, как и трагедийный сюжет, проявляется более всего в типологии развязки комедийного действия, которая, как и в трагедии, осуществляется при помощи внешней силы, чаще всего отождествляемой с правосудием.

Уже в финале комедии «Тресотиниус» на сцене появляется подьячий (судейский чиновник) с брачным контрактом, по которому руку Кларисы получает ее возлюбленный Дорант – кстати, и он впервые появляется на сцене только в финале комедии. Этот едва намечившийся в развязке первой комедии Сумарокова мотив получает свое полное развитие в «Опекуне», где в финале на равных правах действуют суд человеческий и Суд Божий. В «Опекуне» развязка растягивается практически на восемь явлений. Сначала из сравнения крестов Валерия и Пасквина выясняется благородное происхождение Пасквина-Валериана. Потом Сострата приносит письмо некоего ни разу не упомянутого ранее Палемона, из которого явствуют те же самые обстоятельства. Потом на сцену выходит сам Палемон, в сопровождении живого свидетеля интриги Чужехвата – Старушки (оба персонажа появляются на сцене впервые). В принципе этого всего для распутывания интриги вполне достаточно. Но окончательная развязка наступает только в «явлении последнем», когда на сцену выходит Секретарь, оглашающий текст судебного постановления от имени максимально высокой для комедии инстанции – светской верховной власти:

Секретарь. По решению Государственной Коллегии правосудия, по утверждению Правительствующего Сената и по высочайшему повелению учреждено <...> (V;47).

Верховная власть от частного быта комедии находится на таком же расстоянии, на какое судьба и Божественный Промысел отдалены от трагедийного мира человеческой мысли, и это уподобляет между собой развязки трагедий и комедий Сумарокова: в обоих жанрах в действие вмешиваются надличностные силы, в обоих жанрах имеют место не только финальный брак, но и финальная гибель и слезы. И если трагедия завершается буквальным кровопролитием, то в финалах комедий возникают словесные мотивы Страшного Суда (всеобщая гибель в конце времен), смерти и ада:

«Тресотиниус»

Оронт. Ах! Погиб я! <...>.

Тресотиниус. Ах! Приказная душа, погубила ты меня! (V;323).

«Опекун»

Палемон. Тебе страшный суд, а ему воскресение мертвых уже пришли <...>.

Чужехват. Пришло преставление света. Гибну! Гибну! Горю! Тону! Помогите! Умираю! Ввергаюся во ад! (V;47-48).

«Рогоносец по воображению»

Викул. В геене, в тартаре, в архитартаре будешь ты, окаяница! (VI;49).

Так трагедия, тяготеющая к счастливому браку в финале, и комедия, чреватая гибелью в конце, оказываются в творчестве Сумарокова эстетически сходными жанрами. Обе жанровые модели являются сложными и смешанными, совмещая в себе признаки противоположных жанров трагедии и комедии. Не только для классицистического жанрового мышления, но и для мировой драматургической традиции эта ситуация является совершенно нетипичной. Именно в синтетизме драматургического жанра больше всего сказалось его национальное своеобразие на русской почве.

Однако мир комедий Сумарокова слишком причудлив и фантастичен для того, чтобы он мог быть отождествлен с русской реальностью, его породившей: комедийному театру Сумарокова явно не хватает жизнеподобности и узнаваемости национального общественного быта. Это обстоятельство породило в 1760-х гг. альтернативную театру Сумарокова линию развития русской комедиографии – комедию нравов, кульминационно увенчанную фонвизинским «Бригадиром».

Жанровый состав лирики Сумарокова. Поэтика жанра песни: песня и трагедия

Лирика Сумарокова, пожалуй, наиболее обширная область его литературного наследия, именно потому, что и здесь он был последовательным универсалистом. Жанровый состав его лирики включает решительно все известные в его эпоху жанры: от твердых устойчивых форм сонета, рондо, стансов до лирических миниатюр – эпиграммы, эпитафии и мадригала. Традиционные жанры русской классицистической поэзии – торжественная, духовная, анакреонтическая оды, сатира, басня, любовная песня; популярные в западноевропейском классицизме эклога, идиллия, героида, элегия; жанры, которые только начинали свою жизнь в русской литературе – стихотворное послание, пародия – все это составляет в совокупности представление о всеохватности лирического репертуара Сумарокова.

Разумеется, не все эти жанры были равноценны в творческом сознании Сумарокова. Некоторые жанровые формы (сонет, рондо, баллада, стансы) представлены одним или несколькими текстами и имеют характер явного творческого эксперимента. В других жанрах – таких, например, как торжественная ода – Сумароков следовал своим старшим современникам, Тредиаковскому и Ломоносову, опираясь на разработанные ими варианты одических жанровых моделей. И, разумеется, в его лирике есть излюбленные жанры, в которых Сумароков был не только лидером, но и новатором. Это песня, басня и пародия.

Песня – лирическое стихотворение, написанное на уже существующую музыку или предназначенное для исполнения в музыкальном сопровождении – была одним из наиболее популярных жанров русской литературы XVIII в. начиная с Петровской эпохи. Однако лишь Сумароков узаконил позицию песни в жанровой системе русской лирики, поскольку политическое, социально-гражданственное направление, принятое новой светской литературой, сразу отвергло песню как жанр личный и камерный, во имя насыщенных общественно-политической проблематикой старших жанров.

Сумароков отнесся к жанру песни иначе. Он увидел в нем удобную форму выражения непосредственного частного чувства, изгнанного из высоких жанров официальной литературной иерархии, но властно поощряемого персонализмом новой светской культуры России. Это понимание жанра обусловило огромную продуктивность песни в его лирике: начав писать песни в 1730-х гг., Сумароков не расставался с этим жанром вплоть до начала 1770-х гг. и создал всего около 160 песенных текстов. Именно в песнях Сумарокова любовь – индивидуальная страсть, столь же всепоглощающая, что и страсть общественно-политическая, обрела не только права гражданства, но и свой поэтический язык. Песня становится как бы обособившимся монологом трагического героя, в котором сердечные страсти выговариваются языком психологической лирики. Таким образом, песни Сумарокова – это форма реализации драматургического психологизма, подавленного в русской трагедии абсолютным преобладанием общественной проблематики.

Песенный психологизм непосредственно связан у Сумарокова со спецификой драматургического рода, который закрывает автора от читателя образом персонажа, действующим лицом, по видимости абсолютно самостоятельным и свободным в своих речах и поступках. Лиризм сумароковских песен тоже лишен авторской субъективности в том смысле, что и здесь между авторским чувством и читательской эмоцией тоже есть персонаж-посредник, не равный автору текста: лирический субъект, от лица которого написана песня. Этот тип лирического психологизма И. З.Серман удачно определил как «абстрактно-поэтический»[64].

Абстрактность песенного психологизма сказалась в том, что в песне Сумарокова всегда присутствует самостоятельный лирический субъект, носитель страсти, выражающий ее прямой речью. Этот субъект, препятствующий песне превратиться в непосредственное авторское эмоциональное излияние, с равным успехом может быть мужчиной и женщиной. Он как бы играет свою роль, и личное местоимение «я» почти всегда принадлежит ему, а не автору:

Позабудь дни жизни сей,

Как о мне вздыхала;

Выдь из памяти моей,

Как неверна стала! (VIII;263).

Весь мой ум тобой наполнен,

Я твоей привыкла слыть.

Хоть надежды я лишилась,

Мне нельзя престать любить (VIII;257).

В тех немногих случаях, когда личное местоимение принадлежит автору, его образ имеет обобщенный характер (в этом случае личное местоимение стоит во множественной форме), а индивидуальность скрывается за маской нейтрального повествователя-наблюдателя:

Гордость, источник бед

Распрей к нам не приводит,

Споров меж нами нет,
Брань нам и в ум не входит. (VIII; 179).
И что сделалось потом, И того не знаю.
Я немного при таком Деле примечаю;
Только эхо по реке
Отвечало вдалеке (VIII;254).

Наиболее общая песенная ситуация – измена и разлука, порождающие психологический конфликт в душе лирического субъекта песни. Отсюда – чрезвычайный драматизм, как особая примета сумароковской песни: «любовь, изображенная в песнях Сумарокова, стала высочайшим проявлением человеческого в человеке, идеальным выражением его природы. Именно поэтому песня у Сумарокова как бы перерастает рамки своего жанра и становится «...» свернутой драматической ситуацией»[65]. Поэтому песня и трагедия пересекаются в ряде художественных приемов. Так же, как в трагедии, в песне имеет место перипетия (перемена положения из лучшего в худшее):

Ввергнута тобою я в сию злу долю,
Ты спокойный дух мой возмутил,
Ты мою свободу пременял в неволю.
Ты утехи в горесть обратил (VIII;218).

Так же, как и персонаж трагедии, лирический субъект песни находится в состоянии внутреннего конфликта и борьбы страстей:

Стыд из сердца выгнать страсть мою стремится,
А любовь стремится выгнать стыд.
В сей жестокой брани мой рассудок тмится,
Сердце рвется, страждет и горит (VIII;219).

Универсальное для песенного жанра понятие любви конкретизируется в более частных понятиях, обозначающих разные психологические состояния: ревность, измена, горесть, утеха, счастье и т. д. Так в песнях создается столь же абстрактный, как и в трагедии, духовный идеальный миробраз, но только не идеологический, а психологический. Душевное состояние лирического субъекта песни описывается типично трагедийными антитезами (свобода – неволя, утеха – горесть, стыд – страсть). И часто подобные антитезы

развертываются в картину столкновения и борьбы противоположных страстей, которые на поверку оказываются совсем не взаимоисключающими, а тесно взаимосвязанными и способными переходить одна в другую:

Гасни, пламень мой, в крови!

Ах, чего желаю!

Истребляя жар любви,

Больше лишь пылаю (VIII;263).

Мне забыть его не можно

Так, как он меня забыл;

Хоть любить его не должно,

Он, однако, сердцу мил (VIII;257).

Так песня, свободная от канонических жанровых правил, реализует в себе ту же самую тенденцию к синтезу противоположных элементов, которая намечается и в драматургических жанрах Сумарокова, с той только разницей, что в драме тяготеют к синтезу элементы формально-структурные, а в песне – сюжетные и содержательные.

Отсутствие формальных канонов для жанра песни обусловило еще одно важное свойство поэтики сумароковских песен: необыкновенное метрическое разнообразие, которое на фоне пристрастия современников Сумарокова к одному-двум метрам (например, известное пристрастие Ломоносова к 4- и 6-стопному ямбу) имело огромное значение для обогащения ритмического строя русской лирики.

Уже из приведенных примеров видно, как разнообразны ритмика и метрика сумароковских песен. При общем преобладании хореического ритма Сумароков широко варьирует стопность хорея, чередуя в пределах строфы стихи с разным количеством стоп, а также обогащает ритмический рисунок стиха широким использованием облегченных (пиррихий) и усеченных (без безударного слога) стоп наряду со стопами полного образования:

Прости, моя любезная, мой свет, прости,

Мне сказано назавтрее в поход идти;

Неведомо мне то, увижусь ли с тобой,

Ин ты хотя в последний раз побудь со мной (VIII; 286).

И, конечно, поскольку песня – это исконный фольклорный жанр, в песнях Сумарокова очень заметны фольклорные ритмы и поэтические приемы:

Не грусти, мой свет!

Мне грустно и самой,
Что давно я не видалася с тобой, –
Муж ревнивый не пускает никуда;
Отвернусь лишь – так и он идет туда. (VIII; 254).

Я лишилася друга.

Калина ли моя, малина ли моя!

Вянь, трава чиста луга,

Не всходи, месяц ясный,

Не свети ты, день красный (VIII; 190).

Сумароковская песня, тематический аналог элегии, именно своей метрической свободой оказала неоценимую услугу русской лирике в том, что касалось содержательности художественных форм, которые служили бы дополнительным способом выражения лирических эмоций и смыслов. Разным оттенкам настроения и чувства в песнях Сумарокова соответствуют разные ритмы, способы рифмовки и строфические формы. Таким образом, в своих поисках песенных ритмов, соответствующих разным оттенкам содержания, Сумароков не только продолжил, но и развил стихотворную практику Ломоносова. Если Ломоносов для выражения категории высокого в торжественной оде обосновал необходимость употребления ямбической стопы с восходящей интонацией, то Сумароков в своих полиметрических песнях создал целый арсенал ритмов, приспособленных для передачи разных оттенков психологии страсти. И в этом – главная роль его песен, связующего звена традиции русской лирики XVIII в. – от Ломоносова к поэтам конца XVIII в.

Поэтика жанра басни: басня и комедия

Своеобразной антонимической парой, составляющей песне одновременно параллель и антитезу, является в поэзии Сумарокова жанр басни, еще более продуктивный, чем песня. При жизни Сумароков выпустил три сборника басен (1762-1769); большое количество басен было им напечатано в разных периодических изданиях 1750-1760-х гг. Всего же он написал около 400 басен. Так же, как и песня, басня была одним из наиболее свободных жанров классицизма, что и проявилось в узаконенном именно Сумароковым басенном стихе – вольном (разностопном) ямбе.

В своих жанровых отношениях басня и песня делят между собой сферы эстетической компетенции примерно так же, как сатира и ода, комедия и трагедия, с той лишь разницей, что басня и песня связаны не с общественной, а с частной жизнью. Если в частной жизни любовь – это страсть духовная, а песня, в которой реализуется эта страсть, тяготеет к высоким жанрам своим нематериальным абстрактно-психологическим миром образом, то басня целиком сосредоточена в мире низких бытовых материальных страстей: таких, как лицемерие, чванство, корыстолюбие, невежество и т. д.

И это, конечно, включает басню в определенную цепочку литературной жанровой преемственности. Так же как в песне восторжествовал изгнанный из трагедии Сумарокова психологический конфликт, басня полновесно реализует не до конца воплотившийся в его комедии вещный бытовой миробраз. Поэтому басенный миробраз оказывается сближен с миробразом русской сатиры. Сатирическое начало в басне Сумарокова проявлено двояко: и как эстетическая установка на пластическое бытописание, и как морально-этический пафос отрицания, обличения и назидания. Сам Сумароков называл свои басни «притчами», подчеркивая тем самым их дидактическое начало[66].

Все своеобразие басни Сумарокова связано с категорией автора-повествователя: именно формы проявления авторской позиции обусловили особенности басенного сюжетосложения, стиля, комических приемов повествования. В этом смысле басня тоже может быть соотнесена с песней и противопоставлена ей. Если лирический субъект песни, носитель эмоции – это персонаж, отдельный от автора, обладающий собственным личным местоимением, то в басне авторский голос несравненно более конкретен: и личное местоимение, и интонация, и отношение к повествуемым событиям принадлежат рассказчику басни, образ которого для Сумарокова практически совпадает с личностью баснописца.

Моменты открытого проявления авторского начала связаны, как правило, с зачином басни, мотивацией повествования: «Прибаску // Сложу // И сказку // Скажу» («Жуки и пчелы» – VII;49), или же с ее финалом, в качестве основного морального тезиса басенного сюжета: «Читатель! знаешь ли, к чему мои слова? // Каков Терновый куст, Сатира такова» («Терновый куст» – VII;91). Довольно часто эти традиционные включения авторского голоса совмещаются в кольце обращений-комментариев, обрамляющих басенный сюжет: «Единовластие прехвально, // А многовластие нахально. // Я это предложу // Во басенке, которую скажу» – «Не о невольниках я это говорю, // Но лишь о подданных во вольности царю» («Единовластие» – VII;283).

Гораздо интереснее этих традиционных форм включения авторского голоса в повествование те случаи, когда проявление авторского начала служит формой непосредственного контакта автора и читателя: открыто обращаясь к читателю от своего имени или высказывая прямо свое мнение, автор вовлекает читателя в диалог, живо напоминающий диалогическое строение сатиры или комедии:

Да чужого гряда ты не тщись умалять,

И чего ты не знаешь, не тщись похулять.

Если спросишь меня,

Я скажу не маня,

Что честной человек

Этой гнусности сделать не может век.

(«Мужик с котомкой» – VII;311).

Так, активность авторских речевых форм определяет интонационную структуру басни: авторский голос становится носителем смехового, иронического начала в басенном повествовании, отчасти предвещающего лукаво-иронические интонации басен «дедушки Крылова», в которых за маской мнимого простодушия и недалекости скрывается острая,

язвительная насмешка. Подобные интонации, скрывающие за видимым утверждением сущностное отрицание, а за похвалой – обличение и насмешку, начинают звучать в русской басенной традиции именно в прямой авторской речи сумароковских басен:

Украд подьячий протокол,

А я не лицемерю,

Что этому не верю:

Впадет ли в таковой раскол

Душа такого человека!

Подьячие того не делали в век века!

И может ли когда иметь подьячий страсть,

Чтоб стал он красть! Нет, я не лицемерю,

Что этому не верю;

Подьяческа душа Гораздо хороша

(«Протокол» – VII; 102).

Эта лукавая интонация позволяет Сумарокову обходиться вообще без таких обязательных традиционных компонентов басни, как мораль и нравоучение. Иронический эффект, заключающийся в самой манере повествования, избавляет сюжет от необходимости пояснения, акцентируя самоценную смеховую природу жанра в интерпретации Сумарокова:

Какой-то человек ко стряпчому бежит:

«Мне триста, говорит, рублей принадлежит».

А Стряпчий отвечает: «Совет мой тот:

Поди и отнеси дьяку рублей пятьсот»

(«Стряпчий – VII; 180).

Ситуативная ирония сюжета и интонационная ирония манеры авторского повествования дополняются в баснях Сумарокова многочисленными приемами речевого комизма, уже знакомыми нам по стилю его комедийных текстов. Так, в басне весьма продуктивен каламбур – любимая Сумароковым словесная игра на полисемии и созвучии. Но если в комедии был более продуктивен каламбур, основанный на полисемии слова, то более острый и просторечный стиль басни предпочитает каламбур на основе созвучия, рождающий дополнительный комический эффект из-за абсолютной несовместимости созвучных слов. Типичный пример подобной чисто комической игры созвучием представляет собой басня «Посол-осел», повествующая о глупом поселе, которого обозвали ослом в дипломатической

депеше, пытаюсь извинить его глупости:

«Его простите, он дурак, Не будет со ослом у человека драк». Они на то: «И мы не скудны здесь ослами, Однако мы ослов не делаем послами» (VII;205).

Очевидно, что в этих случаях комический эффект рождается от столкновения слов, близких по звучанию, но относящихся к разным стилевым сферам речи. В этом смысле, чисто стилистически, басни Сумарокова очень похожи на стихи Тредиаковского той безграничной свободой, с какой Сумароков совмещает в пределах одного стиха или синтаксической единицы просторечные вульгаризмы со словами высокого стиля: «Так брюхо гордое и горды мысли пали» («Коршун» – VII;330), «Ни сами рыцари, которые воют, // Друг друга кои под бока // И в нос и в рыло суют» («Кулашный бой» – VII;244). Однако этот эффект, который у Тредиаковского возникал помимо авторских намерений, у Сумарокова приобретает смысл осознанного комического приема. Столкновение разностильных слов у него, как правило, подчеркнуто рифмой – сильной позицией слова в стихотворном тексте:

Престали кланяться уроду

И бросили Болвана в воду,

Сказав: «Не отвращал ты нас от зла:

Не мог по счастью ты нам пути отверзти!

Не будет от тебя, как будто от козла,

Ни молока, ни шерсти»

(«Болван» – VII;73).

Сталкивая в пределах одного стиха славянизм («престали») и вульгаризм («урод»), рифмуя «зла-козла», «отверзти-шерсти», и в других баснях: «небо – жеребо», «жуки – науки», «чины – ветчины», «хвала – вола» и т. д. Сумароков вполне сознательно пользуется комическим эффектом подобного стилового разнобоя, особенно яркого на фоне вполне дифференцированных стилевой реформой Ломоносова высокого и низкого стилей литературного языка. Это ощутимое авторское намерение посмешить читателя и скомпрометировать порок чисто языковыми средствами также подчеркивает организующую весь жанр басни авторскую позицию.

Наконец, активностью авторского начала в баснях Сумарокова обусловлено и своеобразие сюжетосложения. Один и тот же моральный тезис зачастую разворачивается не только в основном сюжете басни, но и в его побочных ответвлениях, которые по своему смыслу аналогичны основному сюжету и его моральному тезису. Такова, например, басня «Осел во Львовой коже», сюжет которой восходит к одноименной басне Лафонтена и направлен против ложного тщеславия. Основа басенного сюжета задана в первых стихах:

Осел, одетый в кожу Львову.

Надев обнову.

Гордиться стал <...> (VII;68).

Однако, прежде чем развернуть его в традиционной басенной звериной аллегории, Сумароков вводит дополнительную ситуацию, которая эту аллегорию сразу же раскрывает, переводя из иносказательного плана в реальный бытовой, и притом подчеркнутый в своей социальной принадлежности:

Каков стал горд

Осел, на что о том болтать?

Легохонько то можно испытать,

Когда мы взглянем

На мужика

И почитати станем

Мы в нем откупщика,

Который продавал подовые на рынке <...>

Богатства у него великая река, <...>

И плавает, как муха в крынке,

В пространном море молока;

Или когда в чести увидим дурака,

Или в чину уroda

Из сама подла рода,

Которого пахать произвела природа (VII;69).

Этот прием, который называется амплификация (умножение) не только придает басенному повествованию непринужденную свободу; он еще и вносит в интернациональные сюжеты достоверные подробности русского быта, придавая басням Сумарокова яркий отпечаток национального своеобразия и русифицируя отвлеченно-условные басенные иносказания. За счет амплификации сюжета в басню Сумарокова как один из основных элементов ее содержания входит множество бытовых зарисовок, совершенно очевидно воскрешающих в этом новом жанре сатирический бытовой миробраз, причем часто это почти прямые реминисценции кантемировых бытописательных мотивов. Так, например, басня «Недостаток времени» явно написана по мотивам Сатиры II «Филарет и Евгений»:

Пришло к нему часу в десятом Время;

Он спит,

Храпит <...>

В одиннадцать часов пьет чай, табак курит

И ничего не говорит,
Так Времени его способный час неведом.
В двенадцать он часов пирует за обедом <...>
А под вечер, болван, он, сидя, убирает –
Не мысли, волосы приводит в лад,
И в сонмища публичны едет, гад,
И после в карты проиграет (VII;253-254).

Именно в таких бытописательных сценках, наполняющих тексты басен Сумарокова, окончательно проявляется их сатирическая природа. Усваивая эстетические основания сатиры (бытовой мирообраз), басня под пером Сумарокова вбирает в себя и отрицательную этическую установку сатиры, превращаясь в обличение порока, а не только в его осмеяние. Это тоже признак национального своеобразия жанровой модели русской басни в том виде, в каком она впервые сложилась в творчестве Сумарокова: ведь сам по себе жанр басни отнюдь не является сатирическим. Более того – название басни в европейской традиции: «фабула» (лат.) и «аполог» (фр.) – подчеркивают ее повествовательную и дидактическую (утвердительную) природу.

Делая басню сатирическим жанром, Сумароков, следовательно, совместил в ее жанровых рамках исконно свойственное басне утверждение моральной истины с отрицанием порока – и, значит, басня Сумарокова тоже стала сложным жанром, соединяющим в себе элементы противоположных жанровых структур. Это – проявление той же самой тенденции к жанровому синтезу, которую мы уже наблюдали в трагедиях, комедиях и песнях Сумарокова.

Место литературной пародии в творчестве Сумарокова и в русском литературном процессе

Ведущие жанры литературного наследия Сумарокова, отчетливо распадаясь на два иерархических ряда: высокий (ода, трагедия, песня) и низкий (сатира, комедия, басня), тем не менее, существуют в постоянной парной соотношенности и, как это видно, испытывают постоянное взаимное влияние. При этом они все-таки сохраняют свою основную иерархическую принадлежность, поскольку элементы противоположного ряда включаются только в качестве знака некой литературной перспективы, лежащей уже за пределами творчества Сумарокова. Но в его репертуаре есть один жанр, который вплотную сводит высокую и низкую жанрово-стилевые системы в пределах одного текста. Пародии Сумарокова, при всей своей видимой окказиональности, отнюдь не являются только лишь фактом его затянувшейся литературной полемики с Тредиаковским и Ломоносовым. Литературная роль сумароковских пародий несравненно шире того конкретного смысла, который вкладывал в них сам писатель.

Вообще положение пародии в литературном процессе определяется двояким образом. С одной стороны, это ее узкое конкретное назначение средства литературной полемики и орудия смеховой дискредитации литературного противника. С другой – пародия является одним из наиболее мощных инструментов самосознания литературы, и в этой своей функции

она без преувеличения может быть названа генератором литературного процесса и индикатором его основных тенденций[67].

По самой своей природе пародия – это двуединый текст, обязательно имеющий два плана: первичный (пародируемый текст) и вторичный (текст пародии): это двуединство зафиксировано в самом термине «пародия», буквально переводимом как «перепеснь». Чтобы выполнить свое узкое назначение, пародия должна сохранять связь этих планов, то есть быть узнаваемой, сохранять в своей структуре какие-то характерные признаки и элементы исходного текста (хотя сам комический эффект пародии основан именно на неувязке привычного исходного элемента с тем новым контекстом, в который он помещается в пародии).

Если пародия утратит эту связь со своим исходным текстом, она перестает осознаваться как таковая и, следовательно, не может выполнить свое узкое назначение. Таким образом, двуединый текст пародии может быть уподоблен зеркальному отражению какого-то объекта, которое может существовать, пока объект находится перед зеркалом. В этом и заключается основание функций пародии в литературном процессе: подобно тому, как зеркало является инструментом самопознания реальности, пародия является средством самосознания литературы: осмеивая какое-то литературное явление, пародия тем самым демонстрирует его как таковое.

В этом смысле пародии Сумарокова – наиболее яркий показатель всей новизны эстетических оснований русской литературы XVIII в. относительно предшествующей эпохи. Древнерусская пародия, в силу анонимного характера литературы, была жанрово-стилевым явлением: объектом пародии («Калязинская челобитная», «Служба кабаку», шутейные лечебники, пародийные повести) являлись устойчивые жанровые структуры и твердые формы. Что же касается пародий Сумарокова, то они имеют абсолютно точный литературный адрес. Песня «О приятное приятство» из комедии «Тресотиниус» и «Сонет, нарочито сочиненный дурным складом» целят в Тредиаковского; адресатом «Вздорных од» является Ломоносов.

Признак, по которому эти адресаты определяются, при всем своем внешнем сходстве с жанрово-стилевой древнерусской пародией, насыщен абсолютно новым содержанием. Жанр для Сумарокова – это авторский жанр: песня и сонет введены в русскую литературную практику Тредиаковским, торжественная ода – Ломоносовым; стиль же пародий Сумарокова – это имитация индивидуальных поэтических стилей Тредиаковского и Ломоносова. Таким образом, пародии Сумарокова объективно зафиксировали следующие эстетические основания новой русской литературы: литературная личность, авторская жанровая система и индивидуальный стиль. В результате эти новые явления в русской литературе оказались продемонстрированы пародиями Сумарокова как основное содержание национального литературного процесса. Сумароков был на редкость чутким и острым пародистом: по его пародиям индивидуальный стиль Тредиаковского и Ломоносова можно изучать так же успешно, как и по оригинальным текстам этих поэтов, и даже более того: пародии Сумарокова, в которых он отбирает несколько особенно ярких характеристических примет, создают своеобразную концепцию индивидуального стиля.

Пародируя поэтическую манеру Тредиаковского, Сумароков, например, не упустил из виду ни одной из характерных черт, формирующих представление о переходном положении стихов Тредиаковского между силлабикой и силлабо-тонику. В «Сонете, нарочито сочиненном дурным складом» воспроизведен излюбленный метр Тредиаковского, выработанный последним в результате тонической реформы силлабического 13-сложника, семистопный хорей с усеченной 4-й стопой: «Вид, богиня, твой всегда очень всем весь нравный» (IX; 107). Попутно осмеяно многословие, фонетическая усложненность, перенасыщенность стиха вспомогательными словами, которыми Тредиаковский подгонял длинный стих к нужному ритму: «Всяко се наряд твой есть весь чистоприправный». Не остались без внимания пародиста и латинизированный синтаксис, пристрастие к инверсиям и безграничная свобода,

с которой Тредиаковский совмещал в пределах одного стиха вульгаризмы и архаизмы: «Раз бы адаманты был драгоценней сто». Ср. те же самые признаки стиля, с прибавлением любимых Тредиаковским междометий в песне «О приятное приятство»: «Прочь от мя ушла свобода, // Мой сбег с ней прочь, о! и нрав»; «Будь всегда все в благостыне, // Бречь, о, станем, ах! любовь!».

О пародиях на торжественные оды Ломоносова можно сказать то же самое, с добавлением еще одного аспекта: «Оды вздорные» наглядно демонстрируют, какие именно элементы жанровой структуры торжественной оды были наиболее ассоциативны понятию современников, во-первых, о самом жанре оды, а во-вторых, о категории высокого, которую ломоносовский жанр воплощал: «вздорными», то есть смешными и комически перелицованными в пародиях Сумарокова оказываются именно они. Сумароков точно воспроизводит формальный канон торжественной оды – уже одного этого было бы для пародии достаточно. Однако главное направление полемики подчеркнуто во вздорных одах почти точными цитатами «любимых» Сумароковым ломоносовских словосочетаний:

Ода вздорная I

Не сплю, но в бодрой я дремоте

И наяву зрю страшный сон (II;206).

Ода вздорная II

Крылатый конь перед богами

Своими бурными ногами (II;208).

Ода вздорная III

Великий Аполлон мятется,

Что лира в руки отдается (II;209).

Ода <...> 1742 г.

Какая бодрая дремота

Открыла мысли явный сон (93).

Ода <...> 1742 г.

Там кони бурными ногами

Взвивают к небу прах густой (89).

Ода <...> 1747 г.

Плутон в расселинах мятется,

Что россам в руки предается (120).

Эти точные цитаты указывают главное направление полемики Сумарокова с Ломоносовым в области поэтического стиля и словоупотребления: Сумарокову, приверженцу простоты и ясности поэтического языка, претит напряженный ломоносовский метафоризм, ассоциативные скачки, определяющие смелую поэтическую образность Ломоносова. Подобные принципы словоупотребления по отдаленной ассоциации Сумароков и стремится дискредитировать, доводя до абсурда в своеобразных поэтических передержках – но тем самым как раз и вскрывает механизм сочетаемости слов в поэтических метафорах Ломоносова:

Ода вздорная III

Трава зеленою ногою

Покрыла многие места,

Заря багряною ногою

Выводит новые лета (II;210).

Ода <...> 1748 г.

Заря багряною рукою

От утренних спокойных вод

Выводит к солнцу за собою

Твоей державы новый год (121).

А поскольку метафорический язык торжественной оды был одним из наиболее ярких способов выражения высоты жанра, передававшейся в терминологии эпохи понятием «одического парения»; поскольку мотив полета мысли сводил к одной точке одического текста всю картину мироздания в целом, от небес до преисподней, облетаемого поэтической

мыслью за одно мгновение, постольку эта жанровая константа торжественной оды породила во вздорных одах Сумарокова иронический перепев наиболее общих одических пространственных штампов:

От запада и от востока Лечу на север и на юг
И громогласно восклицаю, Луну и солнце
проницаю, Взлетаю до предальных звезд;
В одну минуту восхищаюсь, В одну минуту
возвращаюсь От самых преисподних мест (II;210).

Самое любопытное, однако, то, что вздорные оды Сумарокова, имеющие в виду дискредитацию литературной манеры Ломоносова, не только рикошетом зацепляют собственные сумароковские оды, написанные под влиянием ломоносовской модели жанра, но и буквально совпадают в своей смеховой интерпретации жанра со вполне серьезной и положительной характеристикой торжественной оды в «Эпистоле о стихотворстве»:

Гремящий в оде звук, как вихорь, слух пронзает,
Хребет Рифейских гор далеко превышает
<...> Творец таких стихов вскидает всюду взгляд,
Взлетает к небесам, свергается во ад, И,
мчась в быстроте, во все края вселенны,
Врата и путь везде имеет отворенны (1;339).

Так, один и тот же жанр предстает у Сумарокова сразу в двух интерпретациях; низкое и высокое, смешное и серьезное оказываются не так уж отдалены одно от другого. И просматривающийся в отдаленной литературной перспективе синтез противоположных жанровых структур, тенденцию к которому мы имели случай наблюдать в драматургии Сумарокова, стал практической литературной реальностью в его пародиях.

Пародийные стихи Сумарокова делают его наиболее самосознающим литератором из числа его близких современников. Они являются своеобразным фокусом русского литературного процесса 1730-1770-х гг., поскольку они в негативной форме смехового жанра открывают вполне позитивные и продуктивные тенденции русской литературы. Этот вывод особенно важен еще и потому, что Сумароков – одна из знаковых фигур русской литературы. Его имя синонимично понятию «русский классицизм». И если учесть, что французская эталонная модель классицизма исключала всякую возможность смешения противоположных жанров и стилей, то все своеобразие русского варианта этого метода становится очевидным в творчестве жанрового универсалиста Сумарокова, который не только создал для русской литературы целый арсенал жанровых моделей, но и выявил в своем творчестве наиболее продуктивные тенденции развития национальной литературы.

Одна из этих тенденций – стремление русской литературы к синтезу противоположных жанровых структур, проявится уже в последнее десятилетие жизни Сумарокова, в творчестве его младшего современника и литературного оппонента В. И. Лукина, подхватившего и преобразовавшего одну из жанровых разновидностей комедии Сумарокова – так называемую «комедию нравов».

«Комедия нравов» в творчестве В. И. Лукина (1737-1794)

К середине 1760-х гг. в оформляется идеология и эстетика комедии нравов, следующей по времени возникновения жанровой модели русской комедии вслед за комедиографией Сумарокова. Эта жанровая разновидность русской комедии представлена в творчестве Владимира Игнатьевича Лукина, основоположника «прелагательного направления»[68] в русской комедии XVIII в.

За период с 1750 по 1765 г., который обозначен первой комедией Сумарокова, дающей первый очерк искомого жанра, и выходом в свет «Сочинений и переводов Владимира Лукина» (СПб., 1765, ч.1-2), впервые предлагающих его целостную и системную концепцию, русская комедия успела прочно утвердиться в русской культурной повседневности. Главное свидетельство такого положения предлагают сами комедийные тексты конца 1750-х – начала 1770-х гг., неукоснительно упоминающие чтение драм, игру в домашних спектаклях и посещение театра как один из непеременных элементов распорядка дня. У Лукина этот зеркальный прием драмы в драме приобретает функции отождествления двух реальностей – отраженной театральной и действительной житейской за счет того, что упоминаются не просто комедии вообще, а определенные, конкретные тексты, составляющие текущий репертуар русского театра:

Маремьяна. А комедии вам...

Неумолков. Ужасным образом понравились, а особливо «Обвороженный пояс», «Новоприезжие», «Генрих и Пернилла», «Привидение с барабаном» <...> («Пустомеля», 1765) [69].

Таким образом, комедийный персонаж Неумолков, присутствовавший на премьере комедии «Обвороженный пояс», в своем реальностном статусе оказывается вполне равноправным тем зрителям, которые вечером 27 октября 1764 г. сидели в петербургском театральном зале. На сценических подмостках – персонажи-подлинники, в театральных креслах – их реальные прототипы. Люди из плоти и крови легко перемещаются на сцену как зеркальные отражения; отраженные персонажи столь же легко спускаются со сцены в зал; у них один жизненный круг, одна общая реальность. Текст и жизнь становятся друг против друга – жизнь смотрится в зеркало сцены, русская комедия осознает себя зеркалом русской жизни.

Может быть, именно благодаря этой наглядности на первый план зеркального комедийного мирообраза выходит еще один аспект его актуальности именно для русской литературной традиции: нравоучение, социальная функциональность комедии – нерв «прелагательного направления» и тот высший смысл, ради которого оно оформилось в качестве эстетической теории:

Чистосердов. Несколько раз видел ты комедии и меня обрадовал, что они тебе <...> показались в истинном их виде. Ты почел их не увеселением для глаз, но пользою для твоего сердца и разума («Щепетильник», 192-193).

Страсть первых русских зрителей, вошедших во вкус театральных зрелищ, видеть в спектакле ту же самую жизнь, которую они вели вне театра, а в персонажах комедии – полноценных людей, была настолько сильна, что спровоцировала невероятно ранний акт самосознания русской комедии и породила явление недоверчивости автора к своему тексту и недостаточности художественного текста самого по себе для выражения всего того комплекса мыслей, которые в нем заложены.

Все это потребовало вспомогательных элементов, поясняющих текст.

Предисловия-комментарии Лукина, сопровождающие каждую художественную публикацию в «Сочинениях и переводах» 1765 г., вплотную приближают комедию как жанр к публицистике как форме творчества.

Сквозной мотив всех предисловий Лукина – «польза для сердца и разума», идеологическое назначение комедии, призванной отражать общественный быт с единственной целью

искоренения порока и представлять идеал добродетели с целью ее внедрения в общественный быт. Последнее – тоже по-своему зеркальный акт, только изображение в нем предшествует объекту. Именно это служит у Лукина мотивацией комедийного творчества:

«...» Принялся я за перо, следуя единому только сердечному побуждению, которое заставляет меня искать осмеяния пороков и своего собственного в добродетели удовольствия и пользы моим согражданам, доставляя им невинное и забавное времени провождение. (Предисловие к комедии «Мот, любовью исправленный», 6.)

Этот же мотив прямой нравственной и общественной пользы зрелища определяет в понимании Лукина и цели комедии как произведения искусства. Тот эстетический эффект, который мыслился Лукиным результатом его творчества, имел для него прежде всего этическое выражение; эстетический же итог – текст как таковой со своими художественными особенностями – был вторичен и как бы случаен. Характерна в этом отношении двоякая направленность комедии и теории комедийного жанра. С одной стороны, все тексты Лукина преследуют цель изменить искаженную пороком существующую реальность в сторону нравственной нормы:

«...» Осмеянием Пустомели надлежало уповать исправления в людях, сей слабости подверженных, что в тех, которые еще не вовсе благонравие истребили, и последовало «...» (Предисловие к комедии «Пустомеля», 114).

С другой стороны, эта отрицающая установка на исправление порока посредством его точного отражения дополняется прямо противоположным заданием: отразив несуществующий идеал в комедийном персонаже, комедия стремится вызвать этим актом возникновение реального объекта в реальной жизни. По сути это значит, что преобразующая функция комедии, традиционно признанная за этим жанром европейской эстетикой, соседствует у Лукина и с прямо созидательной:

Некоторые осуждатели, на меня вооружившиеся, мне говорили, что у нас таких слуг еще и не бывало. Станется, сказал я им, но Василий для того мною и сделан, чтобы произвести ему подобных, и он должен служить образцом. (Предисловие к комедии «Мот, любовью исправленный», 12.)

Нетрудно заметить, что осознанные таким образом цели комедии организуют прямые отношения искусства как отраженной реальности с реальностью как таковой по уже известным русской литературе нового времени установочным моделям сатиры и оды: отрицательной (искоренение порока) и утвердительной (демонстрация идеала). Таким образом, на втором плане идеологии и этики у Лукина оказывается эстетика: вездесущие жанровые традиции сатиры и оды. Только теперь эти ранее изолированные тенденции обнаружили стремление слиться в одном жанре – жанре комедии.

Стремительное самоопределение комедии в русском общественном быте, сопровождаемое теоретическим самосознанием жанра как способом самоопределения в идеологическом русском бытии, вызвало следствия хоть и двоякого рода, но тесно между собою связанные. Во-первых, комедия, ставшая частью национального общественного быта со своим собственным местом в его иерархии (основное средство общественного воспитания), немедленно вызвала параллельный процесс интенсивной экспансии этого самого быта в свои рамки. Отсюда второе неизбежное следствие: национальный быт, впервые ставший объектом комедийного внимания, повлек за собою теоретическую кристаллизацию идеи национальной русской комедии, особенно парадоксальную на фоне настойчиво подчеркиваемого Лукиным западноевропейского генезиса сюжетов и источников его комедий. Свое, впрочем, и может быть осознано как таковое только на фоне чужого. Так, например, комедии Сумарокова вызвали резкое неприятие Лукина своими очевидными интернациональными сюжетно-тематическими реалиями. Однако на фоне этих реалий особенно очевидно

национальное своеобразие жанровой модели комедий Сумарокова. Комедиография Лукина демонстрирует обратное соотношение этих же эстетических категорий: реалии – свои, зато жанровая модель – чужая.

Подчеркнутое противопоставление комедии, «склоненной на русские нравы», иностранной, послужившей ей опорным пунктом, которое составляет весь смысл термина «преложение», автоматически выдвигает на первый план категорию национальной специфики быта и жанра, этот быт отражающего.

Но при этом собственно эстетика комедии Лукина, а именно таковой следует считать теорию «преложения» и «склонения на наши нравы», т. е. насыщение исходного текста национальными бытовыми реалиями, поскольку это и есть то, что отличает русский «текст на выходе» от европейского «текста на входе»[70], вторична по отношению к идеологии и этике. Внимание к национальным приметам быта продиктовано не художественным интересом к этому самому быту, но «высшим содержанием» комедии, посторонней целью:

«...» Буду все шуточные театральные сочинения склонять на наши обычаи, потому что зрители от комедии в чужих нравах не получают никакого поправления. Они мыслят, что не их, а чужестранцев осмеивают». (Предисловие к комедии «Награжденное постоянство», 117.)

В результате и получается не столько комедия «в наших нравах», сколько идея комедии «в наших нравах», которой только предстоит явиться. Но такое положение, когда идея, представление о должном, первично и опережает его воплощение в материальном объекте, совершенно соответствует представлениям XVIII в. об иерархии реальности. Тот специфический и глубоко национально-своеобразный поворот, который приобрело под пером Лукина понятие «наших нравов», возымел решительное влияние прежде всего на поэтику, а потом и на проблематику и формальные характеристики комедийного жанра, послужив его эстетическому преобразению в принципиально нетрадиционной структуре уже за пределами лукинской системы комедиографии, у Фонвизина, его преемников и наследников.

Очевидно, что центральным в комедийной теории и практике Лукина является понятие «наших нравов», которое и составляет сдвиг между «чужим» и «своим», осознаваемый как национальная специфика русского театра. Лукин настолько прочно сумел внедрить категорию «наших нравов» в эстетическое сознание своей эпохи, что по критерию соответствия «нравам» оценивались вплоть до конца XVIII в. все заметные комедийные новшества. (Ср. отзыв Н. И. Панина о комедии «Бригадир» ««...» в наших нравах первая комедия»[71].) Поэтому совершенно необходимо выяснить, что же именно понимал Лукин под словом «нравы», которое сконцентрировало в себе весь смысл его комедийного новаторства.

И при первой же попытке определения понятия «наши нравы» по декларативным высказываниям Лукина обнаруживается удивительная вещь, а именно то, что традиционное понимание категории «нравов»[72] актуально для Лукина лишь отчасти. Собственно, в этот ряд из всех его теоретических высказываний о «наших нравах» попадает только подьячий с брачным контрактом, возмутивший Лукина в первой комедии Сумарокова противоестественным альянсом коренного русского слова с чересчур уж европейской функцией:

«...» Русский подьячий, пришед в какой ни на есть дом, будет спрашивать: «Здесь ли имеется квартира господина Оронто?» – «Здесь, – скажут ему, – да чего ж ты от него хочешь?» – «Свадебной написать контракт». «...» Сие вскрутит у знающего зрителя голову. В подлинной русской комедии имя Оронтово, старику данное, и написание брачного контракта подьячему вовсе не свойственны (118-119).

Характерно, что уже в этом пассаже, подпадая под ту же самую категорию «нравов», с русским подьячим в функции европейского нотариуса соседствует «имя Оронтово, старику

данное» – имя, т. е. слово, особенно наглядно не русское ни по значению, ни по звучанию, ни по драматургической смысловой нагрузке. Все распространенные высказывания Лукина о «склонении» западноевропейских подлинников «на наши нравы» в конечном счете упираются в проблему антропонимов и топонимов. Именно в этом разряде слов Лукин и видит концентрат понятий «национального» и «нравов». Так полномочным представителем русских обычаев и русских характеров в «подлинной русской комедии» становится подчеркнутое по своей исключительной принадлежности к национальной культуре слово:

Мне всегда несвойственно казалось слышать чужестранные речения в таких сочинениях, которые должны изображением наших нравов исправлять не столько общие всего света, сколько частные нашего народа пороки; и неоднократно слышал я от некоторых зрителей, что не только их рассудку, но и слуху противно бывает, ежели лица, хотя по несколько на наши нравы походящие, называются в представлении Клитандром, Дорантом, Циталидою и Кладиною и говорят речи, не наши поведению знаменующие. <...>

Есть еще многие и самые малые выражения: например, я недавно из Марселии приехал, или я гулял в Тульерии, был в Версалии, виделся с викомптом, посидел с маркизою и прочее чужеземское. <...>

И какая связь тут будет, если действующие лица так наименоются: Геронт, подьячий, Фонтацидиус, Иван, Финета, Криспин и нотариус. Не могу проникнуть, откуда могут придти сии мысли, чтобы сделать такое сочинение. Это дело поистине странное; а то еще страннее, чтобы почитать его правильным (111-113,119).

Пожалуй, особенно ярко эта апология русского слова как главного изобразительного средства русского быта воплотилась в предисловии к комедии «Щепетильник», написанном специально о коренном русском слове и его изобразительных возможностях:

Я пишу сие предисловие в защиту единого только слова <...>, и должен непременно защитить данное оной комедии наименование. <...> 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 с нашими торгами и рассмотреть, нет ли ей подобная, что я без великого труда сыскал и здесь предлагаю. <...> И так, имея к чужестранным словам, язык наш безобразящим, совершенное отвращение, назвал я комедию «Щепетильником» <...> (189-190).

И если русским комедиографам и до Лукина случалось поиграть столкновением варваризмов с коренными русскими словами в качестве смехового приема, карикатуры на русский порок (ср. макароническую речь сумароковских галломанов), то Лукин впервые не только начинает сознательно употреблять стилистически и национально окрашенное слово как характерологический и оценочный прием, но и обращает на него специальное внимание публики. В комедии «Мот, любовью исправленный» к реплике Княгини: «Ты постоишь у моего туалета» сделано примечание: «Слово чужестранное говорит кокетка, что для нее и прилично, а ежели бы не она говорила, то конечно бы русское было написано» (28). Такого же рода примечание встречаем и в комедии «Щепетильник»:

Полидор. Ежели и где есть такие, как мы, два-три гостя, тогда компания малолюдную не почитается.

Все иностранные слова говорят образцы, которым они свойственны; а Щепетильник, Чистосердов и Племянник говорят всегда по-русски, разве изредка повторяют слово которого-нибудь пустозвяка (202).

Так, в центр поэтики комедийных лукинских «предложений» выдвигается слово не только в своей естественной функции строительного материала драмы, но и в качестве сигнала дополнительных смыслов. Из материала и средства слово становится самостоятельной

целью. Над его прямым значением возникает ореол ассоциативности, раздвигающий его внутреннюю емкость и позволяющий выразить словом нечто большее, нежели его общепризнанный лексический смысл. Именно с дополнительным назначением слова связана у Лукина поэтика значащих фамилий, которую он первым внедрил в комедиографию не просто как отдельный прием, а как универсальный закон номинации персонажей[73].

Подчас концентрация русских слов в значащих фамилиях, названиях городов и улиц, упоминаниях культурных событий русской жизни, оказывается настолько велика в «преложениях» Лукина, что создаваемый ими жизнеподобный колорит русского быта вступает в противоречие с содержанием разворачивающегося на этом русском фоне комедийного действия, характер которого определен западноевропейской ментальностью и которое не подвергается существенным изменениям в «склоненных на русские нравы» комедиях Лукина.

Подобно тому, как идея «наших нравов» неизбежно и наглядно обозначилась на фоне «чужого» исходного текста, «склоненного» русскими словами на русские обычаи, так и общие пункты несовпадения «чужого» и «своего» наметились на этом словесном фоне с предельной рельефностью. «Чужое» подчеркнуто «своим» не в меньшей мере, чем «свое» – «чужим», и в данном случае «чужое» обнаруживается прежде всего как непригодность конструктивных основ западноевропейского комедийного типа действия для отражения русской жизни и ее смыслов.

Оппозиция «своего» и «чужого» поставила для русской комедиографии не только проблему национального содержания, но и задачу поиска специфической формы для выражения этого содержания. Высказанное Лукиным в прямой декларации стремление ориентировать свои переводные комедийные тексты на русский образ жизни («Французы, англичане, немцы и прочие народы, театры имеющие, держатся всегда своих образцов; <...> для чего же и нам не своих держаться?» – 116) автоматически повлекло за собой не оформленную в слове, но буквально витающую над «Сочинениями и переводами» идею национально-своеобразной комедийной структуры, в которой природа конфликта, содержание и характер действия, типология художественной образности приобрели бы соответствие с русским эстетическим мышлением и русской ментальностью.

И хотя в полном объеме проблема национально-своеобразной жанровой формы русской комедии обретет свое решение только в творчестве зрелого Фонвизина, т. е. уже за пределами «прелогательного направления»[74], однако и Лукину в его «склоненных на русские нравы» комедиях удалось наметить перспективы этого решения. Главным образом в его комедиографии примечательны дальнейшие эксперименты по объединению бытового и идеологического мирообразов в пределах одного жанра. В этом смысле комедии Лукина являются связующим звеном между комедиографией Сумарокова и Фонвизина.

Прежде всего обращает на себя внимание композиция сборника Лукина «Сочинения и переводы». В первый том вошли комедии «Мот, любовью исправленный» и «Пустомеля», которые были представлены в один театральный вечер, во второй – «Награжденное постоянство» и «Щепетильник»; обе комедии так и не увидели театральных подмостков. Кроме того, оба томика скомпонованы по одному и тому же принципу. Первые позиции в них занимают большие пятиактные комедии, по классификации Лукина, «деяние образующие», что отражено и в типологически близких названиях: «Мот, любовью исправленный» и «Награжденное постоянство». Но как будто клонящиеся к нравоучению, близкие по форме комедии оказываются совершенно различны по существу. Если «Мот, любовью исправленный» – комедия «характерная, жалостная и благородными мыслями наполненная» (11), то «Награжденное постоянство» – типичная легкая или, по Лукину, «смешная» комедия интриги.

На вторых позициях в обеих частях – малые одноактные «характерные» комедии,

«Пустомеля» и «Щепетильник». Но опять при формальном тождестве налицо эстетическая оппозиция: «Пустомеля» (пара «Моту, любовью исправленному») – типичная «смешная» комедия интриги, «Щепетильник» (пара «Награжденному постоянству») – серьезная безлюбовная комедия с четким сатирико-обличительным и апологетическим нравственным заданием.

В результате издание в целом обрамлено серьезными комедиями («Мот, любовью исправленный» и «Щепетильник»), которые связаны смысловой рифмовкой, а внутрь помещены смешные, также между собой перекликающиеся. Таким образом, «Сочинения и переводы Владимира Лукина» предстают перед своим читателем отчетливо циклической структурой, организованной по принципу зеркальной мены свойств в составляющих ее микроконтекстах: комедии чередуются по признакам объема (большая – малая), этического пафоса (серьезная – смешная) и типологии жанра (комедия характера – комедия интриги). При этом макроконтекст цикла в целом характеризуется кольцевой композицией, при которой финал является вариацией на тему зачина. Так свойства комедийного мирообраза, которым предстоит долгая жизнь в жанровой модели русской высокой комедии, обнаруживаются если не в отдельно взятом комедийном тексте, то в совокупности комедийных текстов Лукина[75].

Лукин другими путями приходит к тому же самому результату, к которому придет и Сумароков-комедиограф. У обоих жанр комедии не отличается особенной чистотой: если сумароковские комедии тяготеют к развязке трагедийного типа, то Лукин весьма склонен к жанру «слезной комедии». У обоих очевиден раскол между жанровой формой комедии и ее содержанием, только у Сумарокова русская модель жанра замаскирована интернациональными словесными реалиями текста, а у Лукина – наоборот, национальный словесный колорит плохо уместается в европейской жанровой форме. Обе системы комедиографии не могут претендовать на близость к национальному общественному и частному быту, но в обеих на фоне одинаково очевидных заимствований одинаково отчетливо вырисовываются одни и те же элементы будущей структуры: «высшее содержание» – посторонняя цель, подчиняющая комедию как эстетическое явление более высоким этическим и социальным заданиям; тяготение к целостному универсальному мирообразу, выраженное в очевидной тенденции к циклизации комедийных текстов.

Поэтика комедии «Мот, любовью исправленный»: амплуа говорящего персонажа

Остроту литературной интуиции Лукина (намного превышающую его скромные творческие возможности) подчеркивает то обстоятельство, что в качестве источника для своих «предложений» он в большинстве случаев выбирает такие тексты, где говорливый, болтливый или проповедующий персонаж занимает центральное место. Это повышенное внимание к самостоятельным драматургическим возможностям акта говорения в его сюжетных, бытописательных или идеологических функциях – безусловное свидетельство того, что Лукину было свойственно ощущение специфики «наших нравов»: русские просветители все поголовно придавали слову как таковому судьбоносное значение.

Весьма симптоматична практическая исчерпанность большинства персонажей в «Моте, любовью исправленном» и «Щепетильнике» чистым актом идеологического или бытового говорения, не сопровождаемого на сцене никаким другим действием[76]. Произнесенное вслух на сцене слово абсолютно совпадает со своим носителем; его амплуа подчиняется общей семантике его слова. Таким образом, слово как бы воплощается в человеческой фигуре героев лукинских комедий. Причем в оппозициях порока и добродетели говорливость свойственна не только персонажам-протагонистам, но и персонажам-антагонистам. То есть сам акт говорения предстает у Лукина вариативным в своих нравственных характеристиках, и

говорливость может быть свойством и добродетели, и порока.

Это колебание общего свойства, то унижающего, то возвышающего своих носителей, особенно заметно в комедии «Мот, любовью исправленный», где пара драматургических антагонистов – Добросердов и Злорадов – поровну делит между собой крупные, обращенные в зал монологи. И основаны эти риторические декларации на одних и тех же опорных мотивах преступления против нравственной нормы, раскаяния и угрызении совести, но с диаметрально противоположным нравственным смыслом:

Добросердов. <...> Все, что несчастный человек чувствовать может, все то я чувствую, но более его мучусь. Он одно только гонение судьбины переносить должен, а я раскаяние и грызение совести... С того времени, как я с родителем расстался, беспрестанно жил в пороках. Обманывал, лукавил, притворялся <...>, и теперь за то достойно страдаю.

<...> Но весьма я счастлив, что спознал Клеопатру. Ее наставлениями обратился я к добродетели (30).

Злорадов. Пойду, расскажу ей [княгине] все его [Добросердова] умыслы, приведу на него в крайнее огорчение, и тут же не теряя времени откроюсь, будто я сам давно в нее влюбился. Она, взбесившись, его презрит, а меня предпочтет. Это всеконечно сбудется. <...> Раскаяние и угрызения совести совсем мне неизвестны, и я не из числа тех простаков, которых будущая жизнь и адские муки ужасают (40).

Прямолинейность, с которой персонажи заявляют о своем нравственном облике с первого появления на сцене, заставляет увидеть в Лукине усердного ученика не только Детуша, но и «отца русской трагедии» Сумарокова. В сочетании с полным отсутствием в «Моте» смехового начала такая прямолинейность побуждает увидеть в произведении Лукина не столько «слезную комедию», сколько «мещанскую трагедию». Ведь именно на трагедийную поэтику ориентированы психологические и понятийные словесные лейтмотивы пьесы.

Эмоциональный рисунок действия так называемой «комедии» определен совершенно трагедийным рядом понятий: одни персонажи комедии

терзаются отчаянием и

тоской, сетуют, каются и

мятутся; их

терзает и

грызет совесть, свое

злополучие они почитают

расплатой за вину; их перманентное состояние –

слезы и

плач. Другие испытывают к ним

жалость и

сострадание, служащие побудительными мотивами их действий. Для образа главного героя Добросердова весьма актуальны такие безусловно трагедийные словесные мотивы, как мотивы смерти и судьбы:

Степанида. Так поэтому Добросердов совсем человек погибший? (24); Добросердов. <...> гонение судьбины переносить должен <...> (30); Говори, жить или умереть я должен? (31); О, судьба! Награди меня таким счастьем <...> (33); О, немилосердная судьба! (34); О, судьба! Я должен тебя благодарить и жаловаться на твою суровость (44); Сердце мое трепещет и, конечно, новый удар предвещает. О, судьба! Не щади меня и сражай скорее! (45); Довольно разгневанная судьба меня гонит. О, гневная судьбина! (67); <...> всего лучше, забывши обиду и мщение, сделать конец неистовой моей жизни. (68); О, судьба! Ты и то к горести моей прибавила, чтобы он позора моего был свидетель (74).

И вполне в традициях русской трагедии, как этот жанр оформляется в 1750-1760-х гг. под пером Сумарокова, роковые тучи, сгустившиеся над головой добродетельного персонажа, обрушиваются справедливой карой на порочного:

Злорадов. О, превратная судьба! (78); Добросердов-меньшой. Пусть он за свое злодейство получит достойное возмездие (80).

Такая концентрация трагедийных мотивов в тексте, имеющем жанровое определение «комедия», отражается и на сценическом поведении персонажей, лишенных всякого физического действия за исключением традиционных падений на колени и попыток обнажить шпагу (62-63, 66). Но если Добросердову, как главному положительному герою трагедии, хотя бы и мещанской, по самому его амплу положена пассивность, искупаемая в драматическом действии говорением, родственным трагедийной декламации[77], то Злорадов – активное лицо, ведущее интригу против центрального героя. Тем заметнее становится на фоне традиционных представлений об амплу то, что Лукин предпочитает наделить своего отрицательного персонажа не столько действием, сколько информативным говорением, которое может упреждать, описывать и подытоживать действие, но самому действию не равнозначно.

Предпочтение слову перед действием – это не просто огрех драматургической техники Лукина; это еще и отражение иерархии реальности в просветительском сознании XVIII в., и ориентация на уже существующую в русской литературе художественную традицию. Публицистическая по своему изначальному посылу и взыскующая искоренения порока и насаждения добродетели комедиография Лукина своим подчеркнутым этико-социальным пафосом воскрешает на новом витке литературного развития традиции русской синкретической проповеди-слова. Художественное слово, поставленное на службу посторонним для него намерениям, вряд ли случайно приобрело в комедиографии и теории Лукина оттенок риторики и ораторства – это совершенно очевидно в его прямой обращенности к читателю и зрителю.

Не случайно среди достоинств идеального комедиографа наряду с «изящными качествами», «пространным воображением» и «важным изучением» Лукин в предисловии к «Моту» называет и «дар красноречия», а стилистика отдельных фрагментов этого предисловия совершенно явно ориентирована на законы ораторской речи. Особенно это заметно на примерах постоянных обращений к читателю, в перечислениях и повторах, в многочисленных риторических вопросах и восклицаниях, и, наконец, в имитации письменного текста предисловия под устное слово, звучащую речь:

Вообрази, читатель. <...> вообрази толпу людей, нередко больше ста человек составляющую. <...> Иные из них сидят за столом, иные ходят по комнате, но все сооружают наказания достойные разные вымыслы к обыгранью своих соперников. <...> Вот причины их собрания! И ты, любезный читатель, вообразив сие, скажи беспристрастно, есть ли тут хотя искра благодетельности, совести и человечества? Все конечно, нет! Но то ли еще услышишь! (8).

Однако же самое любопытное – то, что весь арсенал выразительных средств ораторской речи Лукин привлекает в наиболее ярком нравоописательном фрагменте предисловия, в

котором дает своеобразную жанровую картинку из жизни игроков в карты: «Вот живое описание сего сообщества и в нем бываемых упражнений» (10). И вряд ли случайно в этом причудливом на первый взгляд альянсе высокой риторической и низкой бытописательной стиливых традиций вновь возникает излюбленная Лукиным национальная идея:

Иные подобны бледностью лица мертвецам <...>; иные кровавыми очами – ужасным фуриям; иные унылостью духа – преступникам, на казнь влекущимся; иные необычайным румянцем – ягоде клюкве <...> но нет! Лучше и русское сравнение оставить! (9).

К «ягоде клюкве», действительно смотрящейся неким стиливым диссонансом рядом с мертвецами, фуриями и преступниками, Лукин делает следующее примечание: «Странно покажется некоторым читателям сие уподобление, но не всем. Надлежит в русском быть чему ни на есть русскому, и тут, кажется, перо мое не погрешило <...>» (9).

Так опять теоретический антагонист Сумарокова Лукин на деле сближается со своим литературным противником в практических попытках выразить национальную идею в диалоге старших русских эстетических традиций и установок сатирического бытописания и ораторского говорения. И если Сумароков в «Опекуне» (1764-1765) впервые попытался стилистически дифференцировать мир вещей и мир идей и столкнуть их в конфликте, то Лукин, параллельно ему и одновременно с ним, начинает выяснять, насколько эстетический арсенал одного литературного ряда пригоден для воссоздания реалий другого. Ораторское говорение с целью воссоздать материальный миробраз и бытописание, преследующее высокие цели нравоучения и назидания, – таков результат подобного скрещения традиций. И если в «Моте» Лукин в основном пользуется ораторской речью для того, чтобы создать достоверный бытовой колорит действия, то в «Щепетильнике» мы видим обратную комбинацию: бытописательная пластика используется в риторических целях.

Поэтика комедии «Щепетильник»: синтез одо-сатирических жанровых формант

Комедию «Щепетильник» Лукин «склонил на русские нравы» с английского подлинника, нравоописательной комедии Додели «The Toy-shop», которая уже во времена Лукина была переведена и на французский язык под названием «Boutique de Bijoutier» («Галантерейная лавка»). Весьма примечателен тот факт, что сам Лукин в «Письме г-ну Ельчанинову» упорно именует и свой подлинник, и его «склоненный на русские нравы» вариант «сатирами»:

<...> Начал самым делом приготовляться к переделанью в комическое сочинение сей аглинской сатиры <...>. (184). <...> Я заметил, что сия сатира для нашего театра довольно хорошо переделана (186). Он [текст Додели], претворившись в комическое сочинение, как по содержанию, так и по колкой сатире может назваться довольно хорошим <...> (186). <...> Получил я случай доставить на русский язык сие сатирическое сочинение (188).

Очевидно, что слово «сатира» употреблено Лукиным в двух значениях: сатира как этическая тенденция («колкая сатира», «сатирическое сочинение») соседствует с сатирой как жанровым определением («сей аглинской сатиры», «сия сатира»). И в полном соответствии с этим вторым значением находится миробраз, который создается в «Щепетильнике» прежде всего как образ мира вещей, продиктованный уже самими мотивами галантерейной лавки и мелкой галантерейной торговли, которые служат сюжетным стержнем для нанизывания эпизодов с сатирическим нравоописательным заданием: абсолютная аналогия с жанровой моделью кумулятивной сатиры Кантемира, где выраженный понятием порок развит в галерее бытовых портретов-иллюстраций, варьирующих типы его носителей.

На протяжении действия сцена густо заполняется самыми разнородными вещами, вполне

физическими и зримыми:

«Оба работника, поставивши корзину на лавку, вынимают вещи и разговаривают» (197), обсуждая достоинства таких доселе невиданных на русской сцене предметов, как

зрительная трубка, групп купидонов, изображающих, художества и науки, золотые часы с будильником, табакерки

алагрек, аласалюет и алабюшерон, записная книжка, в золоте оправленная, очки, весы, перстни и

редкости: раковины из реки Ефрата, в которые, как ли они ни малы, хищные крокодилы вмещаются и

камни с острова Нигде Небывалого.

Этот парад предметов, перекочевывающих из рук Щепетильника в руки его покупателей, симптоматично открывается зеркалом:

Щепетильник. Зерькало предорогое! Стекло самое лучшее в свете! Кокетка тотчас увидит в нем все свои гнусные ужимки; притворщица – все лукавство; <...> многие женщины увидят в это зерькало, что румяны и белила, хотя их горшка по два в день тратят, не могут бесстыдство их загладить. <...> Многие люди, а особливо, некоторые большие господа, не увидят тут ни своих великих заслуг, о которых они кричат ежеминутно, ни милостей, к бедным людям показанных; однако тому не зерькало виною (203-204).

Не случайно именно зеркало, в своих отношениях с отражаемой им реальностью соединяющее объект и мираж в уподоблении их до полной неразличимости, выявляет истинную природу вещно-атрибутивного ряда в комедии «Щепетильник», которая при всем формальном следовании сатирической бытописательной поэтике все-таки является идеологической, высокой комедией, поскольку весь изобразительный арсенал бытописательной пластики служит в ней отправной точкой для говорения вполне ораторского если не по своей форме, то по своему содержанию.

Вещь в «Щепетильнике» – опорный пункт и формальный повод для идеологического, моралистического и дидактического говорения. Принципиальное сюжетное новшество Лукина по отношению к подлинному тексту – введение дополнительных персонажей, майора Чистосердова и его племянника, слушателей Щепетильника, радикально изменяет сферу жанрового тяготения английско-французской нравоописательной сценки. В «склоненном на наши нравы» варианте присутствие слушателей и наблюдателей действия галантерейной торговли непосредственно на сцене разворачивает смысл комедии в сторону воспитания, внушения идеальных понятий должности и добродетели:

Чистосердов. Мне уже чрезмерно жаль, что по сию пору нет того глумливого Щепетильника <...>; ты уж от меня об нем слышал неоднократно. Постоявши возле него, в два часа больше людей узнаешь, нежели живучи в городе в два года (193); <...> я нарочно привез сюда моего племянника, чтоб он послушал твоих описаний (201); Чистосердов. Ну, племянник! Таковы ли тебе наставления его кажутся, как я сказывал? Племянник. Они мне очень приятны, и я желаю их чаще слушать (201); Чистосердов. Этот вечер много просветил моего племянника. Племянник

(Щепетильнику). <...> я за счастье почту, ежели <...> буду получать от вас полезные советы (223).

Таким образом, бытописательный сюжет комедии отодвигается на второй план: диалоги Щепетильника с покупателями наполняются «высшим содержанием» и приобретают характер

демонстрации не столько вещи и ее свойств, сколько понятий порока и добродетели. Бытовой же акт продажи-покупки становится своеобразной формой разоблачения и назидания, в котором вещь теряет свою материальную природу и оборачивается символом:

Щепетильник. В эту табакерочку, как ли она ни мала, некоторые из придворных людей могут вместить всю свою искренность, некоторые из приказных всю честность, все кокетки без изъятия свое благонравие, вертопрахи весь их рассудок, стряпчие всю совесть, а стихотворцы все свое богатство (204).

Подобное скрещение в одной точке двух планов действия – бытописание и нравописание с одной стороны, наставление и воспитание – с другой, придает слову, в котором осуществляются оба действия «Щепетильника», определенную функциональную и смысловую вибрацию. Оно, слово, в «Щепетильнике» весьма причудливо. По своему ближайшему содержанию оно тесно связано с вещным рядом и потому – изобразительно; не случайно монологи Щепетильника и он сам, и его партнеры называют описаниями:

Щепетильник. Мне необходимо надлежало это описание сделать (204); <...> с описанием или без описания? (205); Чистосердов. Ты их живыми описал красками (206); <...> вот истинное о жене описание (212); Щепетильник. Я вкратце опишу вам всю их доброту (213).

Но это свойство характеризует слово в «Щепетильнике» только на первый взгляд, ибо в конечном счете оно имеет высокий смысл и претендует на немедленное преобразование действительности в сторону ее гармонизации и приближения к идеалу добродетели:

Щепетильник. Севодни осмеял я с двадцать образцовых молодцов, и только один исправился, а все рассердились. <...> все, слушающие мои шутки, над осмеянными образцами тешиться изволят и тем доказывают, что, конечно, себя тут не находят, для того, что над собою никто смеяться не любит, а над ближним все готовы, от чего я их до тех пор отучать буду, покуда сил моих станет (224).

Адресованное и обращенное не только в зал, но и слушающим персонажам (Чистосердову и его племяннику) слово Щепетильника лишь по форме является бытовым и изобразительным, по сути же оно – высокая оратория, взыскующая идеала, и потому в нем соединяются две противоположные риторические установки: панегирик вещи обращается хулой порочному покупателю; и вещь, и человеческий персонаж уравниваются при этом своей аргументальной функцией в действии, служа не более чем наглядной иллюстрацией отвлеченного понятия порока (или добродетели).

Следовательно, погруженное в стихию вещного быта и описания порочных нравов, действие «Щепетильника» на самом деле приобретает высокую этическую цель и пафос; оно оперирует идеологемами чести и должности, добродетели и порока, хотя стилистически эти две его сферы и не разграничены. И в этом своем качестве синтез бытового и идеологического мирообразов, осуществленный Лукиным на материале европейской комедии, оказался невероятно перспективным: русифицированная комедия как бы начала подсказывать, в каком направлении ее нужно развивать, чтобы она смогла стать русской.

Вспомним, что действие воспитания чистосердовского племянника начинается с зеркала (ср. знаменитый эпиграф «Ревизора»), отражающего кривые рожи смотрящихся в него петиметров, кокеток, вельмож и пр., а кончается – цитатой из 7-й сатиры Буало, сталкивающей смех и слезы в одном аффекте и уже звучавшей ранее в русской литературе: «<...> часто те же самые слова, которые читателей рассмешают, у писателя извлекают слезы <...>» (224)[78], а также размышлением о том, что «над собою никто смеяться не любит» (224), в котором при всем желании невозможно не услышать первого слабого звука, которому предстоит достигнуть силы фортиссимо в вопле души гоголевского Городничего: «Чему смеетесь? – Над собою смеетесь!»

И не странно ли, что Лукин, упрекавший Сумарокова за отсутствие завязок и развязок в его комедиях, сам кончил тем, что написал такую же? И ведь не только написал, но и теоретически подчеркнул эти ее свойства: «Много жалел я и о том, что сия комедия почти не может быть играна, ибо в ней нет ни любовного сплетения, ниже завязки и развязки <...>» (191). Отсутствие любовной интриги как движущей силы комедии и специфическое действие, как бы не имеющее начал и концов, потому что конец замкнут на начало, подобно самой жизни – можно ли точнее описать ту продуктивную жанровую модель, которая предстает русской драматургии в XIX в.?

Батюшков заметил однажды: «Поэзия, осмелюсь сказать, требует всего человека»[79]. Пожалуй, к русской высокой комедии от Фонвизина до Гоголя это суждение можно применить едва ли не успешнее: русская комедия требовала неизмеримо больше, чем всего человека: всего художника. И решительно все скромные возможности, которыми обладал среднего достоинства и демократического происхождения писатель В. И. Лукин, оказались исчерпаны его комедиями 1765-го г. Но в них он оставил будущей русской литературе, и прежде всего своему сослуживцу по канцелярии графа Н. И. Панина, Фонвизину, целую россыпь полусознательных находок, которые под перьями других драматургов засверкают самостоятельным блеском.

Однако момент первой громкой славы Фонвизина (комедия «Бригадир», 1769) совпадает с его участием в не менее важном литературном событии эпохи: сотрудничеством драматурга в сатирических журналах Н. И. Новикова «Трутень» и «Живописец», которые стали центральным эстетическим фактором переходного периода русской истории и русской литературы 1760-1780-х гг. Жанры публицистической прозы, разработанные сотрудниками новиковских журналов, стали особенно наглядным воплощением тенденций к скрещиванию бытового и бытийного мирообразов в совокупности свойственных им художественных приемов миромоделирования, тех тенденций, которые впервые обозначились в жанровой системе творчества Сумарокова и нашли свое первое выражение в комедии нравов Лукина.

Сатирическая публицистика 1769-1774 гг. как индикатор жанровых тенденций в литературе переходного периода

Общественно-политическая и культурная ситуация первых лет царствования Екатерины II

В 1762 г. произошел последний в XVIII в. государственный переворот: благодаря отсутствию установлений о порядке престолонаследия со времен Петра I к власти пришла Екатерина II, убравшая с дороги мужа и так и не отдавшая престол его законному наследнику – своему сыну. Но в то же время 1760-е гг. – вплоть до начала Пугачевского восстания – первая эпоха гласности в истории русской общественной мысли XVIII в.: духовную ауру эпохи определили попытка создания русской конституции (знаменитый «Наказ» Екатерины) и первый опыт парламента (Комиссия для сочинения проекта Нового уложения), а также мощная дворянская оппозиция самодержавной власти, не стесняющаяся в публичном выражении своего мнения об этой власти (сатирическая публицистика 1769-1774 гг.). И что самое парадоксальное: инициатором этих антиправительственных мероприятий, клонящихся к введению русского абсолютизма в правовые конституционные рамки, выступил не кто иной, как сама императрица Екатерина II.

Оставляя в стороне проблему искренности или лицемерия ее подлинных побуждений в этих

начинаниях, отметим факт: время наиболее очевидно-беззащитного беззакония и поистине абсолютного произвола русской власти на всех ее уровнях – от неограниченной монархии и судопроизводства, состояние которого потребовало специального екатерининского указа о взятках, до специфических форм поместного землевладения, подстегнутого указом о вольности дворянской, – это время было и эпохой наибольшего за весь XVIII в. массового свободомыслия, возможность свободного высказывания которого облегчалась отсутствием официальной цензуры и указом о вольных типографиях.

Таким образом, русская действительность 1760-1770-х гг., особенно очевидно расколотая на два реальных уровня либеральным словом и деспотическим делом, оказалась парадоксальной. Четвертая подряд женщина на русском престоле, который от века был исключительно мужским, самым фактом своего на нем присутствия усугубляла это ощущение абсурдной, вывернутой наизнанку и поставленной с ног на голову действительности в условиях прочности традиционного домостроевского уклада жизни, отнюдь не отмененного в массовом быту западническими реформами начала века. В пределах одной исторической эпохи оказались сведены лицом к лицу полярные категории идеально-должного и реально-сущего, закон и произвол, высокая идея государственной власти и человеческое лицо самодержца, неплотно прикрытое маской идеального монарха – все это придало царствованию Екатерины II доселе невиданную духовно-идеологическую концентрацию.

За тридцать четыре года ее пребывания у власти Россия по второму кругу пробежала свой роковой путь, смоделированный еще правлением Петра I и его ближайших преемниц: от революции сверху (законодательные инициативы) через гражданскую войну (пугачевский бунт) к застою и репрессивной политике прямого насилия над общественной мыслью и ее конкретными выразителями («Екатерина любила просвещение, а Новиков, распространявший первые лучи его, перешел из рук Шешковского в темницу, где и находился до самой ее смерти. Радищев был сослан в Сибирь, Княжнин умер под розгами – и Фонвизин, которого она боялась, не избегнул бы той же участи, если б не чрезвычайная его известность»)[80]).

Эти факторы – предельная концентрация событий во времени, вполне исчерпываемом сознательной жизнью одного поколения, и вторичный характер, особенно остро акцентирующий закономерность, скрытую при ее первом осуществлении, – привели к тому, что эпоха Екатерины II стала первой эпохой сознания для русского общества XVIII в. Царствование Екатерины зеркально отразило в компактных временных границах все предшествующие царствования нового времени; эпоха-зеркало закономерно породила литературу-зеркало, в котором впервые отразилось лицо России во всей сложности своего «необщего выражения». Эта первая возможность самосознания и самоотождествления и привела к качественному скачку русской литературы, ознаменованному творчеством русских писателей 1770-1790-х гг.

Главный результат, достигнутый эпохой гласности и сознания непосредственно в литературе, – это ее совершенно новый идеологический пафос, сопровождаемый и стремительным ростом чисто эстетических факторов, чья роль заметно расширяется в литературе своеобразного «смутного времени» эстетики и философии XVIII в., когда рационалистическая идеология, еще вполне жизнеспособная и действующая, встретила с зарождающимся сенсуализмом, а четкая жанровая иерархия классицизма дрогнула и заколебалась под натиском разного рода смешанных жанров.

Если говорить об идеологии, то русская профессиональная литература и ранее находилась в самых тесных отношениях с русской властью в том смысле, что она пыталась каким-то образом эту власть реформировать и усовершенствовать, пропагандировать и научать: именно таков публицистико-социальный посыл высоких жанров оды и трагедии. Что же касается сатиры и комедии, то эти живописательные картины порочного русского быта достаточно демонстративно замыкали миропорядок порока в сферу частной жизни, допуская власть в смеховой образ реальности лишь как идею высшей справедливости, правопорядка и

закона, лишенную какого бы то ни было личностного воплощения в образе власть предержащего. При этом русские литераторы могли сколько угодно обижаться, проклинать, негодовать, благословлять и даже учить властителя без малейшего ущемления монаршего достоинства. Трагедия – высокий жанр, власть – высокий удел; властитель – персонаж трагедии и образ оды может вызвать какие угодно эмоции, но только не смех, который своим актом порождает интимный контакт между осмеиваемым и смеющимся[81].

В 1760-1770-х гг. произошла первая перемена мест слагаемых, радикально изменившая и сам облик суммы – идеологического и эстетического пафоса русской литературы применительно к монарху и частному лицу, причем катализатором этого процесса стала сама власть, в лице Екатерины II прикрывшая свой официальный облик маской частного анонимного издателя сатирического журнала «Всякая всячина».

Инициатива издания сатирического журнала принадлежала императрице. Сам замысел периодического издания был продиктован неудачей работы «Комиссии о сочинении проекта нового уложения» (1767): вместо желательной для Екатерины II унификации русских законов по всей территории России депутаты от Смоленской губернии и Украины, а также депутаты недавно присоединенных прибалтийских территорий (Лифляндия, Эстляндия) потребовали сохранения самоуправления и старых местных законов. Депутаты от демократических слоев населения – однодворцы, мелкие казаки, свободные («государственные») крестьяне вступили в конфликт с депутатами от дворянства, духовенства и купечества по поводу института крепостного права. А поскольку в работе Комиссии принимали участие многие писатели (депутаты М. М. Щербатов, И. П. Елагин, протоколисты Н. И. Новиков, М. И. Попов, А. О. Аблесимов), дебаты в Комиссии имели широкий общественный резонанс. Поэтому в конце 1768 г. Комиссия была распущена, что вызвало еще более оживленные толки, чем ее работа. Необходимо было срочно успокоить общественное мнение и одновременно изложить основные принципы правительственной политики. В результате и возникла идея периодического издания – сатирического журнала, который и начал выходить со 2 января 1769 г. под названием «Всякая всячина». Формально издателем журнала считался секретарь Екатерины II, Г. В. Козицкий, но фактически направление журнала определяла Екатерина II; программные публикации «Всякой всячины» тоже принадлежат ей.

Чтобы журнал не слишком выделялся своей единичностью на фоне полного отсутствия литературных журналов в периодике конца 1760-х гг., Екатерина намеком в первом номере «Всякой всячины» разрешила всем желающим издавать сатирические журналы, причем, поскольку сама она издавала «Всякую всячину» анонимно, от будущих издателей тоже не требовалось выставлять на титульном листе своих имен. Риск подобного мероприятия был велик: состояние общественного мнения в конце 1760-х гг. было таково, что появление оппозиционных журналов было более вероятным, чем появление верноподданнических изданий:

«...» мой дух восхищен до третьего неба: я вижу будущее. Я вижу бесконечное племя Всякия всячины. Я вижу, что за нею последуют законные и незаконные дети; будут и уроды ее место со временем заступать. Но вижу сквозь облака добрый вид и здравое рассуждение, кои одною рукою прогоняют дурачество и вздоры, а другую доброе поколение Всякой всячины ведут[82].

Вслед за «Всякой всячиной» один за другим начали выходить сатирические журналы аналогичного профиля: «И то, и сию», «Ни то, ни сию», «Поденщина», «Смесь», «Адская почта» и, наконец, журнал Н. И. Новикова «Трутень», резко отличающийся от других смыслом своего названия («Трутень» – нерабочая пчела, бездельник,) и полемическим эпиграфом, почерпнутым из басни Сумарокова «Жуки и Пчелы»: «Они работают, а вы их труд ядите». По отношению ко «Всякой всячине» журнал Новикова сразу же занял полемическую позицию; и если учесть, что «Всякую всячину» издавала императрица – лицо, облеченное официальной властью, а «Трутень» был изданием частного человека, литератора и публициста, то эта

полемиическая стычка власти с подданным обретаает не только политический, но и эстетический смысл и чревата не только идеологическими, но и художественными следствиями: особенно заметными эти следствия стали во втором издании Новикова, журнале «Живописец», который издавался в 1772-1773 гг.

До тех пор, пока Екатерина II не взялась за перо публициста и комедиографа, литературная деятельность в России была прерогативой частного человека. Выступая на поприще русской литературы и публицистики, императрица поставила себя в эту позицию – и коль скоро сам монарх взялся за деятельность, бывшую доселе прерогативой частного человека, тем легче было сатире – устоявшейся форме воплощения сферы частной жизни в русской литературе – взяться за тему власти, очень быстро рассмотреть за высокой идеей обычный человеческий облик и применить к нему весь арсенал уже накопленной в русле этого направления живописательно-бытовой словесной пластики. В результате образ Екатерины II на страницах сатирических изданий 1769-1774 гг., особенно в «Трутне» и «Живописце» Новикова, стал возмутительно бытовым: эвфемизм, введенный самой Екатериной для обозначения старшинства ее журнала «Всякая всячина» – «бабушка» или даже «прабабушка» обратился против своего автора издевательским образом «устарелой кокетки» со страниц новиковских изданий[83].

Спустив диалог власти с литературой на уровень бытовой сатиры, Екатерина II сама спровоцировала смеховую интимность контакта частного человека и монарха, в ходе которого они поменялись атрибутами: власть упала до быта, частный человек вознесся до идеологических высот. Сквозные персонажи сатирических журналов Новикова определяются эпиграфом «Трутня»: «Они работают, а вы их труд ядите». «Вы» – это хозяева, тираны своих рабов – от низшего уровня власти – помещика, до высшего – императрицы, и эти образы имеют подчеркнута бытовой характер. «Они» – это. крестьяне и их заступники – частные люди, корреспонденты «Трутня». Облики этих людей совершенно лишены каких бы то ни было примет быта и телесности, а образы формируются только их публицистическим словом и полностью совпадают с этико-социальной идеей, в этом самоценном слове заключенной.

Сатирические журналы своей откровенной публицистичностью вывели на поверхность скрытую тенденцию всей предшествующей русской изящной словесности нового времени: сатиры Кантемира, оды Ломоносова, трагедии и комедии Сумарокова, комедиография Лукина, как и многие другие явления этой словесности, были художественной литературой лишь в конечном счете. В первом же и главном – они были публицистикой моралистического или политического толка в своей ориентации на прямую социальную пользу, цель принести которую они и преследовали прежде всего, в художественной, конечно, форме, но художественной вполне факультативно и всецело подчиненной важнейшим задачам формирования общественного мнения, воспитательного эффекта, искоренения порока и насаждения добродетели на всех уровнях русской жизни – от быта частного человека до устройства основ государственного общественного бытия.

Тем временем в недрах чистой публицистики неприметно нарастало новое эстетическое качество будущей русской изящной словесности. Сатирические издания Новикова в прямой стычке дворянских идеологов правового государства с самодержавной властью не просто перебрали заново весь арсенал уже накопленных русской литературой эстетических способов воздействия искусства на действительность посредством отрицания пластического порока и утверждения идеала в его словесно-ораторской модели – но и совместили эти способы в пределах одного макроконтеста, каковым является полный комплект того или иного журнала. Так журнал, соединяющий в своих листах-номерах все без исключения жанры русской словесности на равных правах публикации этого издания, стал естественным горнилом выработки принципиально нового эстетического качества: универсального, синтетического, сводящего в ближайшем соседстве диаметрально противоположные установки, понятия и жанровые ассоциации целостного литературного мироздания.

В результате скрытые за эстетикой идеологические факторы предшествующей литературы, постепенно нарастая от сатир Кантемира до комедий Екатерины II, дали качественный взрыв публицистики в новиковских изданиях; в недрах же их чистой публицистики, небывало смелой по понятиям XVIII в., таится неприметное накопление эстетических факторов, которым предстоит такой же качественный взрыв в литературе 1780-х гг.

Спор о сатире и крестьянский вопрос как идеологическая и эстетическая категории сатирической публицистики

Центральные проблемы дискуссии новиковских изданий с журналом императрицы связаны с принципиально важными факторами своеобразия русской словесности XVIII в., которая являет собой сложный сплав идеологии и эстетики. В качестве центральной эстетической проблемы на страницах «Трутня» выступает вопрос о сатире как форме литературного творчества, ее социальной функциональности, допустимых рамках, характере и приемах; проблема сатиры возникает в журнале Новикова в ходе дискуссии с изданием Екатерины II «Всякая всячина». Центральной же идеологической проблемой новиковских изданий становится крестьянский вопрос, острозлободневный и, безусловно, очень болезненный в период 1769 («Трутень») – 1772 («Живописец») гг., непосредственно предшествующий пугачевскому бунту.

Начало спору о сатире положила публикация в 53 листе «Всякой всячины», подписанная псевдонимом «Афиноген Перочинов», в которой журнал императрицы попытался задать критерии образа сатирика, его нравственной позиции, объекта сатирического обличения (что нужно считать достойным осмеяния) и характера самой сатиры:

Я весьма веселого нрава и много смеюсь; признаться должно, что часто смеюсь и пустому; насмешником же никогда не бывал. Я почитаю, что насмешки суть степень дурносердечия; я, напротив того, думаю, что имею сердце доброе и люблю род человеческий. <...>

Был я в беседе, где нашел человека, который для того, что он более думал о своих качествах, нежели прочие люди, возмечтал, что свет на том стоит <...>. Везде он видел тут пороки, где другие <...> на силу приглядеть могли слабости, и слабости, весьма обыкновенные человечеству <...>.

Но после <...> расстались, обещав друг другу: 1) Никогда не называть слабости пороком. 2) Хранить во всех случаях человеколюбие. 3) Не думать, чтоб людей совершенных найти можно было, и для того 4) просить бога, чтоб нам дал дух кротости и снисхождения. <...> Я хочу завтра предложить пятое правило, а именно, чтобы впредь о том никому не рассуждать, чего кто не смыслит; и шестое, чтоб никому не думать, что он один весь свет может исправить» (47-48).

В характерном для текстов Екатерины приказном тоне здесь отчетливо сформулирована концепция так называемой «улыбательной сатиры»: сатирик – добродушный остряк, снисходительный к человеческим слабостям, сатира – безличная, легкая ирония по поводу несовершенства человеческой природы, не претендующая на серьезное исправление нравов. Впрочем, в своих собственных сатирических выпадах «Всякая всячина» своих правил не придерживалась: рекомендация «от бессонницы лекарства» – прочитать «шесть страниц Тилемахиды»[84] имеет характер вполне личного выпада против Тредиаковского. Что же касается тона публикаций «Всякой всячины», направленных против «Трутня», то они являются просто грубыми; здесь и речи быть не может об использовании каких-либо художественных приемов сатирического творчества:

На ругательства, напечатанные в Трутне под пятым отделением, мы ответственность не хотим, уничтожая оные; <...> Думать надобно, что ему хотелось бы за все да про все кнутом сечь. <...> мы советуем ему лечиться, дабы черные пары и желчь не оказывались даже и на бумаге, до коей он дотрогивается» (49-50).

Диаметрально противоположную позицию в полемике о сатире занял «Трутень». Корреспонденции «Трутня», посвященные проблемам сатиры, подписаны псевдонимом «Правдулюбов», который принадлежит самому Новикову[85]. В 5-м листе «Трутня» за подписью Правдулюбова появился ответ на правила «Всякой всячины»:

Многие слабой совести люди никогда не упоминают имя порока, не прибавив к оному человеколюбия. <...> По моему мнению, больше человеколюбив тот, кто исправляет пороки, нежели тот, который оным снисходит или (сказать по-русски) потакает. <...> Словом сказать, я как в слабости, так и в пороке не вижу ни добра, ни различия. Слабость и порок, по-моему, все одно, а беззаконие дело иное (540).

Уже этот полемический выпад характеризуется совершенно иной направленностью: в самой теоретической формулировке принципов сатиры на лицо заключен выпад против «Всякой всячины», поскольку текст Новикова оперирует почти точными цитатами из журнала Екатерины; о том же, что Новиков знал, с кем он имеет дело, свидетельствуют два намека: отсылка к идиоматике русского языка и мотив беззакония прямо указывают на императрицу, плохо владевшую русским языком и претендовавшую на роль не только юридической законодательницы, но и законодательницы нравов. В следующей корреспонденции Правдулюбова эта личная адресация еще заметнее:

Госпожа Всякая всячина на нас прогневалась и наши нравоучительные рассуждения называет ругательствами, но теперь вижу, что она меньше виновата, нежели я думал. Вся ее вина состоит в том, что на русском языке изъясняться не умеет и русских писателей обстоятельно разумеет не может <...>.

Госпожа Всякая всячина написала, что пятый лист Трутня уничтожает. И это как-то сказано не по-русски; уничтожить, то есть в ничто превратить, есть слово, самовластием свойственное, а таким безделицам, как ее листки, никакая власть не прилична <...>» (68-69).

Наконец, недвусмысленная теоретическая формулировка принципов сатиры на лицо содержится в одной из последних корреспонденции Правдулюбова в 24-м листе «Трутня»:

Критика на лицо больше подействует, нежели как бы она писана на общий порок. <...> Я утверждаю, что критика, писанная на лицо, но так, чтобы не всем была открыта, больше может исправить порочного. <...> Критика на лицо без имени, удаленная, поелику возможно и потребно, производит в порочном раскаяние; он тогда увидит свой порок и, думая, что о том все уже известны, непременно будет терзаем стыдом и начнет исправляться» (137-138).

Нельзя не заметить, что эта декларация принципов сатиры является по природе своей эстетической: в том, чтобы сделать очевидным объект сатиры, не называя его прямо, как раз и заключается литературное мастерство сатирика. Таким образом, новиковская концепция сатиры на лицо, в конечном счете, оказывается концепцией художественного творчества, а концепция сатиры на порок Екатерины II, при всей своей эстетической видимости, все-таки является идеологией и политикой по существу. Поэтому одинаково личный характер сатирических выпадов в журналах «Всякая всячина» и «Трутень» существенно различается формами своего выражения. Если сатира «Всякой всячины» имеет характер прямого личного оскорбления, то Новиков придает своим сатирическим пассажам статус художественного приема: одним из излюбленных способов неявной сатиры на лицо становится пародийная цитация и перелицовка текстов «Всякой всячины», придающая пародиям «Трутня» смысл насмешки и над литературной личностью, и над отраженным в тексте реальным лицом

императрицы:

«Всякая всячина»

Некогда читал некто следующую повесть. У моих сограждан, говорит сочинитель, нет ни одной такой склонности, коя бы более притягала мое удивление, как неутолимая их жажда и жадность ко новизнам. Обыкновенно задача к тому дается одним словом или действием <...>

Если бы сие любопытство было хорошо управляемо, оно бы могло быть очень полезно для тех, кои теперь оным обеспокоены. <...>

Читав сие, понял он причину, для чего в великом множестве наши листы охотно покупают. Хотите ли оную знать? Боюсь сказать, прогневааетесь. Одно любопытство и новизна вас к сему поощряет. <...>

Ему пришло на ум еще новое. Со временем составлять он хочет ведомости, в которых все новизны напишет всего города, и надеется получить от того великий барыш.

«Трутень»

Некогда читал некто следующую повесть; у некоторых моих сограждан, говорит сочинитель, нет ни одной такой склонности, коя бы более притягала мое удивление, как неограниченное их самолюбие. Обыкновенный к тому повод бывает невежество и ласкательство. <...>

Если бы сие самолюбие было ограничено и хорошо управляемо, оно могло бы быть очень полезно для тех, кои теперь оным обеспокоены. <...>

Читав сие, понял он причину, для чего сперва тысячами некоторых листы охотно покупали. Боюсь сказать, прогневаются; одно желание посмеяться самолюбию Авторскому к сему поощряет. <...>

Ему пришло на ум еще новенькое, со временем составлять он хочет книгу, всякий вздор, в которой все странные приключения напишет всего города, и надеется получить от того великий барыш.

Таким образом, в полемике о сатире как форме литературного творчества между журналами «Трутень» и «Всякая всячина» эстетическая проблематика приобрела политическую подоплеку, поскольку в конфликте столкнулись властитель и подданный[86]. С другой стороны, идеологический конфликт между властителем и подданным реализовался в том, что власть как идея и личное воплощение стала объектом сатирического рода творчества не только в этическом, но и в эстетическом смысле понятия «сатира», тогда как все предшественники Новикова поднимали проблему власти только в высоких жанрах. Отсюда – новые критерии художественности и новые способы выражения идеологических взглядов посредством приемов чисто художественного словесного творчества, особенно очевидных в материалах «Трутня» и «Живописца», посвященных крестьянскому вопросу.

И здесь инициатива постановки проблемы принадлежала «Всякой всячине»: крестьянский вопрос был центральным в работе Комиссии о сочинении проекта нового уложения, и именно возможный поворот дебатов о крепостном праве потребовал роспуска Комиссии. Поэтому понятно, насколько важно было правительственному изданию задать тон и аспект обсуждения крестьянского вопроса.

Центральная публикация «Всякой всячины» по крестьянскому вопросу – аллегорическая сказка о мужике и кафтане, принадлежащая перу императрицы, представляет проблему крепостного права как нравственную, а злоупотребления неограниченной властью над крепостными – как проблему частного порока. Смысл сказки сводится к следующему. Жил да

был мужичок, и был у него кафтан. Со временем кафтан изнашивался, мужику понадобился новый. Но «свирепый приказчик» вместо нового кафтана велел мужика высечь, другой «от скорости не молвил, кому и из чего шить мужику кафтан». Наконец, «по смене разных приказчиков сыскался один добрый человек, велел шить мужику новый кафтан», но портные «зачали спорить о покрое, а мужик между тем на дворе дрожит, ибо тогда случились крещенские морозы». Дворецкий попробовал дать в помощь портным четырех мальчиков, «коих хозяин недавно взял с улицы, где они с голода и с холода помирали». Однако вместо помощи вышла лишняя неразбериха, поскольку «мальчики умели грамоте, но были весьма дерзки и нахальны», и начали требовать себе те кафтаны, которые у них были, когда им было по 5-и лет, а сейчас им по 15-и лет. В результате «мужик без кафтана на улице почти замерз» [87].

Смысл этой аллегии заключается в попытках Екатерины II объяснить причины неуспеха Комиссии о сочинении проекта нового уложения: мужик – русский народ, кафтан – свод законов (уложение, конституция), приказчики и дворецкий – русские монархи вплоть до Екатерины, спорящие портные – Комиссия, четыре мальчика – депутаты от четырех территорий с традиционным местным самоуправлением (Украина, Смоленщина, Лифляндия и Эстляндия). И неуспех всего мероприятия по пошиву кафтана мужику объясняется каждый раз именно нравственными свойствами его участников – свирепостью приказчика, несговорчивостью портных, дерзостью и наглостью четырех мальчиков, с которыми не в силах справиться добрый дворецкий. В качестве основной политической проблемы русской жизни крестьянский вопрос во «Всякой всячине» принципиально не рассматривается.

Совершенно иначе подошли к нему новиковские журналы «Трутень» и «Живописец». При том, что подспудно именно крестьянский вопрос является лейтмотивным в обоих изданиях, специально ему посвящены следующие публикации: в «Трутне» «Рецепт для г-на Безрассуда» и так называемые [Копии с отписок] – имитация документа, переписки помещика со старостой и крестьянами своей деревни; в «Живописце» – [Письма к Фалалею] – переписка провинциального помещика с сыном, служащим в Петербурге и «Отрывок путешествия в *** И. Т.». Поскольку эти публикации подписаны псевдонимами, вопрос атрибуции их текстов является до сих пор дискуссионным. «Рецепт для г-на Безрассуда» бесспорно принадлежит Новикову, тексты же Копий с отписок и Писем к Фалалею наиболее распространенное исследовательское мнение атрибутирует Д. И. Фонвизину, а текст «Отрывка...» – А. Н. Радищеву[88].

Первая же публикация, открывающая обсуждение крестьянского вопроса в журналах Новикова, «Рецепт для г-на Безрассуда», придает ему характерный правовой разворот:

Безрассуд болен мнением, что крестьяне не суть человеки, но <...> крепостные его рабы. <...> Безрассудный! разве забыл то, что ты сотворен человеком, неужели ты гнушаешься самим собою во образе крестьян, рабов твоих? <...> От сей вредной болезни рецепт: Безрассуд должен всякий день по два раза рассматривать кости господские и крестьянские до тех пор, покуда найдет он различие между господином и крестьянином (135-136).

Новиков переводит крестьянский вопрос из сферы частных нравственных извращений на более высокий философско-идеологический уровень естественного права, которым каждый человек обладает от рождения: права на жизнь и средства к поддержанию жизни. Естественное право предполагает свободу человека во всем, что касается удовлетворения его естественных потребностей. Понятно поэтому, что общеполитический аспект рассмотрения проблемы крепостного права был чреват серьезными политическими выводами.

Оригинальный поворот крестьянского вопроса – экономический – предлагают Копии с отписок. Переписка крепостных с бариним насквозь пронизана мотивом денег. Первая отписка, от старосты Андрюшки государю Григорию Сидоровичу, целиком посвящена отчету о

взимании оброка:

Указ твой господский мы получили и денег оброчных со крестьян на нынешнюю треть собрали: с сельских ста душ сто двадцать три рубли двадцать алтын; с деревенских пятидесяти душ шестьдесят один рубль семнадцать алтын; <...> а больше собрать не могли: крестьяне скудные, взять негде <...> (141).

Во второй отписке неплательщика Филатки тема денег тоже является главной: «По указу твоему господскому, я, сирота твой, на сходе высечен, и клетки мои проданы за бесценок, также и корова, и деньги взяты в оброк <...>»; в «Копии с помещичьего указа» ей подводится окончательный итог. В каждом из шестнадцати пунктов указа так или иначе присутствует отсылка к этой основе взаимоотношений помещиков с крестьянами:

Приехав туда, старосту <...> высечь нещадно за то, что он <...> запускал оброк в недоимку <...>; а сверх того взыскать с него штрафа сто рублей. <...> неплательщиков же при собрании всех крестьян сечь нещадно. <...> По просьбе крестьян корову у Филатки оставить, а взыскать за нее деньги с них <...> За грибы, ягоды и проч. взять с крестьян деньгами (155-157).

Так проблема крепостного права предстает в Копиях с отписок в качестве основной экономической проблемы русской жизни. Характерно, что экономическая невыгода крепостного землепользования, которой впоследствии Радищев посвятит целую главу в своем «Путешествии из Петербурга в Москву», уже в публицистике сатирических журналов Новикова приобретает свои первичные очертания. Оголтелое вымогание денег не дает помещику Григорию Сидоровичу понять простейшую экономическую истину, хорошо внятную его крестьянам: прежде чем получить прибыль, нужно вложить капитал. Эту истину, в отличие от своего барина, хорошо понимает крепостной Филатка:

Прикажи, государь, в недоимке меня простить и дать вашу господскую лошадь: хотя бы мне мало-помалу исправиться и быть опять твоей милости тяглым крестьянином. <...> Ты сам, родимый, человек умный, и ты сам ведаешь, что как твоя милость без нашей братии крестьян, так мы без детей да без лошадей никуда не годимся (155).

Если учесть, что автором Копий с отписок скорее всего является Фонвизин (предположить это позволяет псевдоним «Правдин», которым подписана корреспонденция), то в переписке помещика с крестьянами отчетливо просматриваются истоки одного из политэкономических афоризмов комедии «Недоросль»:

Простаков. То правда, братец: весь околоток говорит, что ты мастерски оброк собираешь.

Г-жа Простакова. Хотя бы ты нас поучил, братец батюшка; а мы никак не умеем. С тех пор, как все, что у крестьян ни было, мы отобрали, ничего уже содрать не можем. Такая беда! (Д. I, явл. 5).

В том же роде имитации подлинного документа, что дает персонажу возможность самораскрытия и очень характерно для творческой манеры будущего драматурга, написаны и фонвизинские Письма к Фалалею. Эта публикация, открывающая духовный облик провинциальных помещиков через их эпистолярный стиль, события жизни и отношение к этим событиям, ставит проблему крепостного права в ее моральном аспекте. Однако от нравственных сентенций «Всякой всячины» фонвизинское понимание моральных аспектов крепостного права сильно отличается. Характерная фонвизинская теорема крепостного права как палки о двух концах, одинаково нравственно калечащей и крепостных, и крепостников бесконтрольной абсолютной властью сильного над слабым, будет всесторонне развернута в «Недоросле». Но уже в публицистике сатирических изданий намечаются общие очертания «огрубелого зверства», царящего в душах помещиков и уподобляющего их животным:

Не испугайся, Фалалеюшка, у нас не здорово, мать твоя Акулина Сидоровна лежит при

смерти. <...> А занемогла она, друг мой, от твоей охоты: Налетку твою кто-то съездил поленом и перешиб крестец; так она, голубушка моя, как услышала, так и свету божьего невзвидела: так и повалилась! А после как опомнилась, то пошла это дело розыскивать; и так насадила себя, что чуть жива пришла <...>. Знать, что, Фалалеюшко, расставаться мне с женою, а тебе и с матерью, и с Налеткою, и она не лучше матери. Тебе, друг мой, все-таки легче моего: Налеткины щенята, слава богу, живы: авось-таки который-нибудь удастся по матери: а мне уж эдакой жены не наживать (363-364).

Характерный сатирический прием Фонвизина – зоологизация человеческих образов, определяет поэтику Писем к Фалалею на всех уровнях художественной структуры вплоть до синтаксиса. Сама конструкция фразы с попеременным использованием существительных жена, мать, собака и указательного местоимения

она порождает колебание смысла и полную невозможность установить, к кому относится данное высказывание. По сравнению с прямыми отождествлениями человека и животного («как Сидоровна была жива, так отец твой бивал ее, как свинью, а как умерла, так плачет, как будто по любимой лошади» – 367) подобная лукавая двойная вибрация смыслов, несомненно, представляет собой более высокий уровень владения художественным словом. В определенной мере этот прием символизирует сам принцип работы с художественными текстами в макроконтексте новиковских изданий – принцип комбинации самостоятельных текстов в новое смысловое целое.

Наконец, подлинным апофеозом выступлений журналов Новикова по проблеме крепостного права является «Отрывок путешествия в *** И. Т.», предположительно принадлежащий перу А. Н. Радищева. В «Отрывке...», который можно рассматривать как первый эскиз будущего «Путешествия из Петербурга в Москву», просматривается характерный признак радищевской повествовательной манеры: трехкомпонентная структура мирообраза, который складывается из описания (очерковая бытовая картинка), аналитического элемента (авторский обобщающий комментарий) и эмоции (подчеркнутый субъективизм, патетические интонации в авторском повествовании). Именно эмоциональная насыщенность, открытое проявление авторского пафоса придает картине жизни крепостной деревни в «Отрывке...» и повышенное обобщающе-символическое значение – это образ России в целом – и философскую глубину аналитического исследования коренной проблемы русской жизни.

В «Отрывке...» подспудно затронуты все аспекты проблемы крепостного права, актуальные для русской публицистики 1769-1774 гг. Само описание деревни

Разоренной скрыто содержит в себе экономический аспект проблемы. Нравственные последствия рабовладения для крепостных и крепостников, низведенных страхом и властью до уровня животных, очевидны в ряде эпизодов «Отрывка...»:

О блаженная добродетель любовь ко ближнему, ты употребляешься во зло: глупые помещики сих бедных рабов изъявляют тебя более к лошадям и собакам, а не к человекам! (295)

Вскоре после того пришли два мальчика и две девочки <...> и столь были дики и застращены именем барина, что боялись подойти к моей коляске. <...> Вот плоды жестокости и страха: о вы, худые и жестокосердые господа! вы дожили до того несчастья, что подобные вам человеки боятся вас как диких зверей! (297).

Но все-таки главный аспект проблемы крепостного права в «Отрывке...» – тот, с которого новиковские издания начинали ее обсуждение: это неприятие крепостного права как основы государственного устройства России с точки зрения правового сознания, руководствующегося просветительской концепцией естественного права. Этот уровень проблемы раскрывается в центральном композиционном эпизоде «Отрывка...», в так называемой «аллегии трех

младенцев» – описании картины, увиденной путешественником в крестьянской избе:

Пришед к лукошкам, прицепленным веревками к шестам, в которых лежали без всякого призрения оставленные младенцы, увидел я, что у одного упал сосок с молоком; я его поправил, и он успокоился. Другого нашел обернувшего лицом к подушонке <...>; я тотчас его оборотил и увидел, что без скорья помощи лишился бы он жизни <...>; скоро и этот успокоился. Подошел к третьему, увидел, что он был распеленан; <...> солома, на которой он лежал, также его колола, и он произносил пронзающий крик. Я оказал и этому услугу, <...> спеленал его <...>, поправил солому <...>: замолчал и этот (296).

Если бы автор «Отрывка...» остановился на этом описании, изображение трех покинутых в избе младенцев осталось бы просто бытовой картинкой, которая, безусловно, вызывала бы сочувствие читателя к обездоленным, но не превышала бы статуса частного жизненного факта. Но те размышления, на которые путешественника наводит зрелище мучений невинных младенцев, поднимают этот частный факт до высоты идеологического тезиса и философского обобщения:

Смотря на сих младенцев и входя в бедность состояния сих людей, вскричал я: – Жестокосердный тиран, отъемлющий у крестьян насущный хлеб и последнее спокойствие! посмотри, чего требуют сии младенцы! У одного связаны руки и ноги: приносит ли он о том жалобы? – Нет: он спокойно взирает на свои оковы. Чего же требует он? – Необходимо нужного только пропитания. Другой произносил вопль о том, чтобы только не отнимали у него жизнь. Третий вопиял к человечеству, чтобы его не мучили (296).

Так бытописательная картинка приобретает у Радищева смысл аллегорический: три младенца, лишенные средств к поддержанию жизни, становятся символом русского крепостного крестьянства, лишенного своих естественных прав русским гражданским законодательством. Юридическое, гражданское право – это гарант права естественного, законодательное обеспечение его осуществления для каждого члена общества. Но русское законодательство, отдающее жизнь и смерть, тело и душу крестьянина в полную власть помещику, лишает огромную часть нации ее естественного права.

Именно в этом выводе, который неуклонно следует из радищевской аллегории, заключается основной пафос «Отрывка...». Пожалуй, можно сказать, что «Отрывок...», единственная из всех публикаций сатирических изданий по крестьянскому вопросу, ставит его как политическую и юридическую проблему русской государственности, соединяет в одном тексте бытовой и бытийный, конкретный и абстрактный уровни русской реальности. Этот универсализм в постановке проблемы придает «Отрывку...» смысл кульминации в полемике сатирических журналов по крестьянскому вопросу. И эта кульминация является не только идеологической, но и эстетической, поскольку «Отрывок...» отличается и последовательностью публицистической мысли, и явным синтетизмом стилевых традиций, которые наметились в публицистике новиковских изданий и генетически восходят к старшим жанровым традициям русской литературы XVIII в.: сатирической и одической типологии художественной образности.

Одический и сатирический мирообразы в публицистике «Трутня» и «Живописца»

Обе центральные проблемы «Трутня» и «Живописца» – сатирическое обличение власти и крестьянский вопрос, впервые поставленный Новиковым в его журналах как проблема безграничной и бесконтрольной власти одних людей над другими, изначально глубоко и прочно связаны между собой как лицевая и обратная стороны одного и того же понятия абсолютной власти, определяющего государственное устройство России и ее частный быт.

Именно это понятие в своих бытовой и идеологической вариациях подспудно организует скрытую мысль изданий Новикова и материализуется в качественно новом с точки зрения своей эстетической природы сквозном образе «Трутня» и «Живописца» – тиране-помещику.

Эта контаминация двух разных эстетических сфер (ибо образ тирана находился до сих пор в компетенции высокой трагедии, а помещик безраздельно принадлежал сатирико-комедийной традиции) появляется уже в листе 6 «Трутня»:

Змеян увещевает, чтобы всякий помещик <...> был тираном своим служителям, <...> чтоб они были голодны, наги и босы и чтоб одна жестокость содержала сих зверей в порядке и послушании (61).

Характерной приметой этого образа является постоянная акцептация атрибутов высшей, почти божественной власти, ставящая между помещиком и царем, помещиком и божеством знак почти полного равенства:

Безрассуд <...> не удостоивает их наклоением своей головы, когда они по восточному обыкновению пред ним по земле расprostируются. <...> Бедные крестьяне любить его как отца не смеют, но, почитая в нем своего тирана, его трепещут. <...> Они и думать не смеют, что у них есть что-нибудь собственное, но говорят: это не мое, но божие и господское (135).

Такое совмещение бытового и бытийного статусов властителя в одной литературной маске дает неограниченные возможности их ассоциативного варьирования и столь же неограниченную способность их к взаимной подмене, ибо полное тождество принципа самовластия и абсолютного произвола открывает над низшим уровнем власти высший и наоборот. Любопытно, что в развитии образа тирана-помещика на страницах «Трутня» и «Живописца» задействованы и обе стилевые традиции, с которыми он ассоциативно связан: сатирико-комедийный бытописательный и одо-трагедийный риторический мирообразы в равной мере окружают персонажей, воплощающих образ-контаминацию.

Ориентация на ораторское слово явственно обнаруживается в стилистике «Отрывка путешествия в *** И. Т.», в котором по правилам риторики выстроен ряд фрагментов, непосредственно касающихся проблемы тиранической власти помещика над крестьянами: в повествование о путешествии автора в деревню

Разоренную вклинивается стилизованная под звучащее слово прямая монологическая речь, сложенная из риторических вопросов и восклицаний, обильно уснащенная аллегориями, архаизмами, инверсиями и повторами, не оставляющими никаких сомнений относительно той стилиевой традиции, к которой она тяготеет:

О господство! Ты тиранствуешь над подобными себе человеками. О блаженная добродетель любви к ближнему, ты употребляешься во зло <...>. Удалитесь от меня, ласкательство и пристрастие <...>: истина пером моим руководствует! <...> Вскричал я: жестокосердный тиран, отъемлющий у крестьян насущный хлеб и последнее спокойствие! Посмотри, чего требуют сии младенцы! У одного связаны руки и ноги; приносит ли он о том жалобы? – Нет, он спокойно взирает на свои оковы <...>. Помещики, – сказал я, – вы никакого не имеете попечения о сохранении здоровья своих кормильцев! (294-296).

Напротив, бытовой аспект проблемы дает на страницах «Трутня» и «Живописца» многочисленные пластические образы тиранов-помещиков, которые явно ориентированы на устное разговорное просторечие:

Что это у вас, Фалалеюшка, делается, никак с ума сошли все дворяне? <...> Что за живописец такой у вас проявился! Какой-нибудь немец, а православный этого не написал бы. Говорит, что помещики мучат крестьян и называет их тиранами, а того, проклятый, и не знает, что в старину тираны бывали некрещеные и мучили святых; <...> а наши мужики ведь не святые; как

же нам быть тиранами? (336).

По сравнению с широко представленным на страницах «Трутня» и «Живописца» бытовым аспектом проблемы власти, который реализован в многочисленных сатирических персонажах – «тиранах своих рабов» и пластических нравоописательных картинах чрезвычайной стилиевой яркости, идеологический аспект (т. е. применение понятия тирании к верховной государственной власти) занимает в журналах Новикова несравненно меньше места, что и понятно. Собственно, он возникает лишь единожды, в самом начале «Трутня», но этот ассоциативный перенос мгновенно освещает корень проблемы:

Госпожа Всякая Всячина написала, что пятый лист «Трутня» уничтожает. И это как-то сказано не по-русски: уничтожить, то есть в ничто превратить, есть слово самовластия свойственное; а таким безделицам, как ее листки, никакая власть неприлична; уничтожает верхняя власть какое-нибудь право другим. <...> сих же листков множество носится по рукам, и так их всех ей уничтожить не можно (69).

На обоих уровнях проблемы власти – бытовом и бытийном – тирания осмысливается как род болезни: не случайно и сама формула «тиран-помещик» родилась в знаменитых пародийных «Рецептах» и «Лечебниках» Новикова[89]. Мотив болезни высшего уровня власти особенно заметен в полемических материалах «Трутня»:

Совет ее [«Всякой всячины»] чтобы мне лечиться, не знаю, мне ли больше приличен, или сей госпоже. Она, сказав, что на пятый лист «Трутня» ответственность не хочет, отвечала на оный всем своим сердцем и умом, и вся желчь в оном письме сделалась видна. Когда же она забывается и так мокротлива, что часто не туда плюет, куда надлежит, то кажется, для очищения ее мыслей и внутренности бесполезно ей и полечиться (69).

Констатация патологического состояния верховной власти в «Трутне» и «Живописце» влечет за собой естественную попытку постановки диагноза:

Для чего человек, который заражен самолюбием, <...> не берет он книги в руки? Он бы тут много увидел, чего ласкатели никогда не говорят (119-120).

Таким образом, болезнь верховной власти, диагностируемая как «неограниченное самолюбие» (неограниченное самовластие) имеет своими причинами невежество и склонность к лести. Что же касается болезни низшего уровня власти, то она однозначно диагностирована через симптом злоупотребления ею: формула, впервые высказанная устами Правдина, корреспондента «Трутня», без всяких изменений переходит и в журнал «Живописец»:

Тут описан помещик, не имеющий ни здравого рассуждения, ни любви к человечеству, ни сожаления к подобным себе, и, следовательно, описан дворянин, власть свою и преимущество дворянское во зло употребляющий (327).

В корне как будто иной болезни власти низшего уровня – то же самое невежество. Как гласит редакторское примечание Новикова к публикации «Отрывка путешествия в *** И. Т.», «<...> не осмелился бы я читателя моего поподчивать с этого блюда, потому что оно приготовлено очень солоно и для вкуса благородных невежд горьковато» (298). Этот общий диагноз порождает в публицистике новиковских журналов мотив «худого воспитания» и его следствий: фигуры учителя, недостойного своей профессии и его «худовоспитанника» – ключевые в портретной галерее порочных персонажей «Трутня» и «Живописца».

Любопытно, что оба направления, в которых открывается патология русской власти, подтверждены и оттенены в новиковских журналах публикацией бесспорно фонвизинского текста. Если авторство «Копий с отписок», «Писем к Фалалею» и других материалов «Трутня» и «Живописца», атрибутируемых Фонвизину, представляется до некоторой степени

дискуссионной проблемой, то «Слово на выздоровление <...> Великого Князя Павла Петровича» («Живописец», 1773; № 3-4) безусловно принадлежит перу автора «Недоросля».

Рекомендации Павлу Петровичу «быть властелином над страстями своими» и помнить, что «тот не может владеть другими со славою, кто собой владеть не может», конкретизируют понятие «страсти» самодержца очень четко: «Внимай одной истине и чти леств изменою» (391). Слово «самолюбие» не произнесено, но недвусмысленно подразумевается, особенно в сопоставлении с панегириком Екатерине, который имеет не столько констатирующий, сколько рекомендательный характер: «Блаженна та страна, где царь владеет и сердцами народа, и своим собственным!» (389). На примере же отношений графа Н. И. Панина и его царственного воспитанника в «Слове» Фонвизина развернута идея истинного воспитания, соединяющего просвещение ума с воспитанием добродетельного сердца:

Но ты, который благим воспитанием вселил в него сие драгоценное нам чувство, муж истинного разума и честности превыше нравов сего века <...>! Ты вкоренил в душу его те добродетели, кои составляют счастье народа и должность государя! <...> Любя его нежно, насадя в душе его добродетель, просветя разум его, явя в нем человека и уготавлиая государя <...> (390).

«Слово» Фонвизина, в сопоставлении с многочисленными сатирическими материалами «Трутня» и «Живописца», вновь актуализирует оппозицию бытописательной пластики отрицания и идеологизированной риторики утверждения. Для создания образа идеала в нем вновь мобилизованы установки панегирического ораторского слова; сама же добродетель явлена не в облике, но исключительно в сфере идеи и образа мыслей. В отличие от изобразительного слова пластической бытовой картины мира, слово речи Фонвизина имеет интеллектуально-идеологический характер и самоценно в своей выразительной функции формулировки принципов и понятий.

Так в публицистике новиковских журналов снова сталкиваются и противостоят друг другу два мирообраза, созданные разными художественными средствами: портретное бытописание факультативным изобразительным словом и ораторское говорение словом самоценно значимым.

Эскизные пластические образы бытовых звероподобных тиранов-помещиков и подспудный бытовой образ самовластительной тиранки-монархини, больных невежеством от худого воспитания и самолюбием (самовластием) от склонности к лести; господа-рабы и рабы-крепостные соседствуют в листах «Трутня» и «Живописца» с Правдиным, Правдулюбовым, Чистосердовым и т. п.; густой бытовой колорит «Копий с отписок» и «Писем к Фалалею» – с патетикой «Отрывка путешествия в *** И. Т.» и «Слова на выздоровление...», оригинальные прозаические сатиры – с панегирической ораторией и торжественной одой.

Если монарх у Новикова становится сатирически осмеиваемым и потому – совершенно бытовым образом, то образ частного человека в его нравственных и интеллектуальных свойствах поднимается до нематериальных идеологических высот, практически совпадая с его высоким словом. В сатирической публицистике «Трутня» и «Живописца» рождаются положительные герои екатерининской эпохи, защитник угнетенных Правдин и идеолог чести и добродетели Стародум. Сохраняя статус частных людей, эти герои выходят за пределы бытового мирообраза новиковских сатир: с чисто эстетической точки зрения они представляют собой вариацию одо-трагедийной типологии художественной образности.

Если теперь попытаться определить основное значение сатирических журналов Новикова для дальнейшей эволюции идеолого-эстетических факторов русской литературы XVIII в., то оно будет заключаться в следующем. Во-первых, это новое отношение к самой проблеме русской государственности и власти: именно Новиков как редактор «Трутня» и «Живописца» сумел впервые увидеть зеркальный отблеск ее уродства в уродливых лицах ее самых мелких

и незначительных носителей. А отсюда уже остался один шаг к тому, чтобы за высокой идеей богоданной государственной власти рассмотреть искаженное гримасой чисто человеческого несовершенства частное лицо самодержца. И та простая истина, что монарх – человек, явилась русскому сознанию впервые в своем сатирическом варианте, хотя позже ей предстояло перейти в одический ряд.

Во-вторых, для подготовки поэтики русской литературы последующих лет неоценимое значение имел особенный, ассоциативно-непрямой способ выражения публицистической мысли специфически художественными средствами: компоновкой разнородных материалов, рождающей на стыке разных частных смыслов новый и обширнейший, – принцип, основанный на игре прямого значения высказывания с косвенно подразумеваемым, которая нередко превращается в игру утверждения и отрицания, обнаруживающую за одой и панегириком сатиру и хулу, претворяющую смех в слезы и творящую из жизнеподобной реальности абсурд, где все не то, чем кажется. Во многом подобная эстетическая изощренность – результат не зависящей от намерений редактора умственной эквилибристики, продиктованной социальным статусом и неограниченными репрессивными возможностями оппонента. Но своего эстетического смысла этот результат, тем не менее, не теряет: оба издания Новикова представляют собой текстовые единства абсолютно нового для русской литературы XVIII в. качества: не прямое декларативное высказывание, а косвенно-ассоциативное выражение авторской мысли, которая нигде не высказана, но с математической неизбежностью рождается в сфере рецепции, вне журнального текста и над ним из столкновения смыслов разных публикаций.

Наконец, в-третьих, это диапазон охвата русской жизни от крепостного Филатки до Екатерины II, от Безрассудов и Змеянов до Правдулюбова и Правдина, повязанных между собою одной и той же проблемой уродливой русской власти, под которой одни стонут, другие, осуществляя ее на практике, «секут нещадно», а третьи анализируют ее «употребление во зло» в ораторско-публицистическом слове, открывая глубинные причины ее уродливого тиранического характера. Все это сделало русскую сатирическую журналистику Новикова необходимым переходным звеном в национальной литературной традиции: колоссальный качественный эстетический скачок в литературе 1780-1790-х гг. немислим без новиковских идеологе-эстетических открытий. И глубоко не случайно то, что двое писателей из плеяды гигантов литературы конца века, Фонвизин и Радищев, были сотрудниками новиковских журналов, а третий – Крылов, наследовал традиции новиковской публицистики в своих периодических изданиях.

Однако до того как станет очевидна эта эстетическая преемственность поздней прозы XVIII в. по отношению к сатирической публицистике 1769-1774 гг., аналогичный процесс взаимопроникновения бытового и бытийного мировоззрений развернется еще в двух новых жанровых моделях русской литературы переходного периода: романе и лиро-эпической поэме, которые далеко не случайно оказываются параллельными на этой стадии жанрового развития русской литературы XVIII в. До того как русская литература обогатилась оригинальными романом и лиро-эпической поэмой в своих чистых жанровых разновидностях, синкретическая идея стихотворного эпоса, соединяющего роман со стихотворной формой, нашла свое воплощение в «Тилемахиде» Третьяковского, открывшей эту линию жанровой эволюции русской литературы в первой половине 1760-х гг.

Повествовательная проза 1760-1770-х гг.

1760-1770 гг. явились одной из самых бурных и насыщенных эпох не только политической, но и духовной жизни России XVIII в. В области политической это двадцатилетие ознаменовалось

такими крупными историческими событиями, как государственный переворот, цареубийство и узурпация престола; либеральные реформы первых лет царствования Екатерины II; русско-турецкая война и Пугачевский бунт. Для литературы это же самое двадцатилетие было не менее насыщенным. При жизни основоположников новой русской литературы, Тредиаковского, Ломоносова, Сумарокова происходит переоценка эстетических ценностей, проявление скрытых тенденций национального литературного развития, кризис господствующего литературного направления – классицизма. И все эти литературные события сконцентрированы в центральном факторе русского литературного процесса 1760-1770-х гг.: на авансцену русской литературы выходит проза: сатирическая публицистика периодических изданий и оригинальная русская беллетристика, культивирующая повествовательные жанры и, главным образом, роман.

Пути развития русской художественной прозы

Художественная проза – оригинальная беллетристика, первые опыты русского романа 1760-1770-х гг. – это в эстетическом отношении совершенно новаторское явление, хотя и здесь тоже присутствует непрерывная цепь традиционной литературной преемственности. В повествовательной прозе 1760-1770-х гг. воскресают и традиции литературы русского средневековья, почти исключительно прозаической и повествовательной, и традиции немногих образцов оригинальной и переводной повествовательной прозы XVIII в. – от безавторских гисторий до переводных романов Таллемана и Фенелона.

Развитие разных жанров в русской литературе XVIII в. не было синхронным. На протяжении всей первой половины XVIII в. существовали две параллельные литературы – печатная и рукописная. Печатная литература была делом общественным – разновидностью гражданского служения: эта литература, создаваемая по заранее установленным эстетическим нормам и правилам, должна была учить и воспитывать, просвещать и преобразовывать человека и общество, приближая несовершенную материальную реальность русской жизни к ее идеальной норме. И изъяснялась эта литература на «языке богов» – в поэзии высоких жанров оды и трагедии, которые требовали от своего слушателя, читателя и зрителя незаурядной эстетической подготовки. Это была литература для разума, а не для сердца, и чисто развлекательным жанрам в ней не было места. Что же касается рукописной литературы – сборников древнерусских житий и повестей, оригинальных безавторских гисторий и средневековых переводов – переделок западноевропейской любовной и авантюрной новеллы, то она обслуживала демократического читателя, грамотного, но не знающего иностранных языков. По мере распространения просвещения в России масса таких читателей заметно увеличилась, и демократический грамотей был весьма склонен относиться к этой литературе не только как к источнику сведений, но и как к развлечению – таким образом, рукописная литература обслуживала бытовую потребность в чтении, адресовалась непосредственно к чувствам и сердцу читателя, обращаясь к нему языком бытовой повествовательной прозы.

К 1750-1760 гг. относится дискуссия о романе, его месте в литературе и круге чтения образованного человека, о допустимых и недопустимых модификациях романного жанра. Ее открыл Ломоносов в «Риторике» (1748), попытавшись определить такую жанровую разновидность романа, которая не противоречила бы представлениям русского просветительского классицизма о цели и задачах художественной литературы. Допустимую жанровую модификацию романа Ломоносов увидел в философско-политическом романе Западной Европы, и в качестве сочинений, содержащих «примеры и учения о политике» и о «добрых нравах» рекомендовал русскому читателю «Аргениду» Баркляя и «Странствия Телемака» Фенелона, одновременно резко отозвавшись о романе любовном и авантюрном:

«разве своим нескладным плетением насмех приводят <...>, которые все составлены от людей неискусных и время свое тщетно препровождающих»[90].

Сумароков тоже посвятил жанру романа специальную статью «О чтении романов» (1759), в которой вполне солидаризировался с мнением Ломоносова: «Пользы от них мало, а вреда много <...>. Чтение романов не может назваться препровождением времени; оно погубление времени». Однако из числа вредных романов, он, подобно Ломоносову, исключил «Телемака, Донкишота и еще самое малое число достойных романов»[91]. Наконец, и Третьяковский, издавая свой перевод «Странствий Телемака» (1766), сопроводил его предисловием, в котором также высказался в пользу серьезного классического романа, назвав те же самые образцы жанра: «Аргениду» Баркляя и «Странствия Телемака» Фенелона, определив их как «ифическую [этическую] философию самую совершенную» и «политическую [философию] самую превосходную»[92].

Этот уникальный пример редкостного единодушия вечных литературных антагонистов свидетельствует о том, что подступающий к русской литературе из Западной Европы и назревающий в ее собственных недрах романский жанр угрожал самым основам той литературной доктрины, которая объективно объединяла субъективных литературных противников. Роман как жанр отчетливо противостоял той модели взаимоотношений литературы и жизни, которая сложилась в практике русских писателей 1730-1750-х гг. Если высокие жанры литературы конструировали идеальную модель жизни и человека, какими они должны быть, а низкие жанры изображали быт с отчетливой отрицательной установкой, и при этом оба иерархических ряда отвергали индивидуальное и частное во имя общего и общественного, тяготея более к типу, чем к характеру, и более к концепции, чем к отражению, то у романа с жизнью отношения совершенно иные.

При всем простодушном морализме раннепросветительского романа он все-таки стремится «поучать, забавляя», то есть преподносит нравоучение не в прямой декларативной, а в художественной образной форме, апеллируя в первую очередь не к разуму, а к эстетическому чувству читателя. Не случайно именно в романной традиции рождается формула «чтения для сердца и разума», объединяющая конфликтные для классицистов категории духовной жизни. При всей условности облика романного героя, его психологии и биографии, при том, что доля неправдоподобного вымысла, особенно в авантюрном романе, делает ирреальной картину изображаемой в нем человеческой судьбы, это все-таки человек, приближенный к читателю своей жизненной позицией и статусом – не исторический персонаж, не царь, не знатный вельможа, а обыкновенный частный человек в частной повседневной жизни – возможных для любого читателя жизненных ситуациях.

В этом своем качестве роман в отношениях с жизнью преследует совершенно иные цели, чем устойчивые жанры классицистической иерархии. Роман в целом не стремится предписывать жизни ее идеальный должный облик или искоренять из жизни порочные извращения идеала; роман в целом стремится жизнь познать и отразить, а в идеале – уподобить жизнь и литературу между собой, так чтобы текст мог восприниматься как жизнь, а жизнь обнаруживала в себе свойства литературного текста. И уже только этим, опосредованно-художественным путем, роман стремится преподать моральные истины своему читателю.

В подобном сближении искусства с жизнью очевидна демократизация литературной позиции по сравнению с классицистической концепцией «украшенной природы», и русские классицисты были совершенно правы, опасаясь тех перемен в эстетическом сознании и литературном развитии, которыми была чревата популярность романа в среде русской читающей публики. В пору полного расцвета и полной жизнеспособности русской классицистической литературы роман явился провозвестником грядущей смены эстетических критериев, осуществленной в сентиментализме 1790-х гг.

Таким образом, зарождение романного жанра в русской литературе 1760-1770-х гг. стало индикатором основного направления русского литературного процесса второй половины XVIII в.: демократизацией русской литературы, осуществлявшейся на всех уровнях национальной изящной словесности. Прежде всего, это была демократизация читателя: к середине века успехи просвещения в России существенно расширили круг читающей публики за счет среднего сословия – образованного купечества, городского мещанства и ремесленников, чиновничества и грамотной части крестьянства. Соответственно этому, демократизировался и состав писателей: 1760-1770-е гг. привели в литературу выходцев из бедного нетитулованного дворянства, духовенства, чиновничества и купечества; по образному выражению М. Д. Чулкова, эту группу писателей (Ф. А. Эмин, М. И. Попов, А. О. Аблесимов, В. А. Левшин, Н. Г. Курганов и др.) принято называть «мелкотравчатыми». Эта новая генерация русских писателей исповедовала несравненно более демократические литературные взгляды.

В связи с ростом книжного рынка, оживлением книгоиздательского дела и ростом читательского спроса на переводную и оригинальную литературу представления о писательстве претерпели существенные изменения: можно сказать, что именно в это время в России был сделан первый шаг к профессионализации писательского труда, который перестал быть священнодействием и стал средством обеспечения жизни. Подобное уравнение статуса писателя со статусом любого занимающегося профессиональной деятельностью частного человека унифицировало и сферы жизненного опыта писателя и читателя, поставило их в один круг жизненных интересов и фактов. Это неизбежно вызвало демократизацию литературного героя. Не следует это понимать слишком просто, как появление в литературе низового, демократического героя, выходца из низших сословий. Демократизация героя выразилась в том, что он перестал быть собирательным образом бытового порока, как в сатире и комедии, или же воплощением идеала добродетели, явленной в образе мыслей, как в оде и трагедии, а стал просто попыткой художественного отражения общих и индивидуальных человеческих свойств.

Герой романистики 1760-1770-х гг. – это первый опыт соотношения человеческого характера, как духовно-интеллектуальной категории, с исторической эпохой и социальной средой, в которой он формируется, – то есть с тем, что в предшествующей литературной традиции рассматривалось как категория национального быта. При этом сближении высокого и низкого мирообразов они утрачивают свой оценочный смысл: быт теряет отрицательное знаковое качество и становится просто художественным способом создания характера; интеллектуально-эмоциональная насыщенность образа перестает служить сигналом его идеальности и приобретает смысл общечеловеческого свойства. В романистике 1760-1770-х гг. кончается классицистическое презрение к вещному быту и классицистическая апология интеллекта — оба эти противопоставленные друг другу уровня реальности в романном мирообразе становятся просто художественными приемами создания образа героя и среды, его окружающей.

Общая жизненная сфера писателя, читателя и героя в романе-эпосе; частной жизни обуславливает конечный, самый высокий уровень демократизации русской литературы 1760-1770-х гг.: демократизацию отношений между читателем и писателем. Если вся предшествующая литературная традиция в диалоге писателя с читателем поднимала первого над последним на неизмеримо более высокую позицию та, знания, права учить и внушать надлежащие представления о ни, то демократическая романистика 1760-1770-х гг. отказывается от всех внешних декларативных форм проявления писательского превосходства.

Абсолютное преобладание документальных жанровых форм в художественной прозе 1760-1770-х гг. (эпистолярный, автобиографические записки, исповедь и другие формы повествования от первого лица) свидетельствует о сознательном стремлении первых русских романистов воспитывать своих читателей не прямо, а опосредованно, апеллируя к их

эстетическому чувству от имени своих героев, повествующих о своей частной жизни и своем выстраданном нравственном опыте от своего собственного частного первого лица, без малейшей попытки диктата в отношении читателя. И это, может быть, является самым главным завоеванием раннего русского романа для дальнейшей блистательной перспективы его развития в русской литературе XIX в.

Жанровые модели романа-путешествия и романа-воспитания чувств в творчестве Ф. А. Эмина

Первым оригинальным русским романистом нового времени считается Федор Александрович Эмин (1735-1770). Это фигура в русской литературе совершенно необыкновенная, и даже можно сказать, символическая: в том смысле, что романский жанр был заложен в литературе человеком, биография которого сама по себе является совершенно романической и невероятной. До сих пор в этой биографии много неясностей. Эмин был внуком поляка, состоявшего на австрийской военной службе и женатого на боснийской мусульманке; матерью же Эмина была «невольница христианского закона», на которой его отец женился в Константинополе. Первые годы жизни будущего романиста прошли в Турции и Греции, где его отец был губернатором, а образование Эмин получил в Венеции. Впоследствии, после ссылки на один из островов греческого архипелага, отец Эмина бежал в Алжир, где к нему присоединился и сын, – оба приняли участие в алжиро-тунисской войне 1756 г. После смерти отца Эмин был захвачен в плен марокканскими корсарами; из плена в Марокко Эмин бежал через Португалию в Лондон, где явился в русское посольство, принял православие и очень быстро овладел русским языком. В 1761 г. Эмин появился в Петербурге и начал преподавать многочисленные известные ему иностранные языки (по разным сведениям, он знал их от 5 до 12), а с 1763 г. выступил как романист, переводчик и издатель сатирического журнала «Адская почта»[93].

Эмин печатался всего шесть лет – с 1763 по 1769 г., однако за этот короткий промежуток времени он издал около 25 книг, в том числе 7 романов, как минимум 4 из которых являются оригинальными; в 1769 г. он единолично издавал журнал «Адская почта», где был единственным автором и, кроме того, активно участвовал своими публикациями в других журналах этого года. Для того, чтобы заложить основы романного жанра в русской литературе, Эмин был просто идеальной фигурой: его бурная молодость и универсальное знакомство со многими европейскими и азиатскими странами дали ему тот необходимый опыт, который позволил перешагнуть некий психологический барьер, существующий в эстетическом сознании русских прозаиков-переводчиков из-за предельного несходства той картины мира, которая выростала в повествовании европейского любовно-авантюрного романа, с национальным русским общественным и частным бытом. Эмин же ощущал себя в европейском авантюрном романе как рыба в воде – его собственная жизнь вполне укладывалась в жанровые рамки романа-приключения, да и он сам в его герои вполне годился. Он и сделал себя и свою жизнь (или легенду о ней, им самим созданную – это до сих пор неясно) предметом повествования в одном из своих первых романов «Непостоянная фортуна, или Похождение Мирамонда» (1763), сообщив в предисловии, что в образе одного из героев романа, Феридата, он изобразил себя и свою жизнь.

Уже само слово «похождение», вынесенное в название романа, свидетельствует о том, что в основу его жанровой модели легла традиционная авантюрная схема романа-путешествия. Однако Эмин усложнил ее многочисленными реалиями других повествовательных моделей: «Плавание героя по морю прерывается кораблекрушениями или нападениями пиратов, на суше на него нападают разбойники, он оказывается то проданным в рабство, то вознесенным на трон, то заброшен в лесные дебри, размышляет о смысле жизни, читает некую мудрую

книгу о том, как надобно обращаться с подданными, с министрами, с друзьями <...>. На эту основу накладываются элементы романа о воспитании чувств. <...> герой скрывается от цивилизации в некоей пустыне и там предаётся нравственному самосовершенствованию. Многочисленные авторские отступления (особенно в начале романа) рассчитаны на просвещение русского читателя в плане экономическом, историческом и этно-географическом: автор ведёт читателя (вслед за Мирамондом и Феридатом) к мальтийцам, кабилам, марабутам, португальцам, в Египет – к мамелюкам, во Францию и в Польшу. Некоторые отступления разрастаются в настоящие очерки нравов <...>. В эту пеструю структуру местами глубоко вклиниваются вставные новеллы, нередко фантастического характера, напоминающие сказочные происшествия «Тысячи и одной ночи». Все это скрепляется связями любовной коллизии, но она вступает в свои права лишь после того, как более сотни страниц автор отдал своеобразной предыстории ее. Вероятно, в ней можно видеть раннее предвестие

истории души, которая впоследствии займет важнейшее место в характерологии развитого сентиментализма, романтизма и реализма»[94].

Таким образом, можно сказать, что в своем первом романе Эмин создал своеобразную энциклопедию форм романного повествования и жанровых разновидностей романа. Роман-путешествие, соединяющий в себе документально-очерковое и вымышленное авантурное начало, любовный роман, роман-воспитание чувств, волшебного-фантастический роман, психологический роман, просветительский роман – в «Похождении Мирамонда» представлены все эти жанровые тенденции романного повествования. И если учесть то обстоятельство, что «Похождение Мирамонда» осуществляется в географическом пространстве практически всего мира – от реальных европейских и азиатских стран до вымышленной пустыни, а так же и то, что само имя «Мирамонд» содержит в себе дважды повторенное – по-русски и по-французски понятие «мира» (весь свет, мироздание, светская жизнь) – то концепция романного жанра, как она намечается в первом русском оригинальном романе, приобретает отчетливый призыв эпитетической универсальности, всеохватности бытия, воссозданной через судьбу, характер и биографию своеобразного «гражданина мира».

Нетрудно заметить, что в своем первом романе Эмин подхватывает уже знакомые нам традиции русской оригинальной и переводной художественной прозы XVIII в. – от безавторских гисторий о «гражданине российских Европий» до странствия условного героя Тирсиса по вымышленному острову Любви. Так же, как российский матрос духовно и интеллектуально вырастает от худородного и бедного дворянина до собеседника европейских монархов, как Тирсис становится героем, гражданином и патриотом в результате овладения культурой любовных отношений и воспитания чувств в «академии любви», герой Эмина Мирамонд тоже представлен в процессе духовного роста: «он непрерывно меняется; он становится взрослее, умудреннее, жизненный опыт позволяет ему понять то, что прежде было ему недоступно»[95]. Это, пожалуй, главная тенденция, наметившаяся в «Похождении Мирамонда»: тенденция перерастания романа-путешествия в роман – духовный путь, тенденция к психологизации романа, которая нашла свое полное воплощение в лучшем романе Эмина «Письма Эрнеста и Доравры» (1766).

Жанровая форма, которую Эмин придал своему последнему роману (а между «Мирамондом» и «Письмами Эрнеста и Доравры» временной промежуток всего в три года) – эпистолярный роман – свидетельствует, во-первых, о стремительности эволюции русского романа, а во-вторых, о стремительности, с какой только-только возникающая русская романистика набирала современный ей западноевропейский эстетический опыт и поднималась до западноевропейского уровня развития романного жанра в плане эволюции жанровых форм художественной прозы. Эпистолярный роман в 1760-х гг. был животрепещущим эстетическим новшеством не только в России, но и в европейской литературе. В 1761 г. вышел в свет роман Ж.-Ж. Руссо «Юлия или новая Элоиза», ознаменовавший собой новую стадию европейской романистики и своим сословным конфликтом, остро актуальным в

предреволюционной Франции, и своей эпистолярной формой, которая открывала новые возможности для психологизации романного повествования, поскольку отдавала героям все традиционно авторские способы раскрытия их внутреннего мира.

Эмин, тяготевший к психологизации романного повествования уже и в «Похождениях Мирамонда», безусловно, почувствовал те возможности, которые эпистолярная форма дает для раскрытия внутреннего мира героев, и, восприняв эпистолярную форму романа Руссо, подчинил задаче изображения жизни «чувствительного сердца» все остальные компоненты романного повествования. Сохранив общие очертания любовного конфликта – знатность и богатство Доравры препятствуют ее браку с бедным нечиновным Эрнестом, он все же смягчил остроту любовного конфликта Руссо, где основным препятствием любви Юлии и Сен-Пре была разница в их сословном положении – аристократка Юлия и разночинец Сен-Пре не могли быть счастливы только по этой причине, тогда как Эрнест и Доравра оба принадлежат к дворянскому сословию, и причины несчастья их любви носят иной, психологический характер.

Эмин целиком сосредоточился на закономерностях и природе эмоциональной жизни человека, воссоздав в своем романе историю многолетней, верной и преданной любви Эрнеста и Доравры, которая пережила все существовавшие препятствия – богатство и бедность, вынужденный брак Доравры, известие о том, что жена Эрнеста, которую он считал умершей, жива, но в тот момент, когда эти препятствия исчезли (Эрнест и Доравра овдовели), дает о себе знать неисповедимая таинственность и непредсказуемость жизни сердца: Доравра вторично выходит замуж, но не за Эрнеста. Причин ее поступка Эмин демонстративно не пытается объяснить, предлагая читателю на выбор два возможных истолкования: браку с Эрнестом могло воспрепятствовать то, что Доравра винит себя в смерти мужа, который был потрясен, обнаружив у жены связку писем Эрнеста, и вскоре после этого заболел и умер. Браку с Эрнестом могло послужить препятствием и то, что Доравра просто разлюбила Эрнеста: невозможно рационально объяснить, почему возникает любовь и так же невозможно познать причины, по которым она проходит.

Сам Эмин хорошо осознавал необычность своего романа и те препятствия, которые создавали его восприятию прочные основы классицистической морали и идеология просветительской дидактики. Рациональная нормативная эстетика требовала однозначности моральных оценок; просветительская дидактика требовала от изящной словесности неперменной высшей справедливости: наказания порока и воздаяния добродетели. Но в русском демократическом романе, ориентированном более на сферу эмоциональной жизни сердца, чем на сферу интеллектуальной деятельности, эта четкость моральных критериев начала размываться, категории добродетели и порока перестали быть функциональны в этической оценке поступков героя. Финал любовной истории совсем не тот, которого можно было бы ожидать читателю, воспитанному на классицистической апологии добродетели и ниспровержении порока. В предисловии к своему роману Эмин попытался объяснить свои исходные установки, которые привели роман к такому финалу:

«...» Можно будет некоторым опорочить мой вкус по причине той, что последние части не соответствуют первым, ибо в первых постоянство в любви почти на высочайшую степень вознесено, а в последней оно вдруг разрушилось. Я и сам то скажу, что такая сильная, добродетельная и разумная любовь не должна бы премениться. Поверь, благосклонный читатель, что нетрудно бы мне было романическое постоянство еще выше вознести и окончить книгу мою в удовольствие всех, соединя Эрнеста с Дораврою, но такой конец судьбе не понравился, и я принужден написать книгу по ее вкусу...[96].

Основной эстетической установкой Эмина, которую он и пытается выразить в своем предисловии, является не ориентация на должное, идеальное, но ориентация на истинное, жизнеподобное. Для Эмина истиной становится не абстрактная рациональная формула страсти, а реальное, житейски-бытовое осуществление этой страсти в судьбе обычного

земного жителя. Эта установка продиктовала и заботу о достоверных психологических мотивировках поступков и действий героев, которая очевидна в том же предисловии к роману:

Некоторые <...> будут иметь причину сказать, что в некоторых моих начальных письмах есть много излишних нравоучений; но если они рассудят, что врожденное самолюбие каждого любителя побуждает обожаемой особе показать свое знание, то увидят, что гораздо меньше должно винить тех, кои, имея переписку с любовницами, весьма разумными, <...> философствуют и о разных околичностях тонко рассуждают, чтоб, тем способом пленив прежде строгой особы разум, можно было удобнее и к ее приблизиться сердцу[97].

Однако эта установка на изображение истины духовной и эмоциональной жизни человека, во многом успешно реализованная в романе Эмина, пришла в противоречие с совершенно условным, безбытовым пространством: роман, задуманный и осуществленный как русский оригинальный роман о русских людях, современниках писателя, никак не соотнесен с реалиями национальной жизни. Вот, например, как описывается деревенское уединение героя:

Здесь природа в нежных своих цветах и в зеленых листочках являет свою веселость и живость; здесь розы, зря нас, ими любующихся, как будто стыдясь, краснеют, а приятные лилии, которые не так, как розы, приятный имеют вид, видя их природную стыдливость, как будто в нежном своем свете приятную являют улыбку. Овощи наших садов лучше нас довольствуют, нежели приятнейшие и искусно заправленные пищи, на великолепных столах употребляемые. Здесь приятный зефир, как будто свое имея жилище, с разными обнимаются цветочками <...>. Приятное пение певчих птиц служит нам вместо музыки <...>[98].

Если для русского демократического читателя второй половины XVIII в., в массе своей незнакомого воочию с жизнью европейских стран, экзотическая география «Мирамонда» ничем не отличается от условно-европейской географии безавторских гисторий или даже от аллегорической географии вымышленного острова Любви, то от русского романа русский читатель был вправе потребовать узнаваемости реалий национальной жизни, практически устранившихся из романа «Письма Эрнеста и Доравры»[99]. Таким образом, следующий шаг в эволюционном развитии романа оказался предписан этой ситуацией: на смену жизнеподобному в духовно-эмоциональном плане, но условному в бытовом отношении роману Эмина приходит достоверно-бытовой роман Чулкова, созданный с демократической установкой на воспроизведение другой истины: истины национального общественного и частного быта низовой демократической среды. Так русский демократический роман 1760-1770 гг. в своей эволюции отражает закономерность проекции философской картины мира на национальное эстетическое сознание: в лице Эмина роман осваивает идеально-эмоциональную сферу, в лице Чулкова – материально-бытовую.

Поэтика и жанровое своеобразие романа М. Д. Чулкова «Пригожая повариха»

Роман Михаила Дмитриевича Чулкова (1743-1792) «Пригожая повариха, или похождения развратной женщины» был напечатан в 1770 г.

, через год после выхода в свет «Писем Эрнеста и Доравры». В своей жанровой модели «Пригожая повариха» соединяет традицию авантюрно-плутовского романа-путешествия с традицией психологического романа: форма повествования в «Пригожей поварихе» – автобиографические записки Мартоны – близка эпистолярной форме своим личным характером, отсутствием моралистического авторского голоса и способом создания характера героини в ее самораскрытии. Однако, наследовав общеевропейскую схему

развития романного повествования, Чулков позаботился о том, чтобы вместить в рамки этой схемы ряд узнаваемых примет национальной жизни.

Его героиня Мартона, характер которой в общих чертах соотносим с образом пикаро, героя плутовского романа Западной Европы, является вдовой убитого под Полтавой сержанта – таким образом, действие романа получает изначальную историческую привязку: Полтавская битва была в 1709 г. – правда, впоследствии в романе возникает явный анахронизм, поскольку упоминается «ода господина Ломоносова» (а первая ода Ломоносова, как известно, была написана в 1739 г., и к тому времени 19-летней в начале романа Мартоне должно было исполниться 49 лет, что никак не совмещается с сюжетом романа) – но, тем не менее, исходный этап в биографии Мартоны отнесен к Петровской эпохе, и это заставляет увидеть в характере инициативной, деятельной и плутоватой героини некий отблеск общего оживления индивидуальной инициативы, которым была ознаменована эпоха государственных преобразований.

Начало действия романа застаёт Мартону в Киеве. Превратности судьбы впоследствии забрасывают ее в Москву. В романе упомянуто пешее странствование, которое Мартона предприняла не совсем по своей воле; впрочем, обстоятельства этого конкретного «похождения» в романе не раскрыты, и сюжетообразующий мотив путешествия в «Пригожей поварихе» предстает в своем метафорическом аспекте «жизненного пути». Московский период жизни героини тоже имеет свои топографические привязки: Мартона живет в приходе Николы на курьих ножках, ее любовник Ахаль – в Ямской слободе, дуэль между Ахалем и Свидалем из-за благосклонности Мартоны происходит в Марьиной роще, и все это придает роману Чулкова дополнительную бытовую достоверность.

Да и в самом образе Мартоны, в средствах, которыми Чулков пользуется, чтобы передать склад ее характера, заметно стремление писателя подчеркнуть национальное начало. Речь Мартоны обильно уснащена пословицами и поговорками; все происшествя своей жизни она склонна пояснять при помощи общечеловеческой мудрости, зафиксированной в этих афористических фольклорных формулах: «Шей-де вдова широки рукава, было бы куда класть небыльные слова», «на красненький цветочек и пчелка летит», «богатство рождает честь», «доселева Макар гряды копал, а ныне Макар в воеводы попал», «неправ медведь, что корову съел, неправа и корова, что в лес забрела». Эти и множество других пословиц, щедро рассыпанных в повествовании романа, формируют национальную основу характера героини. Демократическое происхождение делает Мартону органической носительницей национальной народной культуры и типа национального сознания, воплощенного в фольклорном жанре. Так жанровая модель романа в целом и характера героини в частности являет собой одинаковое по своей эстетической природе сочетание традиционных признаков европейского романа с удачной для той эпохи попыткой их русификации.

В этом конкретизированном национально-историческом, географическом, топографическом и ментальном контексте, в который помещена история демократической героини романа, видоизменяются функции традиционных для русской литературы бытописательных мотивов, за счет которых создается достоверный образ материального быта. История героини-авантюристки окружена плотным ореолом бытописательных мотивов еды, одежды и денег, которые сопровождают буквально каждый сюжетный перелом романа и поворот судьбы героини; перепады от несчастья к благополучию и обратно неукоснительно вызывают к жизни эти низменные и сатирические по генезису мотивы:

Известно всем, что получили мы победу под Полтавою, на котором сражении убит несчастный муж мой. Он был не дворянин, не имел за собою деревень, следовательно, осталась я без всякого пропитания (...). В самое это время наследила я сию пословицу: «шей-де вдова широки рукава, было бы куда класть небыльные слова»[100].

Нетрудно заметить, как меняется функция бытописательных мотивов в романе Чулкова: при

всей своей видимой традиционности они перестают быть средством дискредитации героини, сохраняя при этом функцию моделирования образа достоверной среды обитания. Из средства сатирического отрицания характера бытописательные мотивы превращаются в художественный прием объяснения этого характера. Страсть к материальному, которой Мартона одержима в начале романа – «Я бы согласилась тогда лучше умереть, нежели расстаться с моим именем, столько-то я его почитала и любила» (264) – не является коренным порочным свойством Мартоны; она внушена ей самими условиями ее жизни, ее бедностью, отсутствием опоры в жизни и необходимостью эту жизнь как-то поддерживать; как объясняет это свойство сама героиня, «я твердо знала сию пословицу, что «богатство рождает честь» (266). Так уже в самом начале романа задана его принципиально новая эстетическая ориентация: не столько оценить характер как добродетельный или порочный, сколько объяснить его, показав причины, которые влияют на его становление и формирование.

Демонстративный отказ от моральных оценок и стремление к объективности образа, объединяющие авторскую позицию Чулкова, который отдал самой героине повествование об ее бурной жизни и сомнительной профессии, с позицией героини, которая называет вещи своими именами на протяжении всего повествования, продекларирован в самом начале романа:

Я думаю, что много из наших сестер назовут меня нескромною; но как сей порок по большей части женщинам сроден, то не желая против природы величаться скромною, пускаюсь в него с охотою. Увидит свет, увидев, разберет, а разобрав и взвесья мои дела, пускай наименует меня, какую он изволит (264).

Подобная позиция, новая сама по себе, должна была восприниматься еще более остро из-за того, что и героиня, и история ее жизни были для русской литературы небывалым явлением. Женщина легкого поведения и окружающие ее мелкие дворяне, судейские чиновники-взяточники, воры, мошенники и плуты, – таких героев до Чулкова русская литература еще не видала, во всяком случае, в национальном романе. Сам предмет повествования как бы подталкивал писателя к неприкрытому дидактическому нравоучению, и то, что в «Пригожей поварихе» моралистический пафос не имеет декларативных форм выражения, а спрятан в системе художественных образов и особенной, суховатой, протокольно-точной манере жизнеописания Мартоны, имело решающее значение для постепенного становления новых эстетических критериев русской изящной словесности. Стремление новой генерации русских писателей не моделировать, а отражать жизнь в произведении изящной словесности, не оценивать, а объяснять характер, определило два коренных постулата, которым подчинено повествование «развратной женщины» о ее плавании по морю житейскому.

Прежде всего это идея подвижности, текучести, изменчивости жизни и соответствующая ей идея непрекращающейся эволюции характера. Динамическая концепция жизни, продекларированная Чулковым в авторском предисловии к роману:

Все на свете коловратно; итак, книга сия теперь есть, несколько времени побудет, наконец истлеет, пропадет и выйдет у всех из памяти. Человек родится на свет обзрети славу, честь и богатство, вкусить радость и утеху, пройти беды, печали и грусти <...>(261).

обретает свое подкрепление в аналогичном высказывании Мартоны, которая руководствуется этой же идеей «коловратности» в своем мировосприятии:

Я держалася всегда такого мнения, что все на свете непостоянно; когда солнце имеет затмение, небо беспрестанно покрывается облаками, время в один год переменяется четыре раза, море имеет прилив и отлив, поля и горы то зеленеют, то белеют, птицы линяют, и философы переменяют свои системы, – то как уже женщине, которая рождена к переменам,

можно любить одного до кончины ее века (286).

В результате жизнь, отраженная автором и поведенная читателю героиней, которые в равной мере руководствуются динамической идеей в своем мировосприятии, предстает своеобразной самодвижущейся реальностью. Жизненная позиция Мартоны скорее пассивна, нежели активна: при всей своей деятельной инициативности героиня Чулкова способна строить свою судьбу лишь до некоторой степени, она слишком зависит от обстоятельств, к которым вынуждена приспосабливаться, чтобы отстоять свою индивидуальную частную жизнь в борьбе с судьбой и случаем. Вся биография Мартоны в социальном смысле выстроена как непрерывная цепь падений и взлетов, перемен от бедности к богатству и обратно, причем все эти перемены происходят отнюдь не по желанию героини, а помимо него – в этом отношении героиня Чулкова действительно может быть уподоблена мореходу, которого носит по бурным волнам моря житейского.

Что же касается морального облика Мартоны, то здесь создается картина более сложная, поскольку фактографическая бытописательная манера повествования и личность самой демократической героини исключали возможность открытого психологического анализа. Духовный путь Мартоны, перемены, совершающиеся в характере героини – это один из самых ранних образцов так называемой «тайной психологии», когда сам процесс изменения характера не изображается в повествовании, но может быть определен из сопоставления начального и конечного пунктов эволюции и реконструирован исходя из меняющихся реакций героини в сходных обстоятельствах.

И здесь важно то, что Мартона в своих автобиографических записках предстает одновременно в двух своих личностных ипостасях: героини повествования и повествовательницы, и между этими двумя стадиями ее эволюции существует очевидный временной и скрытый нравственный разрыв. Мартона-героиня предстает перед читателем в настоящем времени своей жизни, но для Мартоны-повествовательницы эта стадия ее жизни – в прошлом. Этот временной разрыв подчеркнут прошедшим временем повествования, особенно заметным в объективных, моральных характеристиках, которые дает себе героиня Чулкова:

«...» у таких людей, какова была я тогда, приятелей не бывает; причиною тому неумеренная наша гордость. (269); «...» добродетель мне была и издали незнакома (272); «...» я не знала, что то есть на свете благодарность, и о том ни от кого не слыхивала, а думала, что и без нее прожить на свете возможно (273); Совесть меня не зазидала нимало, ибо я думала, что есть на свете люди, гораздо меня отважнее, которые в одну минуту наделают больше худого, нежели я в три дни (292); Можно ли быть было тогда во мне человеколюбиею, об этом, я чаю, задумается господин читатель (296).

Из откровенных автохарактеристик, сопровождающих столь же откровенно описанные сомнительные в моральном отношении поступки, вырастает малосимпатичный нравственный облик женщины-авантюристки, менее всего озабоченной соблюдением правил общечеловеческой гуманистической морали. Но эта Мартона, предстающая перед читателем в настоящем времени чтения романа, для Мартены – автора автобиографических записок является «Мартоной тогда». Какова же Мартона теперь, с каких нравственных позиций она повествует о своей бурной и безнравственной молодости – об этом читателю ничего не сообщается. Но, впрочем, сам роман содержит в себе ориентиры, по которым можно реконструировать общее направление перемен в характере героини, а о том, что она меняется, свидетельствует лейтмотивный прием повествования о ее жизни. Рассказ об очередном происшествии в ее судьбе неукоснительно сопровождается умозаключением итогового характера. Мартона обретает жизненный опыт на глазах у читателя, делая лаконичные выводы из пространных описаний фактов своей биографии.

Поступив на службу к секретарю суда и осмотревшись в его доме, она тут же сообщает: «В

сие время узнала я, что все служители секретарские пользуются взятками так, как и их господин». (276). Будучи обманута своим любовником Ахалем, который сбежал от нее с деньгами, совместно наворованными у старого и богатого подполковника, Мартона обогащает свой опыт еще двумя наблюдениями:

И хотя я далее видела, нежели обо мне думали, однако притворства его [Ахалю] разобрать не могла, и в сем случае узнала я действительно, что как бы женщина ни была остра и замысловата, однако всегда подвержена обманам мужчины, а особливо в то время, когда она им страстна (294).

В сем случае растолковала я, что он [Ахаль] имел больше нужды в пожитках моего любовника, нежели во мне, и прельщался не красотой моею, а червонцами и жемчугом (296).

Наконец, услышав о мнимой смерти Свидалю, которого она, незаметно для самой себя, успела полюбить по-настоящему, Мартона сообщает о своем открытии следующим образом:

В сем-то случае узнала я прямо, что то есть действительная страсть любовная. Услышав о гибели Свидалю, кровь во мне остыла, гортань мой иссох, и губы запеклися, и я насилу произносила мое дыхание. Думала, что лишилася всего света, когда лишилася Свидалю, и лишение моей жизни казалось тогда мне ни во что. <...> я готова была все претерпеть и приступить без робости к смерти, только чтобы оплатить Свидалю за потеряние его жизни, чему была причиною я, из всех несчастливая на свете (304-305) — и это говорит та самая Мартона, которая десятью страницами раньше ни секунды не сокрушалась о смерти гусарского подполковника, причиной которой послужила ее неудавшееся бегство с Ахалем.

Постепенно, но постоянно набираемый жизненный опыт подспудно мотивирует перемены в характере героини, которые почти незаметны на протяжении повествования, но очевидно выявляются в сравнении исходной и финальной позиций героини в однотипных сюжетных ситуациях. Эти перемены особенно наглядны в отношении Мартоны к любви: профессиональная жрица свободной любви и продажная женщина завязки романа к его финалу становится просто любящей женщиной; и если рассказ об ее отношениях со Светоном, одним из первых любовников, переполнен коммерческой терминологией, то в сообщении об объяснении в любви со Свидалем мотив торга возникает в противоположном значении:

Первое сие свидание было у нас торгом, и мы ни о чем больше не говорили, как заключали контракт; он [Светон] торговал мои прелести, а я уступала ему оные за приличную цену, и обязалися мы потом расписками <...> (268).

Таким образом, узнала я действительно, что он [Свидаль] жив и любит меня столько же, сколько я его, или, может быть, и меньше, в чем мы с ним не рядились, а полюбили друг друга без всякого торгу (305).

Алчная и корыстолюбивая, готовая умереть за свои материальные блага в начале романа, в его конце Мартона становится просто расчетливой и предусмотрительной женщиной:

Богатство сие меня не веселило, ибо я уже видала оно довольно, но предприняла быть поосторожнее и вознамерилась запастись для нужного случая (307).

Наконец, жесткая и неблагодарная – не по порочности характера, а по суровым обстоятельствам жизни, Мартона в финале романа обнаруживает в себе иные чувства: известие о самоубийстве Ахалю заставляет ее искренне сожалеть об обманувшем ее любовнике:

Дурной против меня поступок Ахалев совсем истребился из моей памяти, и одни только его

благоденствия представлялись живо в моей памяти (321).

Из этих сопоставлений, которые никак не подчеркнуты Чулковым в его романе, но целиком отданы вниманию и вдумчивости читателя, выясняется общее направление нравственной эволюции героини: если ее событийная биография представляет собой хаотическое скитание по воле обстоятельств, судьбы и случая, то духовный путь Мартоны направлен в сторону роста и нравственного совершенствования. Так динамичная картина мира в романе Чулкова дополняется динамичной духовной жизнью героини, жанровая модель авантюрного романа приключений и странствий соединяется с моделью романа – воспитания чувств.

Волею случая эта идейно-художественная концепция романа как зеркала самой жизни в ее постоянном и бесконечном движении и обновлении обрела в романе Чулкова еще один способ своего художественного выражения. Дошедший до нас текст романа кончается сценой встречи умирающего от угрызений совести за мнимое убийство Свидаля Ахаля со своей мнимой жертвой, после чего стоит фраза: «Конец первой части». И до сих пор точно не установлено, была ли вторая часть романа написана, но по каким-то причинам не напечатана Чулковым, или ее не было вообще: таким образом, неизвестно, закончен роман Чулкова или нет. С точки зрения чисто сюжетной он оборван на полуслове: неизвестно, удалась ли Ахалю попытка самоубийства, непонятно, как дальше сложатся отношения Мартоны, Ахаля и Свидаля и, наконец, при чем тут «пригожая повариха», поскольку о службе Мартоны в качестве поварихи скупо упомянуто в одном из начальных эпизодов романа, и дальше эта линия не находит себе никакого продолжения. Однако с точки зрения эстетической, и, что для писателя XVIII в. не менее, а может быть и более важно, – дидактической, в романе «Пригожая повариха» все самое главное уже произошло: очевидно, что Мартона изменилась, причем изменилась в лучшую сторону, и женщина-писатель – это уже совершенно другой человек, с высоты своего жизненного опыта способный объективно понять и описать себя самое, несмотря на все заблуждения своей трудной и бурной молодости.

Независимо от того, было или не было у Чулкова намерения дописать вторую часть, и является ли заключительная фраза романа сознательной мистификацией или свидетельством неполного осуществления замысла, факт остается фактом: роман увидел свет и дошел до читателя в той самой форме, в которой мы читаем его сейчас. И в этом смысле внешняя фрагментарность, сюжетная оборванность романа «Пригожая повариха» стала эстетическим фактом истории русской литературы и значимым фактором, который определил представление русских читателей (и, что немаловажно, писателей) о жанре романа. Отсутствие сюжетного конца, открытая перспектива, возможность дальнейшего движения, ощущение которых дает внешняя незаконченность романа, постепенно стали осознаваться неотъемлемым признаком этого жанра, художественным приемом, который формально выражает идею жизнеподобности романа, оформляет его как самодвижущую реальность. Этот же самый прием мы увидим еще в одном опыте романа, «Рыцаре нашего времени» Карамзина; нужно ли говорить, что свое окончательное воплощение он найдет в пушкинском романе «Евгений Онегин», где окончательно утвердится в своем статусе намеренно используемого художественного приема и сознательно достигаемого эстетического эффекта? При всем эстетическом несовершенстве русского демократического романа 1760-1770-х гг. его прообразующее значение для истории русской прозы классического периода переоценить невозможно. Именно здесь, в этих ранних опытах русского романа содержится целая россыпь полусознательных находок и открытий, которым предстоит сложиться в стройную жанровую систему и засверкать новым блеском под пером великих русских романистов XIX в.

Подводя итог разговору о закономерностях путей становления русской прозы, во весь голос заявившей о себе в публицистике и романистике 1760-1770-х гг., необходимо отметить невероятную продуктивность документальных жанров и форм повествования от первого лица в обеих разновидностях русской прозы этого времени. И в сатирической публицистике, и в беллетристике 1760-1770 гг. абсолютно преобладают имитация документа, эпистолярный,

автобиографические записки, записки о путешествии и т. д. И это – принципиально важный фактор, определяющий новые эстетические отношения искусства и действительности.

Именно в этот момент русская литература осознает себя жизнью и стремится уподобиться жизни в своих формах. В свою очередь и жизнь согласна признать литературу своим отражением, щедро наделяя ее своими атрибутами – бесконечной изменчивостью, постоянным движением и развитием, многоголосием разных взглядов и точек зрения, выражаемых литературными личностями и персонажами в диапазоне от императрицы Екатерины до пригожей поварахи. И уже недалеко то время, когда в русской повествовательной прозе зародится обратный процесс – жизнестроительство, отношение к жизни и собственной биографии как роду эстетической деятельности, стремление уподобить эмпирическую жизнь частного человека обобщенному эстетическому факту.

Это естественно стимулировало расцвет разнообразных литературных форм проявления авторской индивидуальности в доселе декларативно-безличных текстах русской литературы XVIII в. И конечно глубоко закономерно то, что процесс продвижения авторской личности в систему художественных образов текста со всей наглядностью воплотился в жанре лиро-эпической поэмы, соединяющем объективность повествовательного эпоса с лирическим субъективизмом.

Лиро-эпическая поэма 1770-1780 гг.

1770-1780 гг. – время перелома в судьбах русской литературы XVIII в., суть которого заключалась в том, что классицизм начинал утрачивать свои ведущие позиции, отступая под натиском новых эстетических представлений о сущности литературы, ее отношениях с жизнью, ее роли и назначении в духовной жизни человека и общества. Переломность этой литературной эпохи сказалась в ряде факторов, обусловивших протекание литературного процесса 1770-1780 гг. Прежде всего это время возникновения новых, не входящих в классицистическую иерархию, жанров и форм литературного творчества: зародившиеся на волне демократизации национального эстетического сознания и литературного творчества сатирическая публицистика и романная проза порождены иным типом мировосприятия и предлагают иные, не свойственные классицизму, способы миромоделирования.

Бурлеск как эстетическая категория литературы переходного периода и форма словесного творчества

Характерной чертой литературного процесса 1770-1780-х гг. стало возникновение большого количества жанров-контаминаций, соединяющих и перекрещивающих в себе устойчивые формальные признаки высоких и низких жанров. К 1770-1780 гг. процесс взаимоадаптации высоких и низких жанров приобрел универсальный характер, захватив в свою орбиту публицистическую и художественную прозу (сатирические журналы, демократический роман, проза А. Н. Радищева), драматургию (высокая прозаическая и стихотворная комедия Фонвизина, Княжнина), лирику (Державин), эпическую поэзию (лиро-эпическая поэма 1770-1780-х гг.), ораторскую прозу (ложный панегирик).

В результате взаимопроникновения высокого и низкого мирообразов начали видоизменяться традиционные жанры классицистической иерархии. Сохраняя свою видимую связь с основополагающими догмами классицистической эстетики, эти жанры внутренне

перестраиваются, обретают большую емкость и расширяют поле охвата явлений действительности. Именно это происходит в 1770-х гг. с русским стихотворным эпосом, причем характерно, что по времени возникновения в русской литературе пародийной, бурлескной разновидности стихотворного эпоса – ирои-комической поэмы, в России не существовало оригинального образца жанра героической поэмы: опыты Кантемира, Ломоносова, Сумарокова в жанре эпопеи остались на стадии планов и первых песен поэмы. Первая оригинальная эпическая поэма – «Россиада» М. М. Хераскова – появилась в 1779 г. Но до этого русская литература обогатилась двумя образцами бурлескной ирои-комической поэмы – «Елисей, или раздраженный Вах» (1771) Василия Ивановича Майкова (1728-1778) и «Душенька» (1775-1783) Ипполита Федоровича Богдановича (1743-1803), которые в историко-литературной перспективе имеют несравненно большее значение, чем правильная героическая эпопея уходящего классицизма.

Термин «бурлеск» (от итальянского слова «burla» – шутка; употребляется также термин «травести» – от латинского «travestire» – переодеть) обозначает род смехового словесного творчества, весьма близкий к пародии, поскольку для достижения комического эффекта бурлеск пользуется теми же приемами, что и пародия: разрушая устойчивые жанрово-стилевые единства и совмещая разножанровые сюжет и стиль, бурлеск извлекает смеховой эффект из несоответствия формы и содержания.

Прообразом европейского бурлеска XVII-XVIII вв. стала приписываемая Гомеру пародия на «Илиаду» – шутивная поэма «Батрахомиомахия» («Война мышей и лягушек»). В официальную жанровую иерархию французского классицизма бурлескная поэма не входила – она не упомянута в «Поэтическом искусстве» Буало, но именно во времена Буало и при его непосредственном участии во французской литературе возникли две жанровые разновидности бурлескной поэмы.

Одна из них, связанная с именем французского поэта Поля Скаррона, выстроена по принципу «Батрахомиомахии», в которой средством достижения комического эффекта является неувязка высокого сюжета с низким стилем: изданная в 1648-1752 гг. бурлескная поэма Скаррона «Перелицованная (переодетая) Энеида» (в других переводах «Энеида наизнанку») представляет собой бытовой пересказ поэмы Вергилия грубым простонародным языком. С точки зрения классицистических творческих установок это был низкий вид искусства, поскольку он компрометировал высокое содержание героического эпоса. Поэтому в 1674 г. Буало предложил другой вид бурлеска, обратный бурлеску Скаррона. Буало взял низкую тему – мелкую бытовую ссору между церковными служками – казначеем и певчим – и воспел ее высоким стилем эпопеи с соблюдением всех формальных правил этого жанра в поэме «Налой». Так сложился второй вид бурлеска, более предпочтительный, поскольку он извлекал комический эффект из несоответствия низкого бытового сюжета высокому стилю его изложения.

Ирои-комическая поэма В. И. Майкова «Елисей, или раздраженный Вах». Пародийный аспект сюжета

Первая бурлескная русская поэма Василия Ивановича Майкова «Елисей или раздраженный Вах» родилась на волне литературной полемики, перешедшей в новое поколение писателей 1770 гг. по наследству от Ломоносова и Сумарокова. Майков был поэтом сумароковской школы: в его поэме содержится чрезвычайно лестная характеристика Сумарокова: «Другие и теперь на свете обитают, // Которых жителями парнасскими считают», – к этим стихам Майков сделал примечание: «Каков г. Сумароков и ему подобные»[101]. Непосредственным поводом к созданию поэмы «Елисей, или раздраженный Вах» стала опубликованная в начале 1770 г.

первая песнь «Энеиды» Вергилия, перевод которой был выполнен поэтом ломоносовской школы Василием Петровым.

Как справедливо отмечает В. Д. Кузьмина, «перевод этот, несомненно, был инспирирован кругами, близкими Екатерине II. Монументальная эпическая поэма была призвана сыграть в России XVIII в. примерно ту же роль, какую она сыграла при своем появлении в Риме во времена Августа; она должна была прославить верховную власть»[102] — тем более что в 1769 г., как мы помним, была опубликована «Тилемахида» Тредиаковского, отнюдь не представлявшая собою апологию русской монархии. По предположению В. Д. Кузьминой, первая песнь «Энеиды» в переводе Петрова, отдельно от контекста всей поэмы, была аллегорическим восхвалением Екатерины II в образе мудрой карфагенской царицы Дидоны [103].

Поэма Майкова «Елисей, или раздраженный Вакх» первоначально была задумана как пародия на перевод Петрова, причем литературная форма борьбы, пародия, стала своеобразной формой борьбы политической. В этом плане бурлескная поэма Майкова оказалась сродни пародийным публикациям в журнале Н. И. Новикова «Трутень», где для пародийной перелицовки активно использовались тексты Екатерины II. Таким образом, в политический диалог власти и подданных героическая и бурлескная поэма оказались вовлечены наряду с сатирической публицистикой, и не в последнюю очередь этим обстоятельством обусловлены новаторские эстетические свойства русской ирои-комической поэмы.

Сюжет поэмы «Елисей, или раздраженный Вакх» сохранил очевидные следы своего изначального пародического задания. Первые же стихи травестируют канонический эпический зачин, так называемые «предложение» — обозначение темы и «призывание» — обращение поэта к вдохновляющей его музе, причем это не просто зачин эпической поэмы, но зачин «Энеиды» Вергилия; в современном переводе он звучит так:

Битвы и мужа пою, кто в Италию первым из Трои —

Роком ведомый беглец, к берегам приплывал лавинийским <...>

Муза, поведай о том, по какой оскорбилась причине

Так царица богов, что муж, благочестием славный,

Столько по воле ее претерпел превратностей горьких <...>[104] .

В переводе Петрова «предложение» и «призывание» звучали следующим образом:

Пою оружий звук и подвиги героя <...>

Повеждь, о муза, мне, чем сильно божество

На толь неслыханно подвиглось суровство <...>

И вот зачин поэмы Майкова:

Пою стаканов звук, пою того героя,
Который, во хмелю беды ужасны строя,
В угодность Вакхову средь многих кабаков
Бывал и опивал ярыг и чумаков. <...>
О Муза! Ты сего отнюдь не умолчи,
Понеждь, или хотя с похмелья проворчи,
Коль попросту тебе сказати невозможно <...> (230).

Особенно текст первой песни поэмы Майкова насыщен пародийными реминисценциями из перевода Петрова и личными выпадами в его адрес. Описание «питейного дома названием Звезда» – «Сей дом был Вакховой назначен быть столицей; // Под особливым он его покровом цвел» (230) – дословно совпадает с описанием любимого Юноной города Карфагена в переводе Петрова: «Она намерила вселенная столицей // Сей град произвести, коль есть на то предел: // Под особливым он ее покровом цвел». В первой песне содержится и так называемая «личность» – сатирический выпад уже не столько в адрес текста, сколько в адрес его создателя. Описывая занятия Аполлона, окруженного сборищем бездарных писателей, Майков помещает в эту группу и своего литературного врага:

Не в самой праздности нашел и Аполлона <...>
Он у крестьянина дрова тогда рубил
И, высунув язык, как пес, уставши, рея,
Удары повторял в подобие хорея,
А иногда и ямб, и дактиль выходил;
Кругом его собор писачек разных был <...>
И, выслушавши все удары топора,
Пошли всвояси все, как будто мастера; <...>
Иной из них возмнил, что русский он Гомер,
Не зная, каковой в каких стихах размер,
Другой тогда себя с Вергилием равняет,
Когда еще почти он грамоте не знает <...> (234).

И весь сюжет поэмы «Елисей, или раздраженный Вакх» сохранил на себе следы первоначального пародийного замысла Майкова: основные сюжетные ситуации «Елисея» представляют собой очевидные бурлескные перелицовки сюжетных ситуаций «Энеиды».

Эней Вергилия явился причиной ссоры богинь Юноны и Венеры – подобно ему майковский герой становится орудием разрешения спора между богиней плодородия Церерой и богом вина Вакхом по поводу того, как нужно использовать плоды земледелия – печь хлеб или гнать водку и пиво. Венера укрывает Энея от гнева Юноны в Карфагене, внушив карфагенской царице любовь к Энею и окутав его облаком, которое делает его невидимым. У Майкова этот сюжетный ход переосмысливается следующим образом: по поручению Вакха Гермес похищает Елисея из тюрьмы и, спрятав под шапкой-невидимкой, укрывает от полиции в Калининском рабочем доме (исправительное заведение для девиц легкого поведения), где Елисей проводит время с влюбившейся в него пожилой начальницей и рассказывает ей историю своей жизни, где центральное место занимает своеобразный батальный эпос – повествование о битве жителей двух соседних деревень, Валдая и Зимогорья, за сенокосные луга. Нетрудно заметить, что этот эпизод является бурлескной перелицовкой знаменитого рассказа Энея о разрушении Трои и последней битве греков и троянцев. Эней покидает Дидону, следуя начертаниям своей судьбы – он должен основать Рим; а безутешная Дидона после отплытия Энея бросается в костер. Майковскому Елисею охоту уйти от начальницы Калининского рабочего дома внушает Вакх, и Елисей бежит под шапкой-невидимкой, оставив в спальне начальницы «свои и порты, и камзол», и начальница, обиженная на Елисея, сжигает его одежду в печке. Здесь пародийный план поэмы Майкова окончательно выходит на поверхность текста:

Как отплыл от себя Дидоны прочь Эней,

Но она не так, как прежняя, стенала

И с меньшей жалостью Елисею вспоминала:

Она уже о нем и слышать не могла.

Портки его, камзол в печи своей сожгла,

Когда для пирогов она у ней топилась;

И тем подобною Дидоне учинилась (242).

И если вспомнить, кто был прообразом мудрой карфагенской царицы для Петрова – переводчика «Энеиды», то здесь возникает весьма рискованная параллель: в поэме Майкова Дидоне соответствует сластолюбивая начальница Калининского дома: вариация на тему «устарелой кокетки» новиковских журналов.

Условно-фантастический и реально-бытовой планы сюжетосложения

Однако пародийно-сатирическим планом сюжетосложение поэмы Майкова не ограничивается. Сюжет «Елисея» развивается, как в героическом эпосе, одновременно в двух повествовательных планах – в условно-мифологическом, предполагающем действие в сонме олимпийских божеств, покровительствующих или препятствующих герою, и в реальном, где действует земной герой поэмы. Первый пласт сюжета, условно-мифологический, Майков развивает по законам бурлеска скарроновского типа, то есть травестирует образы и деяния высоких богов-олимпийцев в категориях бытового мирообраза и грубого просторечия. Не случайно и само имя Скаррона появляется в зачине поэмы, в композиционном элементе

«призывания» как некая персонификация эпической музыки в образе бурлескного стихотворца:

А ты, о душечка, возлюбленный Скаррон!

Оставь роскошного Прияпа пышный трон,

Оставь писателей кощунствующих шайку,

Приди, настрой ты мне гудок иль балалайку,

Чтоб я возмог тебе подобно загудить,

Бурлаками моих героев нарядить;

Чтоб Зевс мой был болтун,

Ермий – шальной детина,

Нептун – как самая преглупая скотина,

И словом, чтоб мои богини и божки

Изнадорвали всех читателей кишки (230).

И этот тип бурлескного перелицовывания высоких персонажей героического эпоса у Майкова выдержан последовательно и четко: их образы демонстративно окружены контекстом самого низкого быта:

Плутон по мертвеце с жрецами пировал,

Вулкан на Устюжне пивной котел ковал

И знать, что помышлял он к празднику о браге;

Жена его была у жен честных в ватаге,

Которые собой прельщают всех людей;

Купидо на часах стоял у лебедей;

Марс с нею был тогда, а Геркулес от скуки

Играл с ребятами клюкою длинной в суки (234).

Однако в поэме Майкова представлен и другой тип героя – ямщик Елисей, действиями которого движется реально-бытовой план сюжета и который, как орудие разрешения спора богов, является связующим звеном двух сюжетных планов. Реально-бытовой сюжет связан с критикой системы винных откупов, которая начала практиковаться в России со времен царствования Екатерины II. Винный откуп – это та самая бытовая реалия, которая служит отправной точкой двух сюжетных планов поэмы. Откупщики повысили цены на спиртное – этим недоволен бог виноделия Вакх, поскольку дорогого спиртного будут меньше пить. И, с

разрешения Зевса, который таким путем рассчитывает смягчить гнев Цереры на то, что плоды земледелия перегоняются в спиртное, Вакх делает орудием своей мести откупщикам ямщика Елисея, пьяницу, забияку и лихого кулачного бойца.

Так в бурлеск скарроновского типа входит другой герой – демократический, явно несущий на себе отпечаток типологии героя плутовского романа. По идее, о деяниях низкого героя Майков должен был бы повествовать высоким слогом героической эпопеи, однако этого не происходит: похождения низкого демократического героя описаны Майковым в общем, просторечно-грубоватом стиле поэмы. И более того: когда в целях литературной полемики или в аспекте пародийного задания Майков приближается к стилю высокой эпопеи, он тут же сам себя одергивает, привлекая таким образом внимание читателя к стиливым диссонансам и стиливым новшествам своей поэмы. Так, описывая кулачный бой между купцами и ямщиками в пятой песне поэмы, Майков намеренно сталкивает высокий стиль героической эпопеи со своим собственным, просторечным слогом, сопровождая это столкновение декларацией собственной стиливой нормы:

О бой, ужасный бой! Без всякия корысти
Ни силы конския, ни мужеския лысти
Не могут быстроты геройския сдержать...
Все хочется словам высоким подражать.
Уймися, мой гудок, ведь ты гудишь лишь вздоры,
Так надобны ль тебе высоких слов наборы!
Посредственная речь тебе теперь нужна
И чтобы не была надута, ни нежна <...>
Герой купеческий ямских героев бьет
И нумерит им всем на задницах пашпорты,
Трещат на ямщиках рубашки там и порты.
Все думали, что он несет в руках перун
И что он даст бойцам последний карачун (249-250).

Так Майков нарушает сразу две классицистические установки бурлеска: во-первых, соединив в повествовании героев двух разных планов, высоких персонажей и бытового героя, он смешал два типа бурлеска в пределах одного произведения; а во-вторых, если в одном случае бурлескное задание выдержано последовательно (высокий сюжет – низкий слог), то комический эффект в реальном плане сюжета рождается совсем не вследствие разности формы и содержания. О низком герое Елисее повествуется вполне соответствующим его демократическому бытовому статусу просторечным языком. Единственное, что в этом случае остается от бурлеска – это комизм сочетания высокого метра эпопеи и трагедии, александрийского стиха, с грубоватой и сочной просторечной лексикой майковских описаний.

Так например, когда Елисей повествует начальнице Калинкинского работного дома о битве

зимогорцев с валдайцами за сенокос, его рассказ, по правилам бурлеска Буало, должен был бы быть выдержан в эпических героических тонах батальной живописи. Однако этого не происходит, и в повествовании Елисея дерущиеся крестьяне ведут себя не как античные воины, а как реальные русские мужики:

Я множество побои различных тамо зрел:

Иной противника дубиною огрел,

Другой поверг врага, запяв через колено,

И держит над спиной взнесенное полено,

Но вдруг повержен быв дубиной, сам лежит

И победителя по-матерны пушит (238).

В этом отступлении от правил классицизма намечается, может быть, главное завоевание Майкова в жанре бурлескной ирои-комической поэмы. Выше уже было отмечено, что Елисей типологически близок низовому герою русского авантюрно-бытового романа. И эта близость имеет не только сословный характер, но и эстетический. Елисей, подобно Мартоне Чулкова, является представителем социальных низов, демократическим героем. И так же как Мартона он окружен в поэме Майкова совершенно полноценным бытовым миром, имеющим нейтральный эстетический смысл: иначе говоря, Елисей комичен не потому, что это бытовой герой, а объективно, в силу особенностей своего характера и комизма тех ситуаций, в которые он попадает.

Бытописательный аспект в поэме Майкова развернут широко и подробно: множество эпизодов поэмы, связанных с бытом столичных окраин, кабаков, тюрьмы, рабочего дома, а также с сельским, крестьянским бытом, создают в поэме совершенно самостоятельный пласт сюжетного повествования, в котором стиливая норма «посредственной речи» – то есть среднего повествовательного стиля, выдержана особенно последовательно. Вот, например, рассказ Елисея о сельских буднях, предшествующих повествованию о битве зимогорцев с валдайцами:

Уже мы под ячмень всю пашню запахали,

По сих трудах весь скот и мы все отдыхали,

Уж хлеб на полвершка посеянный возрос,

Настало время нам идти на сенокос.

А наши пажити, как всем сие известно,

Сошлись с валдайскими задами очень тесно.

Их некому развесть, опричь межевщика:

Снимала с них траву сильнейшая рука;

Итак они у нас всегда бывали в споре, –

Вот вся вина была к ужасной нашей ссоре! (237).

Самое примечательное в этих бытописательных картинах то, что в них прямая речь демократического героя, образец которой представляет цитированный фрагмент, стилистически нисколько не отличается от авторской речи, в которой тот же самый средний стиль служит тем же самым задачам – воспроизведению достоверных бытовых картин, нейтральных в эстетическом отношении, но обладающих самостоятельной ценностью эстетического новшества в поэзии – как, например, следующее описание тюрьмы, в которую из кабака попал подравшийся с чумаком Елисей:

Там зрелися везде томления и слезы,
И были там на всех колодки и железы;
Там нужных не было для жителей потреб,
Вода их питье, а пища токмо хлеб.
Не черновидные стояли тамо ложа,
Висели по стенам циновки и рогожи <...>
Раздранны рубища – всегдашний их наряд,
И обоняние единый только смрад (235).

Это единство речевой нормы автора и героя поэмы – свидетельство той же самой демократизации авторской позиции по отношению к персонажу, о которой мы имели случай упомянуть в связи с демократическим романом 1760-1770 гг. Если в романе автор отдает повествование герою, тем самым как бы возлагая на него свои писательские функции, то в поэме Майкова сближение автора и героя маркировано единством стилевой нормы поэтической речи.

Любопытно, что поэма Майкова сближается с демократическим романом и по такому признаку поэтики, как широкое использование фольклора с целью создания образа национального демократического героя, естественного носителя фольклорной культуры. Однако, если Чулков уснастил пословицами прямую речь героини, подчеркивая тем самым национальные основы ее характера, то в майковской поэме отсылки к фольклорным мотивам и жанрам в равной мере насыщают речь героя и автора. Так, рассказ Елисея о битве зимогорцев с валдайцами и авторское повествование о кулачном бое между купцами и ямщиками в равной мере насыщены реминисценциями из русского былинного эпоса; авторские отсылки к фольклорным жанрам разбойничьей песни и лубочной повести рассыпаны по тексту поэмы в связи с возникающими в ней бытовыми ситуациями. Совершенно в жанре русской народной лубочной картинки описан у Майкова наряд Вакха, в котором он появляется в своей петербургской «столице» – кабаке Звезда:

Багрян сафьян до икр, черкесски чеботы <...>
Персидский был кушак, а шапочка соболья,
Из песни взят убор, котору у приволья

Бурлаки Волгские, напившись, поют,

А песенку сию Камышенкой зовут (232).

Елисей, заснувший в тюрьме так крепко, что Гермес не в силах его пробудить, вызывает у автора следующую ассоциацию с русским богатырским эпосом и его Прозаическими пересказами XVII – начала XVIII в.:

А вы, преславные творцы Венецияна,

Петра златых ключей, Бовы и Ярославана!

У вас-то витязи всегда сыпали так,

Что их прервати сна не мог ничей кулак (236).

Так неприметно в повествовании поэмы вырастает развернутый литературно-эстетический фон, на котором Майков творит свою поэму. Диапазон жанров и текстов, с которыми эстетически, сюжетно, пародийно, ассоциативно соотнесена поэма Майкова, поистине огромен: здесь и «Энеида» Вергилия – первоисточник травестированного сюжета «Елисея», и «Тилемахида» Третьяковского («Русский Гомер», не знающий «каковой в каких стихах размер» – безусловно, Третьяковский), и перевод первой песни «Энеиды» Василия Петрова, и «Энеида наизнанку» Скаррона, и лубочная проза начала XVIII в. – своеобразный национальный демократический аналог рыцарского романа – и, наконец, фольклорные жанры: былина, бурлацкая песня. И эта полифония от фольклорного и литературного высокого эпоса до фольклорных и литературных смеховых жанров, с которыми так или иначе соотнесен текст майковской поэмы, придает ей принципиально новое эстетическое качество – своеобразную жанровую вибрацию между высоким и низким, серьезным и смешным, патетикой и иронией, с тенденцией к взаимоуподоблению этих полярных категорий в «посредственной речи» и «посредственном» – не высоком и не низком – жанре. В этом смысле стихотворный эпос Майкова тоже оказался подобен демократическому прозаическому роману, выстроенному на огромном ассоциативном фоне жанровых моделей романа западноевропейского.

Но самое главное – то, что этот ассоциативный фон введен в поэму Майкова от имени самого автора.

Формы выражения авторской позиции как фактор эстетики и поэтики повествования

Совершенно своеобразный характер майковскому повествованию придает открытая проявленность авторской эстетической позиции, реализованной в личном авторском местоимении, которое неукоснительно возникает во внесюжетных элементах поэмы – отвлечениях автора от повествования сюжета, которые позже будут называться «лирическими отступлениями». Иными словами, сюжет поэмы «Елисей, или раздраженный Вахх» не исчерпывается в своем объеме только условно-мифологической и реальной

линиями действия – так называемым «планом героев». В нем совершенно очевидно присутствует и «план автора» – совокупность отступлений от сюжетного повествования, связанных с самим актом творения поэмы. Таковы, прежде всего, многочисленные майковские обращения к музе или Скаррону, как воплощенному вдохновению бурлескного поэта; неоднократно возникающие в тексте «Елисея» и обозначающие точки эстетического притяжения и отталкивания:

О муза! Умились теперь ты надо мною,
Расстанься хоть на час с превыспренней страной;
Накинь мантилию, насунь ты башмаки,
Восстани и ко мне на помощь прилети <...> (247)
Уже напрягнув я мои малейшие силы
И следую певцам, которые мне милы;
Достигну ли конца, иль пусть хоть споткнусь,
Я оным буду прав, что я люблю их вкус (231).

В ряде случаев в подобных авторских отступлениях можно наблюдать интонационную игру повествования, перепады от патетики к иронии, которые обнажают сам процесс бурлескного поэмотворчества: сближение патетических и иронических контекстов в теснейшем соседстве соответствует самому характеру жанра бурлескной поэмы:

Теперь я возглашу. «О времена! О нравы!
О воспитание! Пороков всех отец,
Когда явится твой, когда у нас конец,
И скоро ли уже такие дни настанут,
Когда торжествовать невежды перестанут? <...>
Постой, о муза! Ты уже сшиблася с пути,
И бредни таковы скорее прекрати,
В нравоученье ты некстати залетела;
Довольно про тебя еще осталось дела (234).

Нельзя не заметить, что все подобные проявления авторской позиции имеют эстетический характер: они, как правило, относятся к творческим принципам, литературным пристрастиям и неприязням, представлению о жанре бурлескной поэмы и к самому процессу творения ее текста как бы на глазах у читателя в постоянных коллоквиумах с музой или Скарроном

относительно стиля, жанра, героя и сюжета поэмы Майкова. Таким образом, автор – писатель, поэт и повествователь, со своим образом мыслей, своей литературной и эстетической позицией как бы поселяется на страницах своего произведения в качестве своеобразного героя повествования. Поэтика бурлеска, реализованная в сюжете и стиле поэмы, дополняется эстетикой этого рода творчества, изложенной в авторских отступлениях от сюжетного повествования.

Свое эстетическое открытие – формы проявления авторской позиции в тексте произведения и дополнение системы образов персонажей образом автора – поэт Майков разделил со своими современниками-прозаиками, авторами демократического романа. Следующий шаг в этом направлении сделал Ипполит Федорович Богданович, автор бурлескной поэмы «Душенька», где сюжетный план героев дополнен авторским планом повествования, как у Майкова, но в системе художественных образов поэмы появляется еще один значимый персонаж – читатель.

Ирои-комическая поэма И. Ф. Богдановича «Душенька». Эстетический смысл интерпретации «чужого» сюжета

Поэму «Душенька» И. Ф. Богданович закончил в 1775 г., первая песня поэмы была опубликована в 1778 г.; полный текст в 1783 г. И самое первое, что, вероятно, бросилось в глаза первым читателям «Душеньки», – а поэма Богдановича была очень популярна – это принципиально новая эстетическая позиция, с которой поэма написана. Богданович демонстративно противопоставил свое легкое, изящное, не претендующее на нравоучение и мораль сочинение еще вполне устойчивым взглядам на литературу как «училище нравственности»: «Собственная забава в праздные часы была единственным моим побуждением, когда я начал писать “Душеньку”»[105], – так сам Богданович обозначил свою эстетическую позицию, которую в точном и прямом смысле слова можно назвать именно «эстетической».

«Душенька» – это один из первых образцов не то чтобы развлекательного чтения; это произведение, имеющее конечным результатом своего воздействия на читателя именно эстетическое наслаждение в чистом виде без всяких посторонних целей. И, соответственно, природа поэтического вдохновения, побудившего Богдановича написать свою поэму, тоже обозначена им как не претендующая на какие-либо социальные задания и не требующая никаких поощрений к писательству свободная, бескорыстная игра поэтического воображения, которое само себе является законом и единственной целью:

Любя свободу я мою,

Не для похвал себе пою;

Но чтоб в часы прохлад, веселья и покоя

Приятно рассмеялась Хлюя (450).

Эта эстетическая позиция определила и выбор сюжета для бурлескной поэмы Богдановича: его источником стал один из неканонических греческих мифов, вернее, литературная стилизация под миф – история любви Амура и Психеи, изложенная в качестве вставной

новеллы в романе Апулея «Золотой осел» и переведенная на французский язык знаменитым баснописцем Жаном Лафонтеном в прозе с многочисленными стихотворными вставками. К тому времени, когда Богданович обратился к этому сюжету, и русский перевод романа Апулея «Золотой осел», и перевод повести-поэмы Лафонтена «Любовь Псиши и Купидона» уже были известны русскому читателю. Следовательно, приступая к созданию своей поэмы, Богданович руководствовался не задачей ознакомления русского читателя с новым сюжетом или, тем более, не целями преподавания нравственных уроков. Скорее, здесь шла речь о своеобразном творческом соревновании, индивидуальной авторской интерпретации известного сюжета, закономерно выдвигающей в центр поэтики такой интерпретации индивидуальный авторский стиль и индивидуальное поэтическое сознание:

Издревле Апулей, потом де ла Фонтен

На вечну память их имен

Воспели Душеньку и прозой, и стихами <...>

Но если подражать их слогу невозможно,

Потщусь за ними вслед, хотя в чертах простых,

Тому подобну тень представить осторожно,

И в повесть иногда вместить забавный стих (450).

Эта демонстративная ориентация на собственную литературную прихоть и личность сказалась в зачине поэмы, сохраняющем некоторую связь с каноническим эпическим «предложением» и «призыванием», но по сути дела полемически противопоставляющем сюжет, избранный автором, традиционным сюжетам и героической, и бурлескной эпопеи:

Не Ахиллесов гнев, и не осаду Трои,

Где в шуме вечных ссор кончали дни герои,

Но Душеньку пою.

Тебя, о Душенька! на помощь призываю

Украсить песнь мою,

Котору в простоте и вольности слагаю (450).

Подобный индивидуальный подход к жанру поэмы-бурлеска обусловил своеобразие его форм в поэме Богдановича. Такие традиционные категории бурлеска как игра несоответствием высокого и низкого в плане сочетания сюжета и стиля поэме Богдановича совершенно чужды: «Душенька» не является пародией героического эпоса, герои поэмы – земные люди и олимпийские божества не трагестированы через высокий или низкий стиль повествования. И первым же знаком отказа от обычных приемов бурлеска стал у Богдановича оригинальный метр, избранный им для своей поэмы и в принципе лишенный к этому времени каких-либо прочных жанровых ассоциаций (за исключением, может быть, только ассоциации

с жанром басни) – разностопный (вольный) ямб, с варьированием количества стоп в стихе от трех до шести, с весьма прихотливой и разнообразной рифмовкой. В целом же стиль поэмы, а также ее стих Богданович точно определил сам: «простота и вольность» – эти понятия являются не только характеристикой авторской позиции, но и стиля, и стиха поэмы.

Бурлескность поэмы Богдановича заключается совсем в другом плане повествования, и общее направление бурлеска предсказано тем именем, которое поэт дает своей героине. У Апулея и Лафонтена она называется Психея, по-русски – душа; первый русский переводчик повести Лафонтена слегка русифицировал это имя, присоединив к греческому корню русский уменьшительный суффикс: «Псиша». Богданович же назвал свою героиню «Душенькой», буквально переведя греческое слово и придав ему ласкательную форму. Таким образом, в сюжете Апулея-Лафонтена, переданном им в «простоте и вольности», Богданович обозначил тенденцию к его частичной русификации. И только в этом соединении героини, образу которой приданы черты иной национальной определенности, с античными Амурами, Зефирами, Венерой и прочими богами олимпийского пантеона заключается бурлескная неувязка планов повествования.

Миф и фольклор в сюжете поэмы

Сквозь стилизацию под миф в романе Апулея, сквозь классицистическую условность лафонтеновской Греции Богданович почувствовал фольклорную природу мифологического сюжета. И именно этот фольклорный характер мифа об Амуре и Психее Богданович и попытался воспроизвести в своей русской поэме на античный сюжет, подыскав в русском фольклоре жанр, наиболее приближающийся к поэтике мифа. Нужно ли говорить, что этим жанром является русская волшебная сказка, которая в своей формально-содержательной структуре характеризуется такой же сюжетно-тематической устойчивостью и специфической типологией персонажной и пространственно-временной образности, как и мифологический миро-образ? Целый ряд таких типологических признаков особого мира русской волшебной сказки – топографию, географию, народонаселение, состав героев – Богданович ввел в свою интерпретацию апулеевского сюжета.

Герой и героиня русской волшебной сказки – царевна и ее суженый, у одного из которых внешность не соответствует сущности в силу злых козней каких-нибудь вредителей: или герою приходится сбрасывать с себя обличив чудовища, или царскому сыну достается в жены лягушка; причем их путь друг к другу непременно пролегает через тридевять земель в тридесятое царство. И античная Психея в своем русифицированном облике Душеньки тоже является царевной, которую по пророчеству оракула должны отвезти за тридевять земель, чтобы она обрела своего суженого:

Царевну пусть везут на самую вершину

Неведомой горы за тридесять земель (454).

Уже чрез несколько недель

Проехали они за тридевять земель (456).

По мифу Апулея оракул прорицает Душеньке, что ее супругом будет страшное крылатое

чудовище, опаляющее весь мир своим огнем и внушающее ужас всем живущим вплоть до бессмертных богов. Этот античный метафорический образ крылатого Амура, сжигающего сердца любовной страстью, удивительно точно накладывается на фольклорные сказочные представления о многоголовом огнедышащем драконе, неприменном участнике действия русской волшебной сказки: именно его, и именно руководствуясь сказкой как источником сведений, представляют себе домочадцы Душеньки, смущенные страшным пророчеством:

И кои знали всяки сказки,

Представили себе чудовищ злых привязки <...>

От нянек было им давно небезызвестно

О существе таких и змеев, и духов,

Которы широко гортани разевают,

И что при том у них видают

И семь голов, и семь рогов,

И семь, иль более хвостов (455).

Сказочный образ «Змея-Горыныча, Чуда-Юда», подспудно определяющий своим пластическим обликом эти представления, позже появится в качестве действующего лица поэмы: он охраняет источники живой и мертвой воды, к которым Венера послала Душеньку во искупление ее греха, и сам мотив трех служб, которые героиня должна сослужить Венере, тоже является бесспорным сказочным топосом. Весь этот эпизод поэмы насквозь пронизан фольклорными сказочными мотивами, накладывающимися на поэтику мифа. Сад с золотыми яблоками Гесперид, охраняемый титаном Атлантом, куда в свое мифологическое время проник Геракл, совершая один из двенадцати подвигов, в поэме-сказке Богдановича стерегут Кашей Бессмертный и царевна Перекраса, которая «в сказках на Руси слыла, // Как всем известно, Царь-Девицей» (476). Дорога же в подземное царство Плутона, где Душенька должна добыть таинственную шкатулку Прозерпины, пролегает через дремучий лес и избушку на курьих ножках – обитель Бабы-Яги:

Идти в дремучий лес, куда дороги нет;

В лесу, он ей сказал, представится избушка,

А в той избушке ей представится старушка,

Старушка ей вручит волшебный посошок (477).

И при малейшей возможности функционального или образного совпадения какого-либо сюжетного или образного мотива русской сказки с мифологическим общим местом Богданович не упускает случая ввести его в ткань своего повествования и сослаться на источник: волшебную сказку. Так, меч, которым злые сестры уговаривают Душеньку убить своего чудовищного супруга, хранится в «Кашеевом арсенале» и «в сказках назван Самосек»

(466); да и все второстепенные персонажи поэмы четко делятся на вредителей и дарителей в своих отношениях к Душеньке.

В результате получается прихотливый, но органичный синтез двух родственных фольклорных жанров, принадлежащих ментальности разных народов, греческого мифа и русской волшебной сказки, травестийный по своей природе. Русские сказочные персонажи помещены в античный мирообраз, населенный олимпийскими богами, нимфами, наядами и зефирами. В свою очередь, эти античные божества принимают на себя отблеск поэтики русской волшебной сказки. Эстетический смысл этой травести лучше всего определим описанием облика Душеньки в том эпизоде поэмы, когда она, изгнанная из своего небесного рая – обители Амура, тайком, неузнанная, приходит в храм Венеры, и все, кто в храме находится, принимают ее за богиню, путешествующую инкогнито:

Венера под платком!

Венера в сарафане!

Пришла сюда пешком!

Во храм вошла тишком!

Конечно, с пастушком! (475).

Этот мягко-иронический образ «Венеры в сарафане» лишен брутального комизма традиционного бурлеска скарроновского или майковского типа, но по своей природе он является таким же стилевым диссонансом, главным образом за счет того, что переодевание персонажей античной мифологии в национальные русские одежды происходит в результате подчеркнуто бытовых мотивировок их поступков и вещно-пространственного антуража, в который помещен весь сюжет поэмы-сказки.

Эстетика бытописания

В той же мере, в какой Богданович разделил пристрастие своей литературной эпохи к национальному фольклору, он отдал дань общелитературному увлечению бытописанием в его новых эстетических функциях создания полноценной материальной среды, служащей дополнительным приемом характерологии. Для Богдановича бытописательские мотивы стали удобным способом свести в единый мирообраз греческих богов и русских фольклорных персонажей. Образы обитателей Олимпа и образы земных героев окружены одним и тем же бытовым ореолом повествования, особенно же заметно это тождество проступает в сходных сюжетных ситуациях. Так например, в поэме описываются две поездки Венеры: полет на Олимп в воздушной колеснице и плавание на остров Цитеру в раковине, запряженной дельфинами, которой правят тритоны в качестве кучеров. И оба раза эта мифологическая кавалькада густо уснащена русскими дорожными реалиями:

Собрав Венера ложь и всяку небылицу,

Велела наскоро в дорожну колесницу

Шестнадцать почтовых зефиров заложить

И наскоро летит Амура навестить <...> (452).

Другой [тритон], на козлы сев проворно,

Со встречными бранится вздорно,

Раздаться в стороны велит,

Вожжами гордо шевелит,

От камней дале путь свой правит

И дерзостных чудовищ давит (453).

Несмотря на то, что колесница Душеньки, отправившейся к своему неведомому супругу, запряжена не зефирами и не дельфинами, а лошадьми, с античным средством передвижения она имеет также мало общего, как и «дорожная колесница», и раковина Венеры, запряженная «почтовыми зефирами» и управляемая тритонами с повадками лихого русского кучера. Зато все три экипажа, безусловно, похожи на дворянскую карету XVIII в.:

И в колесницу посадили,

Пусть по воле лошадей,

Без кучера и без вожжей (456).

Собираясь в свой дальний путь, Душенька велит «сухари готовить для дороги» (455); в свадебно-погребальном шествии за ней несут своеобразное приданое – все предметы дамского дворянского обихода той эпохи:

Несли хрустальную кровать,

В которой Душенька любила почивать;

Шестнадцать человек, поклавши на подушки,

Несли царевнины тамбуры и коклюшки <...>

Дорожный туалет, гребенки и булавки

И всякие к тому полезные прибавки (456).

Наконец, в небесном раю – обители своей и Амура – Душенька попадает в типичный мир русской дворянской усадьбы – барский дом с античной колоннадой и бельведером, окруженный пейзажным парком:

Вначале Душенька по комнатам пошла <...>

Оттуда в бельведер, оттуда на балкон,
Оттуда на крыльцо, оттуда вниз и вон,
Чтоб видеть дом со всех сторон (460).
Оттуда шла она в покрытые аллеи,
Которые вели в густой и темный лес.
При входе там, в тени развесистых деревьев,
Открылись новые художества затеи <...>
Тогда открылся грот,
Устроенный у вод
По новому манеру;
Он вел затем в пещеру <...> (462).

Бытовая атмосфера, воссозданная в поэме-сказке Богдановича, своим конкретным содержанием несколько не похожа на густой бытовой колорит жизни социальных низов, составляющий бытописательный пласт в романе Чулкова или поэме Майкова. Но как литературный прием бытописание Богдановича, воссоздающее типичную атмосферу бытового дворянского обихода и уклада, ничем от бытописания в демократическом романе или бурлескной поэме не отличается: это такая же внешняя, материальная, достоверная среда, в которую погружена духовная жизнь человека. Тем более, что в поэме-сказке это подчеркнуто через использование традиционных мотивов вещно-бытового мирообраза – еды, одежды и денег, которые тоже лишаются своей отрицательной знаковой функции в том эстетизированном облике, который придает им Богданович: еда – роскошно накрытый пиршественный стол; одежда – великолепные наряды, деньги – сверкающие драгоценности:

В особой комнате явился стол готов; Приборы для стола и яствы, и напитки, И сласти всех родов <...> Иной вкусив, она печали забывала, Другая ей красот и силы придавала (458).
Пленяясь своим прекраснейшим нарядом. Желает ли она посмотреться в зеркала – Они рождаются ее единым взглядом Дабы краса ее удвоена была. <...> Нетрудно разуметь, что для ее услуг Горстями сыпались каменья и жемчуг <...> (458).

Так повествование в поэме-сказке Богдановича складывается в целостную картину индивидуальной поэтической интерпретации и комбинации художественных приемов, восходящих к общелитературной национальной традиции или актуальных для литературной эпохи автора и присутствующих в других текстах, созданных в эту же эпоху. Именно к авторским интонациям и эмоциональному авторскому тону в повествовании поэмы-сказки стягиваются в конечном счете все разнотильные сюжетные линии – фольклорная, мифологическая, бытовая, и именно в авторской манере повествования они обретают свой органический синтез.

О том, что Богданович по этому общему для своей литературной эпохи пути продвинулся дальше, чем многие из его современников, свидетельствует тот факт, что в их сознании его человеческий биографический образ был совершенно заслонен его литературной личностью. В этом отношении певец «Душеньки» уподобился не кому-нибудь, а «Певцу Фелицы»

Державину и «Сочинителю Недоросля» Фонвизину. При всем том, что в плане своих эстетических достоинств поэма-сказка Богдановича несопоставима ни с одой Державина, ни с комедией Фонвизина, в одном своем качестве она все-таки намного обогнала свою литературную эпоху: в ней сформировалась поэтика и интонация активного авторского начала – особенная интонационная манера повествования, перепады из лиризма в иронию, соединение волшебного-героического и бытовых контекстов, параллелизм метафорических и бытовых сравнений, постоянная игра с читателем и побуждение читателя к участию в творении произведения, равному авторскому.

Ирония и лиризм как формы выражения авторской позиции. Автор и читатель в сюжете поэмы

Активность авторского начала проявлена, прежде всего, в интонационном плане повествования. Лиризмом пронизана вся атмосфера повествования в «Душеньке» и преимущественный способ его выражения – непосредственное включение авторского голоса, опыта и мнения в описательные элементы сюжета. В первой песне «Душеньки» есть описание поездки богини Венеры на остров Цитеру в раковине, запряженной дельфинами: это опыт переложения сюжета декоративной настенной росписи «Триумф Венеры» на язык поэтической словесной живописи – и здесь, описывая резвящихся вокруг колесницы Венеры тритонов, изображенных в настенной росписи, Богданович легко и органично переходит от описания к выражению лирической эмоции:

Другой [тритон] из краев самых дальних,

Успев приплыть к богине сей,

Несет отломок гор хрустальных

Наместо зеркала пред ней.

Сей вид приятность обновляет

И радость на ее челе.

«О, если б вид сей, – он вещает, –

Остался вечно в хрустале!»

Но тщетно то тритон желает:

Исчезнет сей призрак как сон,

Останется один лишь камень,

А в сердце лишь несчастный пламень,

Которым втуне тлеет он (453).

Тот же лирический характер имеют и прямые авторские обращения к героям, которые сопровождают поворотные моменты сюжета и иногда поднимаются до подлинной патетики.

Таково, например, непосредственное включение авторского голоса в ткань повествования в тот момент, когда Душенька узнает от зефира на посылках о том, что ее сестры ищут свидания с нею:

Зефир! Зефир! Когда б ты знал

Сих злобных сестр коварных лести,

Конечно бы тогда скрывал

Для Душеньки такие вести! (264).

И иногда эти обращения поднимаются до интонации подлинного лирического пафоса – предельной степени выражения авторского сопереживания и сочувствия:

Умри, красавица, умри!

Твой сладкий век

С минувшим днем уже протек! <...>

Сей свет, где ты досель равнялась с божеством,

Отныне в скорбь тебе наполнен будет злом <...>

И боле – кто, любя, с любимым разлучился

И радости себе не чает впредь,

Легко восчувствует, без дальнейшего слова,

Что легче Душеньке в сей доле умереть (468)

Эти непосредственные всплески авторского чувства подчеркивают основную тональность повествования – тональность мягкой иронии, порожденной самим образом Душеньки – «Венеры в сарафане», окруженной достоверной бытовой средой русской дворянской жизни XVIII в. Да и сам характер героини, заметно обывающийся среди этого бытового окружения и представляющий собой сочетание сугубо женской страсти к нарядам и наслаждению, простодушия и любопытства, тоже способен вызвать добрую улыбку и у автора, и у читателя. Даже самый патетический момент сюжета – решение Душеньки расстаться с жизнью после того, как она оказалась изгнана из дома Амура, подан в этой иронической интонации:

Лишь только возьмет камень в руки,

То камень претворится в хлеб

И вместо смертной муки

Являет ей припас снедаемых потреб.

Когда же смерть отнюдь ее не хочет слушать,
Хоть свет ей был постыл,
Потребно было ей по укрепленью сил
Ломотик хлеба скушать (470).

И самое важное в постоянном призыве авторского лиризма и авторской иронии – это стремление внушить аналогичные эмоции читателю. Если в бурлеске Майкова непосредственные включения авторского голоса были связаны с литературно-полемическим, пародийным заданием поэмы, а обращения автора адресованы музе или Скаррону – то есть читатель при этом остается за пределами сюжета и текста, которые предложены ему в готовом виде, то в поэме-сказке Богдановича очевидно стремление вовлечь читателя не только в повествовательный, но и в конструктивный план сюжета, сделать его не просто наблюдателем событий, но отчасти и их творцом.

Обращение к читателю, который благодаря им входит в образный строй поэмы на правах полноценного участника событий, буквально насквозь пронизывают текст поэмы в устойчивых формулах: «Читатель сам себе представит то удобно» (452), «Читатель сам себе представит то умом» (457), «Читатель должен знать сначала» (479), «Конечно, в том меня читатели простят» (461). Иногда содержание того, что читатель должен сам себе представить, или с чем что сравнить, раскрывается в непосредственной адресации к жизненному опыту или воображению читателя. Так, описывая путь Душеньки к дому Амура, Богданович как бы от имени читателя вводит ироническое сравнение героини, окруженной толпой зефиров и смехов, с пчелиным роем:

Зефиры, в тесноте толкаясь головами,
Хотели в дом ее принести или привести;
Но Душенька им тут велела быть в покое
И к дому шла сама, среди различных слуг,
И смехов, и утех, летающих вокруг.
Читатель так видал стремливость в пчельном рое,
Когда юничный род, оставя старых пчел,
Кружится, резвится, журчит и вдаль летает,
Но за царицею, котору почитает,
Смиряйся, летит на новый свой удел (458).

Однако гораздо чаще призывы к воображению читателя звучат в таких эпизодах повествования, где поэту как бы изменяет его поэтическое воображение, где ему якобы не хватает слов для описания прелестной или роскошной картины. «Но можно ль описать

пером» – устойчивая формула, неизменно предшествующая подобному обращению к читателю.

При всем игровом характере подобного типа отношений между автором и читателем – потому что, конечно же, автор и знает, и может несравненно больше в области словесного творчества, у читателя все-таки создается впечатление некоего равенства с поэтом и персонажем в сфере воображения, домысливания сюжета и его деталей. Это секрет истинной занимательности произведения искусства: некоторая недоговоренность, побуждающая читателя принимать в творении сюжета участие, равное авторскому, в домысливании, довоображении того, о чем автор недоговорил или оборвал рассказ намеком, предоставив читателю самому сделать нужный вывод.

О том, что именно этот эффект, впервые найденный и апробированный Богдановичем в поэзии, стал для него главным в поэме-сказке, – эффект организации читательского восприятия в совместной игре воображения, рождающей ощущение, что читатель знает и может больше автора, – свидетельствует финал поэмы. Так же, как и зачин, финал является точкой наибольшего сюжетного напряжения; начало конец в своем соотношении определяют основные эстетические параметры текста. Если Богданович начал свою поэму с воззвания к Душеньке как к музе, дарующей поэту вдохновение, то закончил он ее сообщением о появлении на свет дочери Амура и Душеньки, но имени ее не назвал, сославшись на неведение писателя и всеведение читателя:

Но как ее назвать,

В российском языке писатели не знают;

Иные дочь сию Утехой называют,

Другие Радостью и Жизнью, наконец <...>

Не пременяется названием натура:

Читатель знает то, и знает весь народ,

Каков родиться должен плод

От Душеньки и от Амура (479).

Так Богданович совершил в поэзии последний шаг к усреднению категорий высокого и низкого в нейтральном повествовательном стиле, единственным эстетическим достоинством которого является не высота и не низкость, но «простота и вольность», окрашенные авторской интонацией и эмоцией. После того, как Богданович в своей поэме успешно разрешил поставленную им задачу – «в повесть иногда вмесить забавный стих», в русской поэзии должен был явиться не какой-нибудь другой поэт, а только Державин, основным поэтическим подвигом своей жизни считавший способность «в забавном русском слоге // О добродетелях Фелицы возгласить, // В сердечной простоте беседовать о Боге // И истину царям с улыбкой говорить»[106].

Но прежде чем сочетание категорий высокого и низкого в поэтическом слоге окончательно лишилось своего бурлескного смехового смысла в лирике Державина, синтетический одо-сатирический миробраз был осмыслен как основное средство моделирования русской реальности в драматургии Д. И. Фонвизина. Пожалуй, именно эволюция жанровой модели драмы под пером Фонвизина – от «Бригадира» к «Недорослю» – стала наиболее наглядной

демонстрацией самого механизма этого синтеза в его процессуальном поэтапном осуществлении.

Поэтика драматургии Д. И. Фонвизина (1745-1792)

Если Сумароков писал свои трагедии главным образом для того, чтобы внушить монархам должные представления об их монаршем нравственном облике и общественной позиции, а комедиями пытался расправиться со своими литературными недругами и личными врагами; если Лукин обратил внимание на русские нравы и склонил на них западноевропейские комедийные сюжеты дабы искоренить порок из сердец сограждан, а также внушить им понятия о добродетели, то в комедии Д. И. Фонвизина «Бригадир» (1769), при всей сатирической остроте этого текста, все же не заметно никакой посторонней цели.

Скорее, «Бригадир», в любви его автора к выразительному и изобразительному слову, обнаруживает больше чисто эстетический интерес к национальному быту, нравам, характерам, образу мыслей, жизни и способам словесного выражения смыслов – тому, что современники Фонвизина называли «нашими нравами», а мы, пожалуй, можем назвать ментальностью.

В этом отношении «Бригадир» действительно поднимается над традицией, но отнюдь не вопреки, а благодаря этой традиции стал возможен подобный эффект. И то принципиальное новшество, которое заставляет интерпретаторов «Бригадира» отрывать эту комедию от творчества фонвизинских предшественников[107], – это сам способ организации эмпирического бытового и словесного материала жизни в концептуальную модель русского мира, который в драме вообще называется драматическим действием.

Говорение как драматическое действие в комедии «Бригадир»

Обращаясь к проблеме его своеобразия у Фонвизина, важно установить приоритет: ту высшую позицию внутренней иерархии текста, которой все остальное подчиняется и от которой все причинно зависит. Такая позиция и будет определением природы драматического действия. И в этой связи все опыты критической интерпретации «Бригадира» обнаруживают одну любопытную закономерность: природа действия в комедии настолько специфична, что все попытки традиционного к нему подхода упираются в один и тот же тупик. Вот лишь некоторые примеры трактовки «Бригадира» с этой точки зрения:

Л. И. Кулакова : «Бездеятельность, отсутствие каких бы то ни было интересов, духовное убожество великолепно характеризуется пустыми разговорами героев комедии»[108].

К. В. Пигарев : «Установить сколько-нибудь четкую закономерность в композиции комедии едва ли возможно. Связь между отдельными актами и сценами в достаточной степени случайна. Комическое действие в пьесе заменено комическими разговорами»[109].

В. Н. Всеволодский-Гернгросс : «Комедия идет на остроумном, мастерски отточенном диалоге, но сценического действия в ней мало, оно не развивается, комедия статична»[110].

Г. П. Макогоненко : «Их [Софьи и Добролюбова] любовь вне действия комедии. Изъятие этой линии ничего не изменит в развитии пьесы. Действие в «Бригадире» происходит лишь в стане обличаемых, объединяют их всех взаимные любовные ухаживания»[111].

В. И. Глухов : «...» действие в «Бригадире» есть, но оно лишено единства, как оно понимается теоретиками классицизма. Не раз возникая, действие прерывается <...>. Конфликт по-настоящему завязывается только в последнем акте: Бригадир и Советник становятся свидетелями любовного объяснения Ивана и Советницы»[112].

Ю. В. Стенник : «...» динамический, переплетающийся калейдоскоп любовных эпизодов»[113]

Все эти суждения клонятся к одному из двух возможных утверждений. Первое: в «Бригадире» нет сценического действия. Но тогда, во-первых, что же это за комедия без действия, а во-вторых, возможно ли это в комедии, до предела насыщенной именно сценическими формами бытовой, физической активности пьющих чай, курящих табак, играющих в карты и шахматы, преследующих любовные цели и то и дело падающих на колени персонажей? Второе: действие в комедии есть – любовная интрига. Но в качестве таковой (интриги) оно (действие) дискретно, прерывно, не соответствует закону единства. Тогда в него никак не укладываются сцены, действительно занятые одними лишь не идущими к любовной интриге разговорами (I,1; IV,2; IV,4 и т. д.) и композиция комедии утрачивает всякие логические очертания: в нее вклиниваются случайные люди и появляются лишние сцены.

Между тем во всех цитированных суждениях о «Бригадире» упоминается тот высший иерархический приоритет, который действительно объединяет всех персонажей фонвизинской комедии в единую композицию, только выглядит он в этих суждениях недостатком: совершенно справедливому заключению о том, что именно разговор, чисто словесный план и акт говорения как таковой составляют действие «Бригадира», помешала только ориентация на традиционную теорию драмы, полагающую комедийным типом действия интригу или характер. Но если отрешиться от предубеждения, что действие в таком смысле – хорошо, а разговоры – плохо, то в соображении о природе действия «Бригадира» как акта говорения нет никакой ереси. Ведь ментальность и выражается прежде всего в языке.

Тезис о том, что говорение является основным действием «Бригадира», подтверждается объективными особенностями текста, который отличается экстраординарной насыщенностью самим понятием «говорение» и всем семантическим гнездом слов, так или иначе его выражающих. Уже одно это заставляет заподозрить в говорении истинный двигатель и высший смысл «Бригадира»: особенно если учесть, что 1769 г. – пик русской гласности XVIII в. и что именно эта гласность вот-вот доберется до корней уже очевидного абсурда российской действительности в открытом политическом диалоге с Екатериной II как личным представителем русского абсолютизма.

Но если допустить, что говорение выполняет функции действия в драматическом произведении, приходится признать, что оно должно иметь свойства этого действия: т. е. быть игровым актом, обладать генерирующей сюжет способностью и давать результаты (или не давать таковых, что есть всего лишь вариант результативности). Если в пьесе не играет характер или сцепление обстоятельств, то предположение о том, что в ней играет разговор, должно опираться на соответствие разговора законам любой игры. Законы же эти таковы, что игра репрезентативна в первую очередь по отношению к себе самой: «Субъект игры – это не игрок; в лучшем случае игра достигает через играющих своего воплощения <...> Движение, которое и есть игра, лишено конечной цели; оно обновляется в бесконечных повторениях. <...> Собственно, субъект игры <...> – лишь сама игра. <...> Саморепрезентация игры действует таким образом, что играющий приходит к собственной саморепрезентации, репрезентируя в то же время игру»[114].

Иными словами, говорение в качестве игрового драматического действия должно демонстрировать себя как таковое. И разговор как таковой в «Бригадире» действительно начинает себя демонстрировать с первого же явления комедии:

Советница. Оставьте такие разговоры. Разве нельзя о другом дискюрировать? <...> Бригадир. Яи сам, матушка, не говорю того, чтоб забавно было спорить о такой материи, которая не принадлежит ни до экзерциции, ни до баталий

<...>. Советник. <...> я сам, правду сказать, неохотно говорю о том, о чем, разговаривая, не можно сослаться ни на указы, ни на уложение. Бригадирша. Мне самой скучны те речи, от которых нет никакого барыша. Переменим, свет мой, речь. Пожалуйста, скажи мне <...> (I,1) [115].

Как справедливо заметил Г. А. Гуковский, для принципов конструкции человеческих образов в «Бригадире» характерно «<...> словесное определение масок. Солдатская речь Бригадира, подьяческая – Советника, петиметрская – Иванушки, в сущности, исчерпывают характеристику. За вычетом речевой характеристики не остается иных, индивидуальных человеческих черт»[116]. Кроме того, что это положение напоминает способ конструкции одического образа (или трагедийного – чистый голос, исчерпывающий его носителя), нельзя не заметить, что это и есть воплощенное действие игрового типа – репрезентируя игру (в данном случае игру словом в пародии на устойчивый стиль), игрок демонстрирует себя:

Сын. В Париже все почитали меня так. как я заслуживаю. Куда бы я ни приходил, везде или я один говорил, или все обо мне говорили. Все моим разговором восхищались. <...> везде у всех радость являлась на лицах, и часто <...> декларировали ее таким чрезвычайным смехом, который прямо показывал, что они обо мне думают (III,3).

В результате того, что говорение оборачивается в «Бригадире» сценическим действием, сама идея говорения, реализованная в целой системе одикоренных и синонимических слов, как бы растекается по словесной стихии комедии, организуя ее внешние формы и разворачиваясь от реплики к реплике как одическое понятие от строфы к строфе. Вероятно, самое частотное слово в «Бригадире» – это слово «говорить» («сказать», «речь»).

Практически любой акт высказывания сопровождается акцентом на моменте говорения при помощи формул:

сказать могу, я тебе говорю, не говорю того, неохотно говорю, можно сказать, правду сказать, должен говорить, говорят, сказывают, без лести могу сказать, одно словцо сказать, поговорить хочу, по-каковски говоришь, говорить изволишь и т. д. Побудительная модальность также выражена императивными вариантами этих формул:

скажи мне, выскажи, вытолкуй, поговорим, говорите что вам угодно, ничего не говорите, переменим речь, расскажи и т. п.

Эта продуктивность говорения сообщает ему и такое свойство драматического действия, как способность генерировать и двигать драматический сюжет. Любовная интрига «Бригадира», формируя круг событий и обстоятельств комедии, неспособна толкать вперед эти события и преобразовывать обстоятельства не только в силу своей дискретности, но и потому, что перекрестные любовные объяснения персонажей по своему драматургическому статусу не превышают уровня любого нравоописательного акта: все эти объяснения действия служат не более чем поводом для игры пародическим, стилистически или профессионально окрашенным словом – и тем самым обретают ту же функцию нравоописания, что и сцены чаепития, игры в карты или шахматы и проч. Но что-то же должно двигать сюжет комедии, и его действительно что-то движет, и это что-то – говорение.

Нравоописательные эпизоды сменяются в комедии каждый раз при помощи одного и того же приема: акцептации момента говорения, которая приносит новый поворот темы, вводит новый персонаж или выводит из диалога одного из его участников, побуждая, таким образом) фигуры «Бригадира» к физическому перемещению в пространстве:

Бригадирша. Переменим, свет мой, речь. Пожалуйста, скажи мне, что у вас идет людям, застольное или деньгами? (I,1); Советница. Переменим речь <... Мои уши терпеть не могут слышать

<...> (I,3); Советник. Поди сюда, Софьюшка. Мне о многом с тобой поговорить надобно (II,1); Бригадир. Матушка! не такое дело, о котором бы я говорил при вашем сожителе.

(Выходя) (III,5) Софья. Пожалуйста, сударыня, перестаньте рассказывать о том, что возмущает человечество (IV,2).

Первопричинность говорения по отношению к физическому действию особенно заметна в финальных репликах всех пяти актов «Бригадира»:

Софья. Мы долго заговорились. Нам надобно идти к ним, для избежания подозрения (I,5).

Конец первого действия; Советник. Пойдем-ка лучше, да выпьем по чашке чаю. После обеда о делах говорить неловко (III,6).

Конец третьего действия; Советник. Что ж мы так долго одни заговорились? Бригадир. О деле я говори» нескучлив; однако: пойдем туда, где все (IV,7).

Конец четвертого действия.

Очевидно, что именно ход говорения, его неуместность (I), невозможность в силу обстоятельств (III) или исчерпанность (IV) является композиционной границей сценического действия в акте (его прекращение) и провокацией к перемещению (выходу и входу) персонажей – т. е. той первопричиной, которая побуждает комедию к сюжетному движению и развитию, а действующих лиц – к физической активности. Это значит, что говорение способно выполнять функцию драматического действия как генератора сюжета.

Наконец, если говорение само по себе равнозначно драматическому действию, оно должно обладать и таким его свойством, как результативность, способность осуществить преобразование исходной ситуации в развязку; причем в зависимости от качества результата (т. е. наличия или отсутствия такового) и соотношения исходной и финальной ситуаций (снятие противоречия или повтор), говорение как действие должно приобретать жанровый оттенок и смысл: в первом случае – комедийный, во втором – трагедийный.

Говорное действие может быть положительно результативным лишь в том случае, когда объекты речи слышат и понимают обращенное к ним слово, увязывая свои поступки с услышанным и понятым: так достигается возможность снятия противоречия в действии комедийного типа. Если же адресат речи не слышит, не понимает и не действует – тогда исходная ситуация увенчивается катастрофической развязкой трагедийного типа.

Что касается восприятия звучащей речи, то само слово «слышать», пожалуй, не менее частотно в комедии «Бригадир», чем слово «говорить». Персонажи комедии хорошо слышат сказанное и желают быть услышанными: весь текст комедии буквально прострочен восклицаниями, вопрошениями и обращениями типа:

послушать только; послушай; слушай; мои уши терпеть не могут слышать; ах, что я слышу; или сносно мне слушать; не изволишь ли послушать; вы, конечно, не слыхивали; слышать историю; слушать дурачества, ежели вы охотница слушать и т. д. Но в том, что касается реакции на говорение и слышание, индивидуализированные в стилевом плане ответные реплики сводятся к смысловому единообразию: все персонажи «Бригадира» весьма склонны к непониманию того, что они слышат:

Советница. Выбрали такую сурьезную матерю, которую я не понимаю (I,1); Бригадир. Да

первого-то слова, черт те знает, я не разумею (I,1); Бригадирша. <...> иное говорит он, кажется, и по-русски, а я, как умереть, ни слова не разумею (I,1); Бригадирша. Я церковного-то языка столько же мало смышлю, как и французского. <...> а я, грешная, и по-русски-то худо смышлю. Вот с тобою не теперь уже говорю, а больше половины речей твоих не разумею. Иванушку и твою сожительницу почти головою не разумею (II,3); Советница. Я, сударь, дискуру твоего вовсе не понимаю <...> (III,4).

Тотальное непонимание людей, говорящих на одном языке как на разных (ср. стилевая разнородность речи) закономерно увенчано символическим мотивом глухоты: хотя в «Бригадире» и нет буквально глухих персонажей, но отрицательный эффект действия, сложенного из говорения – слышания – непонимания неизбежно вызывает этот образ:

Советница. Разве вы глухи? Разве вы бесчувственны были, когда он рассказывал о себе и о Париже? (III,4); Бригадирша. Или я глуха стала, или ты нем <...>. Да по-каковски ты со мной говорить изволишь? (V,1).

Немудрено, что говорное действие в компании глухих может принести только отрицательный результат: Советник не преуспел в своей любви к Бригадирше, Бригадир ничего не достиг в стремлении к взаимности Советницы, Иванушка и Советница – родственные души – разлучены в финале комедии. Так веселая комедия Фонвизина кончается не только радостью помолвленных Софьи и Добролюбова, но и горем разлученных, хоть и глупых, влюбленных. И, пожалуй, трудно определить однозначно, о чем же в конце концов эта комедия – о счастье умных или о горе глупых: последних, во всяком случае, несравненно больше, и если попытаться обозначить эту линию действия формулой, то комедию со случайным названием «Бригадир» можно было бы назвать «Горе от глупости» – потому что все глупые в ней несчастны.

Таким образом, в «Бригадире» впервые в истории русской комедии возникают общие очертания говорного действия, которое в своем высшем смысле сводится к констатации раскола и отчуждения людей, говорящих на своем собственном языке как на разных и не могущих договориться друг с другом. Его опорные понятия – «говорить» – «слышать» – «не понимать», покрываемые общим смыслом-символом глухоты, пока сосредоточены в кругу персонажей одного (низкого) нравственного уровня, развернуты в своем буквальном значении «глупости» и поэтому вызывают в сценическом действии смеховой эффект – впрочем, и в «Бригадире» уже не совсем чистый [117].

Акустический аспект действия в «Бригадире» не исчерпывает полностью его объема, поскольку он дополняется визуальным: материя звучащего слова стремится обрести в сценическом действии плоть, и это приводит к тому, что говорение в «Бригадире» – не только слышимый, но и видимый акт:

Сын. Я вижу, что надобно об этом говорить без всякой диссимюляции (I,3); Советница. Ах, что я вижу? <...> Ах, что я слышу? (I,3); Бригадирша. Все слова выговаривает он так чисто, так речисто, как попугай... Да видал ли ты, мой батюшка, попугаев? (II,3); Советница. <...> конечно, вы не видите достоинств в вашем сыне. Бригадир. Не вижу, да скажите же вы мне, какие достоинства вы в нем видите? (III,3); Бригадир. Я вижу, что вы теперь шутить изволите; рассказы его – пустошь (III,4); Бригадирша. Я вижу, что мне никак нельзя ни слушать, ни самой говорить (V,2).

Если же говорить об эффекте визуального действия, который, естественно, должен увенчать акт смотрения виденьем и преображением, то в «Бригадире» он ничем не отличается от результата акустического действия; смотрящие друг на друга персонажи неспособны по-настоящему видеть так же, как неспособны по-настоящему понимать:

Сын. Черт ли видит то, что скрыто? А наружное всяк видит. Советница. <...> я вижу, что у тебя

на голове пудра, а есть ли что в голове, того, черт меня возьми, приметить не могу (I,3); Советник. Я грешу перед тобою, взирая на тебя оком. Бригадирша. Да я на тебя смотрю и обем. Неужели это грешно? (II,3); Советник. Я в своей жене много вижу, чего ты не видишь. Бригадир. Положим, это правда; однако и то не ложь, что я в супруге твоей также много теперь вижу, чего ты не видишь (IV,7).

И подобно тому, как глухота становится символическим смыслом и результатом говорного действия «Бригадира», его визуальный вариант естественно увенчан слепотой:

Советник. Ты думаешь, братец, что я спустил бы жене моей, ежели б усмотрел я что-нибудь у нее благое на уме... Слава богу, у меня глаза-то есть; я не из тех людей, которые смотрят, да не видят <...> Целомудрие ее [Бригадирши] известно тому, кто, по несчастью, ослеплен ее прелестями (IV,7).

Точно так же, как персонажи «Бригадира» говорят – слышат – не понимают (глухи), они смотрят – видят – не верят собственным глазам (слепы)[118].

Симптоматично то, что обе логические цепочки, по которым развивается действие «Бригадира»: (говорить-слышать-не понимать, смотреть-видеть-не верить глазам) ведут к одному и тому же центральному понятию, вокруг которого завязывается все это действие: правда – ложь (обман) прямо характеризует природу и свойство того мирообраза, который у Фонвизина складывается на грани этих понятий.

Фразеологизмы и устойчивые обороты речи типа

не все ври, что знаешь; правду сказать, не вправду ли?; заправду; говорить самую истину; врать как лошадь; полно врать; говори да не ври; положим, что это правда, однако и то не ложь и т. п. не уступают своей частотностью понятиям «говорения» и «видения», характеризуя практически каждый тезис, высказанный по ходу разговора. И стоит ли удивляться тому, что сказанное «заправду» при ближайшем рассмотрении оказывается обманом? Ср.:

Советница. <...> Чувствует сердце мое, что ты говоришь самую истину. Сердце человеческое есть всегда сердце и в Париже, и в России: оно обмануть не может. Сын. Madame, ты меня восхищаешь; ты, я вижу, такое же точное понятие имеешь о сердце, как я о разуме (II,6).

Понятие Ивана о разуме – известное («Для того-то ты и дурак!» – I,1), поэтому и тонкость понятия Советницы о сердце, как и истины, произносимые обоими персонажами, подвержены сомнению. С другой стороны, правда, высказанная в «Бригадире», неукоснительно квалифицируется как ложь:

Бригадирша. Мой Игнатий Андреич вымещал на мне вину каждого рядового. Бригадир. Жена, не все ври, что знаешь (I,1); Сын. Я такой же дворянин, как и вы, monsieur. Бригадир. Дурачина! Дурачина! Что ты ни скажешь, так все врешь, как лошадь (III,1); Бригадирша. Только ль, матушка, что в Париже он был! Еще во Франции. Шутка ль это! Бригадир. Жена, не полно ль тебе врать? Бригадирша. Вот, батюшка, правды не говори тебе. Бригадир. Говори, да не ври (III,3).

Калейдоскопическая быстрота, с которой истина и ложь меняются местами, приводит к тому, что критерии реальности становятся зыбкими и расплывчатыми, опоры, на которых зиждется действие «Бригадира», – шаткими и неверными. И, конечно, далеко не случайно то, что один из персонажей комедии – судейский чиновник, хотя и в отставке; не случайна в частной комедии нравов интенсивность рассуждений о законе, праве, указе и судопроизводстве: именно эта высшая реальность XVIII в., идея права и закона, своей реальной шаткостью в русской жизни обеспечивает вибрацию истины и лжи в любой бытовой мелочи:

Советник. Когда правый по приговору судейскому обвинен, тогда он уже стал не правый, а виноватый; так ему нечего тут умничать. <...> Челобитчик толкует указ на один манер, то есть на свой, а наш брат судья <...> манеров на двадцать один указ толковать может (II,1).

Результат этой зыбкости и неопределенности закона – зыбкость и неопределенность самой бытовой реальности, все время пребывающей на грани абсурда. Так в комедии «Бригадир», в которой русская действительность впервые узнала свой образ, согласившись считать действие комедии отражением своего собственного облика, намечаются общие очертания жанровых основ русской высокой комедии, синтетической по своей природе, поскольку она объединяет в себе жанрообразующие принципы двух – комедийного и трагедийного – типов драматического действия: «Комизм в обмане, в фальсификации. Трагизм в слепоте»[119]. Слепота, глухота, обман и самообман, которыми порок и добродетель постоянно меняются в эволюционном ряду русской комедии от Фонвизина до Гоголя, – не это ли есть глубинная суть и высший смысл действия «Недоросля», «Ябеды», «Горя от ума», «Бориса Годунова», «Ревизора»?

Однако мирообраз «Бригадира» не исчерпывается бытовым и звучащим в своей безрезультатной речи миром порока. В него изначально включены образы молчаливой добродетели – как будто на тех же самых правах бытовых фигур. Но молчание Софьи и Добролюбова на всем протяжении действия комедии в финале увенчивается полным и совершенным успехом, помолвкой, доказывающей результативность молчания. И тут с точки зрения идеологии и эстетики XVIII в. ощущается очевидное противоречие.

Говорение как сообщение образа мыслей принадлежит к высшим позициям в иерархии ценностей и реальности «века разума и просвещения». Услышанная и понятая речь должна преобразовывать порочную реальность в соответствии с идеальными представлениями о ее должном облике. Однако сосредоточенность основного объема говорения в стане комических персонажей «Бригадира» и сложности, возникающие с его пониманием, то и дело заставляют усомниться в бытийном достоинстве акта, который характеризует себя идиомами «пустошь болтать» и «вздор молоть». А другого говорения в «Бригадире» практически нет. На густом фоне бытовой пустопорожней болтовни это другое говорение присутствует только как минус-прием – молчание. Инакость и чужеродность добродетельных Софьи и Добролюбова выражены исключительно в том, что они говорят мало. И, следовательно, в действии говорного типа добродетель лишается возможности действенного самовыражения.

Молчание как характерологический прием оказывается явно недостаточным не просто потому, что исключает добродетель из говорного действия: вместе с ней исключается и возможность конфликта. Чего в «Бригадире» действительно нет, так это именно конфликта как столкновения и борьбы, хотя его возможность и очевидна в противостоянии Софьи и Добролюбова всем остальным персонажам. Конфликт же, как общая категория, покрывающая пеструю картину частных разнонаправленных интересов одним общим смыслом, в «Бригадире» пока отсутствует. В результате сферы и миры порока и добродетели оказываются недостаточно дифференцированы, хотя перспектива возможности такого расподобления налицо: хотя бы в нейтральной стилистике речевых характеристик Софьи и Добролюбова, которые не связаны комически-пародийным заданием имитации какого бы то ни было стиля.

При этом, конечно, остается не совсем ясным, откуда в семье такого Советника взялась такая Софья; и о том, всему ли в России причиной воспитания, Фонвизин пока еще не очень задумывается. Но это время уже совсем близко: недаром же Добролюбов оказывается еще и носителем идеи юридического, законного права и правого дела:

Советник. Хорошо, что твое дело право, так ты и мог идти далее, ну, а ежели бы оно было не таково, как бы ты с ним далее пошел? Добролюбов. Я бы не только не пошел тогда далее, да и не стал бы трудить судебное место (III,6).

И не случайно именно в связи с добродетелью и ее прикосновенностью к подлинной истине, правде и праву в «Бригадире», далеко на периферии основного, пока еще вполне частного и человеческого смысла комедии, возникает тот самый мотив, которому предстоит занять позицию основы и первопричины – «причины всего» в комедии нравов, чтобы сделать из нее комедию высокую: мотив верховной власти и надличностной силы – высшей и единственной в России инстанции, способной исказить до безумия или гармонизировать до разумной нормы стихию русской общественной жизни:

Добролюбов. Мы счастливы тем, что всякий, кто не находит в учрежденных местах своего права, может идти, наконец, прямо к вышнему правосудию; я принял смелость к оному прибегнуть, и судьи мои принуждены были строгим повелением решить мое дело (III,6).

Весьма характерна смысловая вибрация в определении этой инстанции: «строгое повеление» однозначно принадлежит функциям высшей государственной власти; что же касается «вышнего правосудия», то оно, вероятнее всего, в руце Божией. Это мерцание смыслов заставляет усомниться – так ли уж мы, действительно, «счастливы», имея возможность «к оному прибегнуть». И мысль о том, что божественная всесильность абсолютизма чревата реальным безвластием и произволом в быту, уже присутствует в «Бригадире»:

Советник. <...> чудно мне, что ты мог так скоро выходить свое дело и, погнавшись за ним, не растерял и достальное. Добролюбов. Ваша правда. Корыстолюбие наших лихоимцев перешло все пределы. Кажется, что нет таких запрещений, которые их унять не могли (III,6).

Атрибуты земного владычества и неисповедимого божественного промысла сливаются в неопределенном образе роковой надличностной силы, которая пока только краешком прикоснулась к миру фонвизинской комедии: в конечном счете, счастье Добролюбова стало возможно не только из-за проступка его соперника, но и в силу того, что «вышнее правосудие» сделало его богатым и выгодным женихом. Однако это мимолетное виденье истинных пружин и двигателей комедийной модели русской реальности трудно переоценить: сугубо бытовой, частный сюжет, самые интимные сферы человеческой жизни нет-нет, да и обнаружат в «Бригадире» свою в русских условиях абсолютно мнимую возможность управляться свободным человеческим волеизъявлением:

Советник. Без власти создателя и святейшего синода развестись нам невозможно. <...> Бог сочтает, человек не разлучает. Сын. Разве в России Бог в такие дела мешается? По крайней мере, государи мои, во Франции он оставил на людское произволение – любить, изменять, жениться и разводиться (I, 1); Бригадир. Как можно подумать, что Богу, который все знает, не известен наш табель о рангах? Стидное дело! (I, 1); Софья. Как, батюшка, неужели ангелам на небесах так много дела до моей свекрови, что они тогда радоваться будут, ежели я ей угождать стану? (II, 1).

Для того чтобы эта неопределенно-роковая инстанция, которая царит надо всем, которой все известно и которая во всем происходящем в русской комедии принимает свое внешне незаметное, но абсолютно результативное участие, конкретизировалась в определенном если не облике, то хотя бы понятии, осталось совсем немного. Логические цепочки причин и следствий, хотя и порознь, но уже выстроены русской дофонвизинской литературой в ориентированных на частный быт (сатира, комедия) и верховную власть (ода, трагедия) жанровых моделях русской жизни. Чтобы вывести из причин следствия, Фонвизину остался буквально один шаг: нужно было объединить эти традиционные установки и модели мира в одну – и стать свидетелем того, как высшая государственная власть займется делом, ей доселе совершенно не свойственным и вообще не являющимся ее (власти) природным атрибутом – литературным творчеством с посторонней политической целью (которое было всегда прерогативой частного человека).

Вместе с «Бригадиром», который явился достоверным бытовым и нравоописательным откровением русской жизни ее собственного облика, наступает эпоха русской гласности 1769-1774 гг.: в главном литературно-политическом событии этих лет, в сатирической публицистике Екатерины II и Н. И. Новикова, русская жизнь впервые сумела заглянуть в глубины своей парадоксальной сути. 1760-е гг. – одна из первых эпох национального самосознания в новой русской истории. Таким эпохам предстояло породить в русской литературе «энциклопедии русской жизни и в высшей степени народные произведения»[120]. И если предположить наличие такой энциклопедии, порожденной эпохой гласности 1769-1774 гг. в литературе XVIII в., то ею будет, без сомнения, комедия Д. И. Фонвизина «Недоросль».

Каламбурное слово и природа художественной образности в комедии «Недоросль»

История интерпретации комедии «Недоросль» за истекшие два века – от первых критических отзывов XIX в. до фундаментальных литературоведческих трудов XX в. – неукоснительно возвращает любого исследователя к одному и тому же наблюдению над поэтикой фонвизинского шедевра, своеобразному эстетическому парадоксу комедии, суть которого литературоведческая традиция видит в разном эстетическом достоинстве этически полярных персонажей. Критерием же этого достоинства традиция считает не что иное, как жизнеподобие: яркий, достоверный, пластичный образ порока признается более художественно полноценным, чем бледная идеологизированная добродетель:

В. Г. Белинский : «В комедии его [Фонвизина] нет ничего идеального, а следовательно, и творческого: характеры дураков в ней – верные и ловкие списки с карикатур тогдашней действительности; характеры умных и добродетельных – риторические сентенции, образы без лиц»[121].

Г. А. Гуковский : «Милон, Правдин, Стародум отвлеченно ораторствуют на отвлеченной сцене, Простаковы. учителя, слуги живут повседневной жизнью в реальной бытовой среде» [122].

К. В. Пигарев : «<...> Фонвизин стремился к обобщению, типизации действительности. В отрицательных образах комедии ему это блестяще удалось. <...> Положительным персонажам «Недоросля» явно недостает художественной и жизнеподобной убедительности. <...> Созданные им образы не облеклись живой человеческой плотью и, действительно, являются своего рода рупорами для «голоса», «понятий» и «образа мыслей» как самого Фонвизина, так и лучших представителей его времени»[123].

Из подобного единогласного противопоставления, отдающего пальму эстетического первенства «живым» отрицательным персонажам, следуют столь же единогласные сомнения в искусстве Фонвизина строить драматическое действие и вообще соображения о наличии в ней «лишних» сцен, не укладывающихся в действие, которое непременно должно быть единым:

П. А. Вяземский

: «Все прочие [кроме Простаковой] лица второстепенные; иные из них совершенно посторонние, другие только примыкают к действию. <...> Из сорока явлений, в числе коих несколько довольно длинных, едва ли найдется во всей драме треть, и то коротких, входящих в состав самого действия»[124].

А. Н. Веселовский

: «...» неумелость строения пьесы, навсегда оставшаяся слабой стороной фонвизинского писательства, несмотря на школу европейских образцов «...»; «Широко развившееся желание говорить не образами, а риторикой «...» порождает застой, замирание, и зритель узнает тогда взгляд Милона на истинную неустрашимость на войне и в мирной жизни, тогда государи слышат неприкрашенную правду от добродетельных людей, или мысли Стародума о воспитании женщин...»[125]

Сама повторяемость этого исследовательского лейтмотива от Вяземского и Белинского до Гуковского и Пигарева свидетельствует о том, что в этом подходе обнаружена фундаментальная основа поэтики великой комедии и что эта основа не совпадает ни с чистой априорной теорией драмы (лишние персонажи, лишние сцены, прерывистое, лишенное единства действие), ни с априорными же критериями эстетического достоинства художественных образов (жизнеподобность или отсутствие таковой). Однако если в качестве точки отсчета подразумевается сам данный драматургический текст, признаваемый своим собственным высшим законом, тогда парадокс «Недоросля» обретает смысл приема и намеренно достигаемого эффекта.

Цитированные наблюдения над поэтикой «Недоросля» четко выявляют эстетические параметры двух антагонистических групп персонажей комедии: с одной стороны, словесная живопись и «живая жизнь» в пластически достоверной бытовой среде, с другой – ораторство, риторика, резонерство, говорение. Эти два семантических центра очень точно определяют и природу художественной специфики разных групп персонажей как разных типов художественной образности, и русскую литературную традицию, к которой эти типы восходят. Нужно ли говорить, что общие принципы конструкции художественных образов «Недоросля» обусловлены все теми же ценностными ориентациями и эстетическими установками живописательной пластической сатиры (комедии) и идеологизированно-бесплотной оды (трагедии)!

Таким образом, становится очевидно, что слово, исходный конструктивный материал драмы подчеркнуто выступает в «Недоросле» в двоящихся функциях: в одном случае акцентирована живописательная, пластически-изобразительная функция слова, создающего модель мира физической плоти, в другом – его самоценная и самостоятельная идеально-понятийная природа, для которой человеческий персонаж нужен лишь как посредник, переводящий бесплотную мысль в материю звучащего слова. Так в центр эстетики и поэтики «Недоросля» выдвигается специфика его драматургического слова, изначально и принципиально двусмысленного и двузначного.

Первое свойство, которое драматургическое слово комедии предлагает своему исследователю, – это его очевидная каламбурная природа. Речевая стихия «Недоросля» – поток вольных и невольных каламбуров, среди которых особенно продуктивен прием разрушения фразеологизма, сталкивающий традиционно-условленное переносное с прямым буквальным значением слова или словосочетания:

Скотинин. «...» а у нас в околотке такие крупные свиньи, что нет из них ни одной, которая, став на задни ноги, не была бы выше каждого из нас целую головую (I,5); Скотинин. «...» да я, слышь, то сделаю, что все затрубят: в здешнем-де околотке и житье одним свиньям (II,3)[126].

Смысловая вибрация условного и буквального способов понимания фразеологизма побуждает слово двоиться и обнаруживать под традиционно-ассоциативным изначальное предметное значение; это рождает колебание слова на грани предмета и понятия:

Скотинин. «...» возьмем дядю Вавилу Фалалеича. О грамоте никто от него не слыхивал, «...» а какова была головушка! «...» Верхом на борзом иноходце разбежался он хмельной в каменные ворота. Мужик был рослый, ворота низки, забыл наклониться. «...» Я хотел бы знать, есть ли

на свете ученый лоб, который от такого тумака не развалился <...>. Милон. <...> Я думаю, в этом случае и ваш лоб был бы не крепче ученого. Стародум

(Милону). Об заклад не бейся. Я думаю, что Скотинины все родом крепколобы (IV,8).

И в этом случае каламбурная игра значением слова теряет свою самоценность чисто смехового приема. Если в комедиях Сумарокова можно сплошь и рядом видеть каламбуры, преследующие только эту цель, то у Фонвизина смеховой эффект каламбура прочно увязан с высшим смыслом комедийного действия. Текст «Недоросля» четко дозирует каламбурное слово по принадлежности одного из двух возможных значений тому или иному персонажу.

Игра смыслами недоступна Скотинину: более того, что свиньи его очень большого роста, а лоб дяди Вавилы Фалалеича невероятно крепок на излом, он сказать не хочет и не может. Точно так же и г-н Простаков, заявляя, что «Софьюшкино недвижимое имение нам к себе придвинуть не можно» (I,5), имеет в виду реальное перемещение по физическому пространству, а Митрофан, отвечающий на вопрос Правдина: «А далеко ли вы в истории?» очень точным указанием конкретного расстояния: «В иной залетишь за тридевять земель, за тридесято царство» (IV,8), совсем не намерен острить, играя значениями слов «история» (учебная дисциплина и жанр лубочной литературы) и «далеко» (количество знаний и протяженность пространства).

Иное дело Милон, Правдин и Стародум. В их устах слово «крепколобый» звучит приговором умственным способностям Скотинина, а вопрос «Далеко ли вы в истории?» предполагает ответ, очерчивающий объем знаний. И это деление смыслов каламбурного слова между персонажами разных групп приобретает значение характерологического художественного приема. Тот уровень смысла, которым пользуется персонаж, начинает служить его эстетической характеристикой:

Правдин. Когда же у вас могут быть счастливы одни только скоты, то жене вашей от них и от вас будет худой покой. Скотинин. Худой покой? ба! ба! ба! Да разве светлиц у меня мало? Для нее одной отдам угольную с лежанкой (II,3); Г-жа Простакова. Убирала покои для твоего любезного дядюшки (II,5); Правдин. <...> гость ваш теперь только из Москвы приехал и что ему покой гораздо нужнее похвал вашего сына. <...> Г-жа Простакова. Ах, мой батюшка! Все готово. Сама для тебя комнату убирала (III,5).

Дифференцированное на предметное (покой – комната, светлица) и идеально-переносное (покой – спокойствие, состояние духа), слово «Недоросля» дифференцирует и носителей своих разных значений, устанавливая между ними каламбурные синонимически-антонимические отношения по признаку того уровня смысла, которым пользуется тот или иной персонаж. Кровные родственники Простаковы-Скотинины объединены, помимо семейного сходства, и уровнем употребления слова в его предметном буквальном смысле, а если между персонажами и нет кровного родства, то «есть же и тут какое-нибудь сходство» (I,5), например, между Скотининым и свиньей («Ну, будь я свиной сын, если я не буду ее мужем <...>» – II,3), или между Митрофаном и Кутейкиным, учеником и учителем, которые одинаково видят в разных вещных воплощениях одного и того же понятия разные вещи:

Кутейкин. Во многих книгах разрешается: во псалтыре именно напечатано: «И знак на службу человеку». Правдин. Ну, а еще где? Кутейкин. И в другой псалтыре напечатано то же. У нашего протопопа маленька в осьмушку, и в той то же (II,5). Правдин. Дверь, например, какое имя: существительное или прилагательное? Митрофан. Дверь? Котора дверь? Правдин. Котора дверь! Вот эта. Митрофан. Эта? Прилагательна. <...> Потому что она приложена к своему месту. Вон у чулана шеста неделя дверь стоит еще не навешена: так та покамест существительна (IV,8).

Как Кутейкину недоступна идея псалтыри, объединяющая общим смыслом разные издания одного и того же текста, так и Митрофану недоступно понятие грамматического смысла слова, объединяющее все существующие в природе двери общей категорией имени существительного – так учитель и ученик вступают в синонимические отношения.

Напротив, Правдин, являющийся их собеседником в обеих сценах, оперирует именно общими понятиями, а в других случаях ему принадлежит, например, и слово «покой» в своем абстрактном значении (состояние души, духовно-понятийная категория). Достаточно сравнить с речью Правдина словарь Стародума, Милона и Софьи, почти сплошь состоящий из подобных абстрактных понятий, которые, как правило, относятся к сфере духовной жизни

(воспитание, научение, сердце, душа, ум, правила, почтение, честь, должность, добродетель, счастье, искренность, дружба, любовь, благонравие, спокойствие, храбрость и неустрашимость), чтобы убедиться: синонимические отношения внутри этой группы персонажей тоже складываются на основе одного и того же уровня владения словом и его смыслом. Эта синонимия поддержана идеей не столько кровного, сколько духовно-интеллектуального родства, реализованного в словесном мотиве «образа мыслей», который и связывает между собой добродетельных героев «Недоросля»: «Стародум

(читает). Возьмите труд узнать образ мыслей его» (IV,4).

Для героев этого ряда «образ мыслей» становится в полном смысле слова образом действия: поскольку иначе как в процессе говорения (или письменного сообщения) образ мыслей узнать невозможно, диалоги Правдина, Стародума, Милона и Софьи между собой оборачиваются полноценным сценическим действием, в котором сам акт говорения приобретает драматургическое значение, поскольку для этих героев именно говорение и словесные операции на уровне общих понятий имеют характерологические функции.

И точно так же, как кровные родственники Простаковы-Скотинины вбирают в свой круг посторонних по признаку уровня владения словом в его вещном, предметном смысле (Кутейкин), так и круг духовных единомышленников Стародум-Правдин-Милон-Софья охотно размыкается навстречу идеологическому собрату Цыфиркину, который руководствуется в своих поступках теми же самыми понятиями чести и должности:

Цыфиркин. За службу деньги брал, по-пустому не брал и не возьму. Стародум. Вот прямой добрый человек! <...> Цыфиркин. Да за что, ваше благородие, жалуете? Правдин. За то, что ты не походишь на Кутейкина (V,6).

Так двоящееся на разных уровнях значения (вещного и понятийного) слово «Недоросля» обнаруживает свои конструктивные функции для системы образов комедии. Предметное слово в устах Простаковых-Скотининых самой своей пластической природой вещи не просто живописует эти образы, но и вовлекает их в мир предметов и уравнивает людей с вещами по их эстетическому статусу (отсюда – мотив животного и животной материальной жизни – бездушная, безмысленная плоть). Абстрактное, тяготеющее к понятийной сфере и обобщающей деятельности интеллекта слово Правдина, Стародума, Милона и Софьи сопрягает образы этих персонажей с миром духовной жизни и, вырывая их из пределов физически достоверного в предметном слове быта, погружает в высокую сферу чистой мысли (бесплотный дух и бесплотная мысль).

На эту же самую иерархию смыслов работают и семантические центры номинации персонажей. Их значащие имена и фамилии возводят одну группу к вещному ряду – Простаковы и Скотинины просты и скотоподобны, а примкнувший к ним Кутейкин ведет свой именной генезис от ритуального блюда кутьи; тогда как имена и фамилии их антагонистов восходят к понятийно-интеллектуальным категориям: Правдин – правда, Стародум – дума, Милон – милый, Софья – мудрость. Да ведь и Цыфиркин обязан своей фамилией как-никак

не только профессии, но и абстракции – цифре. Так люди-предметы и люди-понятия, объединенные внутри группы синонимической связью, вступают в межгрупповые антонимические отношения. Так в комедии именно каламбурным словом, которое само себе синоним и антоним, сформированы два типа художественной образности – бытовые герои и герои-идеологи – восходящие к разным литературным традициям, в одинаковой мере односторонним и концептуальным по создаваемой ими модели действительности, но и в равной же мере художественным – традициям сатирической и одической образности.

Жанровые традиции сатиры и оды в комедии «Недоросль»

Двоение типов художественной образности «Недоросля», обусловленное каламбурно двоящимся словом, актуализирует практически все формообразующие установки двух старших литературных традиций XVIII в. (сатиры и оды) в пределах текста комедии.

Сам способ существования на сцене антагонистических персонажей комедии, который предполагает определенный тип связи человека со средой в ее пространственно-пластическом и вещном воплощениях, воскрешает традиционную оппозицию сатирического и одического типов художественной образности. Герои комедии четко делятся на сатирико-бытовых «домоседов» и одических «странствователей».

Оседлость Простаковых-Скотининых подчеркивается их постоянной прикрепленностью к замкнутому пространству дома-поместья, образ которого вырастает из словесного фона их реплик во всех своих традиционных компонентах: крепостная деревня («Г-жа Простакова. <...> я вас теперь искала по всей деревне» – II,5), господский дом с его гостиной, которую являет собой сценическая площадка и место действия «Недоросля», надворные постройки («Митрофан. Побегу-тка теперь на голубятню» – 1,4; «Скотинин. Пойти было прогуляться на скотный двор» – 1,8) – все это окружает бытовых персонажей «Недоросля» пластически достоверной средой жилища.

Напротив, герои-идеологи совершенно бездомны. Они перемещаются в пространстве с завидной легкостью; они не принадлежат к миру простаковского поместья, приходя в него извне и на время; их образы связаны не с домом как средой обитания, а с городом как культурологической категорией: как известно, в Москве живет Правдин, Москву покинул, уезжая в Сибирь на заработки, Стародум (I,7), в Москве родилась взаимная любовь Милона и Софьи (IV,6). И этот московский генезис героев-идеологов далеко не случаен. Москва, исконная столица России и средоточие традиционной русской культуры, подчеркивает в положительных героях комедии их столь важное для Фонвизина национальное начало: Правдин, Стародум, Милон и Софья, несмотря на свою западную книжную культуру, в той же мере русские, что и оседлые обитатели провинциальной нивы.

Однако пространство героев-идеологов несравненно более проницаемо, и сами они в нем невероятно мобильны. Если с оседлостью Простаковых-Скотининых связывается идея застоя и неподвижности, то легкость перемещения в пространстве естественно предполагает способность к духовной эволюции в героях альтернативного ряда, каковую и демонстрирует Правдин, на глазах зрителя избавляющийся от веры в «человеколюбивые виды вышней власти» (III,1; VI).

В особенной мере мобильность и внепространственность свойственны Стародуму. Первое же его появление на сцене связано с мотивом кареты: «Правдин. <...> и я, подошед к окну, увидел вашу карету <...>» (III, 1), который симметрично возникает и в финале комедии: со сцены Стародум удаляется непосредственно в карету же: «Камердинер. Карета ваша готова» (V,7). Его речь необычайно насыщена глаголами с семантикой движения. Он все время

куда-то

едет — в Сибирь, в Москву, в Петербург, в имение Простаковых;

идет — в армию, на службу, в отставку; его

заносит - ко двору; он

отходит и

убирается — от двора к себе домой и т. д.

Динамизм образа Стародума делает его подлинным человеческим генератором и первопричиной всех происшествий «Недоросля». И по этой линии возникают уже вполне драматургические ассоциации: в трагедии возмутитель спокойствия также приходил извне; в дофонвизинской же комедии функцией внешней силы была, напротив, гармонизация отклонившегося от нормы мира. Функцию Стародума составляет и то, и другое; он не только возмущает спокойствие простаковской обители, но и способствует разрешению конфликта комедии, в чем деятельное участие принимает и Правдин.

Любопытно, что сатирическая пространственная статика бытовых и одическая динамика идеологизированных героев «Недоросля» дополняется картиной наследования одо-сатирических образных структур и в том, что касается их сценической пластики, только с зеркальной меной категорий динамики и статики. В стане обличаемых домоседов царит интенсивное физическое действие, более всего наглядное во внешнем пластическом рисунке ролей Митрофана и г-жи Простаковой, которые то и дело куда-то бегут и с кем-то дерутся (в этой связи уместно вспомнить и две сценические драки, Митрофана и Еремеевны со Скотининым и Простаковой со Скотининым):

Митрофан. Побегу-тка теперь на голубятню (I,4);

(Митрофан, стоя на месте, перевертывается.) Вральман. Уталец! Не постоит на месте, как тикой конь пез усды! Ступай! Форт!

(Митрофан убегает.) (III,8); Г-жа Простакова. С утра до вечера, как за язык повешена, рук не покладываю: то бранюсь, то дерусь (I,5); Г-жа Простакова

(бегая по театру в злобе и в мыслях) (IV,9).

Совсем не то – добродетельные странствователи, из которых наибольшую пластическую активность проявляет Милон, дважды вмешивающийся в драку

(«разнимает г-жу Простакову со Скотининым» – III,3 и

«отталкивая от Софьи Еремеевну, которая за нее было уцепилась, кричит к людям, имея в руке обнаженную шпагу» – V,2), да еще Софья, несколько раз совершающая взрывные, импульсивные движения на сцене: «Софья

(бросаясь в его объятия). Дядюшка!» (II,2);

«(Увидев Стародума, к нему подбегает » (IV,1) и

«бросается» к нему же со словами: «Ах, дядюшка! Защити меня!» (V.2). В остальном они пребывают в состоянии полной сценической статики: стоя или сидя ведут диалог – так же, как и «два присяжных оратора». Помимо нескольких ремарок, отмечающих входы и выходы, пластика Правдина и Стародума практически никак не охарактеризована, а их действия на сцене сводятся к говорению или чтению вслух, сопровождаемому типично ораторскими

жестами:

Стародум (указывая

на Софью). Приехал к ней, ее дядя Стародум (III,3); Стародум

(указав на г-жу Простакову). Вот злонравия достойные плоды! (V, явл. последнее).

Таким образом, и общий признак типа сценической пластики разводит персонажей «Недоросля» по разным жанровым ассоциациям: Стародум, Правдин, Милон и Софья сценически статуарны, как образы торжественной оды или герои трагедии; их пластика полностью подчинена акту говорения, которое и приходится признать единственной свойственной им формой сценического действия. Семейство Простаковых-Скотининых деятельно и подвижно, подобно персонажам сатиры и комедии; их сценическая пластика динамична и носит характер физического действия, которое лишь сопровождается называющим его словом.

Такую же сложность жанровых ассоциаций, колебание на грани типов одической и сатирической образности можно отметить и в вещной атрибутике «Недоросля», довершающей переход разных типов художественной образности в их человеческом воплощении к мирообразу комедии в целом. Еда, одежда и деньги сопровождают каждый шаг Простаковых-Скотининых в комедии:

Еремеевна. <...> пять булочек скушать изволил. Митрофан. Да что! Солонины ломтика три, да подовых не помню, пять, не помню, шесть (I,4); Г-жа Простакова

(осматривая кафтан на Митрофане). Кафтан весь испорчен (I,1); Простаков. Мы <...> взяли ее в нашу деревеньку и надзираем над ее именем как над своим (I,5); Скотинин и оба Простаковы. Десять тысяч! (I,7); Г-жа Простакова. Этому по триста рубликов на год. Сажаем за стол с собою. Белье его наши бабы моют. (I,6); Г-жа Простакова. Кошелек повяжу для тебя, друг мой! Софьюшкины денежки было бы куды класть (III,6).

Еда, одежда и деньги выступают в своей простой физической природе предметов; вбирая в свой круг простаковскую бездуховную плоть, они усугубляют то самое свойство персонажей этой группы, в котором литературоведческая традиция видит их «реализм» и эстетическое преимущество перед героями-идеологами – их чрезвычайную физическую достоверность и, так сказать, материальный характер. Другое дело, так ли достойно, пусть даже только с эстетической точки зрения, выглядело это свойство для зрителя XVIII в., для которого подобная материальность была образом не только вторичной, но и бесспорно не должной отрицаемой действительности.

Что же касается вещных ореолов персонажей другого ряда, здесь дело обстоит более сложно. Через руки всех героев-идеологов проходят письма, приобщающие их к субстанциальному, бытийному уровню драматургического действия. Их способность читать (т. е. заниматься духовной деятельностью) так или иначе актуализируется в сценическом действии комедии при помощи читаемых на сцене (Софья, читающая трактат Фенелона «О воспитании девиц») или за сценой («Софьюшка! Очки мои на столе, в книге» – IV,3) книг. Так оказывается, что именно вещи – письма, очки и книги, преимущественно связанные с образами героев-идеологов, как раз и выводят их из пределов быта в бытийную область духовной и интеллектуальной жизни. То же самое относится и к другим появляющимся в их руках предметам, которые в этой позиции стремятся как можно скорее отречься от своей материальной природы и перейти в сферы аллегорические, символические и нравственные, как это было свойственно немногим вещным атрибутам трагедийного действия до Фонвизина:

Правдин. Итак, вы отошли от двора ни с чем?

(открывает свою табакерку). Стародум

(берет у Правдина табак). Как ни с чем? Табакерке цена пятьсот рублей. Пришли к купцу двое. Один, заплатя деньги, принес домой табакерку <...>. И ты думаешь, что другой пришел домой ни с чем? Ошибаешься. Он принес свои пятьсот рублей целы. Я отошел от двора без деревень, без ленты, без чинов, да мое принес домой неповрежденно: мою душу, мою честь, мои правила (III,1).

И если деньги для Простаковых и Скотинина имеют смысл цели и вызывают чисто физиологическую жажду обладания, то для Стародума они средство приобретения духовной независимости от материальных условий жизни: «Стародум. Я нажил столько, чтобы при твоём замужестве не останавливала нас бедность жениха достойного (III,2)».

Так и на уровне вещной атрибутики действия обнаруживается двойная – уподобляющая и разнящая – функция общего мотива и приема. Семантика вещной атрибутики спектакля разводит образы комедии на те же самые варианты сатирико-комедийной и одо-трагедийной типологии образности. Но при этом сам прием образует ту точку пересечения, на которой встречаются недолжная плоть и взыскуемый дух, материальная вещь и идеальное понятие, низкий быт и высокое бытие. Как каламбурное слово остается самим собой, одним и единым в двух своих разных значениях, так грубо-материальная г-жа Простакова и идеальный Стародум в равной мере оперируют кошельками и деньгами, которые в их руках только упрочивают материальную плоть одной и идеальную бесплотность другого.

Благодаря этому постоянному вариативному двоению всех параметров художественной образности «Недоросля», в комедии возникают очертания двух во всем противоположных мирообразов: мир вещного физического быта и мир идеального и идеологического понятийного мышления.

Если члены семейства Простаковых в своем материальном мире едят солонину и подовые пироги, пьют квас, примеряют кафтаны и гоняют голубей, дерутся, считают единой един на пальцах и водят указкой по страницам непонятной книги, за чужими деревеньками присматривают как за своими, вяжут кошельки для чужих денег и пытаются умыкать чужих невест; если эта плотная материальная среда, в которую человек входит на правах однородного элемента, отторгает от себя всякое духовное деяние как чужеродное, то мир Правдина, Стародума, Милона и Софьи подчеркнута идеален, духовен, нематериален. В этом мире способом связи между людьми становится не семейное сходство, как между Митрофаном, Скотининым и свиньей, а единомыслие, факт которого устанавливается в диалогическом акте сообщения своих мнений. В этом мире господствуют признанно-трагедийные идеологемы добродетели, чести и должности, с идеальным содержанием которых сравнивается образ мыслей каждого человека:

Правдин. Вы даете чувствовать истинное существо должности дворянина (III,1); Софья. Я теперь живо чувствую и достоинство честного человека, и его должность (IV,2); Стародум. Вижу в нем сердце честного человека (IV,2); Стародум. Я друг честных людей. Это чувство вкоренено в мое воспитание. В твоём вижу и почитаю добродетель, украшенную рассудком просвещенным (IV,6); Правдин. Я от должности никак не отступлю (V,5).

Среди героев-идеологов постоянно осуществляется духовное совершенствование людей: Правдин избавляется от своих политических иллюзий, воспитуемая девица на глазах у зрителей прочитывает книжку о своем воспитании, делая из нее соответствующие выводы, и даже Стародум – хоть и во внесценическом акте, о котором он только повествует, – все же представлен в процессе духовного роста:

Стародум. Опыты жизни моей меня к тому приучили. О, если б я ранее умел владеть собою, я имел бы удовольствие служить долее отечеству. <...> Тут увидел я, что между людьми

случайными и людьми почтенными бывает иногда неизмеримая разница <...> (III, 1).

Единственное действие населяющих этот мир людей – чтение и говорение, восприятие и сообщение мыслей – заменяет все возможные действия драматургических персонажей. Таким образом, мир мысли, понятия, идеала как бы вочеловечивается на сцене «Недоросля» в фигурах частных людей, чьи телесные формы вполне факультативны, поскольку они служат лишь проводниками акта мышления и перевода его в материю звучащего слова. Так вслед за двоением слова на предметное и понятийное, системы образов – на бытовых героев и героев-идеологов двоится на плоть и дух мирообраз комедии, но комедия при этом продолжает оставаться одной и той же. И это подводит нас к проблеме структурного своеобразия того общего, целостного мирообраза, который складывается в едином тексте двоящейся образности «Недоросля».

Каламбурное слово смешно своей вибрацией, совмещающей несоединимые смыслы в одной общей точке, осознание которой порождает гротескную картину абсурда, бессмыслицы и алогизма: когда нет определенного, однозначного смысла, возникает двусмысленность, оставляющая склонности читателя принять одно или другое из значений; но та точка, в которой они встречаются, – нонсенс: если не да и не нет (и да и нет), то что? Эта относительность смысла является одним из наиболее универсальных словесных лейтмотивов «Недоросля». Можно сказать, что вся комедия находится в этой точке пересечения смыслов и рождаемого им абсурдного, но чрезвычайно жизнеподобного образа действительности, который в равной мере определяется не одним, а сразу двумя, и притом противоположными мирообразами. Это гротескное мерцание действия «Недоросля» на грани достоверной реальности и абсурдного алогизма находит себе в комедии, в самом ее начале, своеобразное воплощение в вещи: знаменитом кафтане Митрофана. В комедии так ведь и остается неясным, каков же этот кафтан на самом деле: узок он («Г-жа Простакова. Он, вор, везде его обузил» – I, 1), широк ли («Простаков

(от робости запинаясь). Ме... мешковат немного...» – I, 3), или же, наконец, в пору Митрофану («Скотинин. Кафтанец, брат, сшит изряднехонько» – I, 4).

В этом аспекте принципиальное значение приобретает и название комедии. «Недоросль» – многофигурная композиция, и Митрофан отнюдь не является главным ее героем, поэтому относить название только и исключительно к нему текст не дает никаких оснований. Недоросль – это еще одно каламбурное слово, покрывающее весь мирообраз комедии своим двоящимся значением: по отношению к Митрофану слово «недоросль» выступает в своем предметном терминологическом смысле, поскольку актуализирует физиологический количественный признак – возраст. Зато в своем понятийном значении оно качественно характеризует другой вариант мирообраза: молодая поросль русских «новых людей» – тоже недоросль; плоть без души и дух без плоти равно несовершенны.

Противостояние и рядоположение двух групп персонажей в комедии подчеркивает одно их общее свойство: и те, и другие располагаются как бы на грани бытия и существования: физически существующие Простаковы-Скотинины бездуховны – и, значит, их нет с точки зрения преданного бытийной идее сознания XVIII в.; обладающие высшей реальностью идеи Стародум и К? лишены плоти и быта – и, значит, их в каком-то смысле тоже нет: добродетель, не живущая во плоти, и лишенный бытия порок оказываются в равной степени миражной жизнью.

Это парадоксальное и абсурдное положение точнейшим образом воспроизводит общее состояние русской реальности 1760-1780-х гг., когда в России как бы была просвещенная монархия («Наказ Комиссии о сочинении проекта Нового уложения», существующий как текст, но не как законодательный быт и правовое пространство), но на самом деле ее не было; как бы существовали законы и свобода (указ об опеке, указ о взятках, указ о вольности дворянской), но на самом деле их не было тоже, поскольку одни указы не работали на

практике, а именем других творились величайшие беззакония.

Здесь – обнаруженный впервые Фонвизиним и воплощенный чисто художественными средствами глубокий корень, мягко говоря, «своеобразия» русской реальности нового времени – катастрофический раскол между словом и делом, которые, каждое само по себе, порождают разные реальности, ни в чем не совмещающиеся и абсолютно противоположные: идеальная реальность права, закона, разума и добродетели, существующая как чистая бытийная идея вне быта, и бытовая безыдейная реальность произвола, беззакония, глупости и порока, существующая в качестве повседневной житейской практики.

Два противоположных ряда смыслов, в равной мере определяющих русскую жизнь, не могли дать в ее эмоционально-эстетическом восприятии и попытке отражения в художественной структуре иного образа этой жизни, как тот невероятный образ рационалистически смоделированного абсурда, который характеризует все уровни поэтики «Недоросля». Главный каламбур комедии, тот, ради которого она написана, помогает пролить окончательный свет на этико-эстетическую природу ее мирообраза, расположенного на грани смыслов и миров в своем нерасчленимом двуединстве:

Правдин. Нет, сударыня. Тиранствовать никто не волен. Г-жа Простакова. Не волен!
Дворянин, когда захочет, и слуги высечь не волен: да на что ж нам дан указ от о вольности дворянской? (V,4).

Как справедливо заметил В. О. Ключевский по поводу этих слов, ««...» она хотела сказать, что закон оправдывает ее беззаконие. Она сказала бессмыслицу, и в этой бессмыслице весь смысл «Недоросля»: без нес это была бы комедия бессмыслиц»[127], ибо на грани смыслов рождается только нонсенс, на стыке миров с разной логикой – алогизм, на скрещении разнородных реальностей – мираж и абсурд. Так этико-эстетической доминантой такой «жизнеподобной», дающей такой «достоверный» образ русской жизни комедии оказывается на самом деле – бессмыслица, сдвиг за грань реальности и нарушение каузальных связей. Жестко рациональная, симметрично-пародийная поэтика комедии служит целям моделирования совершенно абсурдного мирообраза, и это подводит нас к проблеме жанрового своеобразия так называемой «комедии».

Проблема жанрового своеобразия комедии «Недоросль»

На уровне жанрообразования поэтика «Недоросля» продолжает пребывать парадоксальной: сатирико-бытовые по типу художественной образности персонажи комедии предстают в плотном ореоле трагедийных ассоциаций и жанрообразующих мотивов, тогда как герои-идеологи, по своему эстетическому статусу восходящие к бесплотному голосу высоких жанров оды и трагедии, целиком погружены в стихию комедийных структурных элементов.

Начнем с того, что бытовые персонажи – архаисты, приверженцы старины и обычая, как истинно трагические герои[128]. «Старинные люди» (III,5) не только родители Простаковой и Скотинина, но и они сами, принадлежащие к роду «великому и старинному» (IV,1), чья история восходит к шестому дню творения. Впрочем, задолго до того, как выяснится это обстоятельство, отдаленный звон трагедийных ассоциаций слышится в первой же характеристике, которую г-жа Простакова получает от постороннего лица: «Правдин. Нашел помещика дурака бессчетного, а жену презлую фурию, которой адский нрав делает несчастье целого их дома (II,1)». Фурии и ад – устойчивые словесные ореолы трагических тиранов Сумарокова, возникающие в каждом из девяти его трагедийных текстов (ср., например, «Димитрий Самозванец»: «Зла фурия во мне смятенно сердце гложет»; «Ступай во ад, душа, и буди вечно пленна!»[129]). Что же касается несчастья, то именно это понятие покрывает

собою трагедийный мирообраз, в котором совершается специфически трагедийная перипетия – перелом от счастья к несчастью.

Именно такая перипетия совершается в «Недоросле» по линии действия в стане бытовых героев: радостно готовящиеся к свадьбе Скотинина в начале комедии («Скотинин. В день моего сговора! Я прошу тебя, сестрица, для такого праздника отложить наказание до завтра» – I,4), они дружно впадают в тоску и скорбь в финале. Мотив тоски, первоначально возникающий в связи с бытовыми образами в каламбурно-предметном смысле желудочной неприятности объевшегося Митрофана («Еремеевна. Протосковал до самого утра» – I,4), очень быстро распространяется в значении «состояния души» по тексту комедии и определяет собой эмоциональную доминанту действия для бытовых персонажей:

Г-жа Простакова. Полно, братец, о свиньях-то начинать. Поговорим-ка лучше о нашем горе.

(К Правдину.) <...> Бог велел нам взять на свои руки девицу. Она изволит получать грамотки от дядюшек (I,7); Кутейкин. Житье твое, Еремеевна, яко тьма кромешная. Пойдем-ка за трапезу, да с горя выпей сперва чарку. Еремеевна

(в слезах). Нелегкая меня не приберет! (II,6); Г-жа Простакова. Как! Нам расстаться с Софьюшкой! <...> Я с одной тоски хлеба отстану. (III,5); Цыфиркин. Ох-ти мне! Грусть берет. Кутейкин. О, горе мне, грешному! (III,6); Г-жа Простакова

(тоскуя). О, горе взяло! О, грустно! (V,4).

Эта финальная тоска Простаковой, высказанная ею самой и поддержанная двумя ремарками

(«видя в тоске г-жу Простакову» — V, 5;

«очнувшись в отчаянии» – V, явл. последнее) усугубляется еще и типично трагедийной пластикой: стояние на коленях, протирание рук и обморок довершают ассоциативно-трагедийный рисунок ее роли, подчеркивают эмоциональный смысл действия, сопряженного с образами бытовых героев, как трагедийный.

И такое свойство трагического действия как его постоянное колебание на грани жизни и смерти, чреватое гибелью и кровопролитием, также находит в ассоциативно-словесной ткани «Недоросля» свое адекватное выражение. Правда, в комедии никто не гибнет физически. Но само слово

смерть и синонимичные ему слова

погиб, пропал, умер, покойник буквально не сходят с уст бытовых персонажей, которые обладают эксклюзивным правом на это трагедийное понятие и широко им пользуются. Обычные фразеологизмы, включающие слово «смерть» как выражение предельной концентрации качества или эмоции, то и дело мелькают в их речи:

Г-жа Простакова. Я чаю, тебе жмет до смерти (I,1); Скотинин. И не деревеньки, а то, что в ее деревеньках водится, и до чего моя смертная охота (I,5); Г-жа Простакова. Умираю, хочу видеть этого почтенного старичка (II,5); Простаков. А я уже тут сгиб да пропал (III,5).

Бурное физическое действие в стане обличаемых постоянно подвергает их жизнь риску и ставит на грань гибели, и такой сугубо трагедийный мотив, как самоубийство, тоже очень не чужд бытовым персонажам комедии:

Скотинин. Митрофан! Ты теперь от смерти на волоску. Еремеевна. Ах, уходит он его! <...> Скотинин. <...> чтоб я в сердцах не вышиб из тебя духу. <...> Еремеевна. Издохну на месте, а дитя не выдам! (II,4); Митрофан. Нет, так я спасибо, уже один конец с собою! <...> Ведь здесь и река близко. Нырну, так поминай как звали. Г-жа Простакова. Уморил! Уморил! <...> По тебе,

робенка хоть убей до смерти (II,6).

Исконный трагедийный смысл этой темы со всей силой начинает звучать в финальном пятом акте, до предела насыщенном мотивом гибели и смерти:

Г-жа Простакова. Всех прибить велю до смерти! (V,2), Жива быть не хочу! (V,3), Мой грех! Не губите меня! (V,4); Стародум. Не хочу ничьей гибели. Я ее прощаю (V,4); Г-жа Простакова. Все теряю. Совсем погибаю! (V,4), Погибла я совсем! Отнята у меня власть! (...) Нет у меня сына! (V, явл. последнее).

Так действие комедии, для семейства Простаковых характеризующееся лавинообразным нарастанием мотива гибели и смерти, разрешается вполне трагедийным финалом хотя бы в чисто словесном плане: физически живая, Простакова настойчиво твердит о своей гибели, которую, в таком случае, может быть, следует счесть духовной. И разве не мертва ее душа на всем протяжении действия, разве не убил ее, воскресшую на секунду в финале, Митрофан, повергнув своим грубым словом в обморок, равнозначный смерти?

Наконец, и такое специфическое свойство трагедийного действия как его роковой характер, предсказуемость и неотвратимость трагического финала, в высшей степени характеризует действие «Недоросля» по отношению к бытовым героям комедии. С самого начала известно, чем оно для них кончится: «Правдин. Не сомневаюсь, что унять их возьмутся меры» (II,1); «Правдин. Именем правительства вам приказываю (...)» (V,4).

Этот глобальный повтор в структуре комедии, в сущности, упраздняет необходимость всего того, что происходит между означенными явлениями. Однако действие происходит, стремительно движется к предначертанной катастрофе, его трагический характер усугубляется истинно трагической маниакальной слепотой[130] и противоположными ожиданиями семейства Простаковых, которые все время уповают на случай – но им этот универсальный помощник комедийных героев служить отказывается:

Г-жа Простакова. Как кому счастье на роду написано, братец (1,6). Авось-либо господь милостив, и счастье на роду ему написано (II,5). Батюшка, ведь ребенок, может быть, свое счастье прорекает: авось-либо сподобит Бог быть ему и впрямь твоим племянничком (III,5).

Эти несбыточные упования актуализируют в категориальном аппарате «Недоросля» сугубо трагедийный мотив пророчества-рока. Судьба, наступающая семейство Простаковых, обрушивает на них пусть заслуженную, но, тем не менее, вполне трагическую кару утраты: как справедливо заметил П. А. Вяземский, «в наших комедиях начальство часто занимает место рока (*fatum*) в древних трагедиях»[131]. Этот финал – утрата того, чем персонаж обладал при завязке – классическая структура соотношения исходной ситуации и развязки трагедийных текстов. Все бытовые персонажи «Недоросля» что-нибудь теряют: г-жа Простакова – власть и сына, Скотинин – невесту и ее деревеньки со свиньями, Митрофан – беспечальную жизнь в родительском доме («Правдин. Пошел-ко служить...» – V, явл. последнее). Ничего не теряют только те, кому терять нечего. Простаков и Еремеевна остаются при своем, как Стародум без табакерки, но свое для них – это полное и бессловесное личное рабство, которого не может отменить даже указ об опеке. И если принять за чистую монету ту гармонию, которую Правдин именем правительства насильственно водворяет в искаженном безумием мире простаковского имения, то разве это не трагический исход тоже?

В итоге приходится констатировать факт: та группа персонажей, которая концентрирует в себе квинтэссенцию комизма «Недоросля», в своих формально-драматургических параметрах всесторонне выстроена инвариантами трагедийной структуры, что и дает совершенно невероятное жанровое определение: комедия... рока.

Совершенно ту же самую картину, но развернутую на 180°, можем наблюдать в

противоположном мире «Недоросля». Образы героев-идеологов комедии, созданные по этико-эстетическим установкам высоких жанров оды и трагедии, развернуты в действии сугубо комедийной структуры.

Несмотря на то, что Стародум носит «старую» фамилию, он в комедии – «новый человек», новатор, как и положено это герою комедии[132]. История его рода не идет дальше Петровской эпохи – по сравнению с шестым днем творения это достаточно «ново», даже если не учитывать того очевидного факта, что эпоха Петра I общепризнанно открывает собой период новой русской истории. И если Стародум думает по-старому при Екатерине II, то это на самом деле значит, что он думает по-новому.

Перипетия, которая совершается для героев-идеологов в «Недоросле», тоже носит отчетливо комедийный характер поворота от несчастья к счастью. В завязке комедии Софья, попавшая к Простаковым после смерти матери и разлученная с Милоном, глубоко несчастна, да и Милон, потерявший следы своей возлюбленной и терзаемый подозрениями, что его любовь безответна, появляется несчастным на сцене, но исходное несчастье и взаимная утрата увенчаны полным и совершенным счастьем Софьи и Милона в финале комедии:

Софья. Сколько горестей терпела я со дня нашей разлуки! Бессовестные мои свойственники... Правдив. <...> не спрашивай о том, что столько ей прискорбно...» (II,2); Милон. <...> и, что еще горестнее, ничего не слышал я о ней во все это время. Часто, приписывая молчание ее холодности, терзался я горестию. <...> Не знаю, что мне делать в горестном моем положении. (II,1). Милон

(обнимая Стародума). Мое счастье несравненно! Софья

(целуя руки Стародумовы). Кто может быть счастливее меня! (IV.6).

Правдин, переживающий «несчастье целого дома» Простаковых как свое собственное, счастлив возможностью «положить границы злобе жены и глупости мужа» (II, 1); Стародум переживает эту комедийную перипетию буквально за один момент, ибо сам его приезд, равнозначный избавлению Софьи от вынужденного брака, и является той самой точкой осуществления комедийной перипетии, которой подводит окончательный итог «явление последнее» комедии:

Стародум. Ничто так не терзало мое сердце, как невинность в сетях коварства. Никогда не бывал я так собою доволен, как если случалось вырвать добычу из рук порока <...> (III,2); Стародум (к

Правдину, дерзка руку Софьи и Милона). Ну, мой друг! Мы едем. Пожелай нам... Правдин. Всего счастья, на которое имеют право честные сердца (V, явл. последнее).

И даже тогда, когда по этой линии действия добродетельный персонаж, пусть хотя бы в словесном плане, оказывается на грани смерти, в его репликах актуализируется мотив жизни. В мире героев-идеологов даже война не столько чревата погибелью, сколько служит средством утверждения жизненных принципов. Не случайно и слово «смерть» принципиально отсутствует в лексиконе положительных персонажей, даже когда речь идет о жизни на грани смерти:

Стародум. В самое то время <...> услышали мы нечаянно, что объявлена война. Я бросился обнимать его с радостью. «Любезный граф! Вот случай нам отличить себя. Пойдем тотчас в армию и сделаемся достойными звания дворянина» <...> (III,1); Стародум. Как! Будучи в сражениях и подвергая жизнь свою... <...> Милон. Он [военачальник] <...> славу свою предпочитает жизни. <...> неустрашимость его состоит, следственно, не в том, чтоб презирать жизнь свою. <...> Мне кажется, храбрость сердца доказывается в час сражения, а неустрашимость души во всех испытаниях, во всех положениях жизни (IV,6).

И конечно, далеко не случайно в рассуждениях добродетельных персонажей о риске жизнью всплывает такая субстанциально-комедийная категория, какой является всесильный двигатель этого типа действия – случай. Многочисленные случайные встречи близко знакомых людей в поместье Простаковых исследовательская традиция тоже склонна рассматривать как огрех драматургической техники Фонвизина: «Милон неожиданно встречает в доме Простаковых любимую им девушку, Правдин – Милона, Стародум находит в нем племянника друга своего, графа Честана, даже Вральман оказывается знакомцем Стародума, у которого был кучером»[133]. В этих многочисленных случайностях комедии многие литературоведы видят превышение меры драматургической условности, искусственную концентрацию событий и совпадений в пределах сценического времени[134].

Но если отнестись к случайности как к жанрообразующей категории, то станет очевидно, что такая концентрация случайных совпадений в «Недоросле» далеко не случайна: это жанровая доминанта, эстетическая характеристика мира героев-идеологов. Так же как трагедийное слово «смерть» не сходит с уст бытовых персонажей «Недоросля», комедийное слово «случай» прочно утверждается в кругу понятий героев-идеологов: всесильный комедийный случай правит жизнью отвлеченных риторических персонажей, чей художественный генезис восходит к высоким жанрам и одо-трагедийному типу образности:

Милон. Как я рад, любезный друг, что нечаянно увиделся с тобой! Скажи, каким случаем... (II,1); Милон. Любезная Софья! Скажи мне, каким случаем здесь нахожу тебя? (II,2); Стародум. <...> услышали мы нечаянно, что объявлена война. <...> Любезный граф! Вот случай нам отличить себя. <...> Многие случаи имел я отличить себя. <...> Тут слепой случай завел меня в такую сторону, о которой мне отроду и в голову не приходило. <...> я видел тут множество людей, которым во все случаи их жизни ни разу не приходили ни предки, ни потомки. (III,1); Стародум. Случалось быть часто раздраженным <...> (III,2); Правдин. Я найду случай представить тебя после (III,5); Милон. Признаюсь вам искренно, что показать прямой неустрашимости не имел я еще никакого случая (IV,4); Стародум. На первый случай сгодилось бы и к тому, что ежели случилось ехать, так знаешь, куда едешь (IV,8); Милон. Я думаю, в этом случае и ваш лоб был бы не крепче ученого (IV,8).

Поддержанное благосклонностью комедийного случая, действие! «Недоросля» для добродетельных героев развивается по типично комедийной схеме обретения: Стародум, обретший материальный достаток за пределами текста, обретает в действии племянницу с «сердцем честного человека», Милон и Софья обретают друг друга, Правдин, как будто ничего особенного не получивший, кроме возможности обуздать произвол, на самом деле тоже обретает, и едва ли не больше других: утрата иллюзий относительно «человеколюбивых видов вышней власти» – в конечном счете тоже обретение, и принципиальное для героя-идеолога, поскольку оно совершается в сфере духа.

Однако при этом сверхблагополучном исходе действия комедии; его трагический обертон не только весьма ощутим, но даже и подчеркнут той невероятно высокой концентрацией случайностей, которая нужна, чтобы удержать логику событий в сфере комедийной структуры. Случай и только случай с неизменной закономерностью отделяет добродетельных персонажей от подлинно трагического для них возможного исхода событий. И разве не трагично то, что идеальная добродетель в своем стремлении к нормальной разумной жизни может уповать только на счастливый случай и внешнюю поддержку? Так второй мирозраз «Недоросля», целиком выстроенный на идеолого-эстетическом категориальном аппарате высоких жанров, обретает не менее парадоксальные, чем первый, жанровые очертания трагедии... случая.

До сих пор мы рассекали действие и текст комедии «Недоросль» надвое. Пора, наконец, вспомнить, что это одно действие и один текст, в котором на равных правах, в постоянной системе аналогий и оппозиций функционируют два типа художественной образности, два мирозраза, две жанровые установки: универсальное двоение всех уровней поэтики

«Недоросля» доходит, наконец, до своего логического завершения. Под напором двоящегося слова, двоящихся типов художественной образности, двоящегося мирообраза и двойной сферы жанрового тяготения текста «Недоросля» к трагедии и комедии двойится сама традиционно единая структура драматического произведения, в котором, с аристотелевско-европейской точки зрения, должен быть один конфликт и одно действие.

Пожалуй, утверждение И. А. Гончарова о том, что в грибоедовском «Горе от ума» «две комедии как будто вложены одна в другую»[135], может быть применено к «Недорослю» едва ли не с большим успехом. В этом повинно все то же самое каламбурное слово, изначально решительно размежевавшее все структурные элементы комедии. Между персонажами, чьи среды обитания (дом и мир) так различны, чьи образы сформированы столь разными (вещь и понятие) категориями и чьи уровни владения словом (предметное и переносное значение) исключают какой бы то ни было диалог, основу любого драматического действия, невозможен никакой личностный конфликт, который охватил бы всех персонажей многофигурной композиции «Недоросля» одним противоречием. Отсюда – естественный переход конфликта в сферу надличностную и его дробление.

В конфликте «Недоросля» происходят постоянные «обманные движения» и подстановки. Как и любой драматургический текст, комедия Фонвизина должна была бы обозначить свою конфликтную сферу с самого начала. Однако та линия политического противостояния, которая намечается в первых пяти явлениях (спор о кафтане, г-жа Простакова и Тришка, крепостница и крепостной), не находит развития в действии комедии. Конфликт, стало быть, переходит на уровень бытового нравоописания (борьба Митрофана и Скотинина за право присвоить деньги Софьи – I,4; II,3). Появление же на сцене Правдива и Стародума, сразу озаменованное диалогом о неизлечимой болезни русской власти (III, 1), переводит его в сферу идеологическую[136].

Из этих трех возможностей реализации конфликта в действии комедии актуализируются только две: политический субстрат, на который намекает столкновение хозяйки поместья с крепостным портным, так и остается под спудом действия, ибо единственный сюжет, в котором этот конфликт мог бы развернуться, – бунт крепостных – был, естественно, немислим на русской сцене. Следовательно, приходится признать, что в комедии «Недоросль» два конфликта: семейно-бытовое соперничество за руку богатой невесты, порождающее любовную интригу, которую венчает помолвка Милона и Софьи, и идеологический конфликт идеальных понятий о природе и характере власти, категорически не совпадающих с ее практическим бытовым содержанием. Этот конфликт продуцирует нравственно-идеологическое противостояние реального властителя-тирана г-жи Простаковой и носителей идеальной концепции власти Стародума и Правдина, которое и увенчано лишением г-жи Простаковой ее политических прав.

Таким образом, каждый из двух конфликтов развернут в самостоятельном действии, которых, естественно, в комедии Фонвизина тоже: оказывается два, причем внутри каждого лагеря персонажей эти действия распределяются по закону кривозеркального (или, если угодно, каламбурного) отражения однотипных драматургических ситуаций. Если г-жа Простакова осуществляет тираническую власть на деле («То бранюсь, то дерусь; тем и дом держится <...>» – II,5), то Стародум и Правдин обсуждают проблему власти и условий ее перерождения в тиранию. Вскармливание Митрофана пародически соответствует просвещению умов Правдина и Софьи, псевдоэкзамен Митрофана предварен истинным экзаменом Милона на право называться честным человеком, драка Митрофана и Скотинина за право присвоить наследство Софьи сопровождает борьбу Милона за счастье с любимой девушкой и т. д. Причем каждое из этих действий «Недоросля» обладает полным набором композиционных элементов структуры: исходной ситуацией, развитием, кульминацией и развязкой – и этот двойной набор соответственно удваивает композиционные элементы действия комедии в целом.

Если в стане героев-идеологов происходит истинно-результативное действие со знаком «плюс»: освобождение Правдина от политических иллюзий, обуздание произвола и тирании г-жи Простаковой, соединение любящих друг друга Милона и Софьи, то в стане бытовых героев эти же самые элементы оказываются антидействием со знаком «минус» в смысле своей полной безрезультатности: усилия г-жи Простаковой по воспитанию Митрофана дают отрицательный эффект, ее попытки устроить судьбу сначала брата, а потом сына в браке с Софьей увенчиваются полным крахом, наконец, она сама, лишившись власти, тоже оказывается у разбитого корыта.

И если учесть то обстоятельство, что истинно результативное действие осуществляется в идеологическом говорении, а безрезультатное охватывает собою вещный мирозобраз достоверного физического быта, то приходится признать мирозидательную силу слова-мнения, которое правит миром «Недоросля» отчасти даже в сакральном смысле. «В начале было Слово» – и письмо Стародума творит живой движущийся мир комедии. В конце – тоже слово, «Страшный Суд» наместника воскрешает мертвые души «Недоросля» для того, чтобы сокрушить этот сущий, но недолжный мир. Так сакральные ассоциации сюжета и композиции комедии усугубляют невероятную емкость фонвизинской картины русской жизни, возводя ее общий абрис к универсальному вневременному сюжетному архетипу Евангелия и Апокалипсиса: пришествие новой ипостаси Божества, несущей Новый завет погрязшему в пороках, изжившему себя ветхому миру и возвещающей Страшный Суд грешникам в конце времен.

Синтез инвариантных элементов двух оппозиционных рядов жанровой иерархии XVIII в., поделившей литературу на области высокого идеального и низкого бытового мирозобразов, сложная система их параллельного и перекрестного совмещения в «Недоросле» породили принципиально новый эстетический статус литературного произведения. Если ранее сама категория жанра, замыкающая в жесткую систему инвариантных элементов заданной структуры каждый входящий в систему этого жанра текст, делала его своеобразным способом конструирования словесной модели мира под определенным углом зрения, т. е. модели моноскопической, то комедия Фонвизина, совместив в себе две жанровые структуры, два набора инвариантов, два угла зрения и два способа словесного моделирования жизненных связей, создала эффект стереоскопический. Отсюда модель действительности, продуцируемая «Недорослем» в целом, приобрела доселе неизвестную русской литературе объемность, всеохватность и универсальность. Пожалуй, невозможно найти в русской литературе XVIII в. другой текст, который при столь же компактном объеме был бы столь же репрезентативен в отношении масштабов охвата русской действительности и литературной жизни, как «Недоросль».

Аналогичную картину синтеза устойчивых элементов трагедийной и комедийной жанровых структур драмы можно наблюдать в стихотворной разновидности жанра высокой комедии, образцом которой является комедия В. В. Капниста «Ябеда», написанная в 1796 г. и очевидно несущая на себе отпечаток традиционной преемственности по отношению к комедии «Недоросль».

Поэтика стихотворной высокой комедии: «Ябеда» В. В. Капниста (1757-1823)

При всей внешней разности эволюционных путей и генетических основ прозаической и стихотворной комедии XVIII в. их внутренняя устремленность к одной и той же жанровой модели национально-своеобразной «истинно общественной» комедии очевидна в конечных пунктах этих путей. Прежде чем Фонвизин создал свою высокую комедию «Недоросль», в русской комедиографии XVIII в. сформировался основной комплекс структурных элементов

этого жанра. Комедия В. В. Капниста «Ябеда», созданная в 1796 г., под занавес века, наследует традицию национальной драматургии во всей ее полноте.

«Ябеда» и «Недоросль»: традиция прозаической высокой комедии в стихотворной разновидности жанра

Из всех комедийных текстов XVIII в. ни один не демонстрирует в своей поэтике такой глубокой близости к поэтике «Недоросля», как «Ябеда» Василия Васильевича Капниста. Не случайно «Ябеда» – это единственный кроме «Недоросля» текст XVIII в., конкретно ассоциирующийся с зеркалом жизни в сознании близких современников: «Кажется, что комедия «Ябеда» не есть один только забавный идеал, и очень верить можно злоупотреблениям, в ней представленным; это зеркало, в котором увидят себя многие, как скоро только захотят в него посмотреться»[137].

Общеродовое отождествление театра и драмы с зеркалом к концу XVIII в. стало неременной реалией становящейся эстетики и театральной критики. Ср., например, в «Почте духов» И. А. Крылова: «Театр <...> есть училище нравов, зеркало страстей, суд заблуждений и игра разума»[138], а также в статье П. А. Плавильщикова «Театр»: «Свойство комедии срывать маску с порока, так чтобы тот, кто и увидит себя в сем забавном зеркале нравоучения, во время представления смеялся бы сам над собою и возвратился бы домой со впечатлением, возбуждающим в нем некоторый внутренний суд»[139]. И, обратив внимание на то, что мотиву театра-зеркала и комедии-зеркала неизменно сопутствует мотив суда, мы поймем, что именно комедия «Ябеда», с ее судным сюжетом, воспринятая современниками как зеркало русских нравов, стала своеобразным смысловым фокусом русской высокой комедии XVIII в. В плане наследования Капнистом фонвизинской драматургической традиции очевидна прежде всего близость любовной линии «Ябеда» соответствующему сюжетному мотиву «Недоросля». В обеих комедиях героиня, носящая одно и то же имя Софья, любима офицером (Милон и Прямиком), которого разлучили с ней обстоятельства службы:

Милон. <...> ничего не слыхал я о ней все это время. Часто, приписывая молчанье ее холодности, терзался я горестию (II, 1); Прямиком. <...> Я к ней писал, и чаю, // Сто писем, но представь, от ней ни на одно // Мне ни подстройкою ответа не дано. // Я был в отчаянья <...> (344)[140].

В обеих комедиях героиня воспитана в среде, далекой от материального быта простаковского поместья и кривосудовского дома, только родственные связи при этом перевернуты: фонвизинский Милон познакомился с Софьей в ее родном московском доме и вновь обрел в поместье ее дальних родственников Простаковых; капнистовский Прямиком встретил свою любовь «В Москве у тетки, где она и воспиталась» (342). Если у героини Капниста и нет благородного сценического дядюшки Стародума, причастного к ее воспитанию, то она все же обязана своим нравственным обликом, резко выделяющим ее из среды родного семейства, внесценической и, судя по всему, столь же благородной, как и Стародум, тетушке. И в «Недоросле», и в «Ябеде» героине грозит вынужденный брак из корыстных побуждений семейства жениха или своего собственного:

Милон. Может быть, она теперь в руках каких-нибудь корыстолюбцев (II, 1); Кривосудов. Такого зятя я хочу себе найти, // Который бы умел к нажитому нажить (350).

Наконец, в обеих комедиях влюбленные обязаны своим финальным счастьем вмешательству внешней силы: письма об опеке в «Недоросле», сенатских указов об аресте Праволова и суде над Гражданской палатой в «Ябеде». Но эта очевидная сюжетная близость отнюдь не является главным аспектом коренного сходства поэтики прозаического «Недоросля» и

стихотворной «Ябеды». В «Недоросле» ключом к жанровой структуре комедии было каламбурное слово, лежащее в корне двоения ее мирообраза на бытовой и бытийный варианты. И тем же самым ключом открывается внешне единый бытовой мирообраз «Ябеды», в котором до последней возможности сокращены объемы, отданные добродетели, и на все действие экспансивно распространяется образ порока. При всем видимом тематическом несовпадении картин бытового произвола тирана-помещика в «Недоросле» и судейского чиновника в «Ябедке» именно каламбурное слово становится основным средством дифференциации образной системы и художественным приемом воссоздания того же самого расколотого на идею и вещь мирообраза, который мы уже имели случай наблюдать в «Недоросле».

Функции каламбурного слова в комедии «Ябедка»: характерологическая, действенная, жанрообразующая, миромоделирующая

Слово в «Ябедке» начинает играть смыслами буквально с титульного листа текста и: афиши спектакля. Как слово «недоросль» является каламбуром с двумя смыслами, так и слово «ябедка» причастно к этому роду словесной игры своей внутренней формой, предполагающей способность саморазоблачения того «социального бедствия»[141], которое обозначает: «Ябедка» – «я –

бедка». Таким образом, уже само название комедии маркирует игровую природу ее словесного плана, заставляя тем самым увидеть основное действие комедии именно в нем: как впоследствии выразится И. А. Гончаров, характеризуя это общее свойство русских комедийных текстов на примере «Горя от ума», – «действие в слове», «игра в языке», требующие «такого же художественного исполнения языка, как и исполнение действия»[142].

Однако каламбур в «Ябедке» имеет не столько игровое (в смысле смехового приема), сколько функциональное назначение: он дифференцирует образную систему комедии совсем как каламбур «Недоросля», и первый уровень, на котором он проявляет свою активность, это характерология. С первого же явления комедии в диалоге Доброва и Прямикова обозначаются два уже знакомых нам типа художественной образности: человек-понятие и человек-вещь, выявленные главным каламбурным словом «Ябеды», словом «благо» в его духовно-понятийном (добродетель) и вещно-предметном (материальное богатство) значениях.

Два уровня смысла слова «благо» вырисовываются в одном из первых случаев употребления: характеризуя Феклу Кривосудову, Добров замечает: «Съестное, питьецо – пред нею нет чужаго, // И только что твердит: даянье всяко благо»(336). Цитата из Соборного послания апостола Иакова («Всякое даянье доброе и всякий дар совершенный нисходит свыше, от Отца Светов» – Иаков; I, 17), которая имеет в виду сугубо духовное совершенство («...» от Бога, по самой природе Его, происходит только доброе и совершенное; следовательно, Он не может быть виновником или причиною искушений, ведущих человека ко греху и гибели»[143]), будучи применена к «съестному» и «питьецу», подчеркивает именно бытовое, вещное извращение духовного понятия «благо». И поскольку им в равной мере пользуются все персонажи комедии, значение его в данной речевой характеристике становится главным приемом общей характеристики персонажа.

Значащая фамилия «Добров», образованная от русского синонима старославянизма «благо», имеет прямое отношение к духовным свойствам носящего ее человека:

Добров.

Вы добрый человек, мне жаль, сударь, вас стало!

Покойный ваш отец мне благодетель был,

Я милостей его отнюдь не позабыл (334).

Эта мотивация сочувствия Доброва Прямикову, вызывающая ответное аналогичное слово последнего: «Чувствительно тебя благодарю, мой друг!» (334), выводит и Доброва, и Прямикова за пределы вещного смысла понятия «благо». Чистая духовность «блага» в понимании Доброва и Прямикова подчеркнута и тем, что слову «благодарность» в их устах неизменно предшествует эпитет, обозначающий эмоцию: «чувствительно благодарю», «с восхищением вас, сударь, благода-рю»(349), и тем единственным эпизодом комедии, когда в руках героев этого плана оказывается хоть какая-нибудь вещь. Весьма симптоматично, что вещь эта – кошелек, который у Фонвизина мог еще быть не только вещью, но и символом, а в «Ябедке», благодаря ее материальному мирообразу, способен символизировать только одно: корысть, несовместимую с достоинством человека-понятия:

Прямиков

(дает ему кошелек).

Изволь тебе, мой друг! <...>

Добров

(не принимая).

Никак, благодарю (338).

Начиная с этого момента бескорыстие Прямикова, его принципиальная внеположность материально-вещному аспекту сюжета о тяжбе за наследственное имение, становится лейтмотивом его образа: для Прямикова в тяжбе главное – не вещное добро (имение), а духовное благо – право и любовь:

Прямиков. Я мыслю, что мою тем правость помрачу, // Когда я за нее монетой заплачу (339);
Но дело в сторону; я к вам имею нужду, // Процессы всякого и всякой тяжбы чужду (348);
Стерплю и плутни все, и ябеды пролазы, // Но если в доме сем дерзнешь ты дочь любить <...>
(403); Пусть все имение отнимет <овладеет им> // Но сердце пусть твое оставит (420).

Таким образом, понятие «благо» в высоком духовном значении определяет буквальный смысл каждой функционально значимой в характерологии реплики Прямикова. Однако это же самое понятие в составе каламбурно обыгрываемого слова «благодарить» не менее, если не более, функционально и в характеристике прямиковских антагонистов, которые пользуются им едва ли не чаще.

Уровень смысла, на котором Кривосудов и К° оперируют понятием «благо», вскрывает опять-таки первый случай словоупотребления. Прямиковская признательность Кривосудову за позволение встречаться с Софьей: («Я с восхищением вас, сударь, благодарю» – 349) вызывает ответную реплику Кривосудова: «Добро, явитесь вы лишь к секретарю», которая и

проясняет значение слов «благо» и «благодарность» в устах судейского чиновника, во-первых, непониманием Прямикова («Зачем к секретарю?» – 349), а во-вторых, предшествующей добровской характеристикой секретаря Кохтина:

Прямиков.

А о секретаре?

Добров.

Дурак, кто слово тратит.

Хоть гол будь как ладонь, он что-нибудь да схватит (337).

И далее на всем протяжении комедийного действия слова

благо, благодарить, благодарность неукоснительно обрамляют те эпизоды, в которых процесс дачи взятки Праволовым развернут в сценическом действии. После того, как Добров поздравляет Кривосудова с именинами: («Желаю новых благ на всякий день и час» – 346), на сцену являются Наумыч и Архип (поверенный и слуга Праволова), обремененные конкретным благом в виде вина («в бутылках Эрмитаж»), еды («швейцарский сыр» и «провесна рыба») и одежды («на кафтан тут бархатец косматый», «на роброн атлас», «флер цветной невесте на фуру»), предназначенных для взятки. Получению взятки денежной предшествует намек Феклы на разрешение тяжбы в пользу Праволова: («Мы вдвое должны вас // Благодарить: с утра вы не забыли нас» – 375). Именинную попойку в доме Кривосудова открывает следующий обмен репликами:

Кохтин.

Да ниспошлет господь тьму благ на всяк вам час.

Кривосудов.

Благодарю, друзья! Жена, проси садиться (382).

В ходе попойки выясняется, что Праволов успел подкупить всех членов Гражданской палаты («венгерский антал» Бульбулькину, «своры крымских» Атуеву, «каре́та» Хватайко, «с жемчугом часы» Паролькину, общий проигрыш в карты всем членам палаты). И завершается этот эпизод благодарностью Праволова в ответ на обещание решить дело в его пользу: «Праволов. Благодарю вас всех» (408).

Таким образом, приходится признать, что для этой группы персонажей «благо» и «добро» – это осязаемые материальные вещи, а слово «благодарить» значит буквально «дарить благо» – давать взятку едой, одеждой, деньгами и материальными ценностями – для Праволова и воздавать материальным добром за материальное добро, т. е. присудить последнему спорное имение («А дело тысяч в сто» – 454) – для судейских чиновников.

Как видим, в своей характерологической функции каламбур Капниста выполняет ту же роль, что и каламбур Фонвизина: он разводит персонажей комедии по признаку того уровня смысла, которым каждый из них пользуется, объединяет их синонимическими связями и противопоставляет в антонимических, закрепляя за каждой группой определенную позицию в иерархии реальности: бытие и быт. Однако в каламбуре «Ябеды» по сравнению с «Недорослем» появляется и нечто новое: он имеет способность становиться из чисто речевого комического и смыслового приема непосредственным сценическим эффектом. Целые явления «Ябеды» выстроены на каламбурной переключке реплики со сценическим физическим действием:

Атуев

(почти падая с пьянства). Надейся на меня, как на кремлевску стену <...> Паролькин

(держа стакан и облив руку пунше.)). Пусть высохнет рука, коли не подпишу <...> Хватайко. Свахляют пусть они, а я уж пропущу.

(Выпивает стакан) (415-416); Добров

(читает [протокол]). И истцу оных всех имений не давал... //

(Между тем члены, нашед бутылки под столом, одну оттуда взяли, и Бульбулькин не давал оной Атуеву). // Кривосудов. Приметьте: не давал. Бульбулькин

(прятая бутылку). Ну, не давал, вестимо (443).

Так каламбур Капниста обнаруживает новое свойство этого исключительно многосмысленного и многофункционального смехового приема русской комедии. Каламбур «Ябеды» не просто сталкивает в одном слове два разнокачественных значения, заставляя его (слово) колебаться на их грани, но и акцентирует в нем два функциональных аспекта, речевой и действенный. Оба они покрыты одной словесной формой, но при этом слово значит одно, а дело, им обозначенное, выглядит совсем по-другому, и слово «благо» оказывается особенно выразительным именно в этой разновидности каламбура. По своей природе слово «благо» является энантиосемичным, то есть обладающим противоположными значениями. В высоком стиле слово «благо» синонимично слову «добро», в просторечии – слову «зло» (ср. современные модификации «блажь», «блажной»). Это его свойство и становится основой каламбурной игры смыслами в комедии «Ябеда».

На этой грани каламбурного слова-дела, непосредственно в соотношении речевого и действенного аспектов драмы, обрисовывается тот самый непоправимый раскол русской реальности на бытийное благое в высшем смысле слово и бытовое благое же, но в смысле просторечном дело, который составляет аналитически реконструируемое «высшее содержание» «Недоросля»; только в «Ябеде» этот подтекст фонвизинского двойного мирообраза становится открытым текстом.

Смысловый лейтмотив комедии Капниста – оппозиция понятий «слово» и «дело» – реализуется в сценическом действии, которое сталкивает эти два уровня русской реальности в прямом сценическом противостоянии и драматургическом конфликте. И если в «Недоросле», реализующем этот конфликт лишь в конечном счете, словесное действие, предшествуя сценическому и направляя его, все же совпадало с ним по своему содержанию, то в «Ябеде» «слово» и «дело» абсолютно противоположны: правое слово Прямикова и лживое дело Праволова проходят через всю комедию сквозной рифмой: «право свято» – «дело плоховато».

Каламбурный смысл оппозиции главных словесных лейтмотивов «Ябеды» проясняет центральное понятие этой оппозиции: антагонистически противостоящие друг другу «слово» и «дело» объединяет своим двойным смыслом понятие «бумага» (и синонимичное ему понятие «письмо» в значении «письменного документа»), постоянно между «словом» и «делом» возникающее, поскольку в качестве текста письмо и бумага воплощают в себе «слово», как судебная же реалия они являются «делом».

В основе сюжета «Ябеды» – судебное разбирательство, и потому понятие «дело» сразу возникает в комедии в двух своих лексических значениях: действие-поступок («Прямиков. Что я не знаю, как за дело мне приняться» – 334) и судебное делопроизводство («Добров. В делах, сударь, ему сам черт не по плечу» – 334). Что касается Прямикова, то в его понимании судебное дело можно решить словесным действием, то есть объяснением его обстоятельств

на словах. И основное сценическое занятие Прямикова заключается как раз в его непрекращающихся попытках словесного изъяснения своего судебного дела:

Прямиков. Позвольте мне о деле <...> // Но я хотел, сударь, вам прежде изъяснить... (347); Мы можем на словах вам дело объяснить (399); То в кратких я словах... (400).

Однако на всем протяжении комедии эти попытки упираются в глухую стену безотзывности чистого слова в материальной среде кривосудовского дома-суда, где предпочтительнее материальное же воплощение слова в письменном документе, бумаге. Цитированные реплики Прямикова перемежаются следующими репликами Кривосудова:

Кривосудов. Мы дело на письме увидеть можем ясно (347); Но мы словесных дел не можем ведь судить (399); Да на бумаге мы... (400).

Так осуществляется следующая ступень дифференциации персонажей: вслед за каламбурным словом – речевой характеристикой в действие комедии вступает каламбурное слово – действие, которое расподобляет их по способу сценического, действенного проявления: если для Прямикова «дело» во всех возможных значениях этого понятия – прежде всего правое слово, то для Праволова и судейских «дело» и «слово» вняты только в своем профессиональном значении и сугубо материальном воплощении:

Праволов.

Мне дела на словах нельзя так изъяснить,

Но на бумаге все изволите найти.

Кривосудов.

Ин на бумаге мы увидим все как должно (380).

И точно так же, как фонвизинская грань каламбурных смыслов создавала в «Недоросле» впечатление абсурда реальности, в равной мере определяемой противоположными значениями одного слова, соединившиеся в «бумаге» абсолютно несовместимые «слово» и «дело» «Ябеды» создают столь же абсурдный образ при помощи знаков препинания, не совпадающих со смысловыми границами фразы:

По замиреньи ж. –

В дом отцовский возвратяся

Узнал, что ябеда ему в родню вплелася

В число покойников: давно его причла

И точное его наследье; продала (447).

Очевидно, что подобное изъятие слова из родной ему идеальной сферы высоких понятий и помещение его (слова) в грубо материальный вещный мир судебного дела способно только скомпрометировать его: овеществленное, а не воплощенное, как в «Недоросле», слово «Ябеды» окончательно утрачивает свою тождественность предмету и обнаруживает тенденцию к агрессивному распространению на те объемы действия, которые до сих пор были заняты воплощенным словом, т. е. говорящим персонажем: не случайно в «Ябеде»

таких персонажей практически нет. Нельзя же счесть говорящим Прямикова, которому не дают говорить, или Доброва, который, поговорив в экспозиции комедии, исчезает из действия вплоть до его финала.

Процесс овеществления слова со всей наглядностью развернут в двух явлениях первого, экспозиционного акта комедии. В 6-м явл. Добров пытается упросить Кривосудова решить три дела, давно лежащие в Гражданской палате, апеллируя при этом к известной кривосудовской приверженности бумаге и письменному слову:

Добров.

Но внятно говорит тут письменный довод. <...>

Но дело на письме гласит довольно ясно (352).

Это те самые аргументы, на основании которых в первом финале комедии будет решена тяжба Праволова и Прямикова: отвергнув честное слово Прямикова и присягу двадцати его свидетелей, судьи предпочтут бумагу:

Добров

(читает).

А как где письменны найдутся документы,

Там действовать уже присяги не должны... (444).

Однако Кривосудов, только что отказавшийся выслушать Прямикова, вдруг отвергает и добровскую ссылку на письменный документ:

Кривосудов.

Потребен – слышишь ли? изустный перевод. <...>

Но дело на письме, хоть бей об стол, безгласно (352).

Неожиданная страсть Кривосудова к устному слову отнюдь не противоречит поэтике комедии: она необходима для того, чтобы актуализировать смысл понятия «слово» в устах этой группы персонажей, что и происходит в 8-м явл. I акта, эпизоде даче взятки Праволовым через его поверенного Наумыча. Цель визита Наумыча сформулирована им следующим образом: «О деле я два слова // Хотел промолвить вам» (355). Однако все его дальнейшие реплики, эти самые «два слова» о деле, суть не что иное, как перечисление вещного состава взятки, посланной Кривосудову в качестве именинного подарка: «В бутылках Эрмитаж», «тут колбасы», «на роброн атлас», «на кафтан тут бархатен, косматый» – не только воскрешают в «Ябеде» пластику бытового сатирического мирообраза русской литературной традиции, но и обнаруживают свойство слова быть реальной осязаемой вещью: ведь в винах, колбасах,

сырах и мануфактуре важно прежде всего то, что они в данном случае являются аргументом в пользу правоты Праволова. То же самое овеществление слова повторяется и в 5-м явл. II акта с денежной взяткой:

Кривосудов. Приятель дорогой! // Пожалуй, говори с душою мне открытой (376);

Праволов. Я вам могу служить: я точно эту сумму // Имею, и ее мне некуда девать (379).

Таким образом, приходится признать, что слово, внятное Кривосудову в «изустном переводе» дела, оказывается при ближайшем рассмотрении не словом и даже не словом с предметным значением, а просто вещью как таковой. Этот смысл с предельной очевидностью выражен в трех последовательных репликах Наумыча в 8-м явл. I акта:

Наумыч.

И вы словам, сударь, не верьте <...>;

На деле мы, сударь, доказываем ясно <...>;

За нас словцо – шампанско красно (356).

Что же касается Прямикова, носителя слова – идеи права, то с ним в комедии связан лейтмотив «пустого слова», бесплотного звука, не материализованного ни в какой предметной реалии: именно так воспринимается в плотной материальной среде кривосудовской обители стремление Прямикова доказать свое право посредством чисто словесных действий:

Кривосудов.

Ты видишь, тут одни пустые лишь рассказы,

Запутанная речь и бранные слова <...>

Бульбулькин.

Знать, пышные слова им головы вскружили (449).

Лейтмотив чисто словесного действия-поступка, сопровождающий образ Прямикова, особенно очевиден в начале IV акта, где сам герой квалифицирует свое слово как поступок:

Прямиков.

Я в силах оказать услугу важну им,

И с тем пришел.

Нельзя, чтоб я поступком сим

Не приобрел себе хоть малой их приязни (420).

Но известие, принесенное Прямиковым в дом Кривосудова («Сенат, // По разным жалобам на вас, вошел в доклад» – 421) – воспринято как «пустое слово» его антагонистами и продолжает оставаться «пустым словом» вплоть до своей финальной материализации в бумаге двух сенатских указов:

Фекла. Какие пустяки! Отколь нанес вестей? (421); Фекла. Чтобы пустых его ты бредней ужаснулся (425); Кохтин. Как? эта грозна весть от этого пустого // Вралья к вам принеслась? (427); Добров

(несет два пакета и отдает их Кривосудову) (454).

Безматериальность чистого слова – звука и смысла, подчеркнута и каламбуром Феклы, еще раз противопоставляющим идиоматически абстрактное слово Прямикова («И если вы, сударь, умедлите взять меры» – 421) и слово-вещь в среде кривосудовского дома («Какие меры брать, аршинны иль саженны?» – 422). В результате весь мирообраз комедии оказывается до такой степени заполнен вещами-предметами и словами-вещами, что для чистого слова в нем практически не остается пространства: не случайно роль Прямикова, потенциально говорящего героя, в говорении никак не реализована – он нем. Слово-бумага и слово-вещь исторгают из своей среды чистое слово, и в этом главная трагедия «Ябеды».

Особенности развязки и типология героя-идеолога в русской высокой комедии

Как очень многие предшествующие и наследующие ей русские комедии, «Ябеда» имеет двойную развязку: первая – внутренняя, истекающая из самого действия комедии, вторая – внешняя, спровоцированная силами, вторгающимися в комедийный мирообраз из-за его пределов. Первая развязка «Ябеды» – решение Гражданской палаты по делу Прямикова-Праволова (2-е явл. V акта) по своей глубинной сущности является типично трагедийной. В словесной и говорной материи русской драмы лишение имени равнозначно убийству, а именно это и происходит с Прямиковым в судебном постановлении, на бумаге; мало того, лишение имени дополняется и лишением имущества:

Добров.

(читает) Богдану ж с сей поры приказом запретить // Чужое прозвище бесправно впредь носить (445); Кривосудов. Так Праволова вы согласны оправдать? // Бульбулькин и Паролькин. Согласны. Атуев. И весьма. Радбын. Уж так-та-ки и быть (450).

Таким образом, решением Гражданской палаты Прямиков вычеркнут сразу из двух сфер реальности XVIII в.: идеальной, где человек тождествен своему имени, и материальной, где он является обладателем своего имущества; следовательно, Богдан Прямиков признан несуществующим, что функционально равнозначно насильственной смерти.

Вторая развязка «Ябеды» тоже давно и справедливо вызывает сомнения исследователей в своем благополучии[144]. Сенатский суд, несмотря на свои традиционные внезапность («Кривосудов. Да как с ним эдак вдруг внезапно, несчастливо» – 456) и громононость («Кривосудов. Меня как гром ушиб» – 456), в плотной, насыщенной вещами, материальной среде «Ябеды», не разреженной, как в «Недоросле», самостоятельным мирообразом чистого бытийного слова-звука, оказывается тоже не более чем «пустым словом» без видимых последствий:

Кривосудов. <...> осудили нас без всякого суда. // Ну лъзя ли по одним доносам лишь злословным (458);

Фекла. Как? как? на пустых словах // Сенат уверился? Сенат нас обвиняет? (458).

И хотя два сенатских указа как будто восстанавливают попорченную справедливость в финале комедии, призрачность этой гармонии не только ощутима, как в финале «Недоросля» ощутимо подспудное сомнение в эффективности бездействующего указа об опеке, но высказана открытым текстом, да еще и устами добродетельного резонера комедии:

Добров.

А с Уголовною Гражданская палата

Ей-ей, частехонько живут запанибрата;

Не то при торжестве уже каком ни есть

Под милостивый вас поддвинут манифест (462).

Это полная реализация той возможности отнюдь не комедийного исхода действия, которая вскользь намечена уже в финале «Недоросля»: «Г-жа Простакова. Не возможно ль как-нибудь указ поотменить? Все ли указы исполняются? (V,5)».

Нетрудно заметить при этом, что типологически родственными развязками «Недоросля» и «Ябеды» увенчаны столь же родственные понятийные структуры действия. Если в «Недоросле» мимолетное финальное сомнение во всесиллии идеального закона соседствует с систематической дискредитацией русской верховной власти в ее бытовом воплощении (тиран-помещик), то в «Ябед» столь же мимолетное финальное сомнение в справедливости верховной власти («милостивый манифест» уголовным преступникам) у Капниста оттеняет систематическую дискредитацию русской законности в ее бытовом воплощении (судейский чиновник) и тех законов, которыми он манипулирует, превращая бытийное общее благо в бытовое личное благосостояние.

Таким образом. Фонвизин и Капнист, каждый со своей точки зрения, но в одной и той же жанровой форме «истинно общественной комедии» препарируют одну из составных частей двуединого источника русского общественного неблагополучия: высшее благо власти и закона, которое в своей бытовой интерпретации оборачивается своим собственным каламбурным антонимом: блажью тиранического произвола и судейского беззакония. Подобная метаморфоза строго соответствует стилевой прикрепленное двух значений слова «благо»: положительного – к высокому стилю, отрицательного – к низкому бытовому просторечию. Эту чрезвычайную близость идеологии и комедии XVIII в. остро почувствовал Вяземский, заметивший мимоходом в своей монографии «Фон-Визин»:

Главные пружины комедии нашей были злоупотребления судей и домашней, то есть помещичьей, власти. И в этом отношении она есть, в некотором смысле, политическая комедия, если нужно ее обозначить каким-нибудь особенным родом[145].

Но если для Фонвизина в комедии власти «Недоросле» главным инструментом анализа на всех уровнях поэтики от каламбурного слова до двойного материально-идеального мирообраза была эстетически значимая категория качества, то для Капниста в комедии закона «Ябед» первостепенное значение приобретает категория количества: еще одно новшество в каламбурной структуре слова «Ябеды», внесенное Капнистом в традиционный

прием. Слово «Ябеды» не только по-фонвизински имеет два разнокачественных значения; оно еще и вполне оригинально по-капнистовски способно во множественном числе означать нечто прямо противоположное смыслу своей начальной формы (единственному числу).

Разведение значений слова в его количественных вариантах особенно наглядно проявляется прежде всего в понятийной структуре действия «Ябеды». Коренное понятие, лежащее в основе ее мирообраза, – «закон», и в своем единственном и множественном числах оно отнюдь не является самому себе тождественным. Слово «закон» в единственном числе в «Ябед» практически синонимично понятию «благо» в высшем смысле (добро, справедливость, правосудие):

Прямиков. Нет, права моего ничто не помрачит. // Я не боюсь: закон подпора мне и щит (340);
Доброе. Закон желает нам прямого всем добра <...> // И с правдою судьей сколь можно примирить (341).

Не случайно в этом своем количественном варианте слово «закон» принадлежит речи добродетельных персонажей, связанных с бытийной сферой духа. «Законами» же во множественном числе оперируют их антагонисты:

Кривосудов. Мы по законам все должны дела вершить (347); Фекла. Законов столько! <...>
Указов миллион! <...> Прав целая громада! (360); Кохтин. То новенькие я законы приискал // И с делом, кажется, гладенько сочетал (372); Кохтин. Я предварительный журналец начернил, // С законами его и с делом согласил, // Наипаче же, сударь, с вчерашним общим мнением (429).

Уже в этих репликах, где понятие «закон» претворяется во множественное число слова «законы», очевидно противостояние смыслов: ясная однозначность закона – и бесконечная вариативность законов, превращающая их в пластическую массу, послушную субъективному произволу корыстного чиновника. С особенной же наглядностью антонимичность «законов» «закону» проявляется как раз в тех случаях, когда словом «закон» в единственном числе пользуются люди-вещи, воплощение бытового порока:

Кривосудов. Безумна! Надобно такой закон прибрать, // Чтоб виноватого могли мы оправдать (361);

Фекла. Кого не по словам закона разорили? (423).

Закон, оправдывающий виновного, и закон, разоряющий правого, – это уже не закон, а беззаконие. Чем не аналогия «указу о вольности дворянской» в интерпретации г-жи Простаковой, о которой В. О. Ключевский заметил: «Она хотела сказать, что закон оправдывает ее беззаконие. Она сказала бессмыслицу, и в этой бессмыслице весь смысл «Недоросля»: без нее это была бы комедия бессмыслиц»[146]. Пожалуй, это суждение применимо к «Ябед» едва ли не с большим успехом.

Таким образом, каламбурное слово Капниста в конечном счете актуализирует прежде всего категорию количества, и при стертости индивидуальных качественных характеристик всех без исключения участников действия, в условиях унифицированной стихотворной речи всех персонажей, Капнист наконец-то находит сугубо действенный и ситуативный способ расподобления добродетели и порока. Взяв на себя основную смысловую нагрузку в образной системе и мирообразе «Ябеды», категория количественности, выраженная каламбурной игрой словом в его единственном и множественном числах, прорисовывает на фоне традиционной поэтики, унаследованной от «Недоросля», перспективу грядущего резкого своеобразия образных структур «Горя от ума» и «Ревизора»: оппозицию один – все.

Не случайно количественная оппозиция «один – множество» уже сформирована в «Ябед» противостоянием закона-истины и законов-лжи. Это необходимое условие для следующего

уровня расподобления. И если роль Прямикова, «человека со стороны» и жертвы злостной клеветы в комедийной интриге, насытить самоценным идеологическим говорением и при этом лишит какого бы то ни было партнера того же уровня, то в перспективе очевидна роль Александра Андреевича Чацкого, «одного» среди «прочих»: при всем своем количественном виде этот конфликт является, в сущности, качественной характеристикой, что пронизательно подчеркнуто И. А. Гончаровым[147]. Что же касается «всех», погрязших в бездне бытовых пороков, то участь этого множества найдет свое окончательное воплощение в судьбе онемевших и окаменевших в финале «Ревизора» гоголевских чиновников.

Начиная с фонвизинских героев-идеологов, равных своему высокому слову, которое без остатка исчерпывает их сценические образы, в русской комедии XVIII в. неуклонно нарастает потенциальная ассоциативность такого героя евангельскому Сыну Божию, воплощенному Слову, Логосу, неотъемлемым атрибутом которого является его благо и его истинность: «И Слово стало плотью, и обитало с нами, полное благодати и истины» (Иоанн; 1,4). В своем полном объеме эта ассоциативность воплотится в целой сети сакральных реминисценций, связанных с образом Чацкого и ощутимых настолько, что современники окрестили «Горе от ума» «светским евангелием»[148]. Из всех же конкретных воплощений амплуа высокого героя в русской комедии XVIII в. эта потенциальная ассоциативность особенно отчетливо проявлена в образе Прямикова, в нескольких словесных лейтмотивах, сопровождающих его в действии комедии.

Прежде всего, в «Ябед» неизвестно, откуда явился Прямиков в оседлый быт кривосудовского дома; на протяжении всего действия этот вопрос мучит его партнеров: «Софья. Ах, да откуда вы? <...> Где был ты долго так?» (345). Ср. в Евангелии: «Я знаю, откуда пришел и куда иду; а вы не знаете, откуда Я и куда иду» (Иоанн; VIII,14).

Единственное указание на место, из которого явился Прямиков, носит скорее метафорический, нежели конкретный характер. Уже самый первый вопрос Анны Прямикову: «Да отколь // Принес вас бог?» (343), поддержанный аналогичным вопросом Феклы: «Зачем в наш дом господь занес?» (422), намекает на преимущественно горние сферы обитания Прямикова. Итак, герой появляется в земном обиталище своих антагонистов, метафорически выражаясь, свыше («Вы от нижних, Я от вышних; вы от мира сего, Я не от сего мира» – Иоанн; VIII,23) и по высшему повелению («Ибо Я не сам от себя пришел, но Он послал Меня» – Иоанн; VIII,42). В комедии Капниста этот сакральный смысл, сопутствующий образу Прямикова, подчеркнут и буквальным значением его имени: в своем греческом (Федот – Теодот) и русском (Богдан) вариантах оно значит одно и то же: Божий дар, богоданный («Бульбулькин. Впрямь, видно, богом дан тебе, брат, сей Федот» – 404).

Далее, неразрывная атрибутивность понятия «истины» образу Прямикова – самый яркий словесный лейтмотив его речи:

Прямиков. Но дело ведь мое так право, ясно так! (335); Но я все правдою привык, мой друг, строчить (339); Я думаю, я прав (339); Но правду открывать вам не запрещено <...>. Когда б вы истину узнали <...>. Я в правости моей на суд ваш полагаюсь (399); Не ябедничать я, а правду говорить <...>. Не брань, а истину... (402).

В сочетании этих двух лейтмотивов образа Прямикова, истины и ее высшего происхождения, особенно заметным становится еле уловимый призыв сакрального смысла, который сопровождает героя. Целый ряд внутренне рифмующихся реплик и эпизодов комедии на протяжении всего ее действия поддерживает этот сакральный смысл: первая же характеристика, которую Добров дает Кривосудову, ассоциативно спроецирована на евангельскую ситуацию предательства Иуды («Что дому господин, гражданский председатель, // Есть сущей истины Иуда и предатель» – 335). Здесь нелишне отметить, что эпитет «сущей» относится не к Кривосудову (сущий предатель), а к истине: сущая истина – Логос, воплощенное слово (ср. сквозную евангельскую формулу «истинно, истинно говорю

вам», предшествующую откровениям Христа). «Сущей истиной», преданной Иудой-Кривосудовым, в «Ябеде», без сомнения, является Богдан Прямиков, воплощающий в своем человеческом облике чистую идею права и правды.

Мотив высшей истины возникает и в характеристике Атуева («С ним со сворой добрых псов // И сшедшую с небес доехать правду можно» – 336), в которой каждое опорное слово глубоко функционально в действии. «Сшедшая с небес правда» – правый Богдан Прямиков, которого Праволов собирает «доехать» («Доеду ж этого теперь я молодца!» – 372), то есть выиграть тяжбу, что и происходит не без помощи Атуева, получившего взятку «сворой добрых псов» («Праволов

(к Атуеву, тихо). Те своры крымских?» – 383), в финале комедии, где в сцене решения суда по иску Прямикова мотив поругания высшей истины особенно внятн в инверсии этого понятия, примененного к явной лжи Праволова («Кривосудов. Тут правда сущая во всех словах приметна»; «Атуев. Да ведь на истину не надо много слов» – 445), и дополнен номинальным убийством Прямикова: лишением имени и имения[149].

И. конечно же, далеко не случайно, что из всех комедий XVIII в. именно «Ябеда» с ее катастрофическим финалом наиболее близко подходит к формальному и действительному воплощению того апокалиптического сценического эффекта, которым Гоголь закончил своего «Ревизора». В одном из промежуточных вариантов текста «Ябеда» должна была кончаться своеобразной «немой сценой», аллегорически изображающей Правосудие. Таким образом, черновой вариант финала «Ябеда» и окончательный результат работы Гоголя над текстом «Ревизора» в одних и тех же текстовых (ремарка-описание) и сценических (живая картина) формах передают одну и ту же идею неизбежной тотальной катастрофичности исхода действия, которая осознается в русской комедиографии со времен Сумарокова в ассоциативной проекции на картину всеобщей гибели в апокалиптическом пророчестве Страшного Суда.

Подводя итог разговору о русской комедии XVIII в., можно отметить, что память о старших жанрах функционирует в ней в структурах, акцентирующих или редуцирующих говорящий персонаж. При всей своей типологической устойчивости он выступает как этически вариативная и даже, можно сказать, амбивалентная эстетическая категория. Уже эволюционный ряд русской комедии XVIII в. демонстрирует это колебание: от высшего одического взлета (благородный резонер, высокий идеолог, начитанный западник, «новый человек») до низшего сатирического падения (болтун-пустомеля, бытовой сумасброд, петиметр-галломан). Говорная структура одического идеального персонажа соотносит его образ с евангельским типом образности: Слово, ставшее плотью и полное благодати и истины. Пластический облик наказуемого порока соотносим с визуальной образностью Апокалипсиса, зрелищем последней смерти грешного мира в день Страшного суда. И именно в «Ябеде» найдено то понятие, которое выражает эту амбивалентность единым словом с двумя противоположными значениями: понятие «благо» и ассоциация «благой вести», с которой начинается (явление Прямикова) и которой заканчивается (сенатские указы) действие комедии, расположенное между благом-добром и благом-злом.

Сатирическая публицистика, лиро-эпическая бурлескная поэма, высокая комедия – каждый из этих жанров русской литературы 1760-1780-х гг. по-своему выражал одну и ту же закономерность становления новых жанровых структур русской литературы XVIII в. Каждый раз возникновение нового жанра совершалось на одной и той же эстетической основе: а именно, на основе скрещивания и взаимопроникновения идеолого-эстетических установок и мирообразов старших жанров сатиры и оды. Но может быть нагляднее всего эта тенденция к синтезу одического и сатирического, идеологического и бытового, понятийного и пластического мирообразов выразилась в лирике, до сих пор особенно четко дифференцированной по своим жанровым признакам. Поэтом, в творчестве которого ода окончательно утратила свой ораторский потенциал, а сатира избавилась от бытовой

приземленности, стал Г. Р. Державин.

Жанрово-стилевое своеобразие лирики Г. Р. Державина (1743-1816)

Определяя место Державина в русской поэзии, Белинский совершенно точно соотнес с его творчеством тот момент развития русской поэзии XVIII в., когда окончательно и бесповоротно прекратилась эстетическая актуальность ломоносовско-сумароковской поэтической школы, и тот перелом эстетических критериев литературного творчества, который уже дал знать о себе в публицистической прозе, стихотворном и прозаическом эпосе и драматургии, распространился на область лирической поэзии: «Поэзия не рождается вдруг, но, как все живое, развивается исторически; Державин был первым живым глаголом юной поэзии русской»; «С Державина начинается новый период русской поэзии, и как Ломоносов был первым ее именем, так Державин был вторым. <...> Державин <...> чисто художническая натура, поэт по призванию; произведения его преисполнены элементов поэзии как искусства»[150].

Именно в творчестве Державина лирика обрела, наконец, свободу от посторонних социально-нравственных заданий и стала самоцелью. Во всех формах литературного творчества, перечисленных выше, этот перелом осуществлялся на основе синтеза высоких и низких жанров, взаимопроникновения бытового и идеологического мирообразов, и поэзия Державина в этом смысле отнюдь не была исключением.

Державин не создал новой нормы поэтического языка в том смысле, как это сделал Ломоносов, вооруживший русскую поэзию твердыми представлениями о метрике, строфике, сочетаемости окончаний и рифм, стилиевых нормах словоупотребления (заметим, что без этих представлений и Державин как поэт был бы невозможен). Державин не создал и своей литературной школы, как это сделали Ломоносов и Сумароков: державинский поэтический стиль навсегда остался уникальным явлением в русской поэзии. Но в этом своеобразном поэтическом языке наметилась сфера некоей содержательной и эстетической общезначимости, без которой после Державина русская поэзия уже не смогла обходиться так же, как без силлабо-тонических принципов стихосложения, выработанных в индивидуальном ломоносовском поэтическом стиле. Ломоносов и Державин вместе создали русскую поэзию. Если Ломоносов дал ей метрические и ритмические формы – так сказать, тело, оболочку, то Державин вдохнул в нее живую душу, и в его резко индивидуальном поэтическом стиле выразились универсальные эстетические основы грядущей русской лирики.

Контрастность и конкретность образно-стилевых структур в лирике Державина 1779-1783 гг.

Как считал сам Державин, его собственная настоящая поэтическая деятельность началась с 1779 г., когда он окончательно отказался от попыток подражания своим поэтическим кумирам. В 1805 г., создавая автобиографическую записку и называя себя в ней в третьем лице, Державин так определил смысл происшедшего в его позиции перелома: «Он в выражении и стиле старался подражать г. Ломоносову, но, хотев парить, не мог выдержать постоянно, красивым набором слов, свойственного единственно российскому Пиндару велелепия и пышности. А для того с 1779 года избрал он совсем другой путь»[151].

Некоторое представление о направлении, избранном Державиным в поэзии, могут дать три поэтические миниатюры 1779 г., символически связанные с его дальнейшим творчеством тем, что в живой поэтической ткани текстов выражают основу эстетической позиции

Державина, определяя ее главные параметры:
К портрету Михаила Васильевича Ломоносова
Се Пиндар, Цицерон, Вергилий – слава россов,
Неподражаемый, бессмертный Ломоносов.
В восторгах он своих где лишь черкнул пером,
От пламенных картин поныне слышен гром.

Князю Кантемиру, сочинителю сатир
Старинный слог его достоинств не умалит.
Порок, не подходи! –
Сей взор тебя ужалит.

На гроб вельможе и герою
В сем мавзолее погребен
Пример сияния людского,
Пример ничтожества мирского –
Герой и тлен.[152]

Посвящения Ломоносову и Кантемиру воскрешают в эстетическом сознании Державина жанрово-стилевые традиции оды и сатиры. Эпитафия, развивающая традиционную тему скоротечности земной жизни и славы, выстроена на контрастном столкновении понятий «сияние – ничтожество», «герой – тлен». Именно контрастным соотношением элементов взаимопроникающих одических и сатирических мирообразов, контрастом жанра и стиля, контрастом понятийным отличается лирика Державина в тот момент, когда его поэтический голос набирает силу и происходит становление индивидуальной поэтической манеры в русле общей тенденции русской литературы 1760-1780-х гг. к синтезу ранее изолированных жанров и взаимопроникновению противоположных по иерархии жанрово-стилевых структур.

Первый пример такого сложного жанрового образования в лирике Державина – «Стихи на рождение в Севере порфирородного отрока» (1779), посвященные рождению будущего императора Александра I, старшего, внука Екатерины II. Тематически стихотворение, бесспорно, является торжественной одой. Но Державин называет свое стихотворение иначе – «Стихи», придавая ему тем самым характер камерной, домашней лирики. То, что впоследствии станут называть «стихами на случай», относится всецело к области интимной

частной жизни человека. Таким образом, соединяя одический предмет с жанровой формой «стихов на случай», Державин упраздняет дистанцию между исторически и социально значимым фактом жизни государства и частной человеческой жизнью.

Это исчезновение дистанции определило поэтику «Стихов». Для своего произведения Державин подчеркнуто выбирает признанный метр анакреонтической оды – короткий четырехстопный хорей и начинает стихотворение подчеркнуто бурлескной картинкой русской зимы, созданной по традициям смешения высокой и низкой образности в бурлескном соединении античных аллегорических образов с достоверным пластически-бытовым описанием русской зимы. А чтобы адресат полемики стал очевиден, Державин начинает свои стихи слегка перефразированным стихом из знаменитейшей оды Ломоносова 1747 г.: «Где с мерзлыми Борей крылами...»[153]:

С белыми Борей власами
И с седою бородой.
Потряся небесами.
Облака сжимал рукой;
Сыпал иней пушисты.
И метели воздымал,
Налагая цепи льдисты.
Быстры воды оковал.
Вся природа содрогала
От лихого старика;
Землю в камень претворяла
Хладная его рука;
Убегали звери в норы.
Рыбы крылись в глубинах,
Петь не смели птичек хоры,
Пчелы притаились в дуплах;
Засыпали нимфы с скуки
Средь пещер и камышей,
Согревать сатиры руки
Собирались вокруг огней (26).

Эстетический результат такого соединения аналогичен тому, которого достиг Богданович в поэме «Душенька»: соединяя миф и фольклор, Богданович нейтрализовал бытописание как

художественный прием. Державин немного изменил сочетание этих категорий, соединив быт с мифологическим мирообразом, но сумма осталась приблизительно той же: в плясовом ритме четырехстопного хорее и в образе беловолосого седобородого «лихого старика» Борея, больше похожего на сказочного Деда Мороза, зазвучали фольклорные ассоциации, а общий тон повествования приобрел интонацию, которую Богданович назвал «забавным стихом», а Державин позже, в подражании оде Горация «Ehægi monumentum» назовет «забавным русским слогом».

В результате того, что одическое государственное событие рождения престолонаследника предельно сближается с частной человеческой жизнью как ее равноправный факт, это событие и само по себе претерпевает изменения. В стихах Державина удачно использован интернациональный сказочный мотив принесения гениями даров царственному младенцу. Порфирородное дитя получает в дар все традиционные монаршие добродетели: «гром <...> предбудущих побед», «сияние порфир», «спокойствие и мир», «разум, духа высоту». Однако последний дар из этого смыслового ряда заметно выбивается: «Но последний, добродетель // Зарождаючи в нем, рек: // «Будь страстей твоих владетель, // Будь на троне человек!» (27).

В мотиве самообладания монарха и осознании его человеческой природы, естественно уравнивающей властителя с любым из его подданных, трудно не услышать отзвука основного лейтмотива сатирической публицистики 1769-1774 гг., впервые в истории русской литературы нового времени высказавшей мысль о том, что властитель – тоже человек, но сделавшей это в плане сатирического обличения человеческого несовершенства властителя. В «Стихах на рождение в Севере порфирородного отрока», при всех сложностях их синтетической жанрово-стилевой структуры, эта идея переведена в высокий одический план: «Се божественный, – вещали, – // Дар младенцу он избрал!».

Другое синтетическое жанровое образование в лирике 1779-1783 гг. предлагает ода «На смерть князя Мещерского» (1779). Тема смерти и утраты – традиционно элегическая, и в творчестве самого Державина последующих лет она будет находить как вполне адекватное жанровое воплощение (проникновенная элегия на смерть первой жены Державина, Екатерины Яковлевны, написанная в 1794 г.), так и травестированное: тема смерти, при всем своем трагизме, всегда осознавалась и воплощалась Державиным контрастно. Так, может быть, одно из самых характерных для державинского стиля поэтического мышления стихотворений, сжато демонстрирующее в четырех стихах неповторимость его поэтической манеры, тоже написано на смерть: «На смерть собачки Милушки, которая при получении известия о смерти Людовика XVI упала с колен хозяйки и убила до смерти» (1793):

Увы! Сей день с колен Милушка

И с трона Людвиг пал. – Смотри,

О смертный! не все ль судьб игрушка –

Собачки и цари?[154]

Равноправие всех фактов жизни в эстетическом сознании Державина делает для него возможным немислимое – объединение абсолютно исторического происшествия, значимого для судеб человечества в целом (казнь Людовика XVI во время Великой французской революции) и факта абсолютно частной жизни (горестная участь комнатной собачки) в одной картине мира, где все живое и живущее неумолимо подвержено общей судьбе: жить и умереть. Так поэтический экспромт, воспринимаемый как озорная шутка, оказывается чреват глубоким философским смыслом, и неудивительно, что, обратившись к теме смерти в 1779 г.,

Державин на традиционно элегическую тему написал глубоко эмоциональную философскую оду.

«На смерть князя Мещерского» – всестороннее воплощение контрастности державинского поэтического мышления, в принципе не способного воспринимать мир однотонно, одноцветно, однозначно. Первый уровень контрастности, который прежде всего бросается в глаза, – это контрастность понятийная. Все стихотворение Державина выстроено на понятийных и тематических антитезах: «Едва увидел я сей свет, // Уже зубами смерть скрежещет», «Монарх и узник – снедь червей»; «Приемлем с жизнью смерть свою, // На то, чтоб умереть, родимся»; «Где стол был яств, там гроб стоит»; «Сегодня бог, а завтра прах» (29-30) – все эти чеканные афоризмы подчеркивают центральную антитезу стихотворения: «вечность – смерть», части которой, как будто бы противоположные по смыслу (вечность – бессмертие, смерть – небытие, конец), оказываются уподоблены друг другу в ходе развития поэтической мысли Державина: «Не мнит лишь смертный умирать // И быть себя он вечным чаем» – «Подите счастья прочь возможны, // Вы все прременны здесь и ложны: // Я в дверях вечности стою» (31).

И если способом контрастного противопоставления понятий Державин достигал единства поэтической мысли в своей философской оде, то единство ее текста определяется приемами повтора и анафоры, которые на композиционном уровне объединяют сходными зачинами стихи, содержащие контрастные понятия, а также сцепляют между собой строфы по принципу анафорического повтора от последнего стиха предыдущей строфы к первому стиху последующей:

И бледна смерть на всех глядит.

Глядит на всех – и на царей,

Кому в державу тесны миры,

Глядит на пышных богачей,

Что в злате и в серебре кумиры;

Глядит на прелесть и красы,

Глядит на разум возвышенный,

Глядит на силы дерзновенны

И точит лезвие косы (30).

Причем сам по себе прием анафоры оказывается, в плане выразительных средств, контрастно противоположен приему антитезы, функциональному в пределах одного стиха или одной строфы, тогда как анафора действует на стыках стихов и строф.

Контрастность словесно-тематическая и контрастность выразительных средств – приемов антитезы и анафоры, дополнена в оде «На смерть князя Мещерского» и контрастностью интонационной. Стихотворение в целом отличается чрезвычайной эмоциональной насыщенностью, и настроение трагического смятения и ужаса, заданное в первой строфе:

Глагол времен! металла звон!

Твой страшный глас меня смущает,
Зовет меня, зовет твой стон,
Зовет – и к гробу приближает (29) –

к концу стихотворения нагнетается до невыносимости, заставившей Белинского воскликнуть: «Как страшна его ода «На смерть князя Мещерского»: кровь стынет в жилах <...>!»[155]. Но вот последняя строфа – неожиданный вывод, сделанный поэтом из мрачного поэтического зрелища всепоглощающей смерти и контрастирующий с ним своей эпикурейски-жизнерадостной интонацией:

Сей день иль завтра умереть.

Перфильев! должно нам конечно:

Почто ж терзаться и скорбеть,

Что смертный друг твой жил не вечно?

Жизнь есть небес мгновенный дар;

Устрой ее себе к покою

И с чистою твоей душою

Благословляй судеб удар (31).

Этот интонационный перепад, связанный с обращением поэта к третьему лицу, заставляет обратить внимание на такое свойство державинского поэтического мышления, как его конкретность, составляющее контраст общему тону философской оды, оперирующей родовыми категориями и абстрактными понятиями. На склоне лет, в 1808 г., Державин написал к своим стихам «Объяснения», где откомментировал и оду «На смерть князя Мещерского». В частности, он счел нужным сообщить точно чин князя Мещерского: «Действительный тайный советник, <...> главный судья таможенной канцелярии», указать на его привычки: «Был большой хлебосол и жил весьма роскошно», а также сообщить о том, кто такой Перфильев: «Генерал-майор <...>, хороший друг князя Мещерского, с которым всякий день были вместе» (319).

В этом точном биографически-бытовом контексте стихотворение обретает дополнительный смысл: стих «Где стол был яств, там гроб стоит» начинает восприниматься не только как общефилософский контраст жизни и смерти, но и как национальный бытовой обычай (ставить гроб с покойником на стол) и как знак эпикурейского жизнелюбия хлебосольного князя Мещерского, с которым его разделяли его друзья – Перфильев и Державин. Таким образом, эпикурейская концовка стихотворения оказывается тесно связана с бытовой личностью князя Мещерского, смерть которого вызвала к жизни философскую оду-эпигранию Державина.

Так в поэзии 1779 г. намечаются основные эстетические принципы индивидуальной поэтической манеры Державина: тяготение к синтетическим жанровым структурам,

контрастность и конкретность поэтического образного мышления, сближение категорий исторического события и обстоятельств частной жизни в тесной связи между биографическими фактами жизни поэта и его текстами, которые он считает нужным комментировать сообщениями о конкретных обстоятельствах их возникновения и сведениями об упомянутых в них людях. Все эти свойства становящейся индивидуальной поэтической манеры Державина как в фокусе собрались в его оде «Фелица», посвященной Екатерине II. С публикации этой оды в 1783 г. для Державина начинается литературная слава, для русской похвальной оды – новая жизнь лирического жанра, а для русской поэзии – новая эпоха ее развития.

Одо-сатирический миробраз в торжественной оде «Фелица»

В формальном отношении Державин в «Фелице» строжайше соблюдает канон ломоносовской торжественной оды: четырехстопный ямб, десятистишная строфа с рифмовкой аБаБВВгДДг. Но эта строгая форма торжественной оды в данном случае является необходимой сферой контрастности, на фоне которой отчетливее проступает абсолютная новизна содержательного и стилевого планов. Державин обратился к Екатерине II не прямо, а косвенно – через ее литературную личность, воспользовавшись для оды сюжетом сказки, которую Екатерина написала для своего маленького внука Александра. Действующие лица аллегорической «Сказки о царевиче Хлоре» – дочь киргиз-кайсацкого хана Фелица (от латинского *felix* – счастливый) и молодой царевич Хлор заняты поиском розы без шипов (аллегория добродетели), которую они и обретают, после многих препятствий и преодоления искушений, на вершине высокой горы, символизирующей духовное самосовершенствование.

Это опосредованное обращение к императрице через ее художественный текст дало Державину возможность избежать протокольно-олического, возвышенного тона обращения к высочайшей особе. Подхватив сюжет сказки Екатерины и слегка усугубив восточный колорит, свойственный этому сюжету, Державин написал свою оду от имени «некоторого татарского мурзы», обыграв предание о происхождении своего рода от татарского мурзы Багрима. В первой публикации ода «Фелица» называлась так: «Ода к премудрой киргиз-кайсацкой царевне Фелице, писанная некоторым татарским мурзою, издавна поселившимся в Москве, а живущим по делам своим в Санкт-Петербурге. Переведена с арабского языка».

Уже в названии оды личности автора уделено ничуть не меньше внимания, чем личности адресата. И в самом тексте оды отчетливо прорисованы два плана: план автора и план героя, связанные между собою сюжетным мотивом поиска «розы без шипов» – добродетели, который Державин почерпнул из «Сказки о царевиче Хлоре». «Слабый», «развратный», «раб прихотей» мурза, от имени которого написана ода, обращается к добродетельной «богоподобной царевне» с просьбой о помощи в поисках «розы без шипов» – и это естественно задает в тексте оды две интонации: апологию в адрес Фелицы и обличение в адрес мурзы. Таким образом, торжественная ода Державина соединяет в себе этические установки старших жанров – сатиры и оды, некогда абсолютно контрастных и изолированных, а в «Фелице» соединившихся в единую картину мира. Само по себе это соединение буквально взрывает изнутри каноны устоявшегося ораторского жанра оды и классицистические представления о жанровой иерархии поэзии и чистоте жанра. Но те операции, которые Державин прodelывает с эстетическими установками сатиры и оды, еще более смелы и радикальны.

Естественно было бы ожидать, что апологетический образ добродетели и обличаемый образ порока, совмещенные в едином одо-сатирическом жанре, будут последовательно выдержаны в традиционно свойственной им типологии художественной образности:

абстрактно-понятийному воплощению добродетели должен был бы противостоять бытовой образ порока. Однако этого не происходит в «Фелице» Державина, и оба образа с точки зрения эстетической являют собой одинаковый синтез идеологизирующих и бытописательных мотивов. Но если бытовой образ порока в принципе мог быть подвержен некоторой идеологизации в своем обобщенном, понятийном изводе, то бытового образа добродетели, да еще и венценосной, русская литература до Державина принципиально не допускала. В оде «Фелица» современников, привыкших к абстрактно-понятийным конструкциям одических обликов идеального монарха, потрясла именно бытовая конкретность и достоверность облика Екатерины II в ее повседневных занятиях и привычках, перечисляя которые Державин удачно использовал мотив распорядка дня, восходящий к сатире II Кантемира «Филарет и «Евгений»:

Мурзам твоим не подражая,
Почасту ходишь ты пешком,
И пища самая простая
Бывает за твоим столом;
Не дорожа твоим покоем,
Читаешь, пишешь пред налоем
И всем из твоего пера
Блаженство смертным проливаешь:
Подобно в карты не играешь,
Как я, от утра до утра (41).

И точно так же, как бытописательная картинка не до конца выдержана в одной типологии художественной образности («блаженство смертных», вклинивающееся в ряд конкретно-бытовых деталей, хотя Державин и здесь тоже точен, имея в виду знаменитый законодательный акт Екатерины: «Наказ Комиссии о сочинении проекта нового уложения»), идеологизированный образ добродетели тоже оказывается разрезан конкретно-вещной метафорой:

Тебе единой лишь пристойно.
Царевна! свет из тьмы творить;
Деля Хаос на сферы стройно,
Союзом целость их крепить;
Из разногласия – согласие
И из страстей свирепых счастье
Ты можешь только созидать.
Так кормщик, через понт плывущий,

Ловя под парус ветер ревущий,
Умеет судном управлять (43).

В этой строфе нет ни одной словесной темы, которая генетически не восходила бы к поэтике торжественной оды Ломоносова: свет и тьма, хаос и стройные сферы, союз и целость, страсти и счастье, понт и плавание – все это знакомый читателю XVIII в. набор абстрактных понятий, формирующих идеологический образ мудрой власти в торжественной оде. Но вот «кормщик, через понт плывущий», умело управляющий судном, при всем аллегорическом смысле этого образа-символа государственной мудрости, несравненно более пластичен и конкретен, чем «Как в понт пловца способный ветер» или «Летит корма меж водных недр»[156] в оде Ломоносова 1747 г.

Индивидуализированному и конкретному персональному облику добродетели противопоставит в оде «Фелица» обобщенный собирательный образ порока, но противопоставит только этически: как эстетическая сущность, образ порока абсолютно тождествен образу добродетели, поскольку он является таким же синтезом одической и сатирической типологии образности, развернутым в том же самом сюжетном мотиве распорядка дня:

А я, проспавши до полудни,
Курю табак и кофе пью;
Преобращая в праздник будни,
Кружу в химерах мысль мою:
То плен от персов похищаю,
То стрелы к туркам обращаю;
То, возмечтав, что я султан,
Вселенну устрашаю взглядом;
То вдруг, прельщаясь нарядом,
Скачу к портному по кафтан (41).
Таков, Фелица, я развратен!
Но на меня весь свет похож.
Кто сколько мудростью ни знатен,
Но всякий человек есть ложь.
Не ходим света мы путями,
Бежим разврата за мечтами,
Между лентяем и брюзгой,
Между тщеславьем и пороком

Нашел кто разве ненароком

Путь добродетели прямой (43).

Единственное, в чем заключается эстетическая разница образов Фелицы-добродетели и мурзы-порока – это их соотнесенность с конкретными личностями державинских современников. В этом смысле Фелица-Екатерина является, по авторскому намерению, точным портретом, а мурза – маска автора оды, лирический субъект текста – собирательным, но конкретным до такой степени образом, что до сих пор его конкретность вводит исследователей творчества Державина в соблазн усмотреть в чертах этой маски сходство с лицом самого поэта, хотя сам Державин оставил недвусмысленные и точные указания на то, что прототипами для этого собирательного образа вельможи-царедворца ему послужили Потемкин, А. Орлов, П. И. Панин, С. К. Нарышкин с их характерными свойствами и бытовыми пристрастиями – «прихотливым нравом», «охотой до скачки лошадей», «упражнениями в нарядах», страстью ко «всякому молодечеству русскому» (кулачному бою, псовой охоте, роговой музыке). Создавая образ мурзы, Державин имел в виду и «вообще старинные обычаи и забавы русские» (308).

Думается, в интерпретации лирического субъекта оды «Фелица» – образа порочного «мурзы» – наиболее близок к истине И. З. Серман, увидевший в его речи от первого лица «такой же смысл и такое же значение», какое имеет «речь от первого лица в сатирической журналистике эпохи – в «Трутне» или «Живописце» Новикова. И Державин, и Новиков применяют допущение, обычное для литературы Просвещения, заставляя своих разоблачаемых и высмеиваемых ими персонажей самих говорить о себе со всей возможной откровенностью»[157].

И здесь нельзя не заметить двух вещей: во-первых, того, что прием саморазоблачительной характеристики порока в его прямой речи генетически восходит прямо к жанровой модели сатиры Кантемира, а во-вторых, того, что, создавая свой собирательный образ мурзы в качестве лирического субъекта оды «Фелица» и заставляя его говорить «за весь свет, за все дворянское общество»[158], Державин, в сущности, воспользовался ломоносовским одическим приемом конструкции образа автора. В торжественной оде Ломоносова личное авторское местоимение «я» было не более чем формой выражения общего мнения, и образ автора был функционален лишь постольку, поскольку был способен воплощать собою голос нации в целом – то есть носил собирательный характер.

Таким образом, в «Фелице» Державина ода и сатира, перекрециваясь своими этическими жанрообразующими установками и эстетическими признаками типологии художественной образности, сливаются в один жанр, который, строго говоря, уже нельзя назвать ни сатирой, ни одой. И то, что «Фелица» Державина продолжает традиционно именоваться «одой», следует отнести за счет одических ассоциаций темы. Вообще же это – лирическое стихотворение, окончательно расставшееся с ораторской природой высокой торжественной оды и лишь частично пользующееся некоторыми способами сатирического миромоделирования.

Пожалуй, именно это – становление синтетического поэтического жанра, относящегося к области чистой лирики – следует признать основным итогом творчества Державина 1779-1783 гг. И в совокупности его поэтических текстов этого периода очевидно обнаруживается процесс перестройки русской лирической поэзии в русле тех же самых закономерностей, которые мы уже имели случай наблюдать в публицистической прозе, беллетристике, стихотворном эпосе и комедиографии 1760-1780-х гг. За исключением

драматургии – принципиально безавторского во внешних формах выражениях рода словесного творчества – во всех этих отраслях русской изящной словесности результатом скрещивания высокого и низкого мирообразов была активизация форм выражения авторского, личностного начала. И державинская поэзия не была в этом смысле исключением. Именно формы выражения личностного авторского начала через категорию лирического героя и поэта как образного единства, сплавливающего всю совокупность отдельных поэтических текстов в единое эстетическое целое, являются тем фактором, который обуславливает принципиальное новаторство Державина-поэта относительно предшествующей ему национальной поэтической традиции.

Эстетическая категория личности в лирике Державина 1790-1800-х гг.

Тождество поэтической личности Державина самой себе в разных его текстах, выраженное как через категорию лирического субъекта, так и через категорию личности в понимании поэта вообще – это эстетическое единство более высокого уровня, чем индивидуальный поэтический стиль – единственное известное новой русской поэзии до Державина средство унификации совокупности текстов одного поэта.

Державинские же лирические тексты объединены по двум признакам – индивидуального поэтического стиля и единства авторской личности, которое равным образом определяет и автобиографизм лирического субъекта, и единство способов воссоздания картины мира в ее вещно-предметном и личностном воплощении. Таким образом, в центр поэтики зрелого Державина выдвигается именно эта проблема – проблема личности, впервые обстоятельно поставленная применительно к творчеству Державина Г. А. Гуковским.

«В центре того пестрого и реального мира, о котором трактует творчество Державина, – писал исследователь, – стоит он сам, Гаврила Романович, человек такого-то чина, образования и характера, занимающий такую-то должность. <...> Лирический герой у Державина неотделим от представления о реальном авторе. Дело, конечно, не в том, был ли Державин в жизни <...> похож на того воображаемого «поэта», от лица которого написаны стихотворения, обозначаемые данным именем <...>. Существенно то, что стихи Державина строят в сознании читателя совершенно конкретный бытовой образ основного персонажа их – поэта <...>, что это не «пиит», а именно персонаж, притом подробно разработанный и окруженный всеми необходимыми для иллюзии реальности обстановочными деталями. Этим достигается объединение всех произведений поэта, символизируемое единством его имени» [159].

Эта «индивидуальная жизнь, воплощенная в слове» Державина имеет свою внутреннюю градацию. Стихотворения Державина 1780-1790-х гг. и даже те, которые написаны им уже в первом десятилетии XIX в., внутренне группируются в своеобразные тематические и жанрово-стилевые циклы, для каждого из которых актуален какой-нибудь один уровень проблемы личности, находящий преимущественное выражение в жанровой структуре, образности и сюжетосложении текстов. Необходимо только четко сознавать, что эти группы текстов отнюдь не являются авторскими циклами (единственный такой цикл – это сборник «Анакреонтических песен» 1804 г.), но обладают лишь рядом общих признаков, которые можно выявить при сугубо исследовательском подходе – то есть имея в виду всю совокупность державинского лирического наследия.

С этой точки зрения в поэзии Державина можно увидеть пять уровней воплощения категории личности, которая своим эстетическим смыслом покрывает и принципы конструкции образа персонажа, и формы проявления авторской личности в автобиографическом образе

лирического героя, поскольку в русской литературе 1760-1780-х гг. персонаж и объективированный в тексте автор – это эстетические сущности одного порядка. Во-первых, человек в стихах Державина предстает как неотъемлемая часть материального мира реальности. В своем эмпирическом, бытовом и пластическом облике он вписан в пластическую картину материального мира. Во-вторых, человек в стихах Державина осмыслен как член общества, в контексте своих социальных связей и отношений. В-третьих, в эпоху бурной и богатой историческими событиями русской жизни Державин осознал человека современником своей исторической эпохи и сумел представить его темперамент и склад личности как эпохально-историческое явление. В-четвертых, стихам Державина в полной мере свойственна и всеобщая страсть его литературной эпохи к национальному самоопределению характера. Для его выражения он нашел не только традиционные формы использования фольклорных мотивов и жанров, но и вполне оригинальные поэтические способы. Наконец, человек в восприятии Державина выступает как элемент мироздания в целом – и таким образом, в соотношении с самыми высокими абстракциями понятийно-идеологической реальности – космосом, временем, вечностью, божеством, творчеством – категория личности в лирике Державина оказывается одним из неотъемлемых элементов высшей, идеальной, духовной реальности философской картины мира. Каждому из этих уровней приблизительно соответствует и определенная жанровая структура лирического стихотворения.

Эмпирический человек в «домашней» поэзии. Бытописательные мотивы лирики.

Эмпирический бытовой уровень личности чаще всего находит свое воплощение в жанрах, которые позже, в XIX в., станут называть «домашней поэзией» и «дружеским посланием» («Кружка» 1777 г., «К первому соседу» 1780 г., «Желание зимы» 1787 г., «Прогулка в Сарском селе» 1791 г., «Приглашение к обеду» 1795 г.).

Характерной приметой поэтики текстов, в которых человек предстает как обычный земной обитатель, является пластический бытописательный характер поэтической образности. Такое стихотворение может быть вызвано к жизни повседневной интимной бытовой ситуацией – дружеской пирушкой в саду:

Краса пирующих друзей,

Забав и радостей подружка,

Предстань пред нас, предстань скорей,

Большая серебряная кружка! (21),

или лодочной прогулкой по Царскосельскому озеру, окруженному пейзажным парком и памятниками русской военной славы, причем словесный пейзаж, возникающий под пером Державина в подобных стихах, имеет характер топографически точного соответствия реальной местности: по стихотворению «Прогулка в Сарском селе» можно установить точку зрения, с которой поэт воспринимает окружающие его виды:

Сребром сверкают воды,

Рубином облака,

Багряным златом кроны,
Как огненна река;
Свет ясный, пурпуровый
Объял все воды вокруг <...>
Коль красен вид природы
И памятников вид,
Они где зрятся в воды <...> (106).

Пластицизм мирообраза, создаваемого Державиным в реальных формах, красках и звуках материального мира, накладывает свой отпечаток даже и на условно-аллегорические образы, как, например, в шуточном стихотворении «Желание зимы», стилизованном под кабацкую песенку, где образ наступающей зимы имеет конкретные бытовые формы – это русская барыня «в шубеночке атласной», лихо катящая в стремительном экипаже:

В убранстве козырбацком,
Со ямщиком-нахалом,
На иноходце хватском,
Под белым покрывалом
Бореева кума
Катит в санях – Зима (60).

Один из главных способов создания эмпирического образа человека в стихах Державина – это погружение его в достоверную бытовую среду, окружение избыточными словесно-вещными натюрмортами, напоминающими живописные натюрморты фламандской школы, где сами по себе великолепная посуда, фрукты, цветовая гамма накрытого пиршественного стола нейтрализуют ассоциации с сатирическим бытописанием как средством дискредитации и становятся самоценным эстетическим фактом поэзии:

Гремит музыка, слышны хоры
Вкруг лакомых твоих столов;
Сластей и ананасов горы,
И множество других плодов
Прельщают чувства и питают;
Младые девы угощают,

Подносят вина чередой
И алиатико с шампанским,
И пиво русское с британским,
И мозель с зельцерской водой (33-34).

Это любование прекрасной вещностью мира, формой и цветом, особенно заметно в позднем творчестве Державина, где эмпирия бытовой человеческой жизни уступает место философским размышлениям о ее скоротечности, но именно это сознание повышает эстетическую ценность мгновенного зрительного впечатления, увеличивает наслаждение эфемерной красотой быта, как в одном из самых поздних стихотворений Державина «Евгению. Жизнь Званская» (1807):

Багряна ветчина, зелены щи с желтком,
Румяно-желт пирог, сыр белый, раки красны,
Что смоль, янтарь – икра, и с голубым пером
Там щука пестрая – прекрасны! (275).

Словесному натюрморту, как средству воссоздания пластически достоверной картины эмпирической жизни, соответствует словесный портрет, столь же пластический и столь же точно соотношенный со своим живым оригиналом, на чем Державин особенно настаивал в своих «Объяснениях». Так, комментируя оду «Изображение Фелицы», тематически связанную с одой «Фелица», он сделал следующее примечание к описанию внешности Екатерины II: «Сей куплет и следующие два описывают точно изображение императрицы, походку ее, нрав, голос и проч.» (315). Таким образом, совокупность черт физического и нравственного облика Екатерины II: «Небесно-голубые взоры // И по ланитам нежна тень», «тиха, важна, благородна» поступь, «коричные власы», «в очах величие души», «кроткий глас ее речей» (78-79) сливается в воображаемый пластический словесный портрет. В стихах Державина можно найти и точные словесные аналогии известным живописным полотнам его эпохи. Так, в оде «Видение мурзы» (1783-1784) содержится точнейшее воспроизведение портрета Екатерины II работы Левицкого[160], а в оде «Тончию» (1801) дан словесный эскиз одного из самых знаменитых портретов Державина кисти Сальватора Тончи, где поэт изображен на фоне зимнего пейзажа в медвежьей шубе и шапке:

Одежда белая струилась
На ней серебряной волной;
Градская на главе корона,
Сиял при персях пояс злат;
Из черно-огненна виссона,
Подобный радуге, наряд

С плеча десного половою
Висел на левую бедру... (56).
Иль нет, ты лучше напиши
Меня в натуре самой грубой:
В жестокий мраз с огнем души,
В косматой шапке, скутав шубой,
Чтоб шел, природой лишь водим,
Против погод, волн, гор кремнистых
В знак, что рожден в странах я льдистых,
Что был прапращур мой Багрим (228).

Так в поэзии Державина на эмпирическом уровне воплощения категории личности в один эстетический ряд выстраиваются явления материального и идеального мира, которые в предшествующей поэзии не могли быть соположены в пределах одного жанра или текста: бытописательный образ вещного мира, пейзажное описание и пейзажная аллегория, духовный облик человека, явленный в его внешности и одежде, наконец, произведение искусства, не принадлежащее к словесному ряду – картина, статуя.

В лирике Державина все эти явления приобретают абсолютное эстетическое равноправие по двум причинам: во-первых, потому что они реальны и имеют существование, а во-вторых, потому, что они становятся объектом его восприятия и поэтического творчества. Так под пером Державина лирическая поэзия перестает моделировать в словесных абстракциях отвлеченную умопостигаемую сущность жизни и начинает изображать мир таким, каким он виден глазу и слышим уху обыкновенного земного жителя – пестрым, разнородным, многоцветным, многозвучным – и единым в своей разнородности.

Человек в контексте социальных связей. Сатира Державина

Уровень социальной жизни личности в лирике Державина предстает наиболее конфликтным. С социальным аспектом личности связаны стихотворения, в которых четче проступает сатира как смысловая тенденция и авторская позиция, хотя в своем жанровом облике эти стихотворения совсем не обязательно сохраняют черты генетической преемственности с жанром сатиры как таковым. Одно из подобных стихотворений, стоившее Державину многих неприятностей при дворе, ода «Властителям и судиям», генетически является духовной одой, то есть переложением библейского псалма 81-го. Смягченную редакцию оды ему удалось опубликовать в 1787 г... но в 1795 г., после событий Великой французской революции, поднеся рукописный том своих стихотворений, в состав которого была включена и эта ода, Екатерине II, Державин чуть не попал в руки секретаря тайной полиции по обвинению в якобинстве. Действительно, в контексте европейской истории конца XVIII в. псалом царя Давида, от имени всевышнего обличающий «земных богов», приобрел острый политический

смысл и в назидании земным владыкам, и в гневном обличении их несправедливой власти:

Ваш долг есть: сохранять законы,

На лица сильных не взирать,

Без помощи, без обороны

Сирот и вдов не оставлять <...>

Не внемлют! – видят и не знают!

Покрыты мздою очеса:

Злодействы землю потрясают,

Неправда зыблет небеса (61).

Обличительный пафос духовной оды оказался усилен еще и характерным для Державина двоением его лирического субъекта: в обвинительную речь Бога в адрес несправедливых владык неожиданно вклинивается человеческий голос, возвещающий уже открытую русской литературой и Державиным в сатирическом и одическом планах истину о том, что царь – тоже человек. Но в духовной оде «Властителям и судиям» из нее делается вывод, который в сложившихся исторических условиях конца XVIII в. приобрел характер конкретной угрозы и намека на казнь Людовика XVI – совершенно вне зависимости от державинских поэтических намерений:

Цари! – Я мнил, вы боги властны,

Никто над вами не судья, –

Но вы, как я, подобно страстны

И так же смертны, как и я.

И вы подобно так падете,

Как с древ увядший лист падет!

И вы подобно так умрете,

Как ваш последний раб умрет (61-62).

Лирике Державина, воспроизводящей социальный облик человека, не в меньшей мере чем другим жанровым разновидностям его поэзии, свойственны контрастность и конкретность поэтики. Его сатирическая ода «Вельможа» (1794) – одно из наиболее крупных и последовательно выдержанных в обличительных тонах стихотворений сатирического плана – при всей своей кажущейся обобщенности имеет совершенно точный адрес. При том, что в оде не названо ни одно имя, у современников не могло быть ни малейшего сомнения относительно того, в чей адрес целит державинское обличение недостойного царедворца:

Не украшение одежд

Моя днесь муза прославляет,

Которое в очах невежд,

Шутов в вельможи наряжает (137).

Сатирический образ типичного царедворца, озабоченного более всего собственным покоем и удовольствием, имеет собирательный, как и в «Фелице», смысл. Но эта собирательность, так же, как и в «Фелице», складывается из характеристических примет многих известных Державину царедворцев. Во всяком случае, картина передней, в которой посетители терпеливо дожидаются пробуждения вельможи и приема, написана Державиным с натуры:

А там израненный герой,

Как лунь во бранях поседевший <...>

А там – вдова стоит в сенях

И горьки слезы проливает <...>

А там – на лестничный восход

Прибрел на костылях согбенный

Бесстрашный, старый воин тот <...>

А там, – где жирный пес лежит,

Гордится вратник галунами, –

Заимодавцев полк стоит,

К тебе пришедших за долгами (139-140).

В «Объяснениях» к оде «Вельможа» упомянуты князь Потемкин-Таврический и граф Безбородко, в приемных которых, надо полагать, Державину не раз приходилось наблюдать такие картины. Но и в сатирической оде «Вельможа» очерчена необходимая для Державина сфера контрастности. Антитезису недостойному вельможе, чей образ подан в сатирико-бытовых тонах, противопоставлен тезис – образ подлинного вельможи, достойного, доблестного, добродетельного – то есть носителя высших духовных ценностей:

Осел останется ослом,

Хотя осыпь его звездами;

Где должно действовать умом,

Он только хлопает ушами (137) –

Хочу достоинства я чтить,
Которые собою сами
Умели титулы заслужить
Похвальными себе делами (137).

И этот образ-тезис тоже конкретен: последние строфы оды, обращенные к истинному герою современности в глазах Державина, кончаются стихом: «Румяна вечера заря», которую поэт откомментировал так: «Стих, изображающий прозвище, преклонность лет и славу Румянцева» (327). Так в сатирической лирике Державина создается образная летопись его исторической эпохи, галерея портретов его живых современников, личности и дела которых, как это было ясно уже при их жизни, станут достоянием русской истории. И это подводит нас к следующему аспекту личности в творчестве Державина – воплощенной в людях и делах большой истории его эпохи.

Человек – современник своей исторической эпохи. Батальная лирика

Исторический срез категории личности более всего связан с державинской официальной одической лирикой, победными и батальными одами, а также с личными посвящениями великим современникам. В отношении крупных исторических событий – военных побед и территориальных приобретений – эпоха царствования Екатерины II была бурной и насыщенной. Она породила таких великих полководцев, как Потемкин, Румянцев, Суворов, озвучена победным громом чесменских и кагульских пушек, ознаменована взятием Измаила, осадой Очакова, присоединением Крыма, знаменитым переходом русских войск через Альпы. Естественно поэтому, что одическая батальная лирика занимает в творчестве Державина значительное место. Это такие его крупные стихотворения, как: «Осень во время осады Очакова» (1788), «На взятие Измаила» (1790), «На победы в Италии» (1799), «На переход Альпийских гор» (1799), «Фельдмаршалу Александру Васильевичу Суворову-Рымникскому...» (1795), «Снигирь» (1800).

В этих патриотических гимнах Державин, создавая более эмоциональный, чем исторический образ события, идет от собственной реакции, своего видения и понимания. Это эмоциональное впечатление, накладываясь на историческое событие, трансформирует его по законам индивидуального стиля мышления, делает большую историю фактом повседневной жизни человека, одним из аспектов личности самого Державина и любого человека его исторической эпохи. Может быть, особенно очевидна эта державинская способность интимно переживать грандиозные исторические события своей эпохи в оде «Осень во время осады Очакова», имеющей любопытную творческую историю. Ода была написана для племянницы князя Потемкина, В. В. Голицыной, чей муж находился под стенами осажденной крепости, под командой Потемкина и, как заметил Державин в «Объяснениях», «Автор, не имея тоже известия о наших войсках, между страхом и надеждой послал ей сию оду» (320). Этот конкретный жизненный факт, вызвавший появление державинской оды, характерно видоизменил ее поэтику, преобразив победный гимн во славу русского оружия в чередующиеся картины войны и мирной жизни. Ода начинается великолепным осенним пейзажем:

Уже румяна Осень носит Снопы златые на гумно, И роскошь винограду просит Рукою жадной на вино. Уже стада толпятся птичьи, Ковыль сребрится по степям; Шумящи красно-желты листья Расстлались всюду по тропам (65).

Осень – пора жатвы и сбора урожая, а жатва – это восходящая еще к древнерусской и фольклорной традиции метафора военной битвы. Поэтому по вполне естественной поэтической ассоциации возникает и батальная картина:

Мужайся, твердый росс и верный, Еще победой возблестать! Ты не наемник – сын усердный; Твоя Екатерина мать, Потемкин – вождь, Бог – покровитель; Твоя геройска грудь – твой щит <...> (67).

Совмещение контрастных планов – мирной изобильной осени и жатвы урожая – жатвы лавров военной славы – порождает следующий ассоциативный сюжетный ход – обращение к теме мирной семейной жизни и ожидания героя с поля битвы:

Она к тебе вседневно пишет:

Твердит то славу, то любовь,

То жалостью, то негой дышит,

То страх ее смущает кровь (68) –

и это контрастное состояние души является личностным психологическим воплощением главного контраста оды: контраста между мирной тишиной природы и грохотом военной бури. Так личность и история неразрывно сопрягаются в глубинном тождестве через поэтическое мировосприятие автора.

В батальной лирике Державина складываются два типа образов героев исторической эпохи: поэтически обобщенный собирательный образ Росса – сына отечества, патриота, своеобразная аллегория национальной идеи, и индивидуализированно-конкретный, в духе пластической портретной образности Державина, стремящегося воссоздать достоверный бытовой облик человека. Среди портретов великих современников, которые рассыпаны по текстам батальных од Державина, обращают на себя внимание стихотворные посвящения А. В. Суворову, чей экстравагантный бытовой облик был как бы специально создан для контрастного поэтического мышления Державина. Бытовая картинка – Суворов, демонстративно спящий на охапке соломы в роскошном Таврическом дворце – это не только очередной образец державинской поэтики контраста, но и свидетельство ее глубокого соответствия эпохальному типу мировосприятия. Кажется, что не Державин, увидев эту картинку воочию, написал свои стихи «Когда увидит кто, что в царском пышном доме // По звучном громе Марс почиет на соломе» (159), а она перекочевала в реальную жизнь из стихов Державина. Особенно же наглядной, формально проявленной контрастностью отличается портрет Суворова в стихотворении «Снигирь», написанном Державиным на смерть великого полководца, где стихи, выдержанные в портретно-бытовом низком или абстрактно-понятийном высоком словесном ключе, чередуются как перекрестные рифмы:

Кто перед ратью будет, пылая, Ездить на кляче, есть сухари; В стуже и зное меч закаляя, Спать на соломе, бдеть до зари; Тысячи воинств, стен и затворов С горстью россиян все побеждать? (222).

Коллективный и индивидуальный образы героев эпохи, Росс и российский полководец в

батальной лирике Державина, воплощают в себе такую эстетическую универсалию державинской лирики, как острое национальное самосознание. Его рост был обусловлен громом русских военных побед, и в этом качестве национальное самосознание определило официальный идеологический пафос эпохи. Как фундаментальная основа духовной жизни России, национальное самосознание оказало свое влияние и на особенности литературы 1760-1780-х гг.: мы уже имеем случай говорить о художественных приемах создания национального характера в беллетристике, стихотворном эпосе, драматургии. В державинских стихах «тайна национальности» открывается и русской поэзии.

«Тайна национальности». Анакреонтическая поэзия

Еще Белинский заметил, что «главное, отличительное их [стихов Державина] свойство есть народность, народность, состоящая не в подборе мужицких слов или насильственной подделке под лад песен и сказок, но в сгибе ума русского, в русском образе взгляда на вещи» [161]. Этот «русский образ взгляда на вещи» в лирике Державина изначален, и проявляется он весьма многообразно. На эмпирическом уровне мирообраза он связан с вещными приметам национального быта: не случайно характерные державинские натюрморты, изображающие накрытый стол, неукоснительно вызывают эпитет «русский», в равной мере относящийся и к обеду, и к образу поэта; как в стихотворении «Приглашение к обеду» (1795):

Шекснинска стерлядь золотая. Каймак и борщ уже стоят; В крафинах вина, пунш блистая, То льдом, то искрами манят <...> Не чин, не случай и не знатность На русский мой простой обед Я звал, одну благоприятность

<...> (157).

Национальная кухня и национальное хлебосольство хозяина по-державински характерно, сводят в одной лирической эмоции бытописательный мотив с душевным свойством. Национальные обычаи и нравы – это из области глубинных основ личности, и Державин это хорошо понимает. В 1798 г., переводя второй эпод Горация «*Beatus ille...*» («Похвала сельской жизни»), Державин русифицировал свой перевод и позже обратил на это особенное внимание читателя: ода Горация в переводе русского поэта оказалась «соображена с русскими обычаями и нравами» (344). Русификация имеет двойной, фольклорно-литературный характер: описывая обед крестьянина, Державин разворачивает в бытовой зарисовке русскую пословицу «щей горшок да сам большой» — и это служит своеобразной ассоциативной отсылкой к творчеству основоположника новой русской литературы – Кантемира, который использовал эту же пословицу в Сатире V («Щей горшок, да сам большой, хозяин я дома» [162]):

Горшок горячих, добрых щей, Копченый окорок над дымом; Обсаженный семьей моей, Среди коей сам я господином, И тут-то вкусен мне обед! (207).

Вероятно, глубоко не случаен тот факт, что национальное самосознание, органично свойственное эмпирическому мировосприятию Державина изначаленно, приобретает смысл эстетической категории в переводно-подражательной поэзии позднего периода творчества, когда он пишет стихотворения, объединенные в поэтический сборник 1804 г. «Анакреонтические песни». В этот сборник Державин включил не только свои вольные переводы стихотворений Анакреона и классической древней анакреонтической лирики, но и свои оригинальные тексты, написанные в духе легкой лирики, воспевающей простые радости земной человеческой жизни. Пластицизм древнего мировосприятия был глубоко родственен пластическому мировидению Державина – это и обусловило его интерес к жанру

анакреонтической оды.

Общая эстетическая тенденция переводов анакреонтики – это очевидная русификация античных текстов. Переводя стихотворения Анакреона, Державин насыщает свои переводы многочисленными реалиями и историческими приметам русской жизни: вот как, например, выглядит перевод стихотворения Анакреона «К лире», издавна знакомый русскому читателю по ломоносовскому «Разговору с Анакреоном»:

Петь Румянцева сбирался, Петь Суворова хотел; Гром от лиры раздавался, И со струн огонь летел <...> Так не надо звучных строев, Переладим струны вновь; Петь откажемся героев, А начнем мы петь любовь (179).

Поэтому неудивительно, что на фоне «чужого», хотя и очень близкого по типу мировосприятия, рельефнее обозначается «свое» – ощущение своей принадлежности к определенному национальному типу и попытка воспроизведения национального склада характера чисто поэтическими средствами. Так возникает один из лирических шедевров Державина, стихотворение «Русские девушки», в самом своем ритме передающее мелодику и ритмику народного танца, а через обращение к народному искусству выражающее идею национального характера:

Зрел ли ты, певец тииский, Как в лугу весной бычка Пляшут девушки российски Под свирелью пастушка? Как, склонясь главами, ходят, Башмаками в лад стучат, Тихо руки, взор поводят И плечами говорят?[163]

На перекрестье аспектов личностного бытия – эмпирического быта и исторического бытия, социальных связей и национального самосознания человека в лирике Державина рождается жанр философской оды, соответствующий самому высокому уровню личностного бытия – духовно-интеллектуальному и творческому.

Бытийные аспекты личности в философских одах и эстетических манифестах

В философских одах Державина человек оказывается перед лицом вечности. В поздней философской лирике понятие вечности может конкретизироваться через идею божества и картину мироздания, космоса в целом (ода «Бог», 1780-1784), через понятия времени и исторической памяти (ода «Водопад», 1791-1794), наконец, через идею творчества и посмертной вечной жизни человеческого духа в творении (ода «Памятник», 1795. стихотворение «Евгению. Жизнь Званская», 1807). И каждый раз в этих антитезах человека и вечности человек оказывается причастен бессмертию.

В оде «Бог», написанной под явным влиянием ломоносовских духовных од, Державин создает близкую ломоносовской поэтике картину бесконечности космоса и непостижимости божества, причем эта картина замкнута в чеканную каноническую строфу ломоносовской торжественной оды:

Светил возжженных миллионы В неизмеримости текут, Твои они творят законы, Лучи животворящи льют (53).

На фоне этой грандиозной космической картины человек не теряется именно потому, что в нем слиты материальное и духовное, земное и божественное начала – так поэтика державинского контрастного мировосприятия получает свое философское и теологическое обоснование:

Я связь миров, повсюду сущих, Я крайня степень вещества; Я средоточие живущих, Черта начальна божества; Я телом в прахе истлеваю, Умом громам повелеваю, Я царь – я раб – я червь – я бог! (54).

От сознания двойственности человеческой природы рождается де-ржавинское убеждение в том, что истинный удел человека – бессмертие духа, которого не может упразднить конечность плоти: «Мое бессмертно бытие; // <...> И чтоб чрез смерть я возвратился, // Отец! в бессмертие твое» (54). Именно эта мысль является внутренне организующей для всего цикла философской лирики Державина. Следующую стадию ее развития, более конкретную по сравнению с общечеловеческим пафосом оды «Бог», можно наблюдать в большой философско-аллегорической оде «Водопад». Как всегда, Державин идет в ней от зрительного впечатления, и в первых строфах оды в великолепной словесной живописи изображен водопад Кивач на реке Суне в Олонецкой губернии:

Алмазна сыплется гора С высот четыремя скалами, Жемчугу бездна и сребра Кипит внизу, бьет вверх буграми <...> Шумит – и среди густого бора Теряется в глуши потом <...> (107).

Однако эта пейзажная зарисовка сразу приобретает смысл символа человеческой жизни – открытой и доступной взору в своей земной фазе и теряющейся во мраке вечности после смерти человека: «Не жизнь ли человеков нам // Сей водопад изображает?» (109). И далее эта аллегория развивается очень последовательно: открытый взорам сверкающий и гремящий водопад, и берущий из него начало скромный ручеек, затерявшийся в глухом лесу, но поющий своей водою всех проходящих к его берегам, уподобляются времени и славе: «Не так ли с неба время льется <...> // Честь блещет, слава раздается?» (109); «О слава, слава в свете сильных! // Ты точно есть сей водопад <...>» (112).

Основная часть оды персонифицирует эту аллегория в сравнении прижизненных и посмертных судеб двух великих современников Державина, фаворита Екатерины II князя Потемкина-Таврического и опального полководца Румянцева. Надо полагать, что поэта, чуткого к слову, увлекла кроме всего прочего и возможность контрастного обыгрывания их значащих фамилий. Румянцева, пребывающего во тьме опалы, Державин избегает называть по фамилии, но его образ, возникающий в оде, весь окутан блеском светоносных метафор, созвучных ей: «как румяной луч зари», «в венце из молненных румянцев» (111). Напротив, Потемкин, блистательный, всемогущий, изумлявший современников роскошью своего образа жизни, блеском неординарной личности, одним словом, бывший при жизни на виду, в оде «Водопад» погружен во тьму безвременной смерти: «Чей труп, как на распустье мгла, // Лежит на темном лоне ночи?» (114). Яркая и громкая прижизненная слава Потемкина, как и сама его личность, уподобляются в оде Державина великолепному, но бесполезному водопаду:

Дивиться вокруг себя людей Всегда толпами собирает, – Но если он водой своей Удобно всех не напоет <...> (113).

Жизнь же не менее талантливому, но незаслуженно обойденному славой и почестями Румянцева вызывает в сознании поэта образ ручейка, чье тихое журчание не потеряется в потоке времени:

Не лучше ль менее известным, А более полезным быть; <...> И тихим вдалеке журчаньем Потомство привлекать с вниманьем? (113).

Вопрос о том, кто из двух полководцев более достоин жизни в памяти потомков, остается для Державина открытым, и если образ Румянцева, созданный поэтом в оде «Водопад», в высшей степени соответствует державинским представлениям об идеальном государственном деятеле («Блажен, когда, стремясь за славой, // Он пользу общую хранил» – 112), то образ Потемкина, настигнутого внезапной смертью на высшем взлете его

блистательной судьбы, овеян проникновенной авторской лирической эмоцией: «Не ты ли с высоты честей // Незапно пал среди степей?» (114). Разрешение проблемы бессмертия человека в памяти потомков дается в общечеловеческом плане и абстрактно-понятийном ключе:

Услышите ж, водопады мира! О славой шумные главы! Ваш светел меч, цветна порфира,
Коль правду возлюбили вы, Когда имели только мету, Чтоб счастье доставить свету (118).

И столь же моралистический общечеловеческий характер имеет комментарий к этой строфе в «Объяснениях»: «Водопады, или сильные люди мира, тогда только заслуживают истинные похвалы, когда споспешествовали благоденствию смертных» (333).

В эволюции жанра философской оды Державина заметна тенденция к конкретизации ее объекта: от общеполитической проблемы (смерть в оде «На смерть князя Мещерского») к общечеловеческим аспектам личностного бытия (ода «Бог») к осмыслению в русле этих проблем конкретных судеб своих исторических современников («Водопад»). В творчестве Державина второй половины 1790-х – начала 1800-х гг. наступает момент, когда объект философской лирики – человек вообще, сливается с ее субъектом – автором философской оды, и она преобразуется в эстетический манифест: размышление поэта о своей личности и творчестве, о своем месте в своей исторической современности и о посмертной жизни поэтического духа, воплощенного в стихотворных текстах («Мой истукан», 1794; «Памятник», 1795; «Лебедь», 1804; «Признание», 1807; «Евгению. Жизнь Званская». 1807).

Пора подведения итогов поэтической жизни ознаменована вольным переводом оды Горация «Ehedi monumentum...», который Державин создал в 1795 г. под заглавием «Памятник». Это произведение не является переводом в точном смысле слова, каким был перевод Ломоносова. Скорее, это вольное подражание, реминисценция, использование общего поэтического мотива с наполнением его конкретными реалиями собственной поэтической жизни, и наряду со стихами, близко передающими мысль Горация («Так! – весь я не умру, но часть меня большая, // От тлена убежав, по смерти станет жить», 175), Державин вводит в свой текст конкретную поэтическую самооценку: как таковой, этот мотив тоже является гораццианским, но его реалии – это поэтическая биография Державина:

Что первый я дерзнул в забавном русском слове
О добродетелях Фелицы возгласить, В
сердечной простоте беседовать о Боге И истину царям с улыбкой говорить (175).

Этот же мотив – поэтического бессмертия в духе и творчестве – развивается в еще одном вольном переводе из Горация, стихотворении «Лебедь»:

Да, так! Хоть родом я не славен, Но, будучи любимец муз,
Другим вельможам я не равен, И самой смертью предпочтуть.
Не заключит меня гробница, Среди звезд не превращусь я в прах,
Но, будто некая цевница, С небес раздамся в голосах (251).

Но Державин не был бы Державиным, если бы в осмыслении итогов своей поэтической жизни остановился на уровне общей абстрактной идеи и символически-аллегорической образности. Один из поздних шедевров поэта – послание «Евгению. Жизнь Званская», которое возникло в результате знакомства Державина с Евгением Болховитиновым, автором «Словаря русских светских писателей», попросившим у Державина сведений о его жизни и творчестве. Державинское стихотворение – это своеобразная поэтическая параллель к документальной биографии Державина, и в нем, как в фокусе, сошлись все характерные свойства державинской лирики – зеркала поэтической личности и человеческой жизни.

В послании «Евгению. Жизнь Званская» оживает мотив распорядка дня, интерпретированный более широко – как воспроизведение образа жизни, который через совокупность бытовых привычек и ежедневных занятий может сформировать представление об образе человека. В эту общую композиционную раму органично вмещаются все характерные особенности

поэтического стиля Державина: конкретная пластичность мирообраза, реализованная в пейзажных зарисовках и вещных натюрмортах; эмпирический бытовой образ обыкновенного земного жителя, не чуждого простых радостей жизни и контрастирующий с ним своей духовностью возвышенный облик умудренного жизнью философа, поэта – собеседника богов на пиршестве духа, летописца славных исторических свершений своей эпохи.

И над всей этой великолепной в своей пластической вещности и высоком духовном пафосе картиной заката поэтической жизни звучит изначальный державинский «глагол времен, металла звон» – мысль о скоротечности земной жизни и земной красоты, мысль о всепоглощающем времени и всепоглощающей смерти, избежать которой ничто не может: «Разрушится сей дом, засохнет бор и сад, // Не вспомнится нигде и имя Званки» (279). Единственное, что не подвержено тлену – память, и в памяти потомства Державин, чей индивидуально-биографический человеческий облик нераздельно сливается с образом лирического субъекта послания, останется жить своим бессмертным поэтическим вдохновением. Такой смысл имеет заключительное обращение автора послания к его адресату, некогда внимавшему звукам лиры поэта:

Ты слышал их – и ты, будя твоим пером Потомков ото сна, близ Севера столицы, Шепнешь в слух страннику, в дали как тихий гром: «Здесь Бога жил певец, Фелицы» (279).

Отвечая на просьбу Евгения Болховитинова о доставке ему сведений о своей жизни и творчестве, Державин написал:

«Кто вел его на Геликон И управлял его шаги? Не школ витийственных содом: Природа, нужды и враги».

Объяснение четырех сих строк составит историю моего стихотворства, причины оного и необходимость...»[164].

Хотя ни в этих поэтических строчках, ни в прозаической приписке к ним нет слов «поэзия» и «жизнь», объединенных знаком равенства, смысл высказывания именно таков. В этом свойстве лирики Державина полноценно представлять личность поэта, служить зеркалом его духовного облика и эмпирического образа, соответствовать своими историко-биографическими реалиями истории державинской эпохи и биографии Державина-человека – главное завоевание Державина для русской поэзии в целом. Это и есть то самое единство личности поэта, обеспечивающее единство его поэтического наследия, объединяющее тексты Державина не столько категорией стиля или жанра (хотя как более частное единство, и единство индивидуального стиля, и единство жанровой структуры в лирике Державина вполне актуальны), сколько категорией авторской личности, фактом принадлежности его творческой системе.

По стихам Державина можно реконструировать все основные события его жизни. Пусть поэтическая биография, явленная в стихах Державина, имеет пока что еще внешний, событийно-эмпирический характер: в сфере духовной жизни лире Державина подвластен пока только темперамент мысли. Его эмоции яркие и определены, но изолированы одна от другой и не составляют в своей совокупности целостной картины эмоциональной жизни личности. Однако без этого эмпирического уровня единства жизни и поэзии, которого Державин достиг в своем творчестве, намного превысив поэтические достижения своих предшественников и современников, русская поэзия не поднялась бы до важнейшего открытия лирики русской романтической школы. Автопсихологизм Жуковского, Батюшкова, Баратынского – это следующий шаг поэзии вслед за автобиографизмом Державина. Органическое же слияние автобиографизма и автопсихологизма осуществилось в лирике Пушкина. Так определяется место Державина в истории русской поэзии: он – связующее звено национальной поэтической традиции, переходная фигура на пути от рациональной лирики к поэзии «чувства и сердечного воображения».

Резкие стиливые перепады в лирике Державина, постоянно манипулирующего в своих единичных лирических текстах элементами высоких и низких жанрово-стилевых структур, вызывают ощущение своеобразной пародийности его лирики по отношению ко всей предшествующей поэтической традиции. Разумеется, в строгом смысле слова поэзию Державина пародийной назвать нельзя, хотя одна из эстетических функций пародии в литературном процессе – а именно, функция преодоления ставших штампами жанрово-стилевых соответствий, ей свойственна. Пародийным в чистом виде, то есть отрицающим все предшествующие идеологические и эстетические ценности, является творчество И. А. Крылова, произведшего тотальную ревизию высоких жанров литературы XVIII в.

Пародийные жанры в творчестве И. А. Крылова (1769-1844)

Творчество Ивана Андреевича Крылова четко распадается на две приблизительно равных в хронологическом отношении, но противоположных по своим этико-эстетическим установкам периоды. Крылов-писатель XVIII в. – это тотальный отрицатель, сатирик и пародист; Крылов-баснописец века XIX, хотя он и унаследовал национальную традицию понимания басни как сатирического жанра, все-таки утверждает своими баснями моральные истины, поскольку от природы басня является утвердительным жанром (апологом). При этом творчество молодого Крылова в XVIII в. обладает двойной историко-литературной ценностью: и самостоятельной, и перспективной, как постепенное становление тех форм и приемов творческой манеры, которые сделали имя Крылова своеобразным синонимом национальных эстетических представлений о жанре басни.

Журнал одного автора «Почта духов». Сюжет и композиция

Крылов начал писать очень рано: первое его литературное произведение, комическая опера «Кофейница», создано, когда ему было 14 лет; и другие его ранние литературные опыты тоже связаны с театром и жанром комедии. Но подлинный литературный дебют Крылова состоялся в 1789 г., когда он начал издавать сатирический журнал одного автора «Почта духов» – и в этой связи нельзя не обратить внимания на символичность двух хронологических вех, имеющих отношение к этому дебюту. Крылов родился в 1769 г., когда Новиков начал выпускать свой сатирический журнал «Трутень», а в 1789 г., когда Крылов в своем периодическом издании подхватил традиции русской сатирической публицистики, озаглавив свой журнал «Почта духов» по аналогии с журналом Ф. Эмина «Адская почта», началась Великая французская революция, и вызванное ею повсеместно, в том числе и в России, брожение умов было далеко не последней причиной того, что издание крыловского журнала было прекращено насильственно: вместо запланированных двенадцати номеров журнала вышло только восемь[165].

Как тип периодического издания «Почта духов» Крылова заметно отличается от сатирических журналов 1769-1774 гг. прежде всего тем, что это журнал одного автора, то есть по изначальному замыслу он является целостным произведением, которое издается периодическими ежемесячными выпусками. В этом Крылов довел до формального логического предела тенденции к редакторской циклизации разнородных и разножанровых публикаций, которые (тенденции) наметились в сатирических журналах Новикова, компоновавшего в единое смысловое целое публицистические материалы разных авторов. Крылов же фактически был единственным автором «Почты духов», хотя, как показала М. В.

Разумовская, примерно половина писем, входящих в состав журнала, переведены Крыловым с французского, из романов маркиза д'Аржана[166].

От обычного повременного издания журнал одного автора (или «периодического издания», как определил его Крылов) отличается еще и тем, что в нем обязательно присутствует некий сюжетно-композиционный стержень, позволяющий нанизывать на него и объединять между собой разнородные публикации. Таким единым композиционным стержнем в «Почте духов» является мотив переписки журнал имеет подзаголовок «Ученая, нравственная и критическая переписка арабского философа Маликульмулька с водяными, воздушными и подземными духами», а издатель и автор журнала представлен как своеобразный посредник: будучи секретарем арабского волшебника, он публикует его переписку со стихийными духами.

В качестве сюжетной схемы периодического издания Крылов воспользовался характерным приемом русской бурлескной литературы, развивающей сюжет в двух планах повествования – фантастическом и реальном. Фантастический сюжет «Почты духов» – история своеобразного «повреждения нравов» в Аиде, царстве мертвых античной мифологии. По мифу жена Плутона Прозерпина должна проводить половину года на земле, со своей матерью Церерой, а половину – в Аиде со своим супругом. И в первом письме гнома Зора повествуется о том, как Прозерпина вернулась из очередной отлучки на землю совершенной парижской модницей и, пожелав завести в Аиде модные порядки, послала Зора на землю покупать модные наряды и украшения, а также разыскивать и доставлять в Аид портных, парикмахеров и ювелиров. Новые порядки в Аиде до такой степени насмешили судей загробного царства – Эака, Миноса и Радаманта, что от смеха они сошли с ума, и Плутону потребовались новые судьи, желательные честные, на поиски которых отправился гном Буристон. Приключения, встречи и наблюдения Зора и Буристона над человеческой жизнью образуют канву, по которой развивается второй, реальный сюжет журнала, объединенный не темой, а мотивом – пожалуй, этот мотив можно определить как типичный жанрообразующий романский мотив путешествия. Именно он позволяет органично соединять разнородный материал наблюдений гномов над жизнью и нравами людей в целостную энциклопедическую картину русских нравов конца XVIII в.

В число корреспондентов арабского волшебника Маликульмулька входят стихийные духи разной природы; наряду с гномами – духами земли, арабскому волшебнику пишут письма сильфы – духи воздуха Дальновид, Световид и Выспрепар, парящие над землей и наблюдающие людские нравы. Переписка воздушных духов с арабским волшебником не имеет внешней ярко выраженной связи с общим сюжетом журнала, но тематика и литературная форма писем сильфов имеет в общей композиции «Почты духов» самостоятельную смысловую нагрузку.

Соответственно разной природе стихийных духов – грубой материальности духов земли гномов и воздушной бесплотности сильфов, Крылов распределяет между их корреспонденцией уровни отражения реальности. Привилегией гномов является знание всего, что происходит в земной материальной человеческой жизни. Гномы пишут арабскому волшебнику об успехе в покупке модных нарядов и знакомстве с молодым щеголем Припрыжкиным, истории женитьбы которого будет посвящен целый ряд писем Зора; о посещении праздника именин в доме богатого купца Плутареца и разговорах, слышанных за праздничным столом; о пребывании во французской модной лавке, о книжных лавках, оперных и драматических спектаклях, и тому подобных вещах, в которых легко различимы все характерные тематические признаки русского сатирического бытописания.

Напротив, темы писем сильфов – это высокие идеологические абстракции: рассуждения о краткости человеческой жизни, о свойствах мизантропов, о «некоторых государях и министрах, кои поступками своими причиняли великий вред людям», о честности, меланхолии, глупости и учености переводят материал бытовых зарисовок в план философской рефлексии на уровне абстрактных понятий. В ряде случаев этот перепад

уровней нравоописания от бытового к бытийному подчеркнут последовательным расположением тематически близких корреспонденции: так, письмо IX гнома Зора о знакомстве с Припрыжкиным, рисующее бытовой облик светского вертопраха-петиметра, непосредственно соседствует с письмом X от сильфа Световида, трактующим «о удивительном сходстве чувств, склонностей и поступок петиметра и обезьяны».

Традиции русской сатирической публицистики в «Почте духов»

В общей композиции «Почты духов» и двуплановой картине мира, которая создается в журнале Крылова, вновь оживают типологически устойчивые мирообразы русской литературы: сатирико-комедийный бытовой и одо-трагедийный идеологический, воспринятые сквозь призму сатирической публицистики 1769-1774 гг., как разные аспекты реализации общей сатирической этико-эстетической установки. Далекое не случайно то, что одно из первых писем «Почты духов» – письмо IV от сильфа Дальновиды о свойствах мизантропов – подхватывает проблематику одного из самых ярких эпизодов журнальной полемики 1769-1774 гг. – спора о сатире между «Трутнем» и «Всякой всячиной», по ходу которого издатель «Трутня», настаивающий на непримиримом отношении не только к пороку, но и к порочному человеку, был обвинен императрицей в отсутствии «кротости и человеколюбия», то есть в мизантропизме. В этом контексте пламенный панегирик «мизантропу», содержащийся в письме IV от сильфа Дальновиды, обретает смысл декларации этико-эстетической позиции Крылова, определяющего свое положение в непрерывной цепи традиционной преемственности русской сатиры:

«...»признаюсь, что не только извиняю, но даже хвалю поступки и образ мыслей тех людей, которым дают название

мизантропов. «...» Ничто не может быть столь полезно для благосостояния общества, как великое число сих мизантропов; я почитаю их за наставников и учителей рода человеческого. «...» Врожденное людям самолюбие управляет с самого почти младенчества их деяниями. Нельзя сыскать лучшего средства к исправлению их погрешностей, как изобразя гнусность тех пороков, коим они поработочены, обращать их в насмешку «...». Никто не может исполнить сие с лучшим успехом, как мизантроп «...»[167].

Теоретическое рассуждение о сатире и сатирике отливается у Крылова в формах речи, предельно приближенных к панегирическому стилю «похвального слова» и тождественных по своей утвердительной установке жанру торжественной оды. Еще более наглядно картину восприятия старших традиций русской литературы являет собой письмо VIII от сильфа Световида, в котором приводится «Суждение о науках дворянина, живущего в деревне и поверженного в роскошь и негу богача». Здесь воскресает не только аналогичный мотив «Трутня», но и его непосредственный источник: Сатира I Кантемира «К уму своему. На хулящих учение»:

Деревенский дворянин, который провождает всю свою жизнь, гоняясь целую неделю по полям с собаками «...», почел бы обесщеченным благородство древней своей фамилии, если б занялся когда чтением какой нравоучительной книги «...». Науки почитает он совсем несвойственным для благородных людей упражнением «...». Дворянин, живущий в городе «...», не лучше рассуждает о науках «...»: «Неужели, – говорит он, – должен я ломать голову, заниматься сими глупостями, которые не принесут мне никакой прибыли? «...» Разбогател ли хотя один ученый от своей учености?» (I;64-65).

В пределах одной речевой формы, которую предлагает рефлексия философических писем сильфов, проблема сатиры поднята в своем абстрактно-понятийном (тезисном) и

конкретно-живописном (аргументальном) типах художественной образности, что заставляет вспомнить об исходном, прототипическом жанре новой русской словесности – синкретической проповеди Феофана Прокоповича, установки которой под занавес века оживают в сатире молодого Крылова, предлагающего в «Почте духов» столь же синкретическую картину русских нравов, реализованную через диалог старших жанровых установок сатиры и оды.

Подхватывая эстетико-идеологический аспект полемики «Трутня» и «Всякой всячины», включаясь в спор подданного с императрицей о характере и допустимых рамках сатиры как средства прямого социального воздействия, причем, включаясь в него на стороне подданного, Крылов, естественно, не мог (да и не хотел) избежать его глубокой политической подоплеки – проблемы власти. За 20 лет, прошедших с момента выхода в свет первого номера «Трутня», внутривластная обстановка в России изменилась, и Крылов не мог уже позволить себе ни того тона, ни того уровня обсуждения проблемы русской власти, которые позволила принять Новикову эпоха гласности 1769-1774 гг. Однако по естественной ассоциации проблема власти возникает непосредственно в контексте рассуждений сильфа Дальновидца об общественной пользе мизантропов:

Если бы при дворах государей находилось некоторое число мизантропов, то какое счастье последовало бы тогда для всего народа! Каждый государь, внимая гласу их, познавал бы тотчас истину. Один мизантроп истребил бы в минуту все те злодеяния, кои пятьдесят льстецов в продолжение целого месяца причинили (I;49).

В «Почте духов» есть и своеобразная сюжетная реализация этого общего тезиса – письмо XLV от сильфа Выспрепара «о бытии его в столице Великого Могола» в тот день, когда юный наследник Великого Могола вступил на престол. В письме сильфа изображен молодой повелитель, окруженный льстецами, которые не хотят пропустить к нему писателя, «скитающегося по всей земле под предлогом искания истины» (I;278). Когда же писатель все-таки прорывается к трону Великого Могола, он произносит панегирик истине, призывая молодого повелителя любить ее:

«Если государи не любят истины, то и сама истина, с своей стороны, не более к ним благосклонна. <...> Есть, однако ж, такие примеры, что она и коронованных глав имела своими любимцами» (I; 279-280).

Эта речь выслушана молодым монархом вполне благосклонно, однако сразу после нее он удаляется смотреть «забавное, чувствительное и великолепное зрелище» с той же благосклонностью к его устройтелю, а итог всему этому сюжету подводит сильф Выспрепар:

<...> а я полетел в свой путь, проклиная подлость льстецов, которые, кажется, в том полагают свою славу, чтоб сердца монархов отвращать от добродетели и заграждают истине путь к престолу» (I;284).

Таким образом, проблема власти тоже распадается под пером Крылова на два уровня: в письме сильфа Выспрепара отчетливо проведена грань между идеальным монархом, образ которого существует только как абстрактное понятие, выраженное в слове писателя, и монархом реальным, образ которого от идеала весьма далек. Этот смысловой разрыв между понятийной и материальной реальностью на уровне проблемы власти становится особенно очевидным оттого, что Крылов облек свое рассуждение о монархе и истине в традиционный условный колорит «восточной повести» – устойчивой литературной формы просветительской политической утопии.

Использование жанровой формы «восточной повести» для создания образа идеального монарха в «Почте духов» пока еще имеет характер традиционного литературного приема, однако уже и в письме сильфа Выспрепара заметен характерный сдвиг акцентов: восточная повесть изображала идеальных монархов как реально существующих, у Крылова же

реальный монарх Могол только может стать таковым, если будет любить истину. В этом сдвиге акцентов – предвестие того пародийного разворота, который жанр восточной повести приобретет в публицистике Крылова начала 1790-х гг.

Что же касается бытописательных писем гномов, то и здесь мы можем наблюдать ту же картину усвоения национальной сатирической традиции на всем протяжении ее развития от Кантемира до Фонвизина. В «Почте духов» постоянно идет игра литературных ассоциаций и скрытых отсылок к творчеству предшественников. Так, весь бытовой сюжет первой части «Почты духов» – история женитьбы петиметра Припрыжкина – выстроен на узнаваемых мотивах и приемах национальной сатирической традиции, особенно очевидной в рассказе Припрыжкина гному Зору об исполнении трех заветных желаний (письмо XVII):

«Поздравь меня, любезный друг, <...> с тем, что я сыскал цуг лучших аглинских лошадей, прекрасную танцовщицу и невесту, а что еще более, так мне обещали прислать чрез несколько дней маленького прекрасного мопса; вот желания, которые давно уже занимали мое сердце! <...> О, я только между ими стану разделять мое сердце! <...> Поздравляю тебя, любезный друг, <...> более всего с невестою; я уверен, что ты не ошибся в твоём выборе». «Конечно, – сказал он, – лошади самые лучшие аглинские!» (I;118).

Подобное выстраивание в один ряд лошадей, танцовщицы, невесты и мопса заставляет вспомнить о таком характерном приеме русской сатиры как зоологизация человеческих образов, в полной мере унаследованном будущим баснописцем от Фонвизина. Характерно, что на страницах «Почты духов» зоологизация человеческих образов, уподобляющая человека бездушной плоти, получает не только практическое воплощение как художественный прием сатиры, но и теоретическое осмысление в письме X от сальфа Световида, трактующем «о удивительном сходстве чувств, склонностей и поступок петиметра и обезьяны»:

Когда обезьяна смотрится в зеркало, тогда, прельщаясь собою, удваивает она смешные свои коверкания <...> Петиметр точно так же, взирая на себя в большое стенное зеркало, представляет те же самые движения и обороты <...>. Итак, в ком можно найти столь совершенное сходство? (I;78-79)

Очевидно, что в этом и подобных ему пассажах положительно-утверждающая интонация философской рефлексии сальфа, аналогичная утвердительно-установочной ораторской речи в ее тезисной понятийной образности служит целям сатирического отрицания. По своему содержанию образ петиметра – обезьяны, уподобленный животному, строго выдержан в категориях вещно-предметного сатирического мирообраза, служащего целям этической дискредитации объекта описания. Подобная игра утверждения и отрицания свидетельствует о том, что Крылов вполне усвоил не только фонвизинский смеховой прием, но и новиковский способ непрямого выражения этического пафоса в лукавой, вибрирующей противоположными смыслами интонации.

Это – своеобразный литературный фокус национальной сатирической традиции, сводящий в одном мотиве его тематический источник – Сатиру II Кантемира, где впервые появляется образ щеголя, вертящегося перед зеркалом, его художественную интерпретацию в русле фонвизинского приема зоологизации человеческого образа и его литературную перспективу – грядущие крыловские басни об обезьянах («Мартышка в зеркале увидя образ свой...» – II; 102), служащие доказательством морального тезиса: «Таких примеров много в мире: // Не любит узнавать себя никто в сатире» (II;103).

Таким образом, можно сказать, что Крылов сполна унаследовал традицию национальной сатиры во всех ее вариантах: от чистой жанровой структуры сатиры Кантемира до сложных комбинированных форм одо-сатирического мирообраза в редакторской деятельности Новикова и творчестве Фонвизина. Именно по этой линии намечается своеобразие

индивидуальной манеры крыловской сатиры. Отсюда – перспектива оригинальных сатирических жанров Крылова, намечающаяся уже в контексте журнала «Почта духов». Выше мы говорили о перспективе пародийной интерпретации восточной повести. То же самое можно сказать о панегирике.

И своим бурлескным сюжетом, перелицовывающим в бытовом плане образы обитателей Аида, и прихотливыми комбинациями утвердительной и отрицательной установок как способов сатирической дискредитации порока, и двухуровневым мирообразом русской реальности, совмещающим в себе бытовую и идеологический планы сатиры, «Почта духов» вплотную подводит Крылова к выработке еще одного варианта контаминации жанровых установок сатиры и оды в сложном комбинированном жанре сатирической публицистики. Первые очертания этого жанра, который впоследствии обретет свое самостоятельное существование, намечаются в письме XI от гнома Зора, побывавшего на именинах у богатого купца Плутареца, где за праздничным столом гости обсуждали карьеру его молодого сына и каждый из них – придворный, военный и судейский чиновник – произнес миниатюрную похвальную речь своему состоянию или занятию:

Богатые одежды, сшитые по последнему вкусу, прическа волос, пристойная сановитость, важность и уклончивость <...>, выступка, ужимки, телодвижения и обороты отличают нас в наших заслугах и составляют нашу службу <...> Военному человеку нет ничего непозволенного: он пьет для того, чтобы быть храбрым; переменяет любовниц, чтобы не быть ничьим пленником; <...> обманывает, чтобы приучить свой дух к военным хитростям <...>; словом, военному человеку нужен больше лоб, нежели мозг, а иногда больше нужны ноги, нежели руки <...>. <...> статский человек может производить торг своими решениями точно так же, как и купец, с той токмо разницей, что один продает свои товары по известным ценам <...>, а другой измеряет продажное правосудие собственным своим размером и продает его, сообразуясь со стечением обстоятельств и случая, смотря притом на количество приращения своего богатства (I; 83-85).

При том, что каждая из этих похвальных речей по субъективной установке персонажа является именно панегириком своему занятию и добросовестным простодушным перечислением его выгод, объективно, по самому своему содержанию, этически не достойному похвалы, она выполняет функцию сатирической дискредитации персонажа, раскрывающего свою порочную суть в саморазоблачительном высказывании. Это – зародыш жанровой формы «ложного панегирика», весьма продуктивной в сатире Крылова 1790-х гг.

Пародийные жанры «ложного панегирика» и «восточной повести»

После преждевременного прекращения «Почты духов» Крылов два года не занимался журнальной деятельностью. В 1792 г., вместе со своими друзьями, литератором А. И. Клушиным, актером И. А. Дмитриевским, драматургом и актером П. А. Плавильщиковым, Крылов начал издавать сатирический журнал «Зритель». Именно на страницах «Зрителя» были опубликованы знаменитые «ложные панегирики» Крылова – «Речь, говоренная повесою в собрании дураков», «Похвальная речь науке убивать время», «Похвальная речь в память моему дедушке», а также восточная повесть «Каиб».

Жанр ложного панегирика в сатире Крылова имеет глубоко символическое историко-литературное значение. Искусство панегирического красноречия, реализованное в жанре проповеди – Слова Феофана Прокоповича, лежало у истоков новой русской литературы XVIII в., и эта традиция не прерывалась на протяжении всего века: к ней приложили руку и Ломоносов с его «Словом похвальным Петру Великому», и Фонвизин со

«Словом на выздоровление <...> великого князя Павла Петровича». В конце века жанр панегирического ораторского слова обретает в творчестве Крылова пародийные функции: каноническую жанровую форму ораторской речи Крылов использует для создания бытового сатирического мироздания с отрицательной установкой.

Ложные панегирики Крылова, совмещающие в себе апологетическую интонацию с образом объекта речи, этически недостойного похвалы, представляют собой еще один жанровый вариант бурлеска – извлечение комического эффекта из несоответствия формы и содержания. Однако этот бурлеск не столь невинен, как иронико-комические поэмы: традиционно и генетически ораторское панегирическое Слово посвящалось монарху. Делая героями своих ложных панегириков повес, дураков, петиметров, провинциальных дворян – прямых наследников фонвизинских персонажей, Крылов шутил очень опасно, поскольку на втором ассоциативном плане высокой формы, соединенной с низким содержанием, подспудно присутствовала идея сатирической дискредитации власти даже и при условии, что эта идея в тексте ложного панегирика никак словесно не реализована. Типичным образцом ложного панегирика является «Похвальная речь в память моему дедушке», выдержанная в традициях надгробной ораторской речи и поневоле ассоциирующаяся со «Словом на погребение Петра Великого» Феофана Прокоповича:

Любезные слушатели! В сей день проходит точно год, как собаки всего света лишились лучшего своего друга, а здешний округ разумнейшего помещика: год тому назад, в сей точно день с неустрашимостью гонясь за зайцем, свернулся он в ров и разделил смертную чашу с гнедою своею лошадию прямо по-братски. <...> О ком из них более должно нам сожалеть? Кого более восхвалить? Оба они не уступали друг другу в достоинствах; оба были равно полезны обществу; оба вели равную жизнь и наконец умерли одинаково славною смертию (I;359).

Риторические приемы – обращения, восклицания, вопрошения и инверсия, оформляющие внешним интонационным рисунком типичный сатирический зоологизированный образ дворянина, неотличимого от собаки или лошади, порождают в ходе ложного панегирика два параллельно развивающихся мотива. Все деяния Звениголова – героя похвальной речи – так или иначе соотносят его с животными, а авторские оценки этих деяний ставят события жизни героя в контекст всемирно-исторических событий и уподобляют его подвиги подвигам великих героев мировой истории – разумеется, властителей.

Так, один из самых ярких эпизодов детства героя – его отношения с собачкой Задоркой, которую отец «дал сыну своему в товарищи», чтобы он не унижал своего высокого рода, общаясь с холопами или детьми бедных дворян:

Звениголов, привыкший повелевать, принял нового своего товарища довольно грубо, и на первых часах вцепился ему в уши, но Задорка <...> укусила его за руку до крови. <...> Сколь сердце в нем ни кипело, со всем тем боялся сразиться с Задоркою и бросился к отцу своему жаловаться на смертельную обиду, причиненную ему новым его товарищем «Друг мой! – сказал беспримерный его родитель: разве мало вокруг тебя холопей, кого тебе щипать? <...> Собака ведь не слуга: с нею надобно осторожнее обходиться, если не хочешь быть укушен» (I;362).

С другой стороны, описывая подвиги Звениголова в его зрелой жизни, панегирист уделяет основное внимание его страсти к охоте на зайцев, к которым Звениголов питает такую же непримиримую ненависть, как «Аннибал к римлянам» (I;366). Результаты этой охоты – вытопанные поля, вырубленные леса и вконец обнищавшие крестьяне – сравниваются панегиристом с подвигами великих полководцев и властителей древности:

Нерон зажег великолепный Рим, чтобы истребить небольшую кучку христиан. Юлий побил множество сограждан своих, желая уронить вредную для них власть Помпея. Александр

прошел с мечом через многие государства, побил и разорил тысячи народов, кажется для того, чтобы вымочить свои сапоги в приливе океана <...>. Те морили людей, дабы приобрести славу, а он [Звениголов] морил их для того, чтобы истребить зайцев (I;367).

На стыке двух противоположных жанровых закономерностей, от одной из которых заимствован стиль, а от другой – типология образности и содержание, возникает эффект двойной дискредитации: высокий стиль официального панегирика дискредитирован фактом его применения к этически недостойному похвалы объекту, отрицательный смысл образа объекта усилен и подчеркнут несоответствующим стилем: преувеличенная похвала – это всегда насмешка. И само высокое содержание официального панегирика, понятие идеальной власти, тоже не остается без ущерба, хотя в ложном панегирике оно никак словесно не оформлено и остается только на ассоциативном плане текста.

Если Звенигорова сравнение с Ганнибалом, Нероном, Юлием Цезарем и Александром Македонским в принципе неспособно возвысить, то всех перечисленных великих мужей отождествление с непримиримым врагом зайцев может только уронить, а заодно с ними – и понятие власти, которое они в своих фигурах и деяниях воплощают.

Так в ложном панегирике, использующем высокую стилевую традицию русской литературы в пародийно-сатирических целях, обозначаются два уровня сатиры Крылова, делающие его отрицание тотальным: дискредитация жанра ведет к дискредитации идеи, выраженной этим жанром, и если для большинства современников Крылова понятие идеального властителя, просвещенного монарха имело бытие хотя бы в качестве высокой идеологической абстракции, то Крылов вычеркивает его сразу из двух уровней реальности: материального (в том, что Екатерина II просвещенным монархом не является, в 1792 г. уже никто не сомневался) и идеального. Этот отказ от просветительских иллюзий особенно очевиден в повести «Каиб».

Повесть «Каиб» была напечатана в 1792 г. в журнале «Зритель» и явилась пародическим использованием жанровой формы традиционной литературно-политической утопии – восточной повести. Композиционно повесть распадается на две части: в первой содержится характеристика Каиба как просвещенного монарха, во второй развивается условно-фантастический мотив путешествия монарха по своей стране инкогнито, почерпнутый из арабских сказок о Гаруне аль Рашиде; причем в ходе этого путешествия, видя собственными глазами жизнь своих подданных, Каиб избавляется от своих заблуждений и становится идеальным властителем. И в обеих частях повести очевидна систематическая дискредитация устойчивых литературных приемов создания образа идеального властителя.

В глазах русских просветителей неотъемлемым свойством идеального монарха было покровительство наукам и искусствам. Каиб покровительствует наукам и искусствам на свой особый лад:

<...> надобно отдать справедливость Каибу, что хотя не пушал он ученых людей во дворец, но изображения их делали не последнее украшение его стенам. Правда, стихотворцы его были бедны, но безмерная щедрость его награждала великий их недостаток: Каиб велел рисовать их в богатом платье и ставить в лучших комнатах своего дворца их изображения, ибо он искал всячески поощрять науки; и подлинно не было в Каибовых владениях ни одного стихотворца, который бы не завидовал своему портрету (I;368-369).

Идея просвещенной монархии неразрывно связана с ее конституционным, законосообразным характером. В идеале институт конституционной монархии предполагает разделение законодательной и исполнительной власти между монархом и выборным представительным органом, или хотя бы наличие такого совещательного органа при монархе. У Каиба есть государственный совет – диван, и между Каибом и мудрецами дивана (Дурсаном, Ослашидом и Грабилеем, достоинствами которых является длинная борода, голова, предназначенная

для ношения белой чалмы, и умение «драть с одних, дабы передавать другим» – I;382) царит совершенное согласие, достигаемое весьма простым способом:

Надобно заметить, что Каиб ничего не начинал без согласия своего дивана; но как он был миролюбив, то, для избежания споров, начинал так свои речи: «Господа я хочу того-то, кто имеет на сие возражение, тот может свободно его объявить: в сию ж минуту получит он пятьсот ударов воловьёю жилою по пятам, а после мы рассмотрим его голос» (I.375).

Тон обманчивого простодушия, с каким Крылов повествует о своем герое – просвещенном монархе по видимости и восточном неограниченном деспоте по существу, несоответствие между смыслом эпитетов «великий», «мудрый», «ученый», «безмерно щедрый» и реальными поступками Каиба, которые определяются этими эпитетами, становится сильнейшим средством дискредитации образа просвещенного монарха, каким кажется, но не является на деле герой восточной повести. Нетрудно заметить также и то, что в интонационном отношении эта мнимо простодушная положительная манера отрицания весьма близка к затаенному лукавству «дедушки Крылова» – басенной повествовательной маске позднего творчества писателя.

Вторая композиционная часть повести развивает условно-сказочный сюжет странствия Каиба по своему царству. Здесь есть все традиционные мотивы арабской волшебной сказки: превращение мышки в прекрасную фею, волшебный перстень с пророчеством об условиях, при которых его обладатель будет счастлив, предсказание во сне, кукла из слоновой кости, заменяющая Каиба во дворце во время его отсутствия, поиски человека, который будет так же сильно любить Каиба, как ненавидеть его, и тому подобное. Условность этой сюжетной линии подчеркивается постоянно возникающим в восточной повести мотивом сказочности, который акцентирует чудесность и несбыточность происходящего с Каибом превращения: «Каиб верил сказкам более, нежели Алкорану, для того, что они обманывали несравненно приятнее» (I;373); ««...» очень сожалею, когда свет ныне так испортился, что не верит сказкам» (I;374); ««...» обещаю я подарить полное собрание арабских сказок в богатом сафьянном переплете» (I;376) – все эти усиленные напоминания о сказочности происходящих с Каибом перемен выдвигают на первый содержательный план повести проблему условности устойчивых литературных форм и их несоответствия облику материальной жизни.

Систематическая дискредитация идеи просвещенного монарха сопровождается столь же систематическим пародированием традиционных литературных жанров, имеющих дело с идеальной реальностью: оды как формы воплощения идеала бытийного, и идиллии как формы воплощения идеала бытового:

Если я хочу на кого из визирей писать сатиру, то «...» принужден часто входить в самые мелкости, чтобы он себя узнал; что до оды, то там совсем другой порядок: можно набрать сколько угодно похвал, поднести их кому угодно; «...» Аристотель негде очень премудро говорит, что действия и героев должно описывать не такими, каковы они есть, но каковы быть должны, – и мы подражаем сему благоразумному правилу в наших одах, иначе бы здесь оды превратились в пасквили «...» (I,387) Давно уже, читая идиллии и эклоги, желал он [Каиб] полюбоваться золотым веком, царствующим в деревнях; давно желал быть свидетелем нежности пастушков и пастушек «...» Калиф искал ручейка, зная, что пастушку так же мил чистый источник, как волоките счастья передние знатных; и действительно, прошед несколько далее, увидел он на берегу речки запачканное творение, загорелое от солнца, заметанное грязью (I,389).

В этом пародийном контексте, разрушающем всякую литературную условность в столкновении с материальной реальностью, жанр восточной повести тоже дискредитируется в своей идеальной утопичности. История перерождения Каиба в идеального монарха начинает восприниматься как литературный штамп, совершенно подобный условности арабской сказки, ирреальности облика одического героя и идиллической невещественности

литературного пастушка. От разрушительных последствий крыловской иронии уцелел только конкретно-бытовой жанр сатиры, стремящейся к максимальной жизнеподобности своего мирообраза.

Через два года после публикации радищевского «Путешествия из Петербурга в Москву» и в тот самый год, когда начал систематически публиковать свои «Письма русского путешественника» Карамзин, Крылов тоже внес свой вклад в русскую литературу путешествий. И все три, казалось бы, столь разные, жанровые модификации путешествия – радищевское путешествие по социально-политической карте России, карамзинское путешествие по странам Западной Европы, крыловское путешествие по миру литературных условностей и штампов – оказываются поразительно одинаковы по своему общему результату.

Итогом путешествия каждый раз оказывается ясное зрение, умение отличать истину от лжи, условность от реальности, обретение самосознания и самостоятельной жизненной позиции, с той только разницей, что у Радищева и Карамзина это происходит с героями-путешественниками, а у Крылова – с читателем, поскольку прозрение Каиба имеет характер литературной условности, которая зато очень хорошо видна читателю. В этом смысле можно сказать, что именно смеховая, пародийная природа крыловской модификации романного мотива путешествия и универсальность сатирического мирообраза, вобравшего в себя к концу века все характерные приемы миромоделирования высоких жанров, обеспечивают освобождение от иллюзий на всех уровнях субъектно-объектной организации текста: авторское ясновидение сообщается читателю именно через очевидную условность и пародийность прозрения героя.

Шутотрагедия «Подщипа»: литературная пародия и политический памфлет

Всем ходом эволюции творчества Крылова 1780-1790-х гг., систематической дискредитацией высоких идеологических жанров панегирика и торжественной оды была подготовлена его драматическая шутка «Подщипа», жанр которой Крылов обозначил как «шутотрагедия» и которая по времени своего создания (1800 г.) символически замыкает русскую драматургию и литературу XVIII в. По справедливому замечанию П. Н. Беркова, «Крылов нашел изумительно удачную форму – сочетание принципов народного театра, народных игрищ с формой классической трагедии»[168]. Таким образом, фарсовый комизм народного игрища, традиционно непочтительного по отношению к властям предрержащим, оказался способом дискредитации политической проблематики и доктрины идеального монарха, неразрывно ассоциативной в национальном эстетическом сознании жанровой форме трагедии.

Крылов задумал и написал свою пьесу в тот период жизни, когда он практически покинул столичную литературную арену и жил в имении опального князя С. Ф. Голицына в качестве учителя его детей. Таким образом, пьеса была «событием не столько литературным, сколько житейским»[169]. И это низведение словесности в быт предопределило поэтику шутотрагедии.

Прежде всего, густой бытовой колорит заметен в пародийном плане шутотрагедии. Крылов тщательно соблюдает каноническую форму трагедии классицизма – александрийский стих, но в качестве фарсового приема речевого комизма пользуется типично комедийным приемом: имитацией дефекта речи (ср. макаронический язык галломанов в комедиях Сумарокова и Фонвизина) и иностранного акцента (ср. фонвизинского Вральмана в «Недоросле») в речевых характеристиках князя Слюняя и немца Трумфа.

Конфликт шутотрагедии представляет собой пародийное переосмысление конфликта

трагедии Сумарокова «Хорев». В числе персонажей обеих произведений присутствуют сверженный монарх и его победитель (Завлох и Кий в «Хореве», царь Вакула и Трумф в «Подщипе»), но только Завлох всячески препятствует взаимной любви своей дочери Оснельды к Хореву, наследнику Кия, а царь Вакула изо всех сил пытается принудить свою дочь Подщипу к браку с Трумфом, чтобы спасти собственную жизнь и жизнь Слюняя. Если Оснельда готова расстаться со своей жизнью и любовью ради жизни и чести Хорева, то Подщипа готова пожертвовать жизнью Слюняя ради своей к нему любви:

Слюняй Ну, вот тебе юбовь! (Громко). Пьеесная. Увы! За вейность эдаку мне быть без гоёвы: Застьеит он меня, отказ его твой взбесит. Подщипа. Пусть он тебя убьет, застрелит иль повесит, Но нежности к тебе не пременит моей. Слюняй (особо). Стобы ты тьеснюя и с незностью своей! (II,280).

Как справедливо заметили исследователи театра Крылова, «техника трагического и техника фарсового конфликта в основе своей схожи – обе состоят в максимальном обострении и реализации в действии внутренних драматических противоречий. Но трагический конфликт необходимо связан с победой духа над плотью, а фарсовый – с победой плоти над духом. В шутотрагедии оба плана совмещены: чем выше парит дух, тем комичнее предаёт его плоть» [170]. Отсюда – типично бытовой, сатирический и фарсовый мотив еды, который сопровождает все действие шутотрагедии последовательными аналогиями духовных терзаний и страстей с процессами поглощения пищи и пищеварения:

Чернавка. <...> Склонитесь, наконец, меня, княжна, послушать: Извольте вы хотя телячью ножку скушать. Подщипа Чернавка милая! петиту нет совсем; Ну, что за прибыль есть, коль я без вкусу ем? Сегодня поутру, и то совсем без смаку, Насилу съесть могла с сигом я кулебяку. Ах! в горести моей до пищи ль мне теперь! Ломает грусть меня, как агнца лютый зверь (II;248). Слюняй <...> Я так юбью тебя... ну пусце еденцу (II;248).

Бедствия, причиненные царству Вакулы нашествием Трумфа, Чернавка описывает так: «Ах! сколько видела тогда я с нами бед! // У нас из-под носу сожрал он наш обед» (II;248); Совет приближенных царя Вакулы, решая вопрос о том, как противостоять войскам Трумфа, «Штоф роспил вейновой, разъел салакуш банку // Да присудил, о царь, о всем цыганку» (II;265); наконец, и избавление царства Вакулы от нашествия Трумфа тоже носит нелепо-шутейный физиологический характер: цыганка подсыпала солдатам Трумфа «пурганцу во щи», войско занемогло животами и сложило оружие.

Этот пародийный фарсовый комизм столкновения высокой жизни духа идеологизированного трагедийного мирообраза с низменными плотскими мотивами обретает свой формально-содержательный аналог в бурлескном стиле шутотрагедии. В чеканную, каноническую форму афористического александрийского стиха Крылов заключает самые грубые просторечные выражения, чередуя их через стих, то есть рифмуя стих низкого стиля со стихом высокого, или даже разрывая один стих по цезуре на полустипхи высокого и низкого слога:

Подщипа. Как вспомнить я могу без слез его все ласки. Щипки, пинки, рывки и самые потаски! <...> Друг без друга, увы! мы в жмурки не играли И вместе огурцы по огородам крали. А ныне, ах! за весь его любовный жар Готовится ему несносный столь удар! (II;249). <...> О царский сан! ты мне противней горькой редьки! Почто, увы! не дочь конюшего я Федьки! (II;251).

Это тотальное бытовое снижение идеологического мирообраза совершенно дискредитирует жанровые константы русской классицистической трагедии, которая как бы застыла в своей жанровой форме со времен Сумарокова и к концу века превратилась в такой же литературный штамп, как традиционная торжественная ода под пером эпигонов Ломоносова. И пародия Крылова по отношению к жанру трагедии приобрела расширительный смысл: так же, как восточная повесть «Каиб» является универсальным сатирическим обзором

стершихся, обветшавших, утративших реальную содержательность литературных условностей, шутотрагедия «Трумф» является «насмешкой не над высоким жанром, но над литературой как таковой»[171]. Разумеется, под словом «литература» здесь нужно понимать не русскую изящную словесность вообще, но только ту ее линию, которая к концу XVIII в. утратила свои опоры в идеальной реальности: панегирик, торжественная ода и трагедия – это практически весь высокий иерархический ряд русской литературы XVIII в., объединенный идеологическим пафосом этих жанров в их неразрывной ассоциативности идее просвещенного монарха и идеальной государственности.

Трудно сказать, была ли у Крылова изначальная установка на создание политической памфлетной сатиры, когда он приступал к работе над «Подщипой», хотя все исследователи, когда-либо обращавшиеся к шутотрагедии Крылова, говорят о том, что образ немчина Трумфа является политической карикатурой на Павла I, фанатически поклонявшегося прусским военным порядкам и императору Фридриху Вильгельму Прусскому. В любом случае, даже если у Крылова не было намерения написать политический памфлет, шутотрагедия «Подщипа» стала им хотя бы по той причине, что Крылов пародически воспользовался устойчивыми признаками жанра трагедии, политического в самой своей основе. И высший уровень пародии – смысловой – наносит литературной условности традиционной трагедии окончательный сатирический удар.

Независимо от того каким изображался властитель в трагедиях Сумарокова и драматургов его школы – идеальным монархом или тираном, сам жанр трагедии имел характер «панегирика индивидуальной добродетели»; движущей силой трагедии был «не пафос отрицания, ниспровержения, а пафос утверждения, положительные идеалы»[172]. В этом жанровом контексте и образ злодея-тирана был не более чем способом доказательства теоремы возможности идеального монарха от противного. К концу века идеальная реальность русской философской картины мира потерпела непоправимый ущерб. Великая французская революция принесла с собой крах просветительских иллюзий и ужасное доказательство обыкновенной человеческой смертности монарха казнью Людовика XVI в 1793 г. Авторитету русской самодержавной государственности был нанесен непоправимый удар сатирической публицистикой – бунтом слова накануне Пугачевского бунта, трехлетней гражданской войной, книгой Радищева, который был объявлен Екатериной бунтовщиком страшнее Пугачева, наконец, репрессиями последних лет царствования Екатерины II и несостоявшимися надеждами дворянства на «просвещенного», воспитанного Н. И. Паниным не без участия Фонвизина императора Павла I.

В результате в шутотрагедии Крылова «Подщипа» образ самодержца удваивается: он предстает в двух как бы традиционных фигурах: узурпатора (немец Трумф) и царя, несправедливо лишеного престола (царь Вакула). Один из них – Трумф, олицетворение военного режима Павла I – властитель послепетровской, якобы просвещенной формации, способен только «палькой на дворца сконяит феселиться» (II;253) и «фелеть на фсех стреляй из пушка» (II;254). Другой – представитель допетровской, якобы исконной национальной генерации властителей, патриархальный царь Вакула – способен только сокрушаться по поводу своего плачевного положения: «Ведь, слышь, сказать – так стыд, а утаить – так грех; // Я царь, и вы, вся знать, – мы курам стали в смех» (II;260). И если в классицистической трагедии деспоту, злодею или тирану-узурпатору противопоставлен или образ идеального монарха, или хотя бы понятие идеальной власти, мыслимое как реально существующее, то в «Подщипе», равным этическим достоинством (недостойностью) двух вариаций на тему самодержавной власти, дискредитирован принцип самодержавия как таковой. В своей последовательной ревизии высоких жанров, связанных с проблематикой власти, Крылов доходит до логического предела литературной пародии и литературной сатиры с уровня отрицания отдельного конкретного проявления порока, не отвергающего идею, он переходит к отрицанию идеи через ее конкретные воплощения в отдельных порочных персонажах.

В этом смысле универсальный отрицатель Крылов в том периоде своего творчества, который

ограничен хронологическими рамками XVIII в, поистине может быть назван замыкающей фигурой русской литературы XVIII в. Именно в его сатире – от сатирической публицистики и ложного панегирика до восточной повести и шутотрагедии «Подщипа» русское Просвещение XVIII в. смеясь рассталось со своим прошлым: представлениями о возможности практического осуществления идеала просвещенного монарха в материальном бытии русской государственности. Тот идеологический комплекс, который представал великим в высоких жанрах начала века – панегирике, торжественной оде, трагедии – в крыловских пародиях предстал смешным, и на этом замкнулся полный цикл его развития, возможный в рамках одной историко-литературной эпохи.

Позицию замыкающей русский историко-литературный процесс XVIII в. фигуры с Крыловым делит его старший современник А. Н. Радищев: с одной стороны, его творчество является кульминационным воплощением самого типа эстетического мышления XVIII в., а с другой – обращено в ближайшую литературную перспективу своими сентименталистскими основами, воплотившимися более на идеологическом и жанровом уровнях, нежели на уровне поэтики.

Жанровая система русской сентименталистской прозы в творчестве А. Н. Радищева (1749-1802)

Сентиментализм как литературный метод сложился в литературах западноевропейских стран в 1760-1770-х гг. На протяжении 15 лет – с 1761 по 1774 г. – во Франции, Англии и Германии вышли в свет три романа, которые создали эстетическую основу метода и определили его поэтику. «Юлия, или Новая Элоиза» Ж.-Ж. Руссо (1761), «Сентиментальное путешествие по Франции и Италии» Л. Стерна (1768), «Страдания молодого Вертера» И.-В. Гете (1774). И сам художественный метод получил свое название от английского слова *sentiment* (чувство) по аналогии с заглавием романа Л. Стерна.

Сентиментализм как литературный метод

Исторической предпосылкой возникновения сентиментализма, особенно в континентальной Европе, стала возрастающая социальная роль и политическая активность третьего сословия, которое к середине XVIII в. обладало огромным экономическим потенциалом, но было существенно ущемлено в своих социально-политических правах по сравнению с аристократией и духовенством. По своей сути политическая, идеологическая и культурная активность третьего сословия выразила тенденцию к демократизации социальной структуры общества. Не случайно именно в третьесословной среде родился лозунг эпохи – «Свобода, равенство и братство», ставший девизом Великой французской революции. Этот социально-политический дисбаланс явился свидетельством кризиса абсолютной монархии, которая как форма государственного устройства перестала соответствовать реальной структуре общества. И далеко не случайно то, что этот кризис приобрел преимущественно идеологический характер: в основе рационалистического мировосприятия лежит постулат первенства идеи; поэтому понятно, что кризис реальной власти абсолютизма дополнился дискредитацией идеи монархизма вообще и идеи просвещенного монарха в частности.

Однако и сам принцип рационалистического мировосприятия существенно изменил свои параметры к середине XVIII в. Накопление эмпирических естественнонаучных знаний, возрастание суммы отдельных фактов привели к тому, что в области самой методологии познания наметился переворот, предвещающий ревизию рационалистической картины мира.

Как мы помним, уже и она включала в себя, наряду с понятием разума как высшей духовной способности человека, понятие страсти, обозначающей эмоциональный уровень духовной деятельности. А поскольку высшее проявление разумной деятельности человечества – абсолютная монархия – все больше и больше демонстрировала и свое практическое несоответствие реальным потребностям социума, и катастрофический разрыв между идеей абсолютизма и практикой самодержавного правления, постольку рационалистический принцип мировосприятия подвергся ревизии в новых философских учениях, обратившихся к категории чувства и ощущения, как альтернативным разуму средствам мировосприятия и миромоделирования.

Философское учение об ощущениях как единственном источнике и основе познания – сенсуализм – возникло еще в пору полной жизнеспособности и даже расцвета рационалистических философских учений. Основоположник сенсуализма – английский философ Джон Локк (1632-1704), современник английской буржуазно-демократической революции. В его основном философском труде «Опыт о человеческом разуме» (1690) предлагается принципиально антирационалистическая модель познания. По Декарту, общие идеи имели врожденный характер. Локк объявил источником общих идей опыт. Внешний мир дан человеку в его физиологических ощущениях – зрении, слухе, вкусе, обонянии, осязании; общие идеи возникают на основе эмоционального переживания этих ощущений и аналитической деятельности разума, который сравнивает, сочетает и абстрагирует свойства вещей, познанных сенситивным путем.

Таким образом, сенсуализм Локка предлагает новую модель процесса познания: ощущение – эмоция – мысль. Продуцируемая подобным образом картина мира тоже существенно отличается от дуальной рационалистической модели мира как хаоса материальных предметов и космоса высших идей. Между материальной реальностью и идеальной реальностью устанавливается прочная причинно-следственная связь, поскольку идеальная реальность, продукт деятельности разума, начинает осознаваться как отражение материальной реальности, познаваемой при помощи чувств. Иными словами, мир идей не может быть гармоничным и закономерным, если в мире вещей царят хаос и случайность, и наоборот.

Из философской картины мира сенсуализма следует ясная и четкая концепция государственности как средства гармонизации естественного хаотического социума при помощи гражданского права, гарантирующего каждому члену общества соблюдение его естественных прав, тогда как в естественном социуме господствует только одно право – право силы. Нетрудно заметить, что подобная концепция явилась прямым идеологическим следствием английской буржуазно-демократической революции. В философии французских последователей Локка – Д. Дидро, Ж.-Ж. Руссо и К.-А. Гельвеция эта концепция стала идеологией грядущей Великой французской революции.

Результатом кризиса абсолютистской государственности и видоизменения философской картины мира стал кризис литературного метода классицизма, который был эстетически обусловлен рационалистическим типом мировосприятия, а идеологически связан с доктриной абсолютной монархии. И прежде всего кризисность классицизма выразилась в пересмотре концепции личности – центральном факторе, определяющем эстетические параметры любого художественного метода.

Концепция личности, сложившаяся в литературе сентиментализма, диаметрально противоположна классицистической. Если классицизм исповедовал идеал человека разумного и общественного, то для сентиментализма идея полноты личностного бытия реализовалась в концепции человека чувствительного и частного. Высшей духовной способностью человека, органично включающей его в жизнь природы и определяющей уровень социальных связей, стала осознаваться высокая эмоциональная культура, жизнь сердца. Тонкость и подвижность эмоциональных реакций на окружающую жизнь более всего

проявляется в сфере частной жизни человека, наименее подверженной рационалистическому усреднению, господствующему в сфере социальных контактов – и сентиментализм стал ценить индивидуальное выше обобщенного и типического. Сферой, где с особенной наглядностью может раскрыться индивидуальная частная жизнь человека, является интимная жизнь души, любовный и семейный быт. И сдвиг этических критериев достоинства человеческой личности закономерно перевернул шкалу иерархии классицистических ценностей. Страсти перестали дифференцироваться на разумные и неразумные, а способность человека к верной и преданной любви, гуманистическому переживанию и сочувствию из слабости и вины трагического героя классицизма превратилась в высший критерий нравственного достоинства личности.

В качестве эстетического следствия эта переориентация с разума на чувство повлекла за собой усложнение эстетической интерпретации проблемы характера: эпоха однозначных классицистических моральных оценок навсегда ушла в прошлое под воздействием сентименталистских представлений о сложной и неоднозначной природе эмоции, подвижной, текучей и изменчивой, нередко даже капризной и субъективной, сопрягающей в себе разные побудительные мотивы и противоположные эмоциональные аффекты. «Сладкая мука», «светлая печаль», «горестное утешение», «нежная меланхолия» – все эти словесные определения сложных чувств порождены именно сентименталистским культом чувствительности, эстетизацией эмоции и стремлением разобраться в ее сложной природе.

Идеологическим следствием сентименталистского пересмотра шкалы классицистических ценностей стало представление о самостоятельной значимости человеческой личности, критерием которой перестала осознаваться принадлежность к высокому сословию. Точкой отсчета здесь стала индивидуальность, эмоциональная культура, гуманизм – одним словом, нравственные достоинства, а не общественные добродетели. И именно это стремление оценивать человека вне зависимости от его сословной принадлежности породило типологический конфликт сентиментализма, актуальный для всех европейских литератур.

При том, что в сентиментализме, как и в классицизме, сферой наибольшего конфликтного напряжения остались взаимоотношения личности с коллективом, индивидуальности с социумом и государством, очевидно диаметрально противоположная акцентировка сентименталистского конфликта по отношению к классицистическому. Если в классицистическом конфликте человек общественный торжествовал над человеком естественным, то сентиментализм отдал предпочтение естественному человеку. Конфликт классицизма требовал смирения индивидуальных стремлений во имя блага общества; сентиментализм потребовал от общества уважения к индивидуальности. Классицизм был склонен винить в конфликте эгоистическую личность, сентиментализм адресовал это обвинение бесчеловечному обществу.

В литературе сентиментализма сложились устойчивые очертания типологического конфликта, в котором сталкиваются те же самые сферы личной и общественной жизни, которые определяли структуру классицистического конфликта, по природе своей психологического, но в формах выражения имевшего идеологический характер. Универсальная конфликтная ситуация сентименталистской литературы – взаимная любовь представителей разных сословий, разбивающаяся о социальные предрассудки (разночинец Сен-Пре и аристократка Юлия в «Новой Элоизе» Руссо, буржуа Вертер и дворянка Шарлотта в «Страданиях молодого Вертера» Гете, крестьянка Лиза и дворянин Эраст в «Бедной Лизе» Карамзина), перестроила структуру классицистического конфликта в обратном направлении. Типологический конфликт сентиментализма по внешним формам своего выражения имеет характер психологической и нравственной коллизии; в своей глубинной сущности, однако, он является идеологическим, поскольку непременным условием его возникновения и осуществления является сословное неравенство, закрепленное законодательным порядком в структуре абсолютистской государственности.

И в отношении поэтики словесного творчества сентиментализм тоже является полным антиподом классицизма. Если классицистическую литературу в свое время мы имели случай сравнить с регулярным стилем садово-паркового искусства, то аналогом сентиментализма будет так называемый пейзажный парк, тщательно спланированный, но воспроизводящий в своей композиции естественные природные ландшафты: неправильной формы луга, покрытые живописными группами деревьев, причудливой формы пруды и озера, усеянные островками, ручейки, журчащие под сводами деревьев[173].

Стремление к природной естественности чувства диктовало поиск аналогичных литературных форм его выражения. И на смену высокому «языку богов» – поэзии – в сентиментализме приходит проза. Наступление нового метода ознаменовалось бурным расцветом прозаических повествовательных жанров, прежде всего, повести и романа – психологического, семейного, воспитательного. Стремление говорить языком «чувства и сердечного воображения», познать тайны жизни сердца и души заставляло писателей передавать функцию повествования героям, и сентиментализм ознаменовался открытием и эстетической разработкой многочисленных форм повествования от первого лица. Эпистолярный, дневник, исповедь, записки о путешествии – вот типичные жанровые формы сентименталистской прозы.

Но, пожалуй, главное, что принесло с собой искусство сентиментализма, – это новый тип эстетического восприятия. Литература, говорящая с читателем рациональным языком, адресуется к разуму читателя, и его эстетическое наслаждение при этом носит интеллектуальный характер. Литература, говорящая на языке чувств, адресуется к чувству, вызывает эмоциональный резонанс: эстетическое наслаждение приобретает характер эмоции. Этот пересмотр представлений о природе творчества и эстетического наслаждения – одно из самых перспективных достижений эстетики и поэтики сентиментализма. Это – своеобразный акт самосознания искусства как такового, отделяющего себя от всех других видов духовной деятельности человека и определяющего сферу своей компетенции и функциональности в духовной жизни общества.

Своеобразие русского сентиментализма

Русский сентиментализм возник на национальной почве, но в большом европейском контексте. Традиционно хронологические границы рождения, формирования и развития этого явления в России определяют 1760-1810 гг.

Уже начиная с 1760-х гг. в Россию проникают произведения европейских сентименталистов. Популярность этих книг вызывает множество переводов их на русский язык. По словам Г. А. Гуковского, «уже в 1760-х годах переводится Руссо, с 1770-х годов идут обильные переводы Гесснера, драм Лессинга, Дидро, Мерсье, затем романов Ричардсона, затем «Вертер» Гете и многое, многое другое переводится, расходуется и имеет успех»[174]. Уроки европейского сентиментализма, разумеется, не прошли бесследно. Роман Ф. Эмина «Письма Эрнеста и Доравры» (1766) – очевидное подражание «Новой Элоизе» Руссо. В пьесах Лукина, в «Бригадире» Фонвизина чувствуется влияние европейской сентиментальной драматургии. Отзвуки стиля «Сентиментального путешествия» Стерна можно обнаружить в творчестве Н. М. Карамзина.

Эпоха русского сентиментализма – «век исключительно усердного чтения»[175]. «Книга становится излюбленным спутником в одинокой прогулке», «чтение на лоне природы, в живописном месте приобретает особую прелесть в глазах «чувствительного человека», «самый процесс чтения на лоне природы доставляет «чувствительному» человеку

эстетическое наслаждение»[176] – за всем этим обозначается новая эстетика восприятия литературы не только и даже не столько разумом, сколько душой и сердцем.

Но, несмотря на генетическую связь русского сентиментализма с европейским, он вырос и развивался на русской почве, в другой общественно-исторической атмосфере. Крестьянский бунт, переросший в гражданскую войну, внес свои коррективы как в понятие «чувствительности», так и в образ «сочувственника». Они обрели, и не могли не обрести, ярко выраженную социальную окраску. Радищевское: «крестьянин в законе мертв» и карамзинское: «и крестьянки любить умеют» не столь различны меж собой, как это может показаться на первый взгляд. Проблема естественного равенства людей при их общественном неравенстве имеет у обоих писателей «крестьянскую прописку». И это свидетельствовало о том, что идея нравственной свободы личности лежала в основе русского сентиментализма, но этико-философское ее наполнение не противостояло комплексу либеральных социальных понятий.

Разумеется, русский сентиментализм не был однородным. Радищевский политический радикализм и подспудная острота противостояния личности и общества, которая лежит в корне карамзинского психологизма, вносили в него свой оригинальный оттенок. Но, думается, концепция «двух сентиментализмов», сегодня уже вполне исчерпала себя. Открытия Радищева и Карамзина находятся не только и не столько в плоскости их социально-политических взглядов, сколько в области их эстетических завоеваний, просветительской позиции, расширения антропологического поля русской литературы. Именно эта позиция, связанная с новым пониманием человека, его нравственной свободы при социальной несвободе и несправедливости, способствовала созданию нового языка литературы, языка чувства, ставшего объектом писательской рефлексии. Комплекс либерально-просветительских социальных идей перелаялся на личностный язык чувства, переходя таким образом из плана общественной гражданской позиции в план индивидуального человеческого самосознания. И в этом направлении усилия и поиски Радищева и Карамзина были одинаково значимы: одновременное появление в начале 1790-х гг. «Путешествия из Петербурга в Москву» Радищева и «Писем русского путешественника» Карамзина лишь документировало эту связь.

Уроки европейского путешествия и опыт Великой французской революции у Карамзина вполне корреспондировали с уроками русского путешествия и осмыслением опыта русского рабства у Радищева. Проблема героя и автора в этих русских «сентиментальных путешествиях» – прежде всего история сотворения новой личности, русского сочувственника. Герой-автор обоих путешествий не столько реальная личность, сколько личностная модель сентиментального мирозерцания. Можно, вероятно, говорить об определенном различии этих моделей, но как о направлениях в пределах одного метода. «Сочувственники» и Карамзина и Радищева – современники бурных исторических событий в Европе и в России, и в центре их рефлексии – отражение этих событий в человеческой душе.

Русский сентиментализм не оставил законченной эстетической теории, что, впрочем, скорее всего и не было возможно. Чувствительный автор оформляет свое мировосприятие уже не в рациональных категориях нормативности и заданности, но подает его через спонтанную эмоциональную реакцию на проявления окружающей действительности. Именно поэтому сентименталистская эстетика не вычленяется из художественного целого искусственно и не складывается в определенную систему: она обнаруживает свои принципы и даже формулирует их непосредственно в тексте произведения. В этом смысле она более органична и жизненна по сравнению с жесткой и догматичной рационализированной системой эстетики классицизма.

В отличие от европейского русский сентиментализм имел прочную просветительскую основу. Кризис просветительства в Европе не затронул в такой степени Россию. Просветительская идеология русского сентиментализма усвоила прежде всего принципы «воспитательного

романа» и методологические основы европейской педагогики. Чувствительность и чувствительный герой русского сентиментализма были устремлены не только к раскрытию «внутреннего человека», но и к воспитанию, просвещению общества на новых философских основах, но с учетом реального исторического и социального контекста. Дидактика и учительство в этой связи были неизбежны: «Учительная, воспитательная функция, традиционно присущая русской литературе, осознавалась и сентименталистами как важнейшая»[177].

Показательным представляется и последовательный интерес русского сентиментализма к проблемам историзма: сам факт появления из недр сентиментализма грандиозного здания «Истории государства Российского» Н. М. Карамзина выявляет результат процесса осмысления категории исторического процесса. В недрах сентиментализма русский историзм обретал новый стиль, связанный с представлениями о чувстве любви к родине и нерасторжимости понятий любви к истории, к Отечеству и человеческой души. В предисловии к «Истории государства Российского» Карамзин сформулирует это так: «Чувство, мы, наше, оживляет повествование, и как грубое пристрастие, следствие ума слабого или души слабой, несомненно в историке, так и любовь к отечеству дает его кисти жар, силу, прелесть. Где нет любви, нет и души»[178]. Очеловеченность и одушевленность исторического чувства – вот, пожалуй, то, чем сентименталистская эстетика обогатила русскую литературу нового времени, склонную познавать историю через ее личностное воплощение: эпохальный характер.

Идеологические позиции раннего Радищева

Александр Николаевич Радищев – кульминационная фигура русской литературы XVIII в. Его особенное положение в национальном литературном процессе традиционно мотивировалось с идеологической точки зрения и выражалось устойчивой формулой: «Радищев – первый русский революционер». Безусловно, Радищев является одним из наиболее последовательных и радикальных политических мыслителей не только своей исторической эпохи, но и всей истории русской общественной мысли нового времени. Однако, это только одна грань облика Радищева-литератора, абсолютизация которой идет в ущерб представлению о нем как о художнике, да и сама природа революционности радищевской идеологии тоже нуждается в более основательных дефинициях.

Радищев как литератор и художник слова является символической фигурой русской литературы XVIII в. в том отношении, что его творчество – это наиболее последовательное и универсальное воплощение неразрывной связи идеологии с искусством слова, основной специфической особенности эстетического мышления XVIII в. Радищевская идеология – эстетически значимый фактор его творчества. Эстетика и поэтика Радищева-художника насыщены публицистическим смыслом.

В этом плане прямой и непосредственной традицией русской словесности, из которой вырастает своеобразие радищевской художественно-публицистической прозы, является сатирическая публицистика 1769-1774 гг., которая выразила основную эстетическую тенденцию русской литературы XVIII в. к взаимоадаптации идеологии (публицистики) и эстетики (изящной словесности). Таким образом, факт литературного дебюта Радищева в новиковском журнале «Живописец» (если принять гипотезу, что именно Радищеву принадлежит «Отрывок путешествия в *** И. Т.») приобретает символическое значение.

Как эстетическое явление, «Путешествие из Петербурга в Москву» представляет собою такой же органичный синтез бытового и идеологического мировоззрения, что сатирическая

публицистика, и лирика Державина, и комедии Фонвизина и Капниста. Но, может быть, именно творчество Радищева особенно наглядно выражает общую тенденцию русской литературы XVIII в. к созданию синтетической картины русского мира еще и потому, что, в отличие от Державина, Фонвизина и Капниста, Радищев создал эту картину в повествовательной прозе.

Таким образом, наряду с общей для них всех традицией старших жанров сатиры и оды, Радищев унаследовал и третью, на протяжении всего литературного века как бы маргинальную, традицию романного повествования (демократический роман и «Тилемахида»), актуализировав ее в преддверии эпохи русского сентиментализма. Этот синтетический характер прозы Радищева делает ее связующим звеном национальной словесной культуры: как идеолог-мыслитель Радищев является не только наследником идеологии XVIII в., но и основоположником перспективного в XIX и XX вв. направления русской общественной мысли; как литератор-художник он стал итоговой фигурой русской эстетической мысли и русской литературы XVIII в.

Одним из ранних литературных трудов Радищева был перевод трактата французского историка и философа-просветителя Г.-Б. де Мабли «Размышления о греческой истории, или О причинах благоденствия и несчастья греков» (1749), напечатанный в 1773 г. Мабли был одним из наиболее радикальных последователей социально-политической доктрины Ж.-Ж. Руссо, сторонником и пропагандистом его концепции происхождения государственной власти в результате общественного договора и принципиальным противником доктрины просвещенного абсолютизма. Таким образом, сам выбор сочинения Мабли для перевода на русский язык свидетельствует об общем направлении социально-политической мысли Радищева. Но Радищев не ограничился просто переводом трактата Мабли: в ряде случаев, переводя на русский язык французские социально-политические термины, он делал к ним пояснительные примечания.

Одним из выразительных примеров самостоятельности общественной мысли Радищева является перевод понятия «despotism» (необходимо заметить, что Мабли различал две формы абсолютной власти – монархию и деспотию). На русский язык Радищев перевел его термином «самодержавство», что соответствует другому социально-политическому термину – «автократия», обозначающему крайнюю степень произвольности абсолютной власти, и снабдил следующим пояснительным примечанием:

Самодержавство есть наипротивнейшее человеческому естеству состояние. <...> Если мы живем под властью законов, то сие <...> для того, что мы находим в оном выгоды. Если мы уделяем закону часть наших прав и нашел природная власти, то дабы она употребляема была в нашу пользу; о сем мы делаем с обществом

безмолвный договор. Если он нарушен, то и мы освобождаемся от нашея

обязанности. Неправосудие государя дает народу, его судии, то же и более над ним право, какое ему дает закон над преступниками.

Государь есть первый гражданин народного общества[179] .

Это – квинтэссенция теории общественного договора Руссо, объясняющего происхождение государственной власти сугубо человеческими, и притом социальными причинами – необходимостью реализации естественных прав для каждого члена общества. На фоне традиционной русской доктрины происхождения царской власти от Бога, предлагавшей видеть в социальной структуре самодержавного государства модель божественного вселенского порядка[180], теория общественного договора сама по себе была и радикальной, и возмутительной, и политически опасной.

Однако Радищев усугубил силу воздействия политической мысли крайне эмоциональной

формой ее изложения: две превосходные степени в структуре эпитета «наипротивнейшее» подчеркивают патетику радищевского стиля изложения. Это – характерная черта поэтики всей его прозы. Темперамент мысли, глубокая эмоциональная насыщенность манеры изложения социополитических тезисов сообщают прозе Радищева подлинный пафос: мысль становится переживанием, переживание представляет «осердеченную идею», и все вместе в равной мере адресуется и к уму, и к сердцу читателя.

Типологическая структура повествовательной прозы Радищева. «Письмо к другу, жительствовавшему в Тобольске»

Идея неприятия абсолютизма, нашедшая в примечании к переводу из Мабли свое выражение на уровне максимальной абстракции, в виде чистого абстрактного понятия «самодержавство», в дальнейшем творчестве Радищева подвергается конкретизации.

И первый уровень этой конкретизации предлагает «Письмо к другу, жительствовавшему в Тобольске по долгу звания своего», датированное «Санктпетербург, 8 августа 1782 года» (отдельное изд. – СПб., 1790). Письмо обращено к другу юности Радищева С. И. Янову, его соученику по Пажескому корпусу и Лейпцигскому университету. По своей форме это – типичное частное дружеское письмо, и по его вводным фразам естественно было бы ожидать от него и соответствующего содержания, то есть сообщений о частной жизни человека, находящегося в длительной разлуке с другом: «<...> ты охотно, думаю, употребишь час, хотя единый, отдохновения твоего на беседование с делившим некогда с тобою горечь и радовавшимся о твоей радости, с кем ты юношеские провел дни свои» (199).

Однако Радищев делится с другом не сердечными тайнами и не подробностями своей частной жизни: письмо посвящено торжественному открытию в Петербурге памятника Петру I работы скульптора Фальконе. Композиционно письмо отчетливо распадается на две части. В первой, имеющей очерковый характер, Радищев подробно описывает торжественное открытие монумента и его внешний вид:

Все было готово, тысячи зрителей на сделанных для того возвышениях и толпа народа, рассеянного по всем близлежащим местам и кровлям, ожидали с нетерпением зрети образ того, которого предки их в живых ненавидели, а по смерти оплакивали (200).

Статуя представляет мощного всадника на коне борзом, стремящемся на гору крутую, коея вершины он уже достиг, раздавив змею, в пути лежащую и жалом своим быстрое ристание коня и всадника остановить покусившуюся (201).

Эти наблюдения очевидца, зафиксированные с суховатой протокольной точностью фактографа, периодически перемежаются фиксацией эмоциональной реакции зрителей и чередуются с риторическими всплесками в авторской манере повествования:

И се слезы радости орошают ланиты. О Петр! <...> Признание наше было бы свободнее, и чин открытия изваянного твоего образа превратился бы в чин благодарственного молебствия, каковое в радости своей народ воссылает к Предвечному Отцу (200-201).

Эти эмоциональные всплески выполняют в повествовании двоякую функцию: с одной стороны, они поддерживают доверительную интонацию частного письма, обращенного к другу, которая дает своеобразный камертон восприятия с самого начала текста; с другой стороны, именно причина и природа сложных эмоций, которые вызваны торжеством открытия монумента, подготавливает переход ко второй, аналитической части письма, содержащей оценку личности Петра и его роли в русской истории.

В этой второй части Радищев полемизирует с Руссо, который в своем трактате «Общественный договор» отказал Петру в праве называться великим государем на основании того, что его реформы имели подражательный характер. Через 10 с лишним лет это же самое мнение, генетически восходящее к Руссо, и с той же оппозиционной интонацией повторит в своих «Письмах русского путешественника» Н. М. Карамзин: «Всего же более не люблю его [французского историка П.-Ш. Левека] за то, что он унижает Петра Великого (...), говоря: «его, может быть, по справедливости не хотят назвать великим умом: ибо он, желая образовать народ свой, только что подражал другим народам»[181].

Радищевская мысль гораздо сложнее. Анализируя причины, по которым монарх может быть назван великим, он выстраивает вокруг имени и памяти Петра I огромный исторический контекст: Александр Македонский, «разоритель полусвета», сыноубийца Константин, Карл I, «возобновитель Римской империи», папа римский Лев X, «покровитель наук и художеств», «доброй Генрих IV, король французский» и «Людвиг XIV, тщеславный и кичливый» (102) – все они вошли в историю с эпитетом «Великий», независимо от того, были ли они созидателями или разрушителями – совершенно очевидно, что Радищев подбирает исторические аналогии, исходя именно из этих оснований. Таким образом получается, что монарх может быть велик и как разрушитель, и как созидатель – и в этом смысле Петр I заслуживает эпитета «великий» вдвойне. Для Радищева он велик «различными учреждениями, к народной пользе относящимися», победой над шведским королем Карлом XII, тем импульсом, который он дал «столь обширной громаде» России (203). Но Петр для Радищева велик и тем, что он был «властным самодержавцем, который истребил последние признаки дикой вольности своего отечества».

Окончательный итог деятельности Петра I, великого цивилизатора и великого деспота, имеет характер оценки не столько личности Петра I, сколько его статуса абсолютного монарха:

И я скажу, что мог бы Петр славнее быть, возносясь сам и вознося отечество свое, утверждая вольность частную; но (...) нет и до скончания мира примера, может быть, не будет, чтобы царь упустил добровольно что-либо из своей власти, сидя на престоле» (203).

Так абстрактное понятие противного человеческому естеству «самодержавства» конкретизируется в сложной и противоречивой личности Петра I, в равной мере заслуживающего как благословения, так и проклятия. И общий пафос радищевской мысли становится более очевидным оттого, что абстрактная идея абсолютизма конкретизируется через образ монарха, который стал своеобразным воплощением идеала просвещенного властителя в новой русской истории.

С точки зрения чисто эстетической «Письмо к другу, жительствующему в Тобольске» интересно тем, что именно здесь намечается столь характерная для радищевской повествовательной манеры трехкомпонентная структура повествования, складывающегося из очерковой пластической зарисовки, выдержанной в традициях бытописательного мирообраза, эмоциональной реакции на увиденное, выраженной интонацией напряженно-эмфатической авторской речи, и рационально-аналитического начала, поднимающего конкретный эмпирический факт до уровня понятийно-идеологического обобщения в теоретических абстракциях. Ближайшим результатом выработки этой повествовательной структуры, устанавливающей непосредственные причинно-следственные связи между частным фактом и высокой абстракцией, стал следующий уровень конкретизации абстрактного понятия самодержавства: осмысление его как универсальной поведенческой модели самого частного, самого личностного, самого эмпирического быта в автобиографическом произведении «Житие Федора Васильевича Ушакова» (1789), которое было опубликовано за год до «Путешествия из Петербурга в Москву» и тесно концептуально с ним связано.

Уже само слово «житие», вынесенное в заглавие произведения, свидетельствует о цели, которой Радищев хотел достичь жизнеописанием друга своей юности. Житие – дидактический жанр древнерусской литературы, посвященный подвижнической жизни святого, обладал изначальной учительной и проповеднической установкой. Житие должно было воспитывать душу на благом примере святой и безгрешной жизни, или учить добродетели, показывая путь духовного совершенствования, ведущий человека от греха к святости.

Герой Радищева Ф. В. Ушаков, друг юности писателя и его соученик по Лейпцигскому университету, в традиционные житийные рамки явно не укладывался: обыкновенный русский юноша, умерший в очень ранней молодости от венерической болезни, с традиционным обликом христианского святого никак не совмещается. Но для Радищева образ и биография его друга были заряжены необыкновенной силой дидактического воздействия. Дружба с Ф. В. Ушаковым, как считал сам писатель, определила его жизненную позицию и образ мыслей. Поэтому, в субъективной радищевской системе нравственных координат, частная жизнь обыкновенного человека обрела смысл универсально значимого примера и урока; биография уподобилась житию. Более того: воссоздание образа умершего друга юности послужило Радищеву своеобразным инструментом самоанализа: воскрешая память того, кто подал «некогда нам пример мужества» и создавая образ «учителя моего по крайней мере в твердости», Радищев тем самым вернулся к истокам формирования собственного характера и образа мыслей: ««...» хочу отверзти последние излучины моего сердца. Ибо нередко в изображениях умершего найдешь черты в живых еще сущего» (205).

Все эпизоды короткой биографии Ф. В. Ушакова, изложенные в «Житии...»: отказ от перспективы быстрой и блестящей карьеры ради возможности получить образование в Лейпциге, несомненное лидерство в группе русских студентов, страстная жажда знаний и широта интересов, стойкое мужество перед лицом смерти – все это Радищев склонен истолковывать как проявления одного и того же свойства характера своего героя: «твердость мыслей и вольное оных изречение» (210) и «упорное прилежание к учению» (226) объединяются синонимичными эпитетами как нравственная и интеллектуальная формы выражения жизненной позиции «мужа тверда». Характерно, что при общем интеллектуализме образа Ф. В. Ушакова (все его описанные в «Житии...» занятия относятся к области умственной деятельности и жизни) Радищев склонен считать их проявлениями жизни души и сердца: «ибо в душе своей более предупеть мог, нежели в разуме, скончав жизнь свою тогда, «...» когда разум, хотя собрав посредством чувств много понятий, не имел еще довольно времени устроить их в порядок «...»» (205). Этот неразделимый сплав сердца и разума, эмоционального и интеллектуального начал определяет характерный для агиографии и проповеднической риторики патетический тон жизнеописания, более всего очевидный в зачине «Жития...», посвященном А. М. Кутузову, другу и соученику Радищева и Ушакова: «Не с удовольствием ли, мой друг, повторю я, вспомняешь о времени возрождения нашей дружбы, о блаженном сем союзе душ «...». Не возрадуешься ли, если узришь паки подавшего некогда нам пример мужества «...». Вспомняни, о мой друг!» (204-205).

Эта высокая эмоциональная нота, с которой начинается повествование об уроках ушедшей молодости, задает уровень восприятия центрального композиционного эпизода «Жития...», истории конфликта русских студентов с их куратором, майором Бокумом, который, собственно, и стал для Радищева своеобразной лабораторной моделью для исследования проблемы «самодержавства» на уровне быта и факта частной человеческой жизни.

Майор Бокум, в обязанности которого входила организация быта русских студентов в Лейпциге, и в распоряжении которого находились деньги, отпущенные правительством на их

содержание, сразу повел себя как мелкий бытовой тиран. И эта бытовая ситуация, по прошествии времени, дала Радищеву повод для далеко идущих аналогий:

Имея власть в руке своей и деньги, забыл гофмейстер наш умеренность и, подобно правителям народов, возомнил, что он не для нас с нами; что власть, ему данная над нами, и определенные деньги не на нашу были пользу, но на его. Власть свою хотел он употребить на приведение нас к молчанию о его поступках (215).

Очевидно, что радищевская мысль развивается одновременно на двух уровнях: частного быта и идеологического обобщения; при этом частный быт является своеобразной реальной моделью типологической ситуации власти. В мельчайшей ячейке социума – группе людей, связанных иерархическими отношениями «начальник – подчиненный», Радищев видит актуальность тех же законов, которые действуют на самом высоком уровне социальной структуры, в государстве монархического типа, определяемом отношениями «властитель – подданные». Все этапы развития конфликта Радищев рассматривает под углом зрения этой аналогии, постоянно отождествляя позицию Бокума с позицией самовластного деспота, а положение студентов – с положением угнетенного народа:

«...» делали ему весьма краткие представления гораздо кротче, нежели когда-либо парижский парламент делывал французскому королю «...» Бокум отвергал их толи-ко же самовластно, как и король французский, говоря своему народу «В том состоит наше удовольствие» (216).

Подобно как в обществах, где удручение начинает превышать пределы терпения и возникает отчаяние, так и в нашем обществе начинались сходбища, частые советования и все, что при заговорах бывает «...» (217).

И, конечно же, не случайна историческая аналогия с французской внутривластной ситуацией: год публикации «Жития...» – 1789 – год начала Великой французской революции. Объективный ход европейской истории подтвердил справедливость априорного теоретического вывода, сделанного Радищевым из анализа частной бытовой ситуации: бунт неизбежно рождается из самой тяжести угнетения: «Человек много может сносить неприятностей, удручений и оскорблений. «...» Не доводи его токмо до крайности. Но сего-то притеснители частные и общие, по счастью человечества, не разумеют «...»» (215).

Бунт студентов спровоцировала пощечина, которую Бокум дал одному из них в ответ на просьбу затопить печь в его комнате. Студенты, бывшие все дворянами, решили, что обиженный должен требовать удовлетворения – то есть вызвать Бокума на поединок, а если он откажется, то вернуть ему пощечину. В результате студент Бокума «ударил и повторил удар» (220). Студенты были заключены под стражу, произошло судебное разбирательство, им грозило исключение из университета, но все кончилось благополучно «по повелению нашего министра» (224): он помирил студентов с куратором, и все осталось как было: «он [Бокум] рачил о своем кармане, а мы жили на воле и не видали его месяца по два» (224).

До этого момента повествования Радищев последовательно выстраивает аналогию между частной бытовой ситуацией и закономерностями жизни общества в целом. Исход конфликта студентов с куратором оставлен без сравнения с соответствующей социальной ситуацией, без комментариев и без вывода автора. Разумеется, аналогией бунта студентов на макроуровне социальной структуры является бунт угнетенных подданных, но Радищев вряд ли мог написать об этом открытым текстом в тот год, когда началась Великая французская революция. Что же касается комментариев и вывода, то основания для попытки их реконструкции дает образная система «Жития...», которое при всей светскости своего содержания генетически и ассоциативно восходит к жанру, ориентированному на сакральный мирозраз.

Центральный эпизод «Жития...» – эпизод с пощечиной, которую обиженный вернул обидчику

вдвойне, ассоциативно соотносим с двумя этическими системами: кодексом дворянской чести, в котором пощечина является символом оскорбления, смыаемого только кровью, и христианским моральным кодексом непротivления злу насилieм, где пощечина является своеобразной метафорой зла вообще.

В тексте Радищева кодекс дворянской чести прямо отождествлен с библейской ветхозаветной моралью, требующей на обиду отвечать равной обидой: формула «око за око» (Исход. 21;24) обозначает естественную жажду мщения, нетерпимую, однако, в гражданском обществе: «От сего рождается мщение, или древний закон «око за око»; закон, <...> загражденный и умеряемый законом гражданским» (219). Это отождествление может быть интерпретировано как своеобразная подсказка и фигура умолчания: если в гражданском обществе нетерпима ветхозаветная мораль, то, вероятно, действенной должна являться евангельская. Не введенная Радищевым в открытый текст эпизода цитата из Нагорной проповеди Христа прочно укоренена в его ассоциативном подтексте и неизбежно рождается в сфере рецепции: «Не противься злomu. Но кто ударит тебя в правую щеку твою, обрати к нему и другую» (Матф. 5;39).

В свете евангельской метафоры, которая в своем идеально-переносном смысле означает этический запрет на умножение суммы социального зла мстeью и насилieм, обнаруживается достаточно неожиданный для общепризнанного «первого русского революционера» поворот социальной мысли. Показать неизбежность бунта и проанализировать социальные условия его возникновения – это еще не значит призвать к нему и увидеть в нем единственный путь избавления от тирании. Общие очертания мысли Радищева о том, какие результаты может принести социальный ответ насилieм на насилie, с достаточной степенью достоверности могут быть реконструированы из описанной им лабораторной частной модели общественной закономерности.

На уровне частной бытовой ситуации, которая осуществилась по законам ветхозаветной морали, бунт студентов против куратора закончился на редкость безрезультатно: Бокум не утратил своей фактической власти, не понес наказания, условия жизни студентов не стали лучше. Единственным итогом происшествия стали три пощечины: в результате мести сумма зла возросла ровно втрое.

Европейская история к моменту создания «Жития...» еще не подтвердила справедливости радищевских выводов своим объективным ходом – Великая французская революция только началась. Но память о Пугачевском бунте, залившем Россию кровью дворян и крестьян и ничего не изменившем в социальной структуре русского самодержавия, а, напротив, спровоцировавшем ужесточение социально-политического угнетения, была еще достаточно свежа. Таким образом, текст «Жития...», последовательно развивающий аналогию между законами социальных отношений на бытовом микроуровне и общественном макроуровне, дает достаточно оснований для предположения о том, что радищевское мнение о продуктивности социального насилия – революции – не могло быть принципиально отличным от его мнения о продуктивности насилия бытового, хотя на последнем шаге анализа писатель и отказался от второго плана аналогии.

Однако подобное умозаключение отнюдь не означает того, что Радищев отказывается от борьбы с социальным насилieм вообще. Напротив, «Житие Федора Васильевича Ушакова» неоспоримо свидетельствует о том, что писатель вплотную приблизился к осознанию ненасильственного и притом абсолютно эффективного пути борьбы с тиранией и вот-вот обнаружит силу, способную результативно противостоять всей машине государственного угнетения.

Общее направление публицистической мысли Радищева символически зафиксировано в движении жанровой структуры его публицистически-художественной прозы. От примечания к историко-политическому трактату через эпистолярный жанр к агиографии-автобиографии

радищевские тексты все больше и больше приобретают характер частного документа отдельно взятой человеческой жизни. Постепенная конкретизация идеологического пафоса Радищева от уровня конфликтных абстрактных понятий («самодержавство» – «человеческое естество») до исторического (Петр I – русский народ) и бытового (Бокум – студенты) уровней проявления общей закономерности неизбежно приводит писателя к мысли о том, что равносильным противником тирании, истребляющей «вольность частную», является естественный носитель этой вольности – один отдельно взятый свободный частный человек. Именно эта мысль намечается в заключительных строках «Жития...», своеобразном реквиеме герою:

Он был, и его не стало. Из миллионов единый исторгнутый неприметен в обращении миров <...> Но то скажу справедливо, что всяк, кто знал Федора Васильевича жалел о безвременной его кончине, тот, кто провидит в темноту будущего и уразумевает, что бы он мог быть в обществе, тот чрез многие веки потужит о нем (235).

В «Житии Федора Васильевича Ушакова» история становления свободного самосознающего человека раскрыта на примере жизненного опыта автора, повествующего о «вожде моея юности» (233), научившем его чувствовать, мыслить и жить. В «Путешествии из Петербурга в Москву» (1790) эта же самая история будет воспроизведена в обратном соотношении: автор станет ведущим, герой и читатель – ведомыми, но смысл ее от этого не меняется. В обоих произведениях освобождение в мысли и духе предстает необходимым условием и законом грядущего социального освобождения, и тесная концептуальная близость «Жития...» и «Путешествия...» подчеркнута фактом посвящения этих текстов одному и тому же человеку – другу Радищева А. М. Кутузову.

«Путешествие из Петербурга в Москву». Структура повествования как модель процесса познания

В отличие от «Жития...», где обращение к другу входило в сам текст произведения, посвящение «Путешествия из Петербурга в Москву» выделено в специальный композиционный элемент книги. Это особенное положение подчеркивает значение, придававшееся тексту посвящения Радищевым. И действительно, в совокупности своих тезисов посвящение дает своеобразный ключ, которым открывается и образная структура «Путешествия...» и цель, преследуемая его автором:

Я взглянул окрест меня – душа моя страданиями человечества уязвлена стала Обратил взоры мои во внутренность мою – и узрел, что бедствия человека происходят от человека, и часто оттого только, что он взирает непрямо на окружающие его предметы (27).

Нетрудно заметить, что эта хрестоматийная крылатая фраза четко выстраивает стадиальную последовательность сенсуалистской концепции познания: ощущение – эмоции – аналитическая мысль. Прошедшее время глаголов свидетельствует о том, что сам писатель этот путь проделал. И побудительные причины, заставившие его изложить в словесной форме результаты деятельности «разума и сердца», сформулированы в Посвящении не менее четко и афористично:

Я человеку нашел утешителя в нем самом. «Отыми завесу с очей природного чувствования – и блажен буду». <...> я ощутил в себе довольно сил, чтобы противиться заблуждению; и – веселие неизреченное! я почувствовал, что возможно всякому соучастником быть во благодетельности себе подобных Се мысль, побудившая меня начертать, что читать будешь (27).

Логика процесса познания, намеченная в Посвящении, определила трехкомпонентную структуру повествования, сформировавшуюся уже в раннем творчестве Радищева. Весь событийный, эмоциональный и идеологический материал «Путешествия...» распределен по трем повествовательным пластам, каждый из которых характеризуется совокупностью устойчивых признаков художественной манеры: пластическое очерковое бытописание, выдержанное в объективно-сухом, терминологически точном стиле, субъективно-лирические и патетические фрагменты, создающие общую эмоциональную атмосферу, близкую к интонационной структуре торжественной ораторской оды, и аналитические публицистические размышления, данные в абстрактно-понятийной форме.

Эта структура повествования особенно очевидна тогда, когда все три пласта представлены в пределах одной композиционной единицы «Путешествия»: целостного фрагмента с внутренним сюжетным единством или главы. По этому принципу выстроена, например, одна из самых первых глав книги – «Любани»:

В нескольких шагах от дороги увидел я пашущего ниву крестьянина. Время было жаркое. Посмотрел я на часы. – Первого сорок минут. – Я выехал в субботу. – Сегодня праздник. Пашущий крестьянин принадлежит, конечно, помещику, который оброку с него не берет. – Крестьянин пашет с великим тщанием. – Нива, конечно, не господская (32). <...>

Разговор сего земледельца возбудил во мне множество мыслей. Первое представилось мне неравенство крестьянского состояния (34). <...>

Углубленный в сих размышлениях, я нечаянно обратил взор мой на моего слугу, который, сидя на кибитке передо мной, качался из стороны в сторону. <...> Мне так стало во внутренности моей стыдно, что едва я не заплакал. – Ты во гневе твоём, говорил я сам себе, устремляешься на гордого господина, изнуряющего крестьянина своего на ниве своей; а сам не то же ли или еще хуже того делаешь? (34).

Очевидно, что необходимым эстетическим и композиционным фактором, обеспечивающим возможность последовательного выдерживания подобной структуры повествования, является центральное положение субъекта повествования: единство его личности – необходимое связующее звено структуры. Глазами субъекта повествования увиден пластический облик зафиксированной в «Путешествии» материальной реальности. Эмоциональная атмосфера повествования создана его переживанием этой картины; идеолого-публицистический анализ является продуктом его обобщающей мысли. Все это выдвигает в центр эстетики «Путешествия» проблему героя книги.

Проблема автора и героя

Как это водится в жанре записок о путешествии, радищевское «Путешествие из Петербурга в Москву» написано от первого лица. Таким образом, кроме автора – писателя Радищева в его книге есть еще и автор-повествователь, его субъект, личность которого принципиально важна в плане ее соотношения с личностью автора, поскольку форма повествования от первого лица является одним из излюбленных литературных приемов видимого отождествления автора-писателя с автором-повествователем.

И радищевское «Путешествие» отнюдь не является исключением в этом смысле. Долгое время литературоведы уверенно отождествляли личность субъекта повествования с личностью Радищева. Мысль о том, что субъектом повествования в «Путешествии» является не автор-Радищев, а его литературный герой, вымышленный персонаж, впервые высказал Г. П. Макогоненко[182], убедительно мотивировав свою точку зрения анализом чисто

фактических несовпадений в биографиях Радищева и путешественника, а также совершенно справедливым указанием на то, что в главе «Тверь» описана встреча путешественника с «новомодным стихотворцем», автором оды «Вольность», то есть именно с Радищевым.

В настоящее время тезис о несовпадении личностей автора и повествователя «Путешествия» можно считать общепринятым[183]. Однако вопрос о степени идеологической и нравственной близости автора и героя до сих пор остается открытым, поэтому представляется необходимым четкое разграничение двух планов повествования радищевской книги: плана автора и плана героя. Тем более это уместно потому, что сам текст «Путешествия» дает для подобной дифференциации совершенно объективные основания, поскольку от имени самого писателя («новомодного стихотворца», автора оды «Вольность») в него введены два его произведения: ода «Вольность» и «Слово о Ломоносове». Таким образом, автор в качестве персонажа «Путешествия» приравнен к безымянным «искреннему другу» путешественника, автору «Проекта в будущем» («Хотиллов», «Выдропуск») и «порицателю цензуры», автору «Краткого повествования о происхождении цензуры» («Торжок»).

Весь остальной текст «Путешествия из Петербурга в Москву» не исключая и речи встреченных путешественником лиц, следует относить к сфере сознания и повествования самого героя, поскольку даже чужое слово – рассказ его приятеля Ч. о происшествии на Финском заливе («Чудово»), рассказ Крестьянкина о бунте в крепостной деревне жестокого асессора («Зайцово») и воспитательная речь крестницкого дворянина к своим детям («Крестьяцы») – передана словом путешественника в его характерной повествовательной манере. Все эти включения устной речи других людей в ткань повествования, принадлежащего путешественнику, представляют собой типичный образец «чужого слова», адаптированного повествовательной манерой единого рассказчика.

Исключительное положение категории героя-повествователя, как централизованного начала всей книги, заставляет обратить пристальное внимание на его личность: как правило, личностные свойства персонажа, которому автор доверяет повествование, вплотную обусловлены основным авторским замыслом. И здесь принципиальное значение приобретает еще одна фраза радищевского посвящения: «возможно всякому соучастником быть во благодетелии себе подобных» (27). В этой связи нельзя не обратить внимания на то, что радищевский герой обладает намеренно стертой индивидуальностью. У него нет имени, основного знака индивидуального облика; неизвестна цель его путешествия из Петербурга в Москву; в «Путешествии» отсутствует так называемая «экспозиция героя» – информация о его внешности, социальном происхождении, круге знакомств и чтения, семейном положении, этапах жизни, которые он уже прошел к моменту начала повествования, наконец, предварительный очерк характера и прочие аналогичные сведения.

Кое-что из этого набора признаков индивидуальной личности постепенно выясняется по ходу повествования. Так, в главе «Любани» конкретизируется социальный статус путешественника: служащий беспоместный дворянин, не имеющий крепостных; в цикле глав «Крестьяцы» – «Яжелбицы» – «Валдай» внимательный читатель обнаружит сведения о возрасте и семейном положении путешественника – зрелых лет вдовец, имеющий детей, старшему из которых вскоре предстоит вступление в государственную службу. Здесь же находятся глухие намеки на бурную и не совсем нравственную жизнь, которую путешественник вел в молодости. Что же касается внутреннего мира путешественника, то он разнообразно и широко раскрывается в его наблюдениях, эмоциональных реакциях и мыслях в этом отношении можно отметить широкую разностороннюю образованность и начитанность, наблюдательность, общительность, проницательный аналитический ум и т. д.

Но все же этих сведений о личности путешественника и свойствах его характера недостаточно для того, чтобы его образ и облик обрели в сознании читателя ярко выраженную индивидуальность. Все, что читатель узнает о путешественнике по ходу

повествования, имеет смысл скорее некоей общечеловеческой комбинации интеллектуальных и нравственных свойств, единства «сердца и разума» в обобщенно-абстрактном плане. На фоне эволюции предшествующей радищевской художественно-публицистической прозы, конкретизирующей от абстрактно-понятийного мирообраза к биографической и автобиографической индивидуальности личности, стертая индивидуальность путешественника выглядела бы странно и неожиданно, если бы не цитированная фраза посвящения. «Всякому возможно» то, что произошло с писателем и происходит на страницах «Путешествия» с его героем. И Радищев, обращаясь к своему читателю – то есть, к любому человеку, который возьмет в руки его книгу, – делает это через посредника, максимально облегчающего контакт индивидуальности читателя с автором своей общечеловеческой усредненностью. Путешественник и его личность – это точка, в которой легче всего могут пересечься индивидуальность читателя и индивидуальность автора. За вычетом своих единичных свойств автор-Радищев, путешественник-повествователь и читатель в равной мере являются «всяким», любым человеком, вооруженным для познания реальности одними и теми же инструментами – глазами и ушами, сердцем и разумом.

Безусловно, подобный тип контакта между автором, героем и читателем Радищев выстраивает с определенной целью. Возможность подстановки читателя на позицию героя важна ему именно для оптимального восприятия смыслов книги. И это вплотную подводит нас к таким уровням поэтики «Путешествия», как сюжетосложение и композиция, своеобразие которых также обусловлено центральностью категории героя-повествователя в системе художественной образности «Путешествия».

Особенности композиции и сюжетосложения

С точки зрения своего тематического состава книга Радищева явно тяготеет к полифонии микротем и микросюжетов, замкнутых в пределах одной композиционной единицы: каждая глава, как правило, имеет свою собственную изолированную сюжетную основу: в «Любнях» это пашущий крестьянин, в «Чудове» – «систербекская повесть», в «Зайцеве» – рассказ крестьянина о бунте крепостных, в «Крестьяцах» – воспитательный трактат, в «Хотилове» – «Проект в будущем» и т. д. Иногда в пределах одной главы совмещается по два, редко – по три самостоятельных микросюжета.

Даже в тех случаях, когда эти самостоятельные микросюжеты связаны между собой неким проблемно-тематическим единством, каким является семейно-нравственная тема для глав «Крестьяцы» – «Яжелбицы» – «Валдай» – «Едрово», все-таки в чисто сюжетном плане они лишены единства последовательного развертывания общего сюжетно-тематического мотива. И композиционный прием, при помощи которого соединены эти разнотильные, разножанровые, полифонические в тематическом аспекте фрагменты, тоже выглядит на первый взгляд чисто формальным. Перемещение в физическом пространстве дороги от Петербурга до Москвы, от одной почтовой станции к другой представляет собой такой же удобный условный композиционный стержень для объединения разнородных локальных сюжетов, что и переписка стихийных духов с арабским волшебником (характерно, что «Почта духов» Крылова выходила в свет ежемесячными выпусками в том самом 1789 г., в котором Радищев окончательно дорабатывал текст своего «Путешествия» перед его публикацией).

Как правило, местонахождение путешественника в том или ином реальном географическом пункте никак не обуславливает местными реалиями микросюжет, развиваемый в этой главе. Пашущего крестьянина путешественник мог встретить где угодно, с крестьянской девушкой Анютой, заступником крепостных Крестьянкиным, дворянином, преподающим уроки нравственности своим детям, он также мог встретиться на любой из 24-х почтовых станций

между Петербургом и Москвой. Но, разумеется, и из этого общего правила есть свои исключения. Их представляют такие главы, как «Новгород», где знакомство с купцом новой формации более вероятно, чем в других местах, и где путешественника естественно посещают мысли о древней русской республике; да и встреча с автором оды «Вольность» приурочена к Твери далеко не случайно. На пути от новой столицы самодержавной деспотической России к древней столице самодержавно-деспотического Московского княжества лежат столицы двух не реализовавшихся в национальной истории альтернативных самодержавию государственных структур: Новгородская торговая республика и Тверская конституционная монархия. Обе эти системы на фоне самодержавия могут быть осознаны как уважающие «вольность частную».

Таким образом, следует признать, что сюжет «Путешествия» не может быть выведен из тематического материала книги: все разнообразные впечатления путешественника не самоценны, а явно подчинены какой-то иной, высшей цели. Что же касается композиционной структуры «Путешествия», как совокупности глав-станций, то и она не может быть фактором, определяющим или раскрывающим логику поступательного развития этого высшего смысла. Здесь нам опять приходится вспомнить о центральной эстетической категории «Путешествия», которая определяет своеобразие каждого уровня поэтики: образе героя-повествователя. Именно с ним связан единый сюжет «Путешествия», что в свое время точно определил Г. П. Макогоненко: «Единым сюжетом «Путешествия» Радищев сделал историю человека, познавшего свои политические заблуждения, открывшего правду жизни, новые идеалы и «правила», ради которых стоило жить и бороться, историю идейного и морального обновления путешественника»[184]. Если отвлечься от социологизма, характерного для литературоведения 1950-х гг., то суть мысли исследователя абсолютно соответствует истине книги: если сюжетом «Путешествия» не является путешествие как таковое, то им может быть только духовный путь. И почти все опорные слова, необходимые для определения этого пути, в формулировке Г. П. Макогоненко присутствуют: «заблуждение», «познание», «правда» – к этому комплексу необходимо добавить только одно слово – «свобода», ибо познание истины и избавление от заблуждения ведет к духовной свободе. Путь познания истины, ведущий к свободе, помещенный в географические координаты дороги от Петербурга до Москвы, и определяет внутреннюю композиционную логику «Путешествия».

Главы книги отчетливо группируются между собой в проблемно-тематические циклы, содержание каждого из которых отражает одну из стадий процесса познания, зафиксированных в посвящении А.М.К. Первый цикл глав, объединяющий впечатления путешественника на участке пути от «Выезда» до «Спасской полести», можно обозначить словами: «Я взглянул окрест меня» – и увидел, что реальная действительность не соответствует представлениям о том, какой она должна быть. Почтовый комиссар, который обязан снабжать проезжающих лошадьми, предпочитает спать («София»); дорога, почитаемая «наилучшею <...> всеми теми, которые ездили по ней вслед государя» (30), оказывается «непроходимую» («Тосна»); пашущий в праздник крестьянин заставляет путешественника устыдиться самого себя и усомниться в справедливости закона («Любани»); встреченный по дороге друг рассказывает ему душераздирающую историю о том, как он чуть было не погиб, катаясь по Финскому заливу, из-за нежелания начальника исполнить свои прямые обязанности («Чудово»); наконец, в главе «Спасская полость» путешественник подслушивает ночной разговор присяжного с женою о том, как можно получить чин, снабжая губернатора устрицами, а встреча со случайным попутчиком, бегущим от судебного преследования, убеждает его в том, что в России можно лишиться «имения, чести и жизни» в точности по букве закона, но не совершив никакого преступления.

Сквозным идейным стержнем этого цикла глав становится проблема соотношения общего порядка и прав частного человека. Для Радищева эпохи создания «Путешествия» «насилие над отдельным человеком <...> – свидетельство порочности

всей общественной системы в целом и достаточное основание к тому, чтобы суверен-народ отрешил от власти не оправдавшую его доверия администрацию»[185]. Путешественник познает эту истину в споре со своим чудом избежавшим смерти другом Ч. (глава «Чудово») и в размышлении о русской законности, позволяющей отнимать у человека «имение, честь и жизнь» (глава «Спасская полесь»):

«...» старался ему доказать, что малые и частные неурюстройства в обществе связи его не разрушат, как дробинка, падая в пространство моря, не может возмутить поверхности воды. Но он мне сказал наотрез: – Когда бы я, малая дробинка, пошел на дно, то бы, конечно, на Финском заливе бури не сделалось, а я бы пошел жить с тюленями (41-42).

Возможно ли, говорил я сам себе, чтобы в толь мягкосердое правление, каково ныне у нас, толикие производились жестокости? (47-48).

Сквозным символическим образом, скрепляющим этот цикл глав, является образ-мотив сна, аллегорически выражающий идею умственного и нравственного бездействия человека. Путешествие начинается для героя своеобразным сном-вопросом:

Един, оставлен, среди природы пустынный! Вострепетал – Несчастной, возопил я, – где ты? где девалося все, что тебя прельщало? «...» Неужели веселости, тобою виденные, были сон и мечта? (28).

В результате столкновения со спящим начальством («София», «Чудово») и чувства стыда, испытанного путешественником перед своим слугой за то, что лишая его сна, он «воспрещает пользоваться» человеку «усладителен наших бедствий» и естественным правом («Любани»), в главе «Спасская полесь» к путешественнику приходит сон-ответ:

Мне представилось, что я царь, шах, хан, король, бей, набаб султан или какое-то сих названий нечто, сидящее во власти на престоле (48).

Перечисление разных названий абсолютных монархов свидетельствует о том, что речь здесь идет не столько о конкретном самодержце, сколько о принципе самодержавия, хотя в дальнейшей картине мнимого процветания страны, управляемой «каким-то из сих названий», содержатся косвенные отсылки к фактам и реалиям правления Екатерины II[186]. Страница по имени «Прямовзора» (Истина) снимает бельма с глаз самодержца, и он видит истинный катастрофический облик своей страны и несчастье своего народа. Это – аллегория прозрения, путь которого намечен в посвящении фразой: «Отыми завесу с очей природного чувствования – и блажен буду» (27), переход к следующей стадии духовного пути путешественника: «душа моя страданиями человечества уязвлена стала», побуждающей его «обратить взоры мои во внутренность мою» и пересмотреть свои убеждения.

Это происходит в главах «Подберезье», «Новгород» и «Бронницы», где последовательной ревизии подвергаются распространенные просветительские упования на просвещение и закон как основу социальных преобразований. В идеале эти понятия остаются для путешественника актуальными и истинными, но в реальности встреча с семинаристом в «Подберезье» и противозаконные махинации купца Карпа Дементьевича, обогащающегося с использованием закона вексельного права, убеждают путешественника в том, что практическое состояние русской законности и русского образования неспособны что-либо изменить в антигуманной структуре общества. И в «Бронницах» к путешественнику, посетившему храм на месте древнего города, приходит осознание единственно возможного для него пути, преподанное в форме божественного откровения:

Чего ищести, чадо безрассудное? Премудрость моя все нужное насадила в разуме твоём и сердце. «...» Возвратись в дом свой, возвратись к семье своей; успокой встревоженные мысли, вниди во внутренность свою, там обрящешь мое божество, там услышишь мое вещание (68).

Так сбывается пророчество посвящения: «я человеку нашел утешителя в нем самом», активизирующее сердце и разум путешественника. Он «ощутил в себе довольно сил, чтобы противиться заблуждению», глядя на жизнь «очами природного чувствования», от которых «отъята завеса» заблуждения. Эта точка зрения определяет позицию путешественника в центральном цикле глав «Зайцово» – «Медное», который внутренне распадается на две структуры, определяемые своеобразным воплощением «мысли семейной» и «мысли народной» – исследованием природы частных человеческих связей на уровне семьи и способа социальной организации общества в целом, причем на обоих уровнях путешественник видит одно и то же: рабство и неравенство.

Центральный цикл открывается главой «Зайцово», где Крестьянкин рассказывает путешественнику об убийстве крепостными своего жестокого помещика, поводом для которого послужило преступление против семьи и нравственности, а завершается главой «Медное», где путешественник становится свидетелем продажи крепостных с аукциона – крайнего проявления социального бесправия крестьян и беззакония государства, основанного на институте крепостного права, по отношению к своим гражданам. Эти крайние пункты цикла определяют двойное параллельное развитие взаимосвязанных морально-семейной и социально-политической тем. Главы «Крестьяцы», «Яжелбицы», «Валдай», «Едрово» посвящены рассмотрению института брака и проблемы воспитания, главы «Хотиллов», «Вышний Волочек», «Выдропуск» и «Торжок» – рассмотрению политических основ русской государственности: крепостного права, экономики, сословных привилегий дворянства и государственного регулирования духовной жизни общества (свобода совести, свобода печати).

Оба этих микроцикла организованы по одному принципу: реальные картины бесправия и беззакония обрамлены картинами идеально-должного состояния нравственности и семьи, государства и общества. Семейный цикл открывается образами идеального воспитателя – крестницкого дворянина, идеальных граждан – его детей и текстом его воспитательного трактата, а завершается образом идеально нравственной крестьянки Анюты и изложением ее здоровых, естественных представлений о семье и браке. В центре же микроцикла дана картина похорон юноши, умершего от венерической болезни и описание государственно узаконенной системы разврата.

Социальный цикл начинается «Проектом в будущем», доказывающим экономическую невыгоду крепостного землепользования и намечающим перспективу неотвратимого и деструктивного бунта рабов, не могущего принести ничего кроме ужаса и крови:

Загрубелые все чувства рабов, и благим свободы мановением в движение не приходящие <...>. Таковы суть братия наши, во узах нами содержимые. <...> Прельщенные грубым самозванцем, текут ему вослед и ничего толико не желают, как освободиться от ига своих властителей: <...> Они искали паче веселия мщениа, нежели пользу сотрясения уз (119-120).

Мнение автора «Проекта в будущем», искреннего друга путешественника, о результатах Пугачевского бунта, которое открывает социально-политический микроцикл, явно перекликается с мнением «порицателя цензуры» о свободе, принесенной Великой французской революцией в духовную жизнь общества, в главе «Торжок», завершающей этот цикл «Кратким повествованием о происхождении цензуры»:

Ныне, когда во Франции все твердят о вольности, когда необузданность и безначалие дошли до края возможного, цензура во Франции не уничтожена. <...> Мы читали недавно, что народное собрание, толико же поступая самодержавно, как доселе их государь, насильственно взяли печатную книгу и сочинителя оной отдали под суд <...>. О Франция! ты еще хождаешь близ Бастильских пропастей (147).

Единственный акт насилия над вольностью частной уничтожает всякую разницу между

единодержавной и коллективной деспотией: эту же мысль выскажет через десять лет Карамзин, заметивший, что революционный народ «сделался во Франции страшнейшим деспотом»[187]. Так путешественник познает истину, открытую Радищевым в «Житии Федора Васильевича Ушакова»: рабство духовное и рабство социальное могут породить только рабов и деспотов, от перемены позиций которых в социальной структуре общества путем революционного насилия рабство как таковое не уничтожится.

Положительная программа «Проекта в будущем» и «Краткого повествования о происхождении цензуры» – политическая свобода всех сословий и свобода книгопечатания, совести, вероисповедания обретают своеобразное доказательство способом от противного в центральных главах цикла, рисующих крайнюю степень политического и экономического рабства крестьян-месячинников[188] (глава «Вышний Волочек») и крайнюю степень злоупотребления привилегиями дворянства – роскошь придворных (глава «Выдропуск»). Реальный путь преобразования социальной структуры общества – либерализация всех уровней этой структуры: обеспечение политических прав угнетенным за счет сокращения привилегий угнетателей и обеспечение равных шансов на образование, просвещение путем либерализации духовной жизни в свободе печати. Такой путь открывается сознанию путешественника перед тем, как он прибывает на станцию «Тверь», чтобы встретиться там с автором оды «Вольность».

Глава «Тверь» занимает кульминационное положение в композиции книги. В тот момент, когда путешественник встречается с «новомодным стихотворцем», он уже проделал путь познания, поднявший его практически до идеологического уровня автора «Путешествия» и «Жития Ф. В. Ушакова», тогда как Радищев, автор оды «Вольность» в главе «Тверь» – это Радищев 1783-го года, года создания оды. И, безусловно, сталкивая своего героя-единомышленника с собой самим почти десятилетней давности, Радищев не мог иметь в виду того эффекта, который все исследователи, начиная с Г. П. Макогоненко, приписывают встрече путешественника с апологетом насильственного революционного переустройства общества, – эффекта мгновенного превращения героя в революционера под влиянием революционера-поэта.

В 1783 г. Радищев мог славить в оде революционное насилие, тиранубийство и казнь тирана на суде. В 1789-1790 гг., после того, как он приложил к «Житию Ф. В. Ушакова» принадлежащий перу его друга трактат о недопустимости смертной казни в гражданском обществе даже для уголовных преступников, Радищев этого сделать не мог. Поэтому встреча путешественника с писателем имеет обратный смысл: достигнув высшей точки своего духовного и умственного освобождения, путешественник встречается с человеком, находящимся в самом начале того пути, который он уже совершил; отсюда и скептическое восприятие оды путешественником:

Вот и конец, – сказал мне новомодный стихотворец. Я очень тому порадовался и хотел было ему сказать, может быть, неприятное на стихи его возражение, но колокольчик возвестил мне, что в дороге складнее поспешать на почтовых клячах... (161).

И следующая за «Тверью» глава «Городня» открывает заключительный цикл, разворачивающийся под девизом: «возможно всякому соучастником быть во благодетелии себе подобных». Начиная с «Городни» путешественник все время совершает поступки, свидетельствующие о новизне его жизненной позиции. В «Городне» он предотвращает незаконную отдачу в рекруты группы вольных крестьян и тем способствует увеличению количества свободных людей в России на несколько человеческих единиц. В «Завидове» пресекает неумеренные претензии проезжего вельможи. В «Клине» принимает сочувственное участие в судьбе нищего слепого певца и т. д. Характерно, что сюжетные ситуации заключительных глав «Путешествия» отчетливо спроецированы на аналогичные ситуации глав начальных: один и тот же человек, попадающий в одно и то же положение в начале и в конце пути, ведет себя совершенно по-разному.

Так, в главах «София» и «Завидово» возникает один и тот же сюжет русских почтовых нравов: самодур-комиссар, раболепствующий перед вельможами и издевающийся над обыкновенными проезжими. Но если в «Софии» путешественник беспомощен перед грубостью не желающего прерывать свой сон комиссара и бесполезно вспыльчив, то в «Завидове» он спокойно и решительно «воспрещает» слуге знатного вельможи «выпрягая из повозки моей лошадей, меня заставить ночевать в почтовой избе» (170).

В главах «София» и «Клин» развивается один и тот же сюжет народной песни как отражения национального характера. Но если в «Софии» грустная песня ямщика повергает путешественника в меланхолические мысли о «скорби душевной» народа, звенящей в голосах его песен, то в «Клине» он слушает песню слепого певца в толпе народа, делит народные чувства и добивается своеобразного народного признания и благословения, уговорив певца принять от него милостыню, как от любого, подающего «полушку и краюшку хлеба» (173). К концу своего путешествия, в «Пешках» герой «обозрел в первый раз внимательно» внутренность крестьянской избы, ни разу не остановившей его взора на протяжении всего предшествующего пути, и увиденное заставило его произнести самый патетический внутренний монолог за все время его путешествия:

Звери алчные, пиявицы ненасытные! что крестьянину мы оставляем? то, чего отнять не можем, – воздух. <...> Закон запрещает отъяти у него жизнь. Но разве мгновенно. Сколько способов отъяти ее у него постепенно! С одной стороны – почти всесилие, с другой – немощь беззащитная (176).

И эти же мысли обретают свое развитие в последней главе книги под символическим названием «Черная грязь», где путешественник становится свидетелем церемонии заключения насильственного брака: «Они друг друга ненавидят и властью господина своего влекутся на казнь <...>» (177). Этот образ в контексте всей книги, чередующей «мысль семейную» с «мыслью народной», обретает смысл своеобразной аллегории тех общественных уз, которыми соединены в России крестьяне и дворяне – таких же нерасторжимых, как брак, заключенный перед лицом Бога, таких же противоестественных, как брак насильственный: «О, горестная участь многих миллионов! конец твой сокрыт еще от взора и внучат моих...» (178).

Последний композиционный элемент «Путешествия» – «Слово о Ломоносове», введенное в повествование как авторский текст Радищева («Слово о Ломоносове» закончено Радищевым в 1788 г.), – вновь соотносится с посвящением А. М. К. и по своей общей идее, и по композиционной функции. В «Слове о Ломоносове», которое явилось результатом радищевских размышлений о путях формирования выдающейся личности и ее роли в истории, в образной структуре похвальной речи развивается тот же тезис, который в предельно обобщенной форме высказан в посвящении: «Се мысль, побудившая меня начертать, что читать будешь» (27). «Слово о Ломоносове» тоже является пояснением причин, заставивших Радищева написать свою книгу, и изложением той роли, которую писатель предназначил ей в русской духовной культуре:

Не достойны разве признательности мужественные писатели, восстающие на губительство и всесилие для того, что не могли избавить человечества от оков и пленения? <...> Первый мах в творении всесилен был; вся чудесность мира, вся его красота суть только следствия. Вот как понимаю я действие великия души над душами современников или потомков; вот как понимаю действие разума над разумом (190).

Пройдя путь духовного освобождения сам, проведя по этому пути своего героя-путешественника и тем доказав его безусловную результативность, Радищев предлагает пройти его и читателю – и в этом, а не в социальном насилии, он видит залог демократизации общественной жизни. Может быть, главная мысль «Путешествия» высказана героем книги в главе «Выдропуск» – «Но чем народ просвещеннее, то есть чем более

особенников в просвещении, тем внешность менее действовать может» (128). Следовательно, залогом твердого различия видимости и сущности, лжи и истины, которое является неременным условием невозможности социального обмана, насилия и принуждения, для радищевского героя, исповедующего культ «вольности частной», становится наличие как можно большего количества отдельно взятых просвещенных свободных людей. Чем больше таких единиц, тем уже основание тоталитарной пирамиды; при накоплении критической массы свободных просвещенных людей тоталитарная пирамида теряет основания для существования и рушится без всякого социального насилия.

Насколько Радищев и его герой были в этом мнении правы, свидетельствует русская история XX в.: не уничтоженный, но преобразованный революцией 1917 г. тоталитарный государственный строй не вынес демократизации общественной жизни и свободы печати, породивших критическую массу «особенников в просвещении». Понятно поэтому, что умная императрица Екатерина II имела все основания усмотреть в Радищеве «бунтовщика хуже Пугачева»: ведь по большому счету пугачевский бунт ничего не смог сделать с русским самодержавием, радищевская же книга, породившая огромную традицию русской запрещенной социально-политической литературы вплоть до Солженицына, представила несравненно более реальную, хотя и в отдаленной исторической перспективе, опасность.

Возвращаясь к проблеме композиции «Путешествия», необходимо отметить ее очевидную цикличность, обеспеченную перекличкой сюжетов, тем. образов и идей начальных и финальных глав, а также логический характер, который выявляется в четкой проекции основных тезисов посвящения на крупные композиционные элементы книги, последовательно развивающие модель познания в образной структуре повествования. Следовательно, приходится признать, что композиция «Путешествия» обладает всеми признаками риторической композиции, исключительно продуктивной в старших жанрах русской литературы XVIII в.: проповеди, сатире и торжественной оде, традиции которых очевидно актуальны для всех уровней поэтики «Путешествия» – от типологии бытовой и идеологической художественной образности до двойной отрицательно-утвердительно-этической установки книги в целом и включения жанровых образцов оды («Вольность») и проповеди («Слово о Ломоносове») в сам ее текст. И помимо констатации факта всесторонней преемственности Радищева по отношению к национальной литературной традиции, это обстоятельство заставляет задуматься о проблеме жанрового своеобразия «Путешествия из Петербурга в Москву», тем более, что сам Радищев позаботился о том, чтобы читатель (и исследователь) осознал эту проблему: оставив свою книгу без жанрового подзаголовка, он взамен снабдил ее значимым эпиграфом, почерпнутым из поэмы В. К. Тредиаковского «Тилемахида».

Жанровое своеобразие «Путешествия» в соотношении с национальной литературной традицией

Как записки о путешествии, радищевская книга соотносится с двумя жанровыми традициями литературы путешествий: сентименталистской и просветительской. Жанровая разновидность «чувствительного путешествия» предполагала стихию неограниченного авторского субъективизма и сосредоточенность на тайных изгибах и закоулках чувствительной души; такое путешествие можно было написать, не выходя из собственного кабинета. Напротив, просветительское путешествие целиком погружено в стихию объективного: географические, этнографические, культурные и социальные реалии, описанные в нем, составляют его главную по знавательную и просветительскую ценность. Очевидно, что радищевское путешествие в какой-то мере соотносено с обеими этими традициями: внешний композиционный стержень книги – дорога от Петербурга до Москвы, восходит к традиции

путешествия географического; огромная роль объективного впечатления как источника размышлений и переживании путешественника связывает его с просветительской разновидностью жанра; наконец, сосредоточенность повествователя на своей внутренней жизни, деятельности сердца и разума, соотносима с чувствительным путешествием.

Однако реальный жанровый объем радищевской книги не исчерпывается ни национальной одо-сатирической традицией, ни европейской традицией литературы путешествий главным образом за счет того духовно-интеллектуального мирообраза с четким публицистическим содержанием, в котором осуществляется векторный путь духовного и интеллектуального роста героя. Этот третий, основополагающий жанровый оттенок Радищев и обозначил эпиграфом из «Тилемахиды», вынесенным на титульный лист книги: «Чудище обло, озорно, огромно, стозевно и лаяй». Обычно литературоведческая традиция ограничивается смысловым истолкованием этого эпиграфа как символического образа двуединства самодержавия и крепостничества[189]. Нам же хотелось бы обратить внимание на жанровую традицию, с которой стих из «Тилемахиды» ассоциативно связан памятью о своем генетическом источнике: жанр государственно-политического просветительского воспитательного романа, который сопрягает внешний сюжетный рисунок путешествия с его метафорическим изводом духовного пути, процесса самосовершенствования и самопознания.

Г. П. Макогоненко был абсолютно прав, увидев в радищевском «Путешествии» жанровую тенденцию воспитательного романа[190]. В сочетании с «тяготением к жанру ораторской прозы, жанру, тесно связанному с церковной проповедью»[191] эта тенденция в книге Радищева дает совершенно оригинальный, можно даже сказать единственный, но, тем не менее, закономерный и необходимый пример слияния высокого и низкого мирообразов русской литературы XVIII в. Этот синтез в радищевском «Путешествии» осуществлен не на микроуровнях литературного процесса, таких, как синтез отдельных стилевых элементов, жанровых констант или типологических образных структур, но на его макроуровне.

В радищевском «Путешествии» объединены ведущие направления русской литературы XVIII в.: высокая профессиональная литература Кантемира, Ломоносова, Сумарокова, Новикова, Фонвизина, адресованная идеальному просвещенному читателю, и массовая демократическая романистика, обращенная к читателю реальному, которому еще только предстоит стать просвещенным в процессе ее усвоения. Этот синтетический характер «Путешествия» особенно важен: если публицистико-идеологический аспект значимости книги Радищева в русской литературе сомнению не подвержен и исчерпывающе, хотя и тенденциозно, освещен в литературоведении, то ее чисто эстетическая значимость все еще (и совершенно несправедливо) остается на втором плане. А между тем, неразрывная связь идеологии и эстетики в рецепции XVIII в. была залогом восприятия текста именно как эстетически совершенного, и книга Радищева реализует эту связь в той мере последовательности и полноты, какая может быть в принципе доступна произведению, не выходящему из рамок изящной словесности.

«Дневник одной недели». Проблема художественного метода Радищева

Маленький психологический этюд под названием «Дневник одной недели» – одно из самых загадочных произведений Радищева: время создания этого не напечатанного при жизни Радищева текста до сих пор точно не установлено. Диапазон предлагаемых датировок очень велик: Г. П. Макогоненко относит «Дневник» к 1773 г.[192]; П. Н. Берков и Л. И. Кулакова – к началу 1790-х гг.[193]; Г. Я. Галаган – к 1801 г[194]. Наиболее вероятным в этих хронологических рамках представляется начало 1790-х гг. – не только потому, что эта дата

аргументирована наиболее убедительно, и эту версию поддерживает большинство исследователей, но и потому, что сюжетная ситуация «Дневника» явно соотнесена с исходной ситуацией «Путешествия из Петербурга в Москву», только в обратном смысле. Если путешественник уезжает один, оставляя в Петербурге друзей, о которых тоскует, то герой «Дневника» покинут в Петербурге уехавшими друзьями; с ним наяву сбывается кошмарное сновидение путешественника, посетившее его в главе «Выезд», ср.:

«Путешествие»

Отужинав с моими друзьями, я лег в кибитку. <...> Расставаться трудно, хотя на малое время, с тем, кто нам нужен стал на всякую минуту бытия нашего. <...> Един, оставлен, среди природы пустынный! Вострепетал. – Несчастной, – возопил я, – где ты? <...> Неужели веселости, тобою вкушенные, были сон и мечта? (28).

«Дневник одной недели»

Уехали они, уехали друзья души моей в одиннадцать часов поутру. <...> едва сон сомкнул мои очи, – друзья мои представились моим взорам, и, хотя спящ, я счастлив был во всю ночь <...> (262). <...> как можно человеку быть одному, быть пустыннику в природе! (267).

«Дневник одной недели» целиком посвящен анализу душевного состояния человека, расставшегося с друзьями, в течение их десятидневного отсутствия. Психологический этюд начинается с упоминания об отъезде друзей, а заканчивается сообщением об их приезде: «Карета остановилась, – выходят, – о радость! о блаженство! друзья мои возлюбленные!... Они!... Они!...» (268). Одиннадцать дневниковых записей, озаглавленных днями недели, дают крайне мало сведений о личности автора и обстоятельствах его жизни. Из них можно установить только то, что он живет в Петербурге и занимает довольно высокий пост в служебной чиновной иерархии: «<...> должность требует моего выезда, – невозможно, но от оного <...> зависит благосостояние или вред твоих сограждан, – напрасно» (264). То есть субъект повествования в «Дневнике» – это такая же обобщенная лабораторная модель, как и герой-путешественник, человек вообще, экспериментальная фигура, на место которой может быть поставлена любая индивидуальность.

Но если герой-путешественник наделен единством сердца и разума, то в герое «Дневника» преобладает эмоциональное начало. Препарируемое в «Дневнике» чувство неоднозначно. Оно имеет две модификации: это любовь к друзьям и острое чувство одиночества, в которое она переходит в связи с их отсутствием. Главное в психологическом анализе «Дневника» – доказательство общественной природы по видимости самого интимного и частного чувства, поскольку и любовь, и одиночество возможны только в контексте социальных связей человека.

«Дневник одной недели» – это произведение полемическое, и объектом полемики является воспитательная концепция Ж.-Ж. Руссо, опровергаемая Радищевым с той же мерой страстности, с какой он разделил его концепцию общественного договора. В общих чертах воспитательная концепция Руссо, изложенная им в романе-трактате «Эмиль, или о воспитании» (1762), сводилась к тезису о губительном влиянии цивилизации и общества на природную доброту человека и доказательству необходимости его воспитания в одиночестве на лоне природы; отсюда знаменитый руссоистский призыв «Назад к природе». Нетрудно заметить, что эта концепция воспитания частного человека насквозь альтернативна идеологии политико-государственного воспитательного романа Фенелона, трактующего о воспитании монарха в просветительном путешествии, которое знакомит будущего идеального властителя с примерами разных систем государственности. И по этой концептуальной линии открывается глубокая связь «Дневника» с «Путешествием», поскольку в последнем Радищев спроецировал идеологию и методологию воспитательного романа Фенелона на систему социальных связей и эмоционально-интеллектуальный уровень жизни частного человека.

В «Дневнике» опровергается основной тезис Руссо: человек по природе добр, злым его делает порочная цивилизация и общество; избавь человека от их влияния, и он вернется к своему естественному состоянию доброты. Именно в эту ситуацию социальной изоляции Радищев ставит своего героя, и психологический анализ «Дневника» доказывает с математической неизбежностью обратный результат подобного эксперимента. Добрый и любящий своих друзей герой, лишенный их общества, начинает испытывать злые мстительные чувства. Настроения дней недели, перетекая от одной эмоции к другой, незаметно преобразуют любовь, самое гуманное из всех человеческих чувств, в состояние, близкое к ненависти:

Жестокие, ужели толико лет сряду приветствие ваше, ласка, дружба, любовь были обман? – <...> Но они не едут, – оставим их, – пускай приезжают, когда хотят! приму сие равнодушно, за холодность их заплачу холодностию, за отсутствие отсутствием <...>. Пускай забывают; я их забуду... (267).

Дневниковая форма повествования от первого лица, эстетически близкая повествовательной манере записок о путешествии, типологическая общность образов героев-аналитиков, один из которых преимущественно рационален, а другой эмоционален, взаимодополняющие социальные позиции этих героев, симметрично-зеркальные сюжетные ситуации, в которые помещены герой-странствователь, на время покинувший своих друзей, и герой-домосед, временно покинутый своими друзьями – все эти точки пересечения «Путешествия из Петербурга в Москву» и «Дневника одной недели» позволяют рассматривать их как своеобразную дилогию, двумя разными способами доказывающую один и тот же гуманный сентименталистский тезис: необходимость для человека общежития.

«Дневник одной недели» в своих эстетических очертаниях довершает методологический образ творчества Радищева как последовательного сторонника сенсуалистской философии и художника-сентименталиста. Жанровые формы его художественно-публицистической прозы – письмо, автобиографические записки, записки о путешествии, дневник; абсолютное преобладание форм повествования от первого лица; типологическая конфликтная ситуация, сводящая в противостоянии частного человека и социум; патетическая и эмоционально-насыщенная стилевая манера повествования – все это свидетельствует именно о сентименталистских основах радищевского художественного метода. То обстоятельство, что в большинстве своих произведений Радищев сосредоточен на социальных аспектах типологического сентименталистского конфликта и социальных основах эмоциональной жизни человека, позволяет определить своеобразие его творческого метода понятием «социологический сентиментализм».

Однако между социологической и психологической разновидностями русского сентиментализма больше сходства, чем различия, и мы уже имели случаи убедиться в единомыслии Радищева и Карамзина. В этом отношении «Дневник одной недели» предоставляет еще один убедительный аргумент в пользу мнения о единстве методологических основ творчества социолога-сентименталиста Радищева и психолога-сентименталиста Карамзина, долгое время рассматривавшихся в литературоведении в качестве эстетических и идеологических антагонистов.

Один из аргументов в пользу датировки «Дневника одной недели» 1791 г., приводимый П. Н. Берковым, связывает стимул к написанию «Дневника» с публикацией первого из писем русского путешественника; исследователь обратил внимание на тональное и структурное совпадение первых фраз карамзинского письма и радищевского «Дневника»[195], ср.:

Карамзин: Расстался я с вами, милые, расстался! Сердце мое привязано к вам всеми нежнейшими моими чувствами, а я беспрестанно от вас удаляюсь и буду удаляться![196]

Радищев: Уехали они, уехали друзья души моей в одиннадцать часов поутру... Я вслед за

отдаляющеюся каретою устремлял падающие против воли моей к земле взоры. Быстро вертящиеся колеса тащили меня своим вихрем вслед за собою, – для чего, для чего я с ними не поехал?... (262).

Эта ассоциативная связь не публиковавшегося при жизни Радищева «Дневника одной недели» с двумя крупнейшими явлениями русской художественной прозы конца XVIII в. подчеркивает глубоко символический характер закономерного внутреннего соотношения путешествия по России и путешествия по странам Западной Европы. В тот момент, когда Радищев насильственно исключен из русской литературы, а на его имя и книгу наложен цензурный политический запрет, в литературу вступает Карамзин, подхватывающий традицию литературы путешествий и самим названием своей первой книги хранящий ассоциативную память о своем предшественнике. Опубликовано в 1790 г. «Путешествие из Петербурга в Москву» продолжено начинающейся с 1791 г. публикацией «Писем русского путешественника».

Эстетика и поэтика повествовательной прозы Н. М. Карамзина (1766-1826)

Весь творческий путь Николая Михайловича Карамзина как литератора-художника и даже журналиста замыкается в короткий, чуть более чем десятилетний, промежуток времени с 1791 по 1803 г. После этого 23 года жизни Карамзин отдал профессиональной историографии – созданию 12-томной «Истории Государства Российского». Тем не менее тринадцати лет литературного творчества оказалось достаточно для того, чтобы приобрести славу великого писателя, реформатора русской литературы и языка, ознаменовать своим именем целый большой период развития русской литературы.

Влияние Карамзина на своих литературных современников и ближайшее вслед за ним поколение писателей было огромным. Жуковский, Батюшков, Пушкин, арзамасцы, прозаики 1830-х гг., Гоголь – все они прошли литературную школу Карамзина, признавали испытанное ими влияние Карамзина. И для поколения великих романистов второй половины XIX в. карамзинское творчество продолжало оставаться живым эстетическим фактом: в романе «Бесы» Достоевский, сам в своем раннем творчестве находившийся под сильным влиянием карамзинской художественной прозы[197], изобразил Тургенева под именем Кармазинова, засвидетельствовав тем самым актуальность карамзинской традиции и для поздней русской литературы XIX в.

И все современники, и литературные потомки, начиная с Белинского, означившего именем Карамзина допушкинский период русской литературы, видели в Карамзине первооткрывателя и реформатора, совершившего переворот в русской литературе. Так же, как имя Сумарокова стало синонимом понятия «русский классицизм», имя Карамзина неразрывно связано с понятием «русский сентиментализм». В этом смысле год рождения Карамзина-сентименталиста (1766) символичен: Карамзин пришел в русскую жизнь одновременно с проникновением первых сентименталистских веяний в русскую литературу.

С именем и творчеством Карамзина связана окончательная переориентация русского эстетического сознания на новые принципы литературного творчества, новый тип амбивалентных связей между литературой и жизнью, новый характер взаимоотношений между писателем и читателем, новый тип восприятия художественного текста читательским сознанием. В творчестве Карамзина русская литература нового времени сделалась по преимуществу искусством, изящной словесностью, а не формой выражения идеологических тезисов или публицистических деклараций. Именно Карамзин заложил основы русской литературы нового времени как искусства художественного слова и сформировал своими

текстами нового читателя, руководствующегося эстетическими критериями в восприятии художественных текстов.

Повествование в «Письмах русского путешественника»: очерковый, публицистический, художественный аспекты как прообраз романной структуры

Центральное произведение Карамзина 1790-х гг. – «Письма русского путешественника». Карамзин начал публиковать их фрагментами с 1791 г. в издаваемом им «Московском журнале» (1791-1792). Первым отдельным изданием «Письма русского путешественника» вышли в 1797-1801 гг. В основу «Писем» легло реальное путешествие, совершенное Карамзиным по странам Западной Европы (Германия, Швейцария, Франция и Англия) с мая 1789 по сентябрь 1790 г. Таковы крайние даты «Писем», обозначенные в их тексте, но, вероятно, не совсем соответствующие реальной хронологии карамзинского путешествия.

«Письма...» – это оригинальная модификация популярного в сентиментализме всех европейских литератур жанра записок о путешествии, комбинирующая одновременно два типа повествования и две жанровых разновидности путешествия. О том, что одним из образцов путешествия для Карамзина было «Сентиментальное путешествие по Франции и Италии» Л. Стерна, создавшее успех жанру и давшее имя методу, свидетельствуют многочисленные упоминания имени Стерна, прямые и скрытые цитаты из его романа, своеобразное паломничество по следам литературных героев Стерна, совершенное путешественником во французском городе Кале. Ориентация на чувствительное путешествие стерновского типа предполагала интроспективный аспект повествования: такое путешествие совершается не столько по дорогам в реальном географическом пространстве, сколько по «ландшафту моих воображений», по тайным закоулкам чувствительной души.

С другой стороны, «Письма...» писались не без влияния образцового географического путешествия XVIII в. – «Писем об Италии» Шарля Дюпати, которые также неоднократно упомянуты на их страницах. Уже сама эпистолярная форма карамзинского путешествия свидетельствует о том, что Дюпати был для него определенной точкой отсчета в поисках формы повествования, аспекта мировосприятия и миромоделирования. В последнее время Ю. М. Лотман ввел в европейский литературный контекст произведений, с которыми карамзинские «Письма» эстетически соотносимы, еще два образца этого жанра: роман Ж.-Ж. Бартеlemi «Путешествие юного Анахарсиса в Грецию» и «Философские (Английские) письма» Вольтера: «оба текста связывали путешествие с поисками идеалов истинного просвещения, оба создавали образ искателя мудрости, оба были проникнуты верой в прогресс цивилизации»[198]. Эти два образца жанра путешествия акцентируют в ориентированных на них карамзинских «Письмах...» их философско-публицистический аспект и жанровый оттенок воспитательного романа.

Вследствие синтеза различных традиций европейской литературы путешествий в произведении Карамзина отчетливо наметился универсализм жанровой структуры его варианта записок о путешествии. Скрещивание традиций чувствительной, географической и философско-публицистической разновидностей жанра путешествия способствовало органичности синтеза субъективного (эмоционального), объективного (описательного) и рационально-аналитического аспектов повествования. Наложение же двух форм повествования от первого лица – записок о путешествии и эпистолярная как бы удвоило субъективный, подчеркнуто личностный характер повествования.

И записки о путешествии, и эпистолярный дают образ действительности, пропущенной сквозь призму индивидуального восприятия, которое окрашивает в тона субъективной

индивидуальной мысли или эмоции любой факт реальности, превращая его из самоцельного объекта в факт индивидуальной частной жизни, подчиненный логике ее самораскрытия. Таким образом, Карамзин, выбирая для своих записок о путешествии эпистолярную форму и демонстративно адресуя свои «Письма...» (вообще-то обращенные к любому читателю, который возьмет в руки его книгу) своим друзьям, недвусмысленно выстроил иерархию эстетических ценностей своей интерпретации жанра.

Как это повелось от самых ранних повествований о русских странниках нового времени, буквально начиная от российского матроса Василия Кориотского, странствующего по «европским землям» в поисках просвещения, личность героя (независимо от того, обладает он функцией повествователя или нет) подчиняет себе весь эмпирический материал такого путешествия, становясь центральной эстетической категорией текста и определяя его сюжетосложение и композицию.

Таким образом, в «Письмах...» выявляются два своеобразных нервных узла, принципиально важных для эстетики и поэтики этого произведения. Во-первых, это структура повествования, складывающаяся, как нетрудно заметить, примерно аналогично трехкомпонентной радищевской повествовательной структуре, из объективно-очеркового, эмоционально-выразительного и аналитико-публицистического пластов мировосприятия, воссоздающих в своей взаимосвязанности сенсуалистскую модель процесса познания. Во-вторых, это особенности чисто художественной структуры текста, выстроенного совершенно новаторским способом субъективно-личностной централизации повествования на новом уровне соотношения автора-писателя с героем-повествователем.

Очерковый пласт повествования «Писем...» настолько разнообразен и сообщает такое количество фактических сведений и подробностей о людях, быте, искусстве, истории, культуре, социальной структуре и современном образе жизни стран Западной Европы, что в литературоведении сложилась традиция интерпретации основного замысла и задачи «Писем...» как информационных в первую очередь[199].

За полтора года своего пребывания за границей Карамзин видел множество европейских городов: Кенигсберг, Берлин, Лейпциг, Дрезден, Лозанну, Берн, Женеву, Страсбург, Лион, Париж, Лондон; осмотрел крупнейшие европейские музеи; посетил множество достопримечательных мест, овеянных воспоминаниями живших там о великих людях (фернейский замок Вольтера, Эрменонвиль – последнее пристанище Ж.-Ж. Руссо и т. д.), совершил паломничество по следам литературных героев (Вевер – Кларан – Мельери, место действия романа Ж.-Ж. Руссо «Новая Элоиза»; трактир в городе Кале, в котором останавливался Йорик, персонаж «Сентиментального путешествия» Стерна и т. д.); совершал восхождения на швейцарские Альпы, любовался Гриндельвальдскими глетчерами и Рейнским водопадом в Рейхенбахе, познакомился практически со всеми знаменитыми европейскими современниками-писателями, философами, учеными.

Весь огромный материал личных впечатлений от знакомств и встреч, восхищение произведениями искусства и великолепными пейзажами, размышления о сути европейской цивилизации и законах государственного устройства европейских стран, анализ фактов их истории на фоне современной политической злобы дня и практическое знакомство с четырьмя типами национального характера – все это создало документальную основу «Писем русского путешественника», ставших для русских читателей XVIII-XIX вв. энциклопедической картиной жизни европейских стран на рубеже столетий. Материал личных впечатлений органично дополнен в «Письмах...» неисчерпаемой книжной эрудицией Карамзина. Знакомство путешественника с любым писателем, философом, общественным деятелем неизменно обнаруживает широкую осведомленность о его произведениях, а описание очередного города или знаменитого ландшафта основано не только на собственном зрительном впечатлении, но и на фундаментальной начитанности в просветительской литературе – в очерковом повествовательном пласте книги Карамзиным

используются известные путеводители, справочники и географические путешествия конца XVIII в.

Однако при том, что фактические сведения на первый взгляд занимают в «Письмах...» доминирующую позицию, они не являются самоценным фактором повествования. И главное свидетельство этому – лейтмотивный повествовательный сюжет «Писем...»: ненавязчивое, но неуклонное стремление Карамзина к фиксации неразрывной связи между внутренней жизнью чувствительной души и внешней жизнью объективного мира, воспринимаемого и переживаемого этой душой. На протяжении всей книги обнаруживается закономерная интонационная связь очерковых зарисовок с эмоциональным состоянием души путешественника, причем последнее имеет характер причины, мотивирующей интонации очеркового описания. Так складывается второй повествовательный пласт «Писем...», менее очевидный, но не менее разветвленный: фиксация эмоционально-психологических движений и состояний чувствительной души, реализация основополагающего эстетического постулата сентиментализма.

Категория чувствительности, «внутренний человек» – это столь же постоянный повествовательный объект «Писем», как и внешний мир, окружающий путешественника; и этот «внутренний человек» столь же подвижен и изменчив, как подвижна панорама объективной реальности, меняющаяся перед глазами движущегося в пространстве героя. На протяжении «Писем...» категория чувствительности меняется в своем эстетическом содержании и повествовательных функциях. Первый уровень ее проявления, актуальный для начальных этапов путешествия – выезда и пребывания в Германии, можно определить как уровень сентиментальной экзальтации, сосредоточенности путешественника на эмоциональном состоянии чувствительной души, вырванной из контекста привычных связей и образа жизни:

Колокольчик зазвенел, лошади помчались... и друг ваш осиротел в мире, осиротел в душе своей! Все прошедшее есть сон и тень: ах! где, где часы, в которые так хорошо бывало сердцу моему посреди вас, милые?[200]

Постепенно это состояние внутренней самоуглубленности уступает место живому интересу к разнообразию бесконечно переменчивых подвижных картин объективного мира, окружающего путешественника:

Я вас люблю так же, друзья мои, как и прежде; но разлука не так уже для меня горестна. Начинаю наслаждаться путешествием. Иногда, думая о вас, вздохну; но легкий ветерок струит воду, не возмущая светлости ее. Таково сердце человеческое <...> (1, 105).

Однако залогом внимания путешественника к тому, что его окружает, к объективной реальности, остается все та же чувствительная душа. Именно это человеческое свойство, на примере анализа которого Радищев убедился в необходимости для человека общежития, делает замкнутого и погруженного в меланхолию путешественника начальных писем книги активным наблюдателем и участником кипящей вокруг него жизни. Хотя в истоках этой активной позиции – все та же чувствительность, определяющая отбор фактов и картин для очеркового описания:

Я люблю остатки древностей; люблю знаки минувших столетий. Вышедши из города, удивлялся я ныне памятникам гордых римлян, развалинам славных их водоводов (1, 351). Всякая могила есть для меня какое-то святилище; всякий безмолвный прах говорит мне: «И я был жив. как ты, // И ты умрешь, как я». Сколь же красноречив пепел такого автора, который сильно действовал на ваше сердце, <...> которого душа отчасти перелилась в вашу? (1, 495-496).

Эти размышления, предшествующие описанию развалин древнеримского акведука в

окрестностях города Лиона и монумента на могиле Ж.-Ж. Руссо, являются бесспорными свидетельствами того, что в отборе фактов реальности Карамзин, автор «Писем...», руководствовался прежде всего эмоциональным движением чувствительной души, направляющей внимание путешественника на тот или иной объект. Эта причинно-следственная связь жизни души с пластическим реальным мирообразом особенно наглядно проявлена в парижских письмах – потому, что Франция и Париж изначально были основной целью и страстью русского путешественника:

«Вот он, – думал я, – вот город, <...> которого имя стало мне известно почти вместе с моим именем; о котором так много читал я в романах, так много слышал от путешественников, так много мечтал и думал!...» (1, 366-367). «Я в Париже!» Эта мысль производит в душе моей какое-то особое, быстрое, неизъяснимое, приятное движение... «Я в Париже!» – говорю сам себе и бегу из улицы в улицу, из Тюльери в поля Елисейские <...>» (1, 369).

В свете этой особенной причинно-следственной связи, где жизнь чувствительной души и ее эмоция определяют и выбор факта реальности, и интонационный образ его словесного отражения, принципиально новый смысл приобретает композиция «Писем...», обманчиво подталкивающая мысль слишком доверчивого читателя к тому, чтобы счесть ее основой естественную хаотичность последовательной смены дорожных впечатлений. Прихотливое чередование разностильных, разножанровых, разнотемных писем, посвященных то описанию внешности очередного великого современника, то изображению прекрасного ландшафта, то театральной рецензии, то сухим статистическим сведениям о составе населения, то подробнейшему изложению законодательных основ швейцарской республики, то картинам массовых волнений на улицах французских городов и т. д. – на самом деле отражает сложную, прихотливую жизнь чувствительной души в ее непознаваемых законах немотивированной смены психологических состояний. Подобная неизъяснимость жизни души – один из ярких лейтмотивов эмоционального повествовательного пласта «Писем...»:

Отчего сердце мое страдает иногда без всякой известной мне причины? Отчего свет помрачается в глазах моих, тогда как лучезарное солнце сияет на небе? Как изъяснить сии жестокие меланхолические припадки, в которых вся душа моя сжимается и хладеет? (1, 401).

Подобные эмоциональные всплески, диссонантно вклинивающиеся в объективное пластическое описание, являются своеобразным ключом к той тематической пестроте и калейдоскопичности, на которых выстроена композиция «Писем...», по видимости не подчиняющаяся никакой логике, кроме логики движения от одного географического пункта к другому, от одного впечатления к другому:

В нынешний вечер наслаждался я великолепным зрелищем. Около двух часов продолжалась ужасная гроза. Если бы вы видели, как пурпуровые и золотые молнии вились по хребтам гор, при страшной канонаде неба! <...>

В Цирихском кантоне считается около 180.000 жителей, а в городе около 10.000, но только две тысячи имеют право гражданства, избирают судей, участвуют в правлении и производят торг; все прочие лишены сей выгоды. <...>

В субботу ввечеру Лафатер затворяется в своем кабинете для сочинения проповеди – и чрез час бывает она готова. Правда, если он говорит все такие проповеди, какую я ныне слышал, то их сочинять нетрудно (1, 242-243).

Такие подчеркнута бессвязные переходы от одного аспекта мировосприятия к другому – универсальный композиционный прием «Писем...» – могут обрести свое адекватное эстетическое истолкование только в том случае, если читатель будет постоянно держать в своем сознании мысль о том, что прихотливая и видимо бессвязная композиция «Писем...» является на самом деле формально-структурным средством выражения сложной,

разнообразной и зачастую неизъяснимой жизни человеческой души.

Само понятие «душа» для писателей-сентименталистов конца XVIII в. было наполнено определенным этико-эстетическим смыслом: душа, как единство сердца и разума, представлялась тем духовным локусом человеческой жизни, в котором упраздняется классицистическая полюсность рассудка и эмоции, преодолевается роковой конфликт ума и сердца. В полном соответствии с подобной интерпретацией категорий «души» и «внутреннего человека», в равной мере живущего страстями и рассудком, интроспективный аспект повествования «Писем...» не исчерпывается эмоциональным пластом, но органично включает в себя аспект публицистико-философский, связанный с размышлениями путешественника об истории и современности европейских социумов.

Четыре европейские страны, посещенные Карамзиным и описанные в «Письмах русского путешественника», предлагали мыслителю-социологу два типа государственного устройства: монархический (Германия, Франция) и республиканский (Швейцария, Англия), причем в одном случае Карамзин, проведший в Париже три месяца (апрель-июнь 1790 г.), стал свидетелем, наблюдателем и очевидцем самого процесса революционного перехода от монархии к республике, который в Англии осуществился в историческом прошлом, а в Германии предстоял в историческом будущем. Таким образом, и писатель Карамзин, и путешественник-повествователь «Писем...» оказались в Западной Европе на перекрестке исторических эпох, когда историческое прошлое становится современностью, а современность чревата историческим будущим. Позже, работая над окончательным текстом «Писем...», Карамзин от себя выразил эту мысль следующим образом:

История Парижа <...> – это история Франции и история цивилизации. <...> Французская революция – одно из тех событий, которые определяют судьбы людей на много последующих веков. Новая эпоха начинается: я ее

вижу, но Руссо ее

предвидел. <...> События следуют друг за другом как волны взволнованного моря, но есть еще люди, которые считают, что революция уже окончена. Нет! нет! Мы еще увидим много удивительных вещей[201].

При актуальности публицистико-философского аспекта повествования для всего текста «Писем...» центр его тяжести лежит на парижских письмах. И первое, что бросается в глаза при попытке реконструкции социологических взглядов Карамзина исходя из текста «Писем...» – это поразительная концептуальная близость социологической теории прогресса двух авторов крупнейших образцов русской сентименталистской повествовательной прозы – Карамзина и Радищева.

Не случайно, конечно, то обстоятельство, что имя Радищева в той мере, в какой Карамзин мог это сделать после политического процесса писателя, упомянуто в «Письмах...» вместе с именем А. М. Кутузова – человека, которому посвящены два радищевских произведения и с которым сам Карамзин находился в тесных дружеских отношениях. В Лейпциге путешественник знакомится с Платнером, философом и антропологом, преподавателем Радищева и Кутузова в годы их обучения в Лейпцигском университете: «Он помнит К*, Р* и других русских, которые здесь учились» (1, 163). Косвенное упоминание имени становится своеобразной прелюдией к развитию социологической концепции, отвергающей социальное насилие как путь преобразования пусть даже несправедливого социального устройства:

Народ есть острое железо, которым играть опасно, а революция – отверстый гроб для добродетели и самого злодейства. Всякое гражданское общество, веками утвержденное, есть святыня для добрых граждан, и в самом несовершеннейшем нужно удивляться чудесной гармонии, благоустройству, порядку. «Утопия» <...> может исполниться <...> посредством

медленных, но верных, безопасных успехов разума, просвещения, воспитания, добрых нравов. <...> Всякие же насильственные потрясения гибельны, и каждый бунтовщик готовит себе эшафот (1, 382).

Трудно не увидеть в этой мысли карамзинского русского путешественника по цивилизованной Западной Европе отблеска аналогичной мысли радищевского русского путешественника по самодержавной варварской России: «Но чем народ просвещеннее, то есть чем более особенников в просвещении, тем внешность менее действовать может» (128). И, конечно же, далеко не случайно путешественник отмечает в Швейцарии и Англии повсеместное распространение любви к чтению, журналы и книги в руках людей, принадлежащих к тому сословию, принадлежность к которому в России нередко исключала даже возможность элементарной грамотности: поселян, городских ремесленников, трактирных слуг и кучеров и т. д. То есть экстенсивное расширение и захват самых что ни на есть демократических слоев населения в орбиту просвещенности в европейских республиках прямо связывает социальную гармонию, увиденную в них путешественником, с «успехами разума просвещения».

Так же трудно не увидеть и поразительного единогласия Радищева с Карамзиным в вопросе о природе и характере коллективной и индивидуальной деспотии, в ответе на который оба писателя не делают никакого принципиального различия между единодержавным тираном-монархом и коллективным тираном – революционным народом.

Обе формы тирании в равной мере пагубны для той социальной категории, которая является опорным пунктом мысли каждого из двух писателей – одной отдельно взятой личности и ее естественных прав. Единственная разница заключается в формах выражения этой мысли и ее объеме в масштабах всего произведения в целом. Радищев, который писал заведомо бесцензурную книгу, мог позволить себе прямое декларативное высказывание; Карамзин, связанный цензурными условиями последних лет царствования Екатерины II, не мог поступить иначе, как выразить ее в форме иносказательно-бытовой аллегории:

Какая-то старушка подралась на улице с каким-то стариком: пономарь вступился за женщину; старик выхватил из кармана пистолет и хотел застрелить пономаря, но люди, шедшие по улице, бросились на него, обезоружили и повели его... *a la lauteme* [на виселицу] (1, 360).

Эта бытовая, анекдотического свойства картинка, выразительно рисует катастрофическое состояние общественной нравственности, при котором средством разрешения бытового несогласия становится орудие убийства, а наказанием за нарушение общественного порядка – немедленная казнь без суда и следствия. Зрелище насилия, дошедшего до быта и ставшего ординарной формой социальных взаимоотношений, вызывает к жизни глубоко значительный вывод:

Народ, который сделался во Франции страшнейшим деспотом, требовал, чтобы ему выдали виновного и кричал: «*A la lanterne!*» <...> Те, которые наиболее шумели и возбуждали других к мятежу, были нищие и празднующие, не желающие работать с эпохи так называемой Французской свободы (1, 360).

При всей кажущейся локальности этого эпизода в огромном массиве текста «Писем...» переоценить его значение в структуре публицистического пласта повествования книги поистине невозможно: это практическое подтверждение умозрительного тезиса радищевского героя-путешественника, воочию наблюдаемое очевидцем тех революционных процессов, которые были в радищевской книге предметом аналитической априорной рефлексии. И практика, следующая за теорией, порождает своим опытом вывод, до мелочей совпадающий с выводом, сделанным аналитическим допытным путем.

Личностный аспект повествования: проблема жизнестроительства и ее реализация в оппозиции «автор-герой»

Несмотря на то, что в «Письмах...» очерковый, эмоциональный и публицистический пласты повествования не соединены такой жесткой причинно-следственной связью, как в «Путешествии из Петербурга в Москву», все же несомненной представляется их органичная соотнесенность, способность в своей совокупности моделировать процесс познания и духовного роста, равно свойственные двум образцам русской литературы путешествий, созданным в теснейшей хронологической близости.

В «Путешествии...» Радищева и «Письмах...» Карамзина все эти уровни повествования выражают через повествовательную структуру текста принцип взаимоотношений субъекта повествования с окружающей его объективной реальностью. И здесь наступает самый подходящий момент для того, чтобы задаться вопросом, существенно важным для интерпретации текста, целиком выстроенного на субъективном повествовании от первого лица. Вопрос этот нам уже знаком на примере радищевского «Путешествия...»: каково соотношение автора-создателя текста и образа его субъекта-повествователя, является ли автор, создатель текста, написанного от первого лица, его героем-повествователем? Так же, как и в случае с Радищевым, ответ на этот вопрос будет отрицательным, хотя у Карамзина отношения между его эмпирическим человеческим обликом и образом героя выстроены более сложно, потому что карамзинский герой – индивидуализированный образ; он не обобщенный «всякий» человек, как герой Радищева. Эта индивидуальность вплотную приближена к авторской, хотя и не до конца совпадает с эмпирически-реальным лицом Карамзина. Как это давно установлено, «Письма русского путешественника», несмотря на все стремление автора внушить читателям убеждение, что он публикует свои подлинные дорожные письма друзьям, отнюдь не являются действительными посланиями Карамзина своим московским друзьям Плещеевым, А. А. Петрову и И. И. Дмитриеву[202].

Однако стремление читателя и исследователей видеть в лице героя «Писем...» если не образ, то отблеск личности Карамзина не совсем безосновательно. У автора и героя одно и то же имя (фамилия героя дважды обозначена в «Письмах...» литерой «К*» – 1, 333; 413). Европейский маршрут героя опирается на реалии карамзинского фактического маршрута, с той только разницей, что в отличие от своего героя, один раз посетившего Париж в апреле – июне 1790 г., Карамзин, по всей видимости, побывал в революционном городе дважды, и первый раз – в самый разгар начала революционных событий, летом 1789 г.[203]

«Главное же различие между двумя путешественниками заключается в их духовной зрелости: хотя по возрасту они ровесники, но по страницам книги путешествует милый, любознательный, но довольно легкомысленный молодой человек, с живыми, но неглубокими интересами. Сам же Карамзин в эту пору был уже много передумавшим и перечитавшим человеком, проявлявшим важнейшую черту духовной зрелости – самостоятельность интересов и суждений»[204]. И этот духовно зрелый Карамзин периодически выглядывает из-под неплотно прилегающей к его лицу маски литературного героя. Стилизуя литературную позу путешественника как позу юного искателя мудрости в кругу европейских ученых и деятелей культуры, Карамзин щедро наделил героя своей собственной энциклопедической образованностью и эрудицией, заставляя его стремиться поразить собеседников не простодушием и наивностью, а обширностью и глубиной познаний[205].

Герой-путешественник – это отвлеченный от реального эмпирического человека его собственный художественный образ, подобный тому, какой Пушкин создал в своем романе «Евгений Онегин», поместив свой собственный художественный образ среди вымышленных героев романа и связав себя с ними узами приятельства и знакомства. Индивидуализированный и приближенный к личности своего создателя почти до последнего

предела возможности, образ героя-путешественника – это тоже своеобразная лабораторная модель, как и образ путешественника в книге Радищева, только создана эта модель с иной целью. Если Радищев хотел через своего героя показать всем читателям своей книги уже пройденный автором путь самопознания и освобождения, то Карамзин создал свой собственный художественный образ и провел своего индивидуализированного героя по собственному европейскому маршруту с целью познать и создать самого себя.

В этой связи показательно, что весь повествовательный материал «Писем русского путешественника», моделирующий процесс познания в совокупности своих очеркового, эмоционального и аналитического пластов, обрамлен возникающим в начале и конце книги мотивом зеркала – простейшего инструмента самопознания и самоотождествления. В начале пути мотив зеркала становится аналогом окружающей человека жизни: вглядываясь в нее, он познает через нее самого себя:

«Глаз, по своему образованию, не может смотреть на себя без зеркала. Мы созерцаемся только в других предметах. Чувство бытия, личность, душа – все сие существует единственно по тому, что вне нас существует, – по феноменам или явлениям, которые до нас касаются» (1, 153).

Эта цитата из письма швейцарского физиогномиста Лафатера откликается в последнем письме книги своеобразным эхом, в котором аналогией зеркала, способствующего самопознанию и самоотождествлению, становится уже не жизнь, а текст – образ жизни, воспринятой автором и отчужденной от его личности в слове, текст, обретающий самостоятельное существование как любой другой отдельный от человека объект:

Перечитываю теперь некоторые из своих писем: вот зеркало души моей в течение осьмнадцати месяцев! Оно через 20 лет (если столько проживу на свете) будет для меня еще приятно – пусть для меня одного! Загляну и увижу, каков я был, как думал и мечтал; а что человеку (между нами будь сказано) занимательнее самого себя?... (1, 601).

Двойная аналогия – жизнь-зеркало, в котором душа рассматривает и познает саму себя, и текст – зеркало души, хранящее ее верный облик, уподобляет друг другу свои крайние позиции через общий средний элемент. Жизнь как зеркало и текст как зеркало становятся взаимозаменяемыми реальностями. Здесь – корни жизнестроительства Карамзина, заставлявшие его относиться к своей биографии как к произведению искусства, а его современников и потомков – увидеть в литературном образе писателя несомненный портрет живого, реального человека: «Творя литературу, Карамзин творил самого себя», «не только литература переливалась в жизнь, но и жизнь становилась формой литературного творчества»[206].

Главным результатом этого открытия принципиально нового типа связи между жизнью и литературным текстом стало то, что литературный образ перекрыл облик реального человека: «Для современников, знавших Карамзина лично, <...> реальностью был Карамзин, а герой книги – его тень, созданием его пера. Для последующих поколений читателей все произошло, как в сказке Андерсена, литературный персонаж стал реальностью, <...> а сам реальный автор как бы превращался в его тень»[207]. Что же касается литературной позиции Карамзина, то и она во многом оказалась определена жизнестроительством «Писем русского путешественника». Практически ни одна повесть из числа созданных им в период работы над книгой, не обойдется отныне без персонифицированного субъекта повествования – автора, от первого лица которого русскому читателю, убежденному в том, что это лицо самого Карамзина, будут поведаны истории бедной Лизы, Натальи, боярской дочери, таинственного незнакомца с острова Борнгольм и юного Леона – «рыцаря нашего времени».

Подлинная литературная слава пришла к Карамзину после публикации повести «Бедная Лиза» (Московский журнал. 1792 г.). Показателем принципиального новаторства Карамзина и того литературного потрясения, каким явилась его повесть для русской художественной прозы, стала волна подражаний, захлестнувшая русскую литературу на рубеже XVIII-XIX вв. Одна за другой появляются повести, варьирующие карамзинский сюжет: «Бедная Маша» А. Измайлова, «Обольщенная Генриетта» И. Свечинского, «Даша, деревенская девушка» П. Львова, «Несчастливая Маргарита» неизвестного автора, «Прекрасная Татьяна» В. Измайлова, «История бедной Марьи» Н. Брусилова и т. д.

Еще более убедительным доказательством переворота, совершенного карамзинской повестью в литературе и читательском сознании, стало то, что литературный сюжет повести был воспринят русским читателем как сюжет жизненно достоверный и реальный, а ее герои – как реальные люди. После публикации повести вошли в моду прогулки в окрестностях Симонова монастыря, где Карамзин поселил свою героиню, и к пруду, в который она бросилась и который получил название «Лизина пруда». Как точно заметил В. Н. Топоров, определяя место карамзинской повести в эволюционном ряду русской литературы, «впервые в русской литературе художественная проза создала такой образ подлинной жизни, который воспринимался как более сильный, острый и убедительный, чем сама жизнь»[208].

Повесть «Бедная Лиза» написана на классический сентименталистский сюжет о любви представителей разных сословий: ее герои – дворянин Эраст и крестьянка Лиза – не могут быть счастливы не только в силу нравственных причин, но и по социальным условиям жизни. Глубокий социальный корень сюжета воплощен в повести Карамзина на своем самом внешнем уровне, как нравственный конфликт «прекрасной душою и телом» (1, 620) Лизы и Эраста – «довольно богатого дворянина с изрядным разумом и добрым сердцем, добрым от природы, но слабым и ветреным» (1, 610). И, конечно, одной из причин потрясения, произведенного повестью Карамзина в литературе и читательском сознании, было то, что Карамзин первым из русских писателей, обращавшихся к теме неравной любви, решился развязать свою повесть так, как подобный конфликт скорее всего разрешился бы в реальных условиях русской жизни: гибелью героини.

Однако новшества литературной манеры Карамзина этим не исчерпываются. Сам образный строй повести, манера повествования и угол зрения, под которым автор заставляет своих читателей смотреть на повествуемый, им сюжет, отмечены печатью яркого литературного новаторства. Повесть «Бедная Лиза» начинается со своеобразной музыкальной интродукции – описания окрестностей Симонова монастыря, сопряженных в ассоциативной памяти автора-повествователя с «воспоминанием о плачевной судьбе Лизы, бедной Лизы» (1, 606):

Стоя на сей горе, видишь на правой стороне почти всю Москву, сию ужасную громаду домов и церквей <...> великолепная картина, особливо когда светит на нее солнце, когда вечерние лучи его пылают на бесчисленных золотых куполах <...>. Внизу расстилаются тучные, густо-зеленые цветущие луга, а за ними, по желтым пескам, течет светлая река, волнуемая легкими веслами рыбачьих лодок или шумящая под рулем грузных стругов, которые <...> наделяют алчную Москву хлебом. <...>

Там, опершись на развалины гробных камней, внимаю глухому стону времен, бездною минувшего поглощенных, – стону, от которого сердце мое содрогается и трепещет. <...> Все сие обновляет в моей памяти историю нашего отечества – печальную историю тех времен, когда свирепые татары и литовцы огнем и мечом опустошали окрестности российской столицы и когда несчастная Москва, как беззащитная вдовица, от одного Бога ожидала помощи в любых своих бедствиях (1, 605-606).

До того, как начнется развитие сюжета, в эмоционально-насыщенном пейзаже четко обозначены темы главных героев повести – тема Эраста, чей образ неразрывно связан с «ужасной громадой домов» «алчной» Москвы, сияющей «златом куполов», тема Лизы, сопряженная неразрывной ассоциативной связью с жизнью прекрасной естественной природы, описанной при помощи эпитетов «цветущие», «светлая», «легкие», и тема автора, чье пространство имеет не физический или географический, а духовно-эмоциональный характер: автор выступает как историк, летописец жизни своих героев и хранитель памяти о них.

С голосом автора в частный сюжет повести входит тема большой истории отечества – и история одной души и любви оказывается ей равновелика: «человеческую душу, любовь Карамзин мотивировал исторически и тем самым ввел в историю»[209]. Это сопоставление двух совершенно разных и мыслившихся до того несопоставимыми контекстов – исторического и частного – делает повесть «Бедная Лиза» основополагающим литературным фактом, на базе которого впоследствии возникнет русский социально-психологический роман [210].

В дальнейшем течении сюжета эмоциональные лейтмотивы, намеченные во вступлении, получают свое образное воплощение, заменяющее в авторском повествовании прямые нравственные оценки и декларации. образу Лизы неизменно сопутствует мотив белизны, чистоты и свежести: в день своей первой встречи с Эрастом она появляется в Москве с ландышами в руках; при первом появлении Эраста под окнами Лизиной хижины она поит его молоком, наливая его из «чистой кринки, покрытой чистым деревянным кружком» в стакан, вытертый белым полотенцем (1, 609); в утро приезда Эраста на первое свидание Лиза, «подгорюнившись, смотрела на белые туманы, которые волновались в воздухе» (1, 611); после объяснения в любви Лизе кажется, что «никогда солнце так светло не сияло» (1, 613), а при последующих свиданиях «тихая луна <...> посеребрила лучами своими светлые Лизины волосы» (1, 163).

Что же касается лейтмотива, сопутствующего образу Эраста, то его пронизательно определил П. А. Орлов: «деньги, которые в сентиментальной литературе всегда вызывали настороженное, подозрительное и даже осудительное отношение»[211]. Действительно, каждое появление Эраста на страницах повести так или иначе связано с деньгами: при первой встрече с Лизой он хочет заплатить ей за ландыши рубль вместо пяти копеек (1, 608); покупая Лизину работу, он хочет «всегда платить в десять раз дороже назначаемой ею цены» (1, 604); перед уходом на войну «он принудил ее взять у него несколько денег» (1, 617); в армии он «вместо того, чтобы сражаться с неприятелем, играл в карты и проиграл почти все свое имение», из-за чего вынужден жениться на «пожилой богатой вдове» (1, 619) – ср. Лизу, отказавшую ради Эраста «сыну богатого крестьянина» (1, 615). Наконец, при последней встрече с Лизой, перед тем, как выгнать ее из своего дома, Эраст кладет ей в карман сто рублей (1, 619).

Очевидно, что смысловые лейтмотивы, заданные в пейзажных зарисовках авторской интродукции, реализуются в повествовании системой синонимичных им образов: злато куполов алчной Москвы – мотив денег, сопровождающий Эраста; цветущие луга и светлая река подмосковной природы – мотивы цветов; белизны и чистоты, окружающие образ Лизы, эмоциональным словесным ореолом. Так описание жизни природы экстенсивно распространяется на всю образную систему повести, вводя дополнительный аспект психологизации повествования и расширяя его антропологическое поле параллелизмом жизни души и жизни природы.

Вся история любви Лизы и Эраста погружена в картину жизни природы, постоянно меняющуюся соответственно стадиям развития любовного чувства. Особенно очевидные примеры такого соответствия эмоциональной наполненности пейзажной зарисовки семантическому наполнению того или иного сюжетного поворота дают меланхолический

осенний пейзаж вступления, предвещающий общую трагическую развязку повести, картина ясного, росистого майского утра, которым происходит объяснение в любви Лизы и Эраста, и картина страшной ночной грозы, сопровождающая начало трагического перелома в судьбе героини. Так «пейзаж из подсобного приема с «рамочными» функциями, из «чистого» украшения и внешнего атрибута текста превратился в органическую часть художественной конструкции, реализующей общий замысел произведения», стал средством продуцирования читательской эмоции, обрел «соотнесенность с внутренним миром человека как некое зеркало души»[212].

Все эти повествовательные приемы, окрашивающие повесть в тона живой человеческой эмоции и расставляющие нравственные акценты сюжета безупречно художественным способом, без малейшего признака прямой декларативной оценки, заставляют внимательнее присмотреться к образу рассказчика, автора-повествователя, чьей прямой речью изложена история бедной Лизы, услышанная им некогда от Эраста. Образ автора-повествователя, включенный в образную структуру повести на правах ее полноценного героя и действующего (говорящего) лица, – это своеобразный эстетический центр всей повествовательной структуры, к которому стягиваются все ее смысловые и формальные уровни, поскольку автор-повествователь – это единственный посредник между читателем и жизнью героев, воплощенной его словом. Образ повествователя в «Бедной Лизе» – это основной генератор эмоционального тона повести, создаваемого авторским переживанием судеб героев как своей собственной, и проводник, по которому эмоция передается читателю.

Далеко не случайно то, что «введение рассказчика в художественный текст индуцировало и появление читателя как особой значимой категории»[213]. Кроме того, что повествование ведется от первого лица, постоянное присутствие автора напоминает о себе периодическими обращениями его к читателю: «Теперь читатель должен знать...» (1, 610); «Читатель легко может вообразить себе...» (1, 618). Эти формулы обращения, подчеркивающие интимность эмоционального контакта между автором, героями и читателем, весьма напоминают аналогичные приемы организации повествования в эпических жанрах русской поэзии (ср. в поэме И. Ф. Богдановича «Душенька»: «Читатель должен знать сначала...»; «Читатель сам себе представит то умом...»). Карамзин, перенося эти формулы в повествовательную прозу, добился того, что проза приобрела проникновенное лирическое звучание и начала восприниматься так же эмоционально, как поэзия.

В своем эстетическом единстве три центральных образа повести – автор-рассказчик, бедная Лиза и Эраст – с невиданной для русской литературы полнотой реализовали сентименталистскую концепцию личности, ценной своими внесловными нравственными достоинствами, чувствительной и сложной. Каждый герой обладает всем комплексом этих признаков, но имеет и свою собственную доминанту. Основным носителем категории чувствительности является автор-рассказчик. С образом бедной Лизы соединяется идея внесловной ценности человеческой личности, – кстати, именно с этой идеей связан единственный случай прямой авторской декларации в повести – «ибо и крестьянки любить умеют!» (1, 607). Наконец, Эраст является воплощением сложности и противоречивости человеческой природы в сочетании своих субъективных качеств («добрый от природы, но слабый и ветреный»), объективной вины перед Лизой и столь же объективной невинности поскольку он, так же, как и Лиза, является жертвой обстоятельств, не дающих из сложившейся ситуации никакого выхода кроме трагедии. Такое последовательное воплощение сентиментальной идеологии в безупречно художественной форме и новаторской поэтике сделало повесть Карамзина «Бедная Лиза» не только эстетическим манифестом русского сентиментализма[214], но и подлинной родиной русской художественной прозы.

Эволюция жанра исторической повести: от «Натальи, боярской дочери» к «Марфе-посаднице»

Сам Карамзин называл свои чувствительные повести «летописями человеческого сердца» (1, 640), развивая тем самым намеченную в интродукции к повести «Бедная Лиза» параллель между историей души и историей отечества. Поэтому далеко не случайно то, что в последующих повестях будущий летописец государства Российского обращается к историческим темам: собственно, уже и повесть «Бедная Лиза», повесть о ближайшей Карамзину современности, была написана с позиций историка.

Своеобразной диалогической парой повести о современности явилась историческая повесть: за «Бедной Лизой», опубликованной в «Московском журнале» за 1792 г., прямо и непосредственно следует публикация того же года, в том же журнале – повесть «Наталья, боярская дочь», действие которой отнесено к XVII в., периоду царствования отца Петра I, царя Алексея Михайловича, но соотношение категорий истории и современности диаметрально противоположно их соотношению в повести «Бедная Лиза». В авторском зачине повести «Бедная Лиза», связывающем историю любви героини с трагической историей отечества возникает мотив чуда:

Иногда на вратах храма рассматриваю изображения чудес, в сем монастыре случившихся, там рыбы падают с неба для насыщения жителей монастыря, осажденного многочисленными врагами; тут образ богоматери обращает неприятелей в бегство. Все сие обновляет в моей памяти историю нашего отечества <...> (1, 606).

Чудо, возможное в истории, не может произойти в авторской современности, к которой приурочено действие «Бедной Лизы»: «Ах! для чего пишу не роман, а печальную быль?» (1, 619). Поэтому в поисках чуда естественно авторское обращение к истории отечества в повести «Наталья, боярская дочь», в которой счастливо и идиллически развивается такой же сюжет о неравной любви, чудесным образом преодолевающей сословные преграды.

В основу вымышленного сюжета повести «Наталья, боярская дочь» лег реально-исторический сюжет, действительно чудесного характера: «второй брак царя Алексея Михайловича с Натальей Кирилловной Нарышкиной, воспитанницей боярина Матвеева»[215]. Это был редчайший в истории случай династически неравного брака царя и обыкновенной дворянки – такого же неравного, каким в частной жизни мог быть брак дворянина и крестьянки. Перенеся эту историческую ситуацию чуда в частную жизнь, Карамзин сохранил подлинные исторические имена героев, Наталья и Алексей, и, как показал П. А. Орлов, поделил факты биографии боярина Артемона Матвеева между двумя героями: «Первая, благополучная часть его жизни служит материалом для создания образа отца Натальи – боярина Матвея Андреева. История опалы и ссылки А. С. Матвеева вместе с малолетним сыном Андреем связана в произведении с судьбой Любославского и его сына Алексея»[216].

На этом историзм повести Карамзина в современной трактовке этого понятия кончается, поскольку историческое прошлое в «Наталье, боярской дочери» интересует Карамзина как художника, ищущего свой эстетический идеал. Чудо счастливой любви Натальи, дочери царского советника, и Алексея Любославского, сына опального вельможи, умершего в ссылке с несмываемым клеймом изменника, подобно тем историческим чудесам, которые изображены на вратах храма Симонова монастыря, а повести «Бедная Лиза» и «Наталья, боярская дочь» соотнесены между собою так, как «печальная быль» и подлинная история соотносится в сознании автора-повествователя с «романом», подобным чуду, изредка происходящему в истории.

Жизнь сердца, равно занимающая автора-повествователя в современности и истории, предопределила поэтику исторической повести в двух аспектах. Во-первых, исторический колорит повествования, вовлекающий в него бытописательные мотивы образа жизни,

одежды, оружия XVII в., выполняет эстетическую функцию – поскольку в окружении этого исторического колорита стало возможно осуществление эстетического идеала автора:

Кто из нас не любит тех времен, когда русские были русскими, когда они в собственное свое платье наряжались, ходили своею походкою, жили по своему обычаю, говорили своим языком и по своему сердцу, то есть говорили как думали? По крайней мере я люблю сии времена; люблю <...> под сению давно истлевших вязов искать брадатых моих предков <...> и с нежностью целовать ручки у моих прабабушек, которые не могут <...> надивиться моему разуму, потому что я, рассуждая с ними о старых и новых модах, всегда отдаю преимущество их подкапкам и шубейкам перед нынешними <...> галло-албионскими нарядами, блистающими на московских красавицах в конце осьмого-надесять века (1, 622).

Исторический колорит повествования всецело принадлежит сфере проявления авторской эмоциональной интерпретации сюжета – это обуславливает второй характерный признак поэтики повествования в исторической повести: постоянный параллелизм истории и современности в авторской прямой речи. Персонифицированный рассказчик «Натальи, боярской дочери», улетевший на крыльях своего воображения в патриархальную идиллию русской истории XVII в., ни на секунду не забывает двух вещей: во-первых, того, что сам он – человек «конца осьмого-надесять века», а во-вторых, того, что пишет он не печальную быль, а роман. Отсюда возникает постоянная игра столкновениями исторического и современного способов мировосприятия и рождающаяся на стыке этих повествовательных пластов легкая ирония авторской манеры, резко отличающаяся от проникновенной эмоциональности сопереживающего и сочувствующего своим героям рассказчика «Бедной Лизы»:

По крайней мере наша прелестная Наталья имела прелестную душу, была нежна, как горлица, невинна, как агнец, мила, как май месяц; одним словом, имела все свойства благовоспитанной девушки, хотя русские не читали тогда ни Локка «О воспитании», ни Руссова «Эмиля» – во-первых, для того, что сих авторов еще и на свете не было, а во-вторых, и потому, что худо знали грамоте, – не читали и воспитывали детей своих, как натура воспитывает травки и цветочки <...> (1, 626).

Исторический колорит повести обусловлен в своих параметрах отнюдь не желанием Карамзина воссоздать достоверную картину русского быта и русских нравов определенной исторической эпохи. Скорее, дело обстоит как раз наоборот: воссоздаваемые в повести как бы исторические быт и нравы имеют утопический характер именно потому, что Карамзин выстраивает вокруг чудесной и невероятной, воистину романической любви с похищением, уединенной жизнью в лесной хижине, подвигами обоих героев на войне, возвращающими их под сень царской милости и родительского благословения, такой исторический контекст, в котором подобная история души и любви могла бы закономерно и естественно осуществиться. Иными словами, счастливая любовь Натальи и Алексея определяет своим чудесным осуществлением необходимость соответствующего исторического антуража.

Идеальная романическая история любви окружена не идеализированным, а идеальным историческим миром, – следовательно, в повести «Наталья, боярская дочь» антропологическое поле русской психологической прозы расширяется за счет исторического колорита повествования, имеющего психологический и характерологический смысл, так же, как в «Бедной Лизе» это поле оказалось расширено за счет вовлечения пейзажного описания в сферу психологических мотивировок жизни души.

Через десять лет после «Натальи, боярской дочери» была написана повесть «Марфа-посадница, или Покорение Новгорода» (опубликована в 1803 г. в карамзинском журнале «Вестник Европы»), ознаменовавшая эволюцию эстетических представлений Карамзина о жанре исторической повести прежде всего тем, что писатель счел нужным снабдить ее жанровым подзаголовком «Историческая повесть», подчеркнув приоритет категории историзма в этой новой жанровой модификации своей повествовательной прозы.

«Марфа-посадница» была написана в новых исторических условиях, в атмосфере либерального подъема, вызванного оптимистическим характером первых лет царствования Александра I. Это было время, в которое идеи сентиментализма были подняты на уровень героики[217], и сентиментализм, выработавший совокупность художественных приемов для изображения частного человека, был вынужден воспользоваться огромным арсеналом классицистической поэтики для того, чтобы иметь возможность показать своего героя в контексте общественной жизни и высоких гражданских идеалов, оживших в эстетической реальности начала XIX в.

В «Марфе-посаднице» очевидно изменение типологии сюжета. Карамзин, обращаясь к русской истории, создает уже не «летопись человеческого сердца», но эпизод из большой государственной истории отечества – последние дни и падение Новгородской республики, персонифицированной в лице его героини Марфы Борецкой, легендарной защитницы новгородской вольности. Двойная номинация заглавия выявляет эту связь исторического события («Покорение Новагорода») и деяний героини («Марфа-посадница»). Личностный аспект воспроизведения исторических событий связывает одну из последних повестей Карамзина с сентименталистской идеологией жанра, но характер героини раскрывается не в плане «истории души», а в контексте ее общественных идеалов и гражданской позиции – и именно как художественная реализация этого аспекта выступают в повести элементы поэтики классицистической трагедии, привлеченные Карамзиным отчасти как художественный прием, отчасти как полемический материал.

Полемичность карамзинских представлений о жизни человеческой души (понимаемой как единство сердца и разума) по отношению к классицистическому противопоставлению велений разума склонностям сердца наметилась уже и в повести «Наталья, боярская дочь», где Карамзин показал, что именно любовь является той силой, которая возвращает героев в общество из руссоистской идиллии уединения на лоне природы. Пламенный патриотизм Алексея и воинская доблесть последовавшей за мужем в бой Натальи порождены их взаимной любовью, желанием Алексея вернуть дочь отцу и желанием Натальи вернуть подданного государю. Таким образом, уже в «Наталье, боярской дочери» Карамзин нашел выход из классицистического тупика конфликтности страсти и разума. Однако в повести «Марфа-посадница» эта полемичность выражена на другом уровне и подчеркнута активным насыщением текста мотивами, ситуациями, приемами классицистической трагедии.

Исследователями давно замечена эта особенность поэтики «Марфы-посадницы»[218]. Причины обращения Карамзина к поэтике классицизма усматриваются – и вполне справедливо, в том, что в повести властвуют политические страсти и расчеты, пафос государственности и добровольное подавление личностного начала во имя гражданского долга – классические общественные страсти, к которым Карамзин обратился в поисках движущих сил истории, не найдя их в жизни человеческого сердца. Система жанровых реминисценций, отсылающих читателя к устойчивой структуре классицистической трагедии, захватывает все уровни поэтики повести. Повествование, подобно драматическому действию, начинается и продолжается в настоящем времени, создавая иллюзию сиюминутности осуществления происшествия в глазах читателя, уподобляющегося зрителю трагедии:

Отцы семейств вырываются из объятий супруг и детей, чтобы спешить, куда зовет их отечество. Недоумение, любопытство, страх и надежда влекут граждан шумными толпами на Великую площадь. Все спрашивают, никто не отвечает <...>. Народ криком своим заглушает звон колокола и требует открытия веча. Иосиф Делийский, именитый гражданин <...> всходит на железные ступени, <...> смиренно кланяется народу и говорит ему <...> (1, 682).

«Книга первая» повести почти целиком состоит из двух огромных драматизированных монологов – речей князя Холмского, посланника московского князя Иоанна, уговаривающего новгородцев стать подданными Московского княжества, и Марфы Борецкой, страстной

поборницы древней новгородской вольности. Все важнейшие происшествия совершаются как бы за сценой – в повести нет авторского описания сражений и битв, рассказы о них вложены в уста вестников. Большинство повествовательных фрагментов оформлено в диалогической структуре. Конфликт новгородцев и московитов сознательно уподобляется Карамзиным классицистическому конфликту страсти и разума: одушевляющая новгородцев любовь к вольности выступает как личная страсть, мужество московитов интерпретировано как страсть общественная:

Опытность, хладнокровие мужества и число благоприятствовали Иоанну; пылкая храбрость одушевляла новгородцев, удвояла силы их, заменяла опытность <...>. Как Иоанн величием своим одушевлял легионы московские, так Марфа в Новгороде воспаляла умы и сердца (1, 717-718).

И в ту же самую конфликтную ситуацию поставлена главная героиня повести, Марфа-посадница, которая, подобно добродетельной героине классицистической трагедии ни секунды не колеблется в выборе между сердечной склонностью и велением разума:

Я могла бы наслаждаться счастьем семейственным, удовольствиями доброй матери, богатством, благотворением, всеобщую любовь, почтением людей и – самую нежную горестию о великом отце твоём, но я все принесла в жертву свободе моего народа: самую чувствительность женского сердца – и хотела ужасов войны; самую нежность матери – и не могла плакать о смерти сынов моих!... (1, 725).

Сентименталистская основа художественного метода Карамзина, пусть даже и осложненного классицистическими реминисценциями, обусловила существенное расширение личностного аспекта той конфликтной ситуации, в которую поставлена Марфа: ей приходится жертвовать не просто любовью, а вообще всей жизнью чувствительного сердца, включающей такие высокие позиции нравственной иерархии сентименталистских ценностей, как семейное счастье, материнские чувства, нежная скорбь о погибшем муже. Но самое главное в этом конфликте то, что подчеркивает полемичность Карамзина по отношению к классицистическому типу миропонимания – это его исход. В отличие от русской классицистической трагедии, неизменно венчавшей жертвенную добродетель ореолом нравственного достоинства, и лишь в крайне редких случаях допускавшей гибель добродетельного персонажа, которая вызывала неудовольствие читателей и критиков своей явной несообразностью с требованиями морали и справедливости, Карамзин заканчивал свою повесть-трагедию строго по формальным канонам жанра. Жертва Марфы оказывается бессмысленной, моральное превосходство над врагом – сомнительным. Она сама усомнилась в необходимости своей жертвы: «народ и воины соблюдали мертвое безмолвие» во время ее казни, и самое важное – то, что ни жертва Марфы, ни ее гибель не спасли свободы Новгорода.

При том, что в изложении событий последней войны Новгородской республики и в создании образа Марфы-посадницы Карамзин иногда весьма значительно отклонялся от хорошо известных ему подлинных исторических событий и характеров[219], он завершил повесть строго сообразно фактам действительной истории. И объективная непреложность совершившегося в истории события, которая предписала повести ее изо всех сил предотвращаемый героями трагический финал, интерпретирована Карамзиным как фатальная неизбежность осуществления надличностных замыслов судьбы, не зависящей в своих решениях и свершениях ни от частных желаний и субъективной воли, ни от действий человека. Именно этот непостижимый высший Промысел, надличностную силу Карамзин и склонен рассматривать как движущую силу истории, и эта концепция сообщает его последней повести своеобразное предромантическое звучание.

В повести «Марфа-посадница», созданной на перекрестке трех литературных эпох – возрождающегося неоклассицизма, уходящего сентиментализма и грядущего романтизма,

сплелись воедино эстетические формы выражения мироощущения всех трех методов. И предчувствие близости подступающего романтизма более всего выразилось в сугубо романтических мотивах тайны, пророчества и судьбы, определяющих эмоциональную атмосферу повествования.

Таинственно внезапное падение башни с вечевым колоколом; неизвестно, кому принадлежал голос, «внятный, но подобный глухому стону» (ср.: «глухой стон времен» в исторической экспозиции повести «Бедная Лиза»), возвестивший близость падения Новгорода: «О Новгород! Так падет слава твоя! Так исчезнет твое величие!» (1, 694). Покрыто мраком тайны происхождение новгородского полководца Мирослава, найденного ребенком на ступенях Лобного места; таинственны причины, побудившие князя Московского Иоанна отвести меч, грозивший Мирославу гибелью в бою, и новгородцы, видя, как чтит Иоанн могилу погибшего Мирослава, «удивлялись – и никогда не могли сведать тайны Иоаннова благоволения к юноше» (1,726). Пророчество финского волхва о славной судьбе, ожидающей Марфу, оборвано многозначительным многоточием после противительного союза «но», а на могиле Марфы и Ксении «изобразились буквы, смысл которых донныне остается тайною» (1,728). И, может быть, самая главная мысль исторической повести Карамзина выражена все теми же словами: «Судьба людей и народов есть тайна Провидения» (1,696).

Так последняя повесть Карамзина, уподобляющая тайну человеческой судьбы тайне судьбы народной, поднимает на уровень историко-философской проблемы мысль о равновеликости истории души и истории Отечества, высказанную писателем в одной из первых его повестей. И в этом постоянном развитии мысли от уровня частной жизни маленького человека до уровня исторических судеб нации в целом очевиден опыт психолога-аналитика, постепенное накопление которого закономерно и неизбежно превращает его в историка.

Концепция национальной истории и ее надличностных движущих сил, с наибольшей очевидностью проявленная в предромантических мотивах повести «Марфа-посадница», явилась прямым результатом размышлений Карамзина о природе человеческих страстей, породивших крайнее воплощение чувствительности его повествовательной манеры – повесть настроения. Именно в этой жанровой разновидности повести впервые возникает образ фатальной надличностной силы, которая на уровне отдельно взятой человеческой жизни принимает облик стихийной страсти, а на уровне истории народа – облик таинственного Промысла, судьбы.

Предромантические тенденции в повествовательной прозе Карамзина: «Остров Борнгольм»

Написанная и опубликованная в 1794 г. в альманахе «Аглая» повесть «Остров Борнгольм» тематически соотнесена с «Письмами русского путешественника», представляя собой своеобразный эпилог книги. В ней повествуется о возвращении путешественника из Англии в Россию морем и о посещении датского острова Борнгольма, где его ожидала еще одна дорожная встреча и сопряженное с нею переживание. Но скрытые смыслы повествования «Писем...» выведены в повести «Остров Борнгольм» на поверхность. Если «Письма...» могут внушить слишком доверчивому читателю уверенность в том, что объективно-очерковый план повествования есть его единственная конечная цель, то «Остров Борнгольм» изначально исключает возможность такого прочтения.

Несмотря на то, что повесть складывается из ряда последовательных фрагментов, повествующих об отплытии из Англии, плавании по бурному Северному морю, ночной стоянке у берегов острова Борнгольм и ночевке путешественника в готическом замке одного из обитателей острова, истинный сюжет повести сосредоточен не в этом объективном пласте

его содержания, а в неуклонном нагнетении эмоционального аффекта, усиливающегося от эпизода к эпизоду с той же последовательностью, с какой картины внешнего мира сменяют одна другую.

Смысловым центром повести становится таинственная история двух незнакомцев, встреченных повествователем на его возвратном пути на родину: юноши, который привлек внимание путешественника своим болезненным видом и странной меланхолической песней в английском городе Гревзенде, и девушки, которую он обнаружил заточенной в подвале готического замка на острове Борнгольме. Настроение повествования каждый раз задается буквально первым взглядом путешественника на своих героев, чья внешность рождает определенную эмоциональную реакцию:

«Несчастный молодой человек! – думал я. – Ты убит роком. Не знаю ни имени, ни рода твоего; но знаю, что ты несчастлив!» (1,662). <...> Если бы живописец хотел изобразить полную, бесконечную, всегдашнюю скорбь, осыпанную маковыми цветами Морфея, то сия женщина могла бы служить прекрасным образцом для кисти его (1,670).

Повесть заканчивается в тот самый момент, когда путешественник узнает страшную тайну молодых людей, но – не сообщает ее читателю:

<...> старец рассказал мне ужаснейшую историю – историю, которой вы теперь не услышите, друзья мои <...>. На сей раз скажу вам одно то, что я узнал тайну гревзендского незнакомца – тайну страшную! (1,673).

Таким образом, приходится признать, что в повести «Остров Борнгольм» центр тяжести сюжета сдвинут с раскрытия тайны на ее эмоциональное переживание, и именно стадильность нарастания чувства таинственного ужаса замещает стадильность событийного развития. По скупым намекам, рассеянным в тексте повести, можно предположить, что «страшная тайна» повести заключена в инцесте: скорее всего, таинственные незнакомцы являются близкими родственниками – может быть братом и сестрой, которых проклял и разлучил их отец, может быть – пасынком и мачехой. Повествователь намеренно не уточняет обстоятельств их судьбы, предлагая читательскому воображению самостоятельно дорисовать картину, легкие контуры которой намеком обозначены в песне гревзендского незнакомца:

Законы осуждают Предмет моей любви; Но кто, о сердце! Может Противиться тебе? (1,663).

Совершенно ясно, что тайна взаимной любви юноши и девушки связана со столкновением стихийной страсти, владеющей их сердцами, и общественной морали, признающей эту страсть незаконной. И если юноша склонен настаивать на том, что его любовь согласна с законами природы («Природа! Ты хотела, // Чтоб Лилу я любил!»), то девушка на вопрос путешественника, невинно ли ее сердце, отвечает: «Я лобызаю руку, которая меня наказывает. <...> Сердце мое <...> могло быть в заблуждении» (1,671). Таким образом, и в этом аспекте повествования очевидны двойственность и неоднозначность, оставляющие читателю право принять ту или иную версию.

Вся поэтика повести, восходящая к традиции европейского готического романа[220], подчинена одной цели: сгустить атмосферу страшной тайны до предела эмоциональной переносимости. Наиболее очевидно это ступенчатое нагнетание эмоции проявляется в пространственной структуре повести. Действие начинается в разомкнутом пространстве морского побережья и открытого моря, потом его рамки сужаются до острова, обнесенного грядой скал, затем оно перемещается под своды готического замка и еще более низкие своды подвала. Это постепенное стеснение пространственных рамок прямо отражается на эмоциональном состоянии души путешественника: «Вздохи теснили грудь мою – наконец я взглянул на небо – и ветер сваял в море слезу мою» (1,673), передающемся и читателю.

По тому же принципу организовано и пейзажное окружение сюжета: ясный солнечный пейзаж начала повествования сменяется картиной бури на море; светлой картине заката приходит на смену описание дикой природы скалистого острова с преобладанием эпитетов «страшный» и «ужасный», соответствующих общему эмоциональному тону повествования. Все это разрешается в ночном кошмаре путешественника – аллегории слепой стихийной страсти, надличностной силы, владеющей людскими судьбами:

Мне казалось, что страшный гром раздавался в замке, железные двери стучали, окна тряслись и ужасное крылатое чудовище, которое описать не умею, с ревом и свистом летело к моей постели (1,669).

И, конечно, далеко не случайно история таинственной ужасной страсти, не раскрытая, но эмоционально пережитая повествователем, отождествляется с буйством политических страстей большого мира, зрителем которых путешественник был во Франции. На вопрос борнгольмского старца-отшельника о происшествиях в этом мире путешественник отвечает прозрачным намеком на события Французской революции, так же столкнувшей в конфликте естественные права и политические обязанности, как в истории двух влюбленных столкнулись законы общественной морали и стихийная сила безрассудной страсти:

«Свет наук, – отвечал я, – распространяется более и более, но еще струится на земле кровь человеческая – льются слезы несчастных – хвалят имя добродетели и спорят о существовании ее» (1, 668).

Так размышления Карамзина о роковых страстях и приносимых ими конфликтах делают повесть «Остров Борнгольм» закономерным этапом на пути эволюции карамзинской прозы от психолого-аналитического к историко-философскому типу мировидения, который найдет свое окончательное воплощение в исторической повести «Марфа-посадница» и «Истории государства Российского».

Поэтика романного повествования в «Рыцаре нашего времени»

Эволюционный путь развития карамзинской прозы, открывающейся опытом своеобразной модификации романного жанра – «Письмами русского путешественника», с их пристальным вниманием к путям становления человеческой личности и скрытой авторской интенцией самопознания и самосозидания, закономерно увенчан опытом романа «Рыцарь нашего времени», который объединил в себе все жанровые признаки оригинальной модели русского романа, становящейся на протяжении всего литературного процесса XVIII в.

Для понимания своеобразия эстетики романного повествования в «Рыцаре нашего времени» принципиально важна история публикации его текста[221]. Первые восемь глав романа были опубликованы в журнале «Вестник Европы» за 1802 г. и датированы 1799 г.; заключительные пять – в 1803 г. в том же журнале; неожиданный обрыв сюжета после 13-й главы был отмечен фразой: «Продолжение следует». Но в последнем прижизненном собрании сочинений Карамзина текст романа напечатан им в журнальном варианте, т.е. в составе все тех же 13 глав, но с иной заключительной фразой: «Продолжения не было». Таким образом, во внешней сюжетной оборванности повествования обнаруживается подчеркнутый писателем эстетический смысл. Незаконченность романа подана не как факт истории его создания, но как его органичная жанровая форма. Свободный, открытый финал романа-фрагмента уподоблял его жанровую форму свободе, открытости и непредсказуемости самой жизни, переносил центр тяжести повествования с события, данного в его целом, завершенном виде, на сам процесс его развертывания во времени и закономерности стадийного осуществления. В подобной структуре финал и развязка утрачивают свою эстетическую

необходимость: достаточно того, что их вероятный облик может быть реконструирован из знания того, как событие начиналось, и того, по каким законам оно разворачивалось.

Само заглавие романа – «Рыцарь нашего времени» – глубоко спроецировано в жанрообразующие форманты текста на всех его смысловых уровнях. И для создания емкой структуры крупного эпического жанра самой значимой представляется категория времени, особенности временной организации текста. Как мы уже имели случай убедиться на примере романа М. Д. Чулкова «Пригожая повариха», именно категория времени имеет принципиальный жанрообразующий смысл в романном повествовании, организуя его сюжет и вписывая героя в контекст движения реальности.

Роман «Рыцарь нашего времени» посвящен первым одиннадцати годам жизни его героя Леона, истокам формирования характера, который автору-повествователю знаком в своем окончательном, сложившемся виде. И это обуславливает исключительную важность образа времени, который является смысловым и жанровым стержнем романа, оформляя течение его текста в движении времени, от чего реальность романа приобретает смысл картины самодвижущейся реальности. Повествователь ни на секунду не дает читателю забыть об этой основе своего повествования: первое слово романа – «С некоторого времени <...>» (1, 755) подхватывается своеобразным пунктиром временных фразеологизмов и восклицаний: «Красавицы нашего времени!», «Благотворное время!», «летающее время», «несколько времени», «от времени до времени», «время еще впереди!» и тому подобные обороты плотно связывают события романа взаимной преемственностью, перспективой и ретроспективой.

Поскольку в основе романного сюжета – формирование основ характера в раннем детстве, постольку время, четко градуированное на минуты, часы, дни, месяцы, годы, сдвигается относительно своего реального протекания. Минуты Леоновой жизни имеют свойство длиться, годы – лететь. Каждая из 13 глав романа – это повествование о минуте, каком-то событии, заложившем черту характера, но от главы к главе годы проносятся стремительной вереницей. И это свойство времени растягиваться и сжиматься в его субъективном переживании неоднократно и четко продекларировано автором на страницах романа:

Если положить на весы, с одной стороны, те мысли и сведения, которые в душе младенца накапливаются в течение десяти недель, а с другой – идеи и знания, приобретаемые зрелым умом в течение десяти лет, то перевес окажется, без всякого сомнения, на стороне первых (1, 765). Все расстояние между двадцатипятилетней светской дамой и десятилетним деревенским мальчиком исчезло в минуту симпатии... но эта минута обратилась в часы, дни и месяцы (1, 773).

Сама временная структура романа организована очень сложно. Настоящее время повествования включает в себе будущее, поскольку именно из будущего времени героя – взрослого человека – автор всматривается в его детство, стремясь увидеть в событиях и переживаниях раннего возраста героя истоки его нравственного облика в пору зрелости:

Вот основание характера его! Первое воспитание едва ли не всегда решит и судьбу и главные свойства человека. Душа Леонова образовалась любовью и для любви. Теперь обманывайте, терзайте его, жестокие люди! Он будет воздыхать и плакать – но никогда <...> сердце его не отвыкнет от милой склонности наслаждаться собою в другом сердце (1, 759).

С другой стороны, настоящее время повествования с позиции героя является прошедшим, поскольку к моменту создания романа его герой уже давно стал взрослым человеком, со вполне сложившимся характером:

Сия картина так сильно впечатлелась в его юной душе, что он через двадцать лет после того, в кипении страстей, в пламенной деятельности сердца, не мог без особого радостного движения видеть большой реки <...>: Волга, родина и беспечная юность тотчас

представлялись его воображению, трогали душу, извлекали слезы (1, 766-767).

Таким образом, каждый повествовательный момент настоящего времени романа является фрагментом замкнутой временной цепочки. Соединяя в своем настоящем прошедшее и будущее, временная структура повествования сообщает лаконичному тексту глубинную перспективу, подчеркнутую названиями глав, большинство которых обозначает черту характера сложившегося человека, тогда как содержание главы раскрывает истоки ее формирования. «Первый удар рока», «Успехи в учении, образовании ума и чувства», «Провидение», «Мечтательность и склонность к меланхолии» – все эти заглавия в своей совокупности создают последовательно раскрывающуюся панораму души героя в течении субъективно переживаемого времени его жизни. И здесь принципиальное значение приобретает еще один элемент романного повествования: мотив времени, вынесенный в заглавие романа, конкретизирован притяжательным местоимением «наше», которое вводит в структуру повествования его активный субъект: автора – современника своего героя.

Непременный признак поэтики карамзинской художественной прозы – это субъективность авторской манеры повествования, персонифицированный автор-повествователь, связанный со своим героем тесными биографическими контактами: «так живо опишу вам свойства, все качества моего приятеля – черты лица, рост, походку его» (1, 756). Эта вводная фраза первой главы романа сразу устанавливает между автором и героем некое функциональное тождество в пределах образной системы романа в том смысле, что автор является таким же полноправным героем своего текста, как и его приятель Леон. И даже более того, автор – это активный центр текста, поскольку ему принадлежит функция повествования, и творение истории Леона автором подано как уже знакомая читателю функция автора-повествователя:

На луговой стороне Волги, <...> где, как известно по истории Натальи, боярской дочери, жил и умер изгнанником невинный боярин Любославский, – там, в маленькой деревеньке <...> родился и сам Леон (1, 756).

Это мгновенное саморазоблачение автора-повествователя, с одной стороны, выступающего приятелем и биографом своего героя, а с другой – напоминающего читателю о своей профессиональной литературной деятельности, вносит новый элемент в повествовательную структуру романа – обнажение приема писательства, самого акта творения текста, которое происходит как бы на глазах читателя. Прежде чем обратиться к очередному этапу жизни героя, автор всесторонне мотивирует формы, в которых он намерен (или не намерен) это повествование осуществить. В этом отношении показательны сквозные формулы повествования, представляющие собой типичный пример «фигуры умолчания»: «Могу... но не хочу», «Могу... но не буду», причем средняя часть этих формул заполняется перечислением тех самых подробностей, в которые автор как бы не желает входить:

Нет, я мог бы еще много придумать и раскрасить; мог бы наполнить десять, двадцать страниц описанием Леонова детства; например, <...> как развивались первые способности души его; как быстро она вбирала в себя действия внешних предметов, <...> как мысли и чувства рождались в ней, <...> сколько раз в день, в минуту нежная родительница целовала его, <...> как голос его тверже и тверже произносил: «Люблю тебя, маменька!» <...> Слова мои текли бы рекою, если бы я только хотел войти в подробности: но не хочу, не хочу! (1, 760).

Декларируя свое нежелание входить в подробности, автор-повествователь именно в них и входит, создавая перечислительной интонацией, нанизывающей конструктивные элементы романа, своеобразный психологический пунктир событий, оставленных как бы за рамками текста. Но уже одно их перечисление показывает истинный объем событий, спрессованных в коротких назывных предложениях. Этот игровой обманчивый прием, могущий ввести в заблуждение только очень простодушного читателя, раздвигает рамки текста изнутри, увеличивает внутреннюю емкость лаконичного повествования Карамзина, вовлекает в процесс творения текста читательское воображение, достраивающее указанный фундамент и

заполняющее пробелы между пунктирными знаками.

Первостепенное значение в этой подчеркнута личностной, субъективной структуре повествования, которая, с одной стороны, функционально отождествляет между собой автора и героя как равноправных персонажей романа, но с другой – расподобляет их, препятствуя отождествлению их образов в читательском сознании, становится сквозная формула романа «мой герой». Она подчеркивает разницу между героем и автором как двумя разными людьми и акцентирует третий значимый элемент названия романа – проблему героя современности, причем само слово «герой», соотносимое с уточняющим его смысл словом «рыцарь» в названии романа, следует понимать не в литературном, а в нравственном смысле.

В центре внимания Карамзина – внутренний человек, жизнь души, которая формируется под воздействием целого ряда факторов: воспитания на лоне прекрасной природы, в атмосфере нежной родительской любви, чтения, морального воздействия ближайшего человеческого окружения и тому подобных значимых обстоятельств. Закономерная связь характера со средой, влияющей на нравственный облик человека – вот, пожалуй, главная цель экскурса Карамзина в раннее детство своего героя. И большинство впечатлений от соприкосновения с природной и личностной средой, окружающей Леона, тяготеет к одному и тому же нравственному смыслу. Характеру своего героя Карамзин придает несомненный этический плюс, поэтому и концентрирует свое внимание на тех факторах, которые оказали на нравственный облик «рыцаря» наибольшее влияние. В этом ряду – ранняя смерть нежно любимой матери, предвещающая трагизм отношений героя с жестоким миром, страстное увлечение рыцарскими романами, в том числе романом Ф. Эмина «Непостоянная фортуна, или Похождения Мирамонда»[222], порождающее в Леоне «мечтательность и склонность к меланхолии»:

Опасности и

героическая дружба были любимую его мечтою. Достоинно примечания то, что он в опасностях всегда воображал себя

избавителем, а не

избавленным: знак гордого, славолюбивого сердца! (1, 772).

В этот же общий нравственный смысл вписывается и влияние друзей отца Леона, составивших «Братское общество провинциальных дворян» с простодушным, но морально непререкаемым кодексом чести, предписывающим «жить и умереть братьями», «стоять друг за друга горю», «наблюдать общую пользу дворянства», «вступаться за притесненных» и свято соблюдаемым всеми членами братства на протяжении всей жизни. И, конечно же, для формирования рыцарского характера неценимо значение идеальной дружбы с женщиной, обладающей самоотверженной душой – графиней Эмилией, в чем-то предвосхищающей черты нравственного облика пушкинской Татьяны.

Совокупность всех этих факторов внешней среды, окружающей героя, способствует формированию такого нравственного типа личности, взаимоотношения которого с эпохой неизбежно должны были принять конфликтный характер – и легкие намеки на то, что Леону в его будущей жизни предстоит именно конфликтный тип взаимоотношений с его временем, то и дело проскальзывают в повествовательной ткани романа:

Теперь обманывайте, терзайте его, жестокие люди! (1, 759); Леон в совершенных летах часто увидит противное, но сердце его не расстанется с своею утешительною системою; вопреки самой очевидности он скажет: «Нет, нет! Торжество порока есть обман и призрак!» (1, 766); Когда судьба, несколько времени играв Леоном в большом свете, бросила его опять на родину <...> (1, 771): Такое донкишотство воображения <...> (1, 772).

По мнению А. В. Чичерина, «видимо, трагедия нежной души в ее соприкосновении с грубым миром стала бы сущностью этого романа»[223]. Но такое противопоставление героя эпохе не вырывает человека из контекста жизненных связей, напротив, характер «рыцаря нашего времени» именно временем, историей, средой как таковыми и порожден.

Таким образом, обращаясь к «апрелю жизни», «весне душевной» как эпохе, закладывающей нравственные и идеологические основы будущего духовного облика, погружая своего героя в жизнь природы и контекст социальных связей, сосредоточиваясь на закономерном соответствии черт человеческой личности той среде, в которой она формировалась, Карамзин, в сущности, делает первый подступ к социально-психологическому, аналитическому роману первой трети XIX в., одушевленному идеей «героя нашего времени». Окончательная метафорическая трансформация жанрообразующего романного мотива путешествия в мотив духовного пути, довершенная кристаллизацией основных параметров характерной жанровой формы раннего русского романа – фрагментарности, открытости финала в жизнь, колоссальной смысловой емкости при внешнем лаконизме, эффект присутствия автора в образной системе, игровая манера повествования, побуждающая читателя принимать участие в творении сюжета, сопоставимое с авторским участием – все это делает Карамзина подлинным основоположником жанровой модели романов Пушкина и Лермонтова.

В хронологическом отношении творчество Карамзина завершает собою историю русской литературы XVIII в. Но его творческий путь от «Писем русского путешественника» к «Рыцарю нашего времени», от географического пути самопознания к духовной позиции самостояния неоспоримо свидетельствует: в эстетическом отношении художественная проза Карамзина стала качественным преобразованием стоящей за ней национальной литературной традиции нового времени. В этом смысле его можно назвать первым классиком русской литературы XIX в., поскольку именно его творчество стало отправной точкой для русских литераторов следующего поколения.

В 1804 г. Карамзин ушел из литературы в историографию. Но еще в 1802 г. при его непосредственном участии состоялся литературный дебют его молодого наследника, которому предстояло для русской поэзии сделать то, что Карамзин сделал для прозы: дать ей язык. В карамзинском журнале «Вестник Европы» увидела свет элегия Жуковского «Сельское кладбище», которая, по выражению В. Соловьева стала «родиной русской поэзии», как в свое время повесть «Бедная Лиза» ознаменовала собою рождение русской художественной прозы. Поэтому 1800-й г. не стал роковым рубежом, бесповоротно отсекившим XVIII в. от XIX, напротив, его наступление ознаменовано непрерывностью и последовательной преемственностью русской литературы нового времени.

Список рекомендуемой литературы

I. Учебные пособия и хрестоматии:

1.

Благой Д. Д. История русской литературы XVIII в. М., 1960.

2.

Гуковский Г. А. Русская литература XVIII в. Л., 1939.

3. История русской литературы: В 4 т. Л., 1980 (Т. 1. Ч. 2).

4.

Орлов П. А. История русской литературы XVIII в. М., 1991.

5. Хрестоматия по русской литературе XVIII в. / Сост. А. В. Кокорев. Изд. 4. М., 1965.

6. Русская литература XVIII в. Сост. Г. П. Макогоненко. Л., 1970.

7. Русская литература XVIII в. 1770-1775. Хрестоматия / Сост. В. А. Западов. М., 1979.

8. Русская литература последней четверти XVIII в. Хрестоматия / Сост. В. А. Западов. М., 1985.

9. Русская литература. Век XVIII. Лирика. М., 1990.

10. Русская литература. Век XVIII. Трагедия. М., 1991.

II. Художественные тексты:

1. Русские повести первой трети XVIII в. М.; Л., 1965.

2.

Прокопович Феофан. Сочинения. М.; Л., 1961.

3.

Кантемир А. Д. Собрание стихотворений. Л., 1965.

4.

Тредиаковский В. К. Избранные произведения. М.; Л., 1963.

5. Ломоносов М. В. Избранные произведения. Л., 1986.

6.

Сумароков А. П. Избранные произведения. Л., 1957.

7.

Сумароков А. П. Драматические сочинения. Л., 1990.

8.

Новиков Н. И. Избранное. М., 1983.

9.

Новиков Н. И. Смеющийся Демокрит. М., 1985.

10. Русская сатирическая проза XVIII в. Л., 1986.

11.

Чулков М. Д. Пересмешник. М., 1987.

12.

Майков В. И. Избранные произведения. Л., 1966.

13.

Богданович И. Ф. Стихотворения и поэмы. Л., 1957.

14.

Фонвизин Д. И. Собрание сочинений: В 2 т. М.; Л., 1959.

15.

Державин Г. Р. Стихотворения. Л., 1957.

16.

Капнист В. В. Избранные произведения. Л., 1973.

17.

Крылов И. А. Сочинения: В 2 т. М., 1984. Т. 1.

18.

Радищев А. Н. Сочинения. М., 1988.

19.

Карамзин Н. М. Сочинения: В 2 т. М.; Л., 1986.

III. Литературоведение (общие исследования):

1.

Лотман Ю. М. Очерки по русской культуре XVIII в. // Из истории русской культуры. Т. IV (XVIII – начало XIX века). М., 1996.

2.

Панченко А. М. Русская культура в канун Петровских реформ. Л., 1984.

3.

Гаспаров М. Л. Очерки истории русского стиха. Мелодика, ритмика, рифма, строфика. М., 1984.

4.

Илюшин А. А. Русское стихосложение. М., 1988.

5.

Серман И. З. Русский классицизм. Поэзия. Драма. Сатира. Л., 1973.

6. Русский и западноевропейский классицизм. Проза. М., 1982.

7.

Берков П. Н. История русской журналистики XVIII в. М.; Л., 1952.

8.

Гуковский Г. А. Русская поэзия XVIII в

. Л., 1927.

9.

Западав А В. Поэты XVIII в. (М. В. Ломоносов, Г. Р. Державин). М., 1979.

10.

Западав А. В. Поэты XVIII в. (А. Кантемир, А. Сумароков, В. Майков, М. Херасков). М., 1984.

11.

Стенник Ю. В. Русская сатира XVIII в. Л., 1985.

12.

Стенник Ю. В. Жанр трагедии в русской литературе. Л., 1982.

13.

Берков П. Н. История русской комедии XVIII в. Л., 1977.

14.

Лебедева О. Б. Русская высокая комедия XVIII в.: Генезис и поэтика жанра. Томск. 1996.

15. История русской драматургии. XVII – первая половина XIX в. Л., 1982.

16.

Орлов П. А. Русский сентиментализм. М., 1977.

17.

Кочеткова Н. Д. Литература русского сентиментализма. СПб., 1994.

18.

Павлович С. Э. Пути развития русской сентиментальной прозы XVIII века. Саратов, 1974.

IV. Литературоведение (статьи по истории русской литературы XVIII в.):

1.

Стенник Ю. В. Проблема периодизации русской литературы XVIII в. // XVIII век. Сб. 16. Л., 1989.

2.

Кузьмина В. Д. Повести Петровского времени // История русской литературы: В 14 т. М.; Л., 1941. Т. 3.

3.

Кочеткова Н. Д. Ораторская проза Феофана Прокоповича и пути формирования литературы классицизма // XVIII век. Сб. 9. Л., 1974.

4.

Купреянова Е. Н. К вопросу о классицизме // XVIII век. Сб. 4. М.; Л., 1959.

5.

Пумпянский Л. В. Кантемир // История русской литературы: В 14 т. Т. 3.

6.

Тынянов Ю. Н. Ода как ораторский жанр //

Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977.

7.

Серман И. З. Поэтический стиль Ломоносова. М.; Л., 1966.

8.

Орлов А. С. «Тилемахида» В. К. Тредиаковского // XVIII век. Сб. 1. М.; Л., 1935.

9.

Гуковский Г. А. О сумароковской трагедии // Поэтика. Л., 1926.

10.

Стенник Ю. В. О художественной структуре трагедии А. П. Сумарокова // XVIII век. Сб. 5. М.; Л., 1962.

11.

Серман И. З. Русская поэзия середины XVIII в. Сумароков и его школа // История русской поэзии: В 2 т. Л., 1968. Т. 1.

12.

Сазонова Л. И. Переводная художественная проза в России 30-60 гг. XVIII в. // Русский и западноевропейский классицизм. Проза. М., 1982.

13.

Курилов А. С., Шаталов С. Е., Лебедев Е. Н., Сахаров В. И. Роман // Русский и

западноевропейский классицизм. Проза. М., 1982.

14.

Кузьмина В. Д. В. И. Майков // История русской литературы: В 14 т. М.; Л., 1947. Т. 4. Ч. 2.

15.

Всеволодский-Гернгросс В. Н. Фонвизин-драматург. М., 1960.

16.

Макогоненко Г. П. Денис Фонвизин. М.; Л., 1961.

17.

Рассадин Ст. Сатиры смелый властелин. М., 1985.

18.

Стричек А. Денис Фонвизин. Россия эпохи Просвещения. М., 1994.

19.

Серман И. З. Русская поэзия второй половины XVIII в. Державин // История русской поэзии: В 2 т. Л., 1968. Т. 1.

20.

Гордин М., Гордин Я. Театр Ивана Крылова. Л., 1983.

21.

Степанов Н. Л. Крылов: Жизнь и творчество. М., 1958.

22.

Макогоненко Г. П. Радищев и его время. М., 1956.

23.

Кулакова Л. И., Западав В. А. А. Н. Радищев. «Путешествие из Петербурга в Москву». Комментарий. Л., 1974.

24.

Канунова Ф. З. Из истории русской повести: Историко-литературное значение повестей Н. М. Карамзина. Томск, 1967.

25.

Лотман Ю. М., Успенский Б. А. «Письма русского путешественника» Карамзина и их место в развитии русской культуры // Карамзин Н. М. Письма русского путешественника. Л., 1984.

26.

Топоров В. Н. «Бедная Лиза» Карамзина: Опыт прочтения. М., 1995.

27.

Лотман Ю. М. Сотворение Карамзина. М., 1987.

Планы практических занятий

Практическое занятие № 1. Реформа русского стихосложения

Литература:

1)

Третьяковский В. К. Новый и краткий способ к сложению стихов российских //

Третьяковский В. К. Избранные произведения. М.; Л., 1963.

2)

Ломоносов М. В. Письмо о правилах российского стихотворства //

Ломоносов М. В. Избранные произведения. Л., 1986.

3)

Шенгели Г. Техника стиха. М., 1960. Гл. 1.

4)

Жирмунский В. М. Теория стиха. Л., 1975. С. 68-70.

5)

Гаспаров М. Л. Очерк истории русского стиха. М., 1984. Гл. 1, § 7, 9, 10, 12, 14, 17-19.

Задания:

1) Составить конспект трактатов В. К. Третьяковского и М. В. Ломоносова.

2) Подобрать стихотворные примеры к каждому вопросу.

3) Законспектировать статьи из указанного списка литературы.

План:

1. Русский силлабический стих. Его происхождение и основные характеристики.
2. Лингвистические причины неорганичности русской силлабики.
3. Национально-исторические причины реформирования силлабического стиха.
4. «Новый и краткий способ к сложению стихов российских» В. К. Тредиаковского:
 - а) новые понятия: звук, слог, стопа, стих, ритм в трактате В. К. Тредиаковского и их соотношение;
 - б) тоническая модель (графическая схема) нового силлабо-тонического стиха;
 - в) непоследовательность Тредиаковского и причины незавершенности реформы.
5. М. В. Ломоносов – систематизатор русского стихосложения. «Письмо о правилах российского стихотворства»:
 - а) моменты совпадения в теориях Ломоносова и Тредиаковского;
 - б) новые стиховедческие понятия в «Письме» Ломоносова;
 - в) элементы непродуктивности в теории Ломоносова.
6. Письменная работа: формальные характеристики силлабического и силлабо-тонического стиха. Анализ текста.

Практическое занятие № 2. Жанровые разновидности оды в творчестве М. В. Ломоносова

Литература:

1)

Ломоносов М. В. Оды 1739, 1747, 1748 гг. «Разговор с Анакреоном» «Стихи, сочиненные на дороге в Петергоф...». «Ночную темнотю...». «Утреннее размышление о Божием величестве» «Вечернее размышление о Божием величестве».

2)

Тынянов Ю. Н. Ода как ораторский жанр //

Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977.

3)

Западав А. В. Умение прочесть оду //

Западав А. В. В глубине строки. М, 1972.

4)

Стенник Ю. В. «Вечернее размышление о Божием величестве» // Поэтический строй русской лирики. Л., 1973.

5)

Гуковский Г. А. Об анакреонтической оде //

Гуковский Г. А. Русская поэзия XVIII века. Л., 1927.

Задания:

1) Составить конспекты указанных работ.

2) Составить графические схемы стиха и строфы торжественной оды.

3) Подготовить таблицу основных художественных приемов создания одической образности с примерами из указанных од Ломоносова.

План:

1. Определение и жанровые разновидности оды.

2. Поэтика торжественной (похвальной) оды: понятие одического канона, ритмика, строфика, тематика, композиция, особенности словоупотребления, типология художественной образности, характер мирообраза, соотношение риторического и лирического начал.

3. Поэтика анакреонтической и духовной оды как лирических жанров: идеологический и пластический мирообразы, формы проявления авторского субъективизма.

4. Письменная работа: анализ текста торжественной оды (описание одного из устойчивых элементов одической структуры).

Практическое занятие № 3. Жанры русской комедии XVIII в.

Литература:

1)

Сумароков А. П. Тресотиниус. Опекун. Рогоносец по воображению //

Сумароков А. П. Драматические сочинения. Л., 1990.

2)

Лукин В. И. Мот, любовью исправленный. Щепетильник // Русская литература XVIII в. (1700-1775). Сост. В. А. Западов. М., 1979; Хрестоматия по русской литературе XVIII в. Сост. А. В. Кокорев. М., 1965.

3)

Капнист В. В. Ябеда //

Капнист В. В. Избранные произведения. Л., 1973.

4)

Берков П. Н. История русской комедии XVIII в. Л., 1977. Гл. 2, 4 (§ 3), 5 (§ 2, 3). 11 (§ 3).

5)

Стенник Ю. В. Сумароков-драматург //

Сумароков А. П. Драматические сочинения Л., 1990.

6)

Моисеева Г. Н. Пути развития русской драматургии XVIII в. // Русская драматургия XVIII века. М., 1986.

7)

Лебедева О. Б. Русская высокая комедия XVIII века: Генезис и поэтика жанра. Томск, 1996. Гл. 1 (§ 5), 2 (§ 2, 3), 5 (§ 4).

Задание:

Пользуясь указанной литературой, подготовить к занятию письменный реферат на тему: «Жанры русской комедии 1750-1790 гг.»

План:

1. Эволюция жанра комедии в творчестве А. П. Сумарокова: памфлетная комедия 1750 гг., комедия интриги 1760 гг., комедия нравов 1770 гг.
2. Поэтика жанра комедии А. П. Сумарокова: функции каламбурного слова, конфликтобразующие функции понятий, особенности словоупотребления в речевых характеристиках порочных и добродетельных персонажей, типология художественной образности, своеобразие конфликта, типология развязки.
3. Комедия нравов в творчестве В. И. Лукина: идеология и эстетика «прелогательного» направления, жанровое своеобразие «слезной» комедии («мещанской трагедии»), риторика и бытописание в комедиях «Мот, любовью исправленный» и «Щепетильник».

4. Высокая комедия «Ябеда» В. В. Капниста: поэтика жанра стихотворной высокой комедии, функции каламбурного слова (характерологическая, действенная, миромоделирующая), особенности конфликта, типология развязки, типология высокого героя.

Практическое занятие № 4. Поэтика комедии Д. И. Фонвизина «Недоросль»

Литература:

1)

Фонвизин Д. И. Недоросль //

Фонвизин Д. И. Собр. соч.: В 2 т. М.; Л., 1959. Т. 1.

2)

Макогоненко Г. П. От Фонвизина до Пушкина. М., 1969. С. 336-367.

3)

Берков П. Н. История русской комедии XVIII в. Л., 1977. Гл. 8 (§ 3).

4) История русской драматургии XVII – первой половины XIX в. Л., 1982. С. 140-146.

5)

Лебедева О. Б. Русская высокая комедия XVIII в.: Генезис и поэтика жанра. Томск, 1996. Гл. 4.

Задания:

1) Составить конспекты указанных работ.

2) Письменно ответить на вопрос «Как семантика родовой фамилии Скотининых реализуется в речевой характеристике бытовых героев?»

3) Составить словарь абстрактных понятий в речи героев-идеологов.

План:

1) Каламбурное слово и его функции в комедии «Недоросль».

2) Типология художественной образности: бытовые герои и герои-идеологи.

3) Жанровые традиции сатиры и оды в комедии «Недоросль».

4) Симметризм в комедии: система образов, биографии (д. 3, явл. 1, 5; д. 4, явл. 7, 8), сцена экзамена (д. 3, явл. 1; д. 4, явл. 1, 4, 8), процесс воспитания и обучения (д. 2, явл. 4, 6; д. 3, явл. 1; д. 5, явл. 1).

5) Жанровое своеобразие комедии «Недоросль».

Практическое занятие № 5 «Путешествие из Петербурга в Москву» А. Н. Радищева

Литература:

1)

Радищев А. Н. Путешествие из Петербурга в Москву //

Радищев А. Н. Сочинения. М., 1988.

2)

Кулакова Л. И., Западав В. А. А. Н. Радищев. «Путешествие из Петербурга в Москву». Комментарий. Л., 1974.

3)

Макогоненко Г. П. Радищев и его время. М., 1956. С. 433-457.

4)

Орлов П. А. Русский сентиментализм. М., 1977. С. 145-162.

Задания:

1) На основании эпиграфа, посвящения, «Слова о Ломоносове», анализа фонвизинских мотивов в главах «Любани», «Хотиллов», «Выдропуск» («Копии с отписок»), «Новгород» («Вопросы г-ну сочинителю «Былей и небылиц»), «Завидово» («Всеобщая придворная грамматика») письменно ответить на вопросы: «Каковы идеологические и эстетические моменты сближения Радищева с Третьяковским? с Ломоносовым? с Фонвизиным?» (по выбору).

2) В главах от «Выезда» до «Спасской Полести» выбрать и прокомментировать эпизоды, в которых фигурирует мотив сна и сновидения. Подготовить письменную работу на тему: «Смысловые и композиционные функции мотива сна в «Путешествии из Петербурга в Москву».

План:

- 1) Структура повествования в «Путешествии»: очерковое, публицистическое и художественное начала как модель процесса познания.
- 2) Проблема автора и героя.
- 3) Литературно-ассоциативный фон сюжета.
- 4) Вводные жанры авторские включения (посвящение, ода «Вольность». «Слово о Ломоносове»), рассказ встречного («Чудово», «Зайцово»), сон («Спасская Полесь»), найденная рукопись («Хотилово», «Выдропуск», «Торжок»), письмо («Зайцово»), подслушанный разговор («Спасская Полесь», «Крестьяцы»).
- 5) Особенности сюжетосложения и композиции.
- 6) Жанровое своеобразие «Путешествия» в контексте национальной литературной традиции.

Практическое занятие № 6. Эстетика и поэтика сентиментализма в повести Н. М. Карамзина «Бедная Лиза»

Литература:

1)

Карамзин Н. М. Бедная Лиза //

Карамзин Н. М. Сочинения: В 2 т. Л., 1984. Т. 1.

2)

Канунова Ф. З. Из истории русской повести. Томск, 1967. С. 44-60.

3)

Павлович С. Е. Пути развития русской сентиментальной прозы XVIII в. Саратов, 1974. С. 148-158.

4)

Орлов П. А. Русский сентиментализм. М., 1977. С. 148-158.

5)

Топоров В. Н. «Бедная Лиза» Карамзина: Опыт прочтения. М., 1995. С. 80-205.

Задание:

Пользуясь указанной литературой, подготовить реферат на тему: «Средства выражения авторской позиции в повести Н. М. Карамзина «Бедная Лиза».

План:

- 1) Сентименталистская концепция личности в повести «Бедная Лиза» (идеи чувствительности, внесловной ценности, противоречивости человека).
- 2) Особенности конфликта.
- 3) Средства и приемы художественного воссоздания действительности:
 - а) автор-повествователь, функции читателя в образной структуре повести, средства организации читательского восприятия;
 - б) своеобразие сюжета и композиции; внесюжетные элементы текста;
 - в) характер хронотопа, функции пейзажа.

Список вопросов для подготовки к экзамену

1. Культура первой четверти XVIII в (просвещение, театр, периодическая печать и книгоиздание, массовая литература).
2. Безавторские истории «Повесть о российском матросе Василии Кориотском».
3. Жанр проповеди в творчестве Ф. Прокоповича.
4. Поэтика жанра сатиры в творчестве А. Д. Кантемира (генезис, поэтика, идеология, жанровая установка, особенности словоупотребления, типология образности, мирообраз).
5. Реформа стихосложения В. К. Тредиаковского.
6. Жанрово-стилевое своеобразие лирики В. К. Тредиаковского.
7. Переводы западноевропейского романа в творчестве В. К. Тредиаковского.
8. Понятие классицизма (социально-исторические предпосылки, философские основы). Своеобразие русского классицизма.
9. Эстетика классицизма: концепция личности, типология конфликта, система жанров.
10. Жанр торжественной оды в творчестве М. В. Ломоносова (понятие одического канона, особенности словоупотребления, типология образности, мирообраз).
11. Литературная позиция М. В. Ломоносова («Разговор с Анакреоном», «Письмо о пользе стекла»).
12. Духовная и анакреонтическая ода М. В. Ломоносова как лирические жанры.

13. Теоретико-литературные труды М. В. Ломоносова.
14. Поэтика жанра трагедии в творчестве А. П. Сумарокова (стилистика, атрибутика, пространственная структура, художественная образность, своеобразие конфликта, типология развязки).
15. Эволюция и поэтика жанра комедии в творчестве А. П. Сумарокова (жанровый фон комедии, особенности словоупотребления, функции понятий, типология художественной образности, мирообраз, типология развязки, жанровое своеобразие).
16. Лирика А. П. Сумарокова: жанровый состав, поэтика, стилистика (песня, басня, пародия).
17. Комедия нравов в творчестве В. И. Лукина: идеология и поэтика жанра.
18. Особенности литературного процесса 1760-1780 гг.
19. Сатирическая публицистика 1769-1774 гг. Журналы Н. И. Новикова «Трутень» и «Живописец» в полемике с журналом Екатерины II «Всякая всячина».
20. Пути развития русской художественной прозы XVIII в.
21. Жанровая система романистики Ф. А. Эмина.
22. Поэтика, проблематика и жанровое своеобразие романа М. Д. Чулкова «Пригожая повариха, или похождения развратной женщины».
23. Ирои-комическая поэма В. И. Майкова «Елисей, или раздраженный Вахх»: пародийный аспект, особенности сюжетосложения, формы выражения авторской позиции.
24. Ирои-комическая поэма И. Ф. Богдановича «Душенька»: миф и фольклор в сюжете поэмы, ирония и лиризм как формы выражения авторской позиции.
25. Своеобразие действия и жанровая структура комедии Д. И. Фонвизина «Бригадир».
26. Каламбурное слово и типология художественной образности в комедии Д. И. Фонвизина «Недоросль» (бытовые герои и герои-идеологи).
27. Структура действия и конфликта комедии Д. И. Фонвизина «Недоросль».
28. Жанровое своеобразие комедии Д. И. Фонвизина «Недоросль»: синтез комедийных и трагедийных жанровых факторов.
29. Поэтика жанра стихотворной высокой комедии: «Ябеда» В. В. Капниста.
30. Жанрово-стилевое своеобразие лирики Г. Р. Державина 1779-1783 гг. Поэтика оды «Фелица».
31. Категория личности и уровни ее проявления в лирике Г. Р. Державина 1780-1790 гг.
32. Журнал И. А. Крылова «Почта духов»: сюжет, композиция, приемы сатиры.
33. Пародийные жанры публицистики И. А. Крылова (ложный панегирик и восточная повесть).
34. Шуготрагедия И. А. Крылова «Подщипа»: литературная пародия и политический памфлет.
35. Сентиментализм как литературный метод. Своеобразие русского сентиментализма.

36. Идеология раннего творчества А. Н. Радищева. Структура повествования в «Письме к другу, жительствовавшему в Тобольске».
37. «Житие Ф. В. Ушакова» А. Н. Радищева: жанровые традиции жития, исповеди, воспитательного романа.
38. Структура повествования в «Путешествии из Петербурга в Москву» А. Н. Радищева.
39. План автора и план героя в «Путешествии из Петербурга в Москву» А. Н. Радищева.
40. Особенности сюжета и композиции «Путешествия из Петербурга в Москву» А. Н. Радищева.
41. Жанровое своеобразие «Путешествия из Петербурга в Москву» А. Н. Радищева в соотношении с национальной литературной традицией.
42. Документальный, публицистический и художественный пласты повествования в «Письмах русского путешественника» Н. М. Карамзина.
43. Проблема жизнестроительства как эстетическая категория «Писем русского путешественника» Н. М. Карамзина.
44. Эстетика и поэтика сентиментализма в повести Н. М. Карамзина «Бедная Лиза».
45. Эволюция жанра исторической повести в творчестве Н. М. Карамзина.
46. Предромантические тенденции в прозе Н. М. Карамзина: повесть настроения «Остров Борнгольм».
47. Проблема героя времени и особенности романной эстетики в романе Н. М. Карамзина «Рыцарь нашего времени».
48. Основные закономерности развития, художественное своеобразие и периодизация русской литературы XVIII в.

Приложение XVIII век в преданиях и анекдотах

Эпоха Петра I

Петр I, заседаая однажды в Сенате и слушая дела о различных воровствах, за несколько дней до того случившихся, в гневе своем клялся пресечь оные и тотчас сказал тогдашнему генерал-прокурору Павлу Ивановичу Ягужинскому: «Сейчас напиши от моего имени указ во все государство такого содержания: что если кто и на столько украдет, что можно купить веревку, тот, без дальнейшего следствия, повешен будет». Генерал-прокурор, выслушав строгое повеление, взялся было уже за перо, но несколько поудержавшись, отвечал монарху: «Подумайте, Ваше Величество, какие следствия будет иметь такой указ?» – «Пиши, – прервал государь, – что я тебе приказал». – «Ягужинский все еще не писал и наконец с улыбкою сказал монарху: «Всемилодивейший государь! Неужели ты хочешь остаться императором один, без служителей и подданных? Все мы воруем, с тем только различием, что один более и приметнее, нежели другой». Государь, погруженный в свои мысли, услышав

такой забавный ответ, рассмеялся и замолчал.

Петр I спросил у шута Балакирева о народной молве насчет новой столицы Санкт-Петербурга. «Царь-государь! – отвечал Балакирев. – Народ говорит: с одной стороны море, с другой – горе, с третьей – мох, а с четвертой – ох!» Петр, распаясь гневом, закричал «ложись!» и несколько раз ударил его дубиной, приговаривая сказанные им слова.

В одну из ассамблей Балакирев наговорил много лишнего, хотя и справедливого. Государь Петр I, желая остановить его и вместе с тем наградить, приказал, как бы в наказание, по установленному порядку ассамблей, подать кубок большого орла. «Помилуй, государь!» – вскричал Балакирев, упав на колена. – «Пей, говорят тебе!», – сказал Петр как бы с гневом. Балакирев выпил и, стоя на коленях, сказал умоляющим голосом: «Великий государь! Чувствую вину свою, чувствую милостивое твое наказание, но знаю, что заслуживаю двойного, нежели то, которое перенес. Совесть меня мучит! Повели подать другого орла, да побольше; а то хоть и такую парочку!»

Середина XVIII века

Во время коронации Анны Иоанновны, когда государыня из Успенского собора пришла в Грановитую палату и поместилась на троне, вся свита установилась на свои места, то вдруг государыня встала и с важностию сошла со ступеней трона. Все изумились, в церемониале этого указано не было. Она прямо подошла к князю Василию Лукичу Долгорукову, взяла его за нос (а нос был большой) и повела его около среднего столба, которым поддерживаются своды. Обведя кругом и остановясь против портрета Грозного, она спросила: «Князь Василий Лукич, ты знаешь, чей это портрет?» – «Знаю, матушка государыня!» – «Чей он?» – «Царя Ивана Васильевича, матушка». – «Ну, так знай же и то, что хотя баба, да такая же буду, как он: вас семеро дураков сбиралось водить меня за нос, я тебя прежде провела, убирайся сейчас в свою деревню, и чтоб духом твоим не пахло!»

Василий Кириллович Тредиаковский, известный поэт и профессор элоквенции, споря однажды о каком-то ученом предмете, был недоволен возражениями «шута» Педрилло и насмешливо спросил его: «Да знаешь ли, шут, что такое, например, знак вопросительный?» Педрилло, окинув быстрым, выразительным взглядом малорослого и сутулого Тредиаковского, отвечал без запинки: «Знак вопросительный – это маленькая горбатая фигурка, делающая нередко весьма глупые вопросы».

Елизавета Петровна «была» такая добрая, что однажды, увидев гурт быков и на спрос, куда гнали, услышав, что гнали на бойню, велела воротить его на царскосельские свои луга, а деньги за весь гурт выдала из кабинета.

Шувалов, заспорив однажды с Ломоносовым, сказал сердито: «Мы отставим тебя от Академии». – «Нет, – возразил великий человек, – разве Академию отставите от меня».

Однажды, на большом обеде, где находился и отец Сумарокова, Александр Петрович громко спросил присутствующих: «Что тяжелее, ум или глупость?» Ему отвечали: «Конечно, глупость тяжелее». – «Вот, вероятно, оттого батюшку и возят цугом в шесть лошадей, а меня парой». Отец Сумарокова был бригадир, чин, дававший право ездить в шесть лошадей; штаб-офицеры ездили четверкой с фореитором, а обер-офицеры парой. Сумароков был еще обер-офицером.

На другой день после представления какой-то трагедии сочинения Сумарокова к его матери приехала какая-то дама и начала расхваливать вчерашний спектакль. Сумароков, сидевший

тут же, с довольным лицом обратился к приезжей даме и спросил: «Позвольте узнать, сударыня, что же более всего понравилось публике?» – «Ах, батюшка, дивертистен!» Тогда Сумароков вскочил и громко сказал матери: «Охота вам, сударыня, пускать к себе таких дур! Подобным дурам только бы горох полоть, а не смотреть высокие произведения искусства!» – и тотчас убежал из комнаты.

Александр Петрович Сумароков, имея тяжёлое дело с генералом-майором Чертовым, в письмах к нему подписывался: «Александр Сумароков, слуга Божий, а

чертовым быть не может».

Сумароков очень уважал Баркова как ученого и острого критика и всегда требовал его мнения касательно своих сочинений. Барков пришел однажды к Сумарокову. «Сумароков великий человек! Сумароков первый русский стихотворец!» – сказал он ему. Обрадованный Сумароков велел тотчас подать ему водки, а Баркову только того и хотелось. Он напился пьян. Выходя, сказал он ему: «Александр Петрович, я тебе солгал: первый-то русский стихотворец – я, второй Ломоносов, а ты только что третий». Сумароков чуть его не зарезал.

«Екатерины славный век...»

На звон колокольчика Екатерины II никто не явился из ее прислуги. Она идет из кабинета в уборную и далее и, наконец, в одной из задних комнат видит, что истопник усердно увязывает толстый узел. Увидев императрицу, он оробел и упал перед нею на колени. «Что такое?» – спросила она. – «Простите меня, Ваше Величество». – «Да что же такое ты сделал?» – «Да вот, матушка-государыня: чемодан-то набил всяким добром из дворца Вашего Величества. Тут есть и жаркое и пирожное, несколько бутылок пивца и несколько фунтиков конфет для моих ребятишек. Я отдежурил мою неделю и теперь отправляюсь домой». – «Да где ж ты хочешь выйти?» – «Да вот здесь, по этой лестнице». – «Нет, здесь не ходи, тут встретит тебя обер-гофмаршал Григорий Николаевич Орлов, и я боюсь, что детям твоим ничего не достанется. Возьми-ка свой узел и иди за мною». Она вывела его через залы на другую лестницу и сама отворила дверь: «Ну, теперь с Богом!»

Князь А. Н. Голицын рассказал, что однажды Суворов был приглашен к обеду во дворец. Занятый одним разговором, он не касался ни одного блюда. Заметив это, Екатерина спрашивает его о причине. «Он у нас, матушка-государыня, великий постник, – отвечает за Суворова Потемкин, – ведь сегодня сочельник, он до звезды есть не будет». Императрица, подозвав пажа, пошептала ему что-то на ухо; паж уходит и чрез минуту возвращается с небольшим футляром, а в нем находилась бриллиантовая орденская звезда, которую императрица вручила Суворову, прибавя, что теперь уже он может разделить с нею трапезу.

Стихотворец Василий Иванович Майков, представленный Екатерине II, заикнувшись, начал повторять всегдашнее свое изречение «Как сказать». Князь Орлов остановил его: «Скажи как-нибудь, государыне все равно».

В 1793 году Яков Борисович Княжнин за трагедию «Вадим Новгородский» выслан был из Петербурга. Чрез краткое время обер-полицмейстер Н. И. Рылеев, докладывая Екатерине о прибывших в столицу, именовал Княжнина. «Вот как исполняются мои повеления, – с сердцем сказала она, – поди узнай верно, я поступлю с ним, как императрица Анна». Окружающие докладывают, что вместо Княжнина прибыл бригадир Князев, а между тем и Рылеев возвращается. Екатерина, с веселым видом встречая его, несколько раз повторила: «Никита Иванович!... ты не мог различить князя с княжною».

Когда появились его «Державина» оды, то появились и критики. Чем более хвалителей, тем более и врагов; это дело обыкновенное! Между прочим г. Неплюев отзывался о Державине с презрением, не только отрицал ему в таланте, но утверждал решительно, что Державин (которого он лично не знал) должен быть величайший невежда, человек тупой и т. п. Пересказывают Державину: он вспыхнул. На другой день поэт отправляется к г. Неплюеву. «Не удивляйтесь, что меня видите. Вы меня бранили, как поэта; прошу вас. познакомьтесь со мною, может быть, найдете во мне хорошую сторону, найдете, что я не так глуп, не такой невежда, как полагаете; может быть, смею ласкать себя надеждою, и полюбите меня». Представьте себе удивление хозяина! Он и жена приглашают Гаврилу Романовича обедать, потчевают, угощают, не знают, что сказать ему, где посадить его. Державин продолжает ездить в дом и остается навсегда знакомым, даже приятелем.

К Державину навязался какой-то сочинитель прочесть ему свое произведение. Старик, как и многие другие, часто засыпал при слушании чтения. Так было и на этот раз. Жена Державина, сидевшая возле него, поминутно толкала его. Наконец сон так одолел Державина, что, забыв и чтение и автора, сказал он ей с досадою, когда она разбудила его: «Как тебе не стыдно: никогда не даешь мне порядочно выспаться!»

Царствование Павла I

Изгоняя роскошь и желая приучить подданных своих к умеренности, император Павел назначил число кушаньев по сословиям, а у служащих – по чинам. Майору определено было иметь за столом три кушанья. Яков Петрович Кульнев, впоследствии генерал и славный партизан, служил тогда майором в Сумском гусарском полку и не имел почти никакого состояния. Павел, увидя его где-то, спросил: «Господин майор, сколько у вас за обедом подают кушаньев?» – «Три, Ваше Императорское Величество». – «А позвольте узнать, господин майор, какие?» – «Курица плашмя, курица ребром и курица боком» – отвечал Кульнев. Император расхохотался.

При Павле какой-то гвардейский полковник в месячном рапорте показал умершим офицера, который отходил в больницу. Павел его исключил за смертью из списков. По несчастью, офицер не умер, а выздоровел. Полковник упросил его на год или на два уехать в свои деревни, надеясь сыскать случай поправить дело. Офицер согласился, но, на беду полковника, наследники, прочитавши в приказах о смерти родственника, ни за что не хотели его признавать живым и, безутешные от потери, настойчиво требовали ввода во владение. Когда живой мертвец увидел, что ему приходится в другой раз умирать, и не с приказы, а с голоду, тогда он поехал в Петербург и подал Павлу просьбу. Павел написал своей рукой на его просьбе: «Так как об г. офицере состоялся высочайший приказ, то в просьбе ему отказать».

По выходе в свет некоторой едкой критики на Карамзина, один из друзей великого писателя убеждал и заклинал его написать против нее возражение. Карамзин обещал и назначил срок. Является взыскательный друг его и спрашивает: «Готов ли ответ?» – «Готов», – сказал Карамзин, взяв со стола бумагу, садится подле камина и читает. Друг хвалит, восхищается. «Теперь ты доволен ли мною?» – спрашивает Карамзин. «Как нельзя более!» – отвечает первый. После этого Карамзин хладнокровно бросает антикритику в камин. Урок писателям.

Тексты печатаются по: Русский литературный анекдот конца XVIII – начала XIX века. М., 1990; Русская литературная жизнь в анекдотах и потешных преданиях XVIII – XIX веков. Саратов, 1993.

Примечания

1

Кантемир А. Д. Собрание стихотворений. Л., 1956. С. 75-76.

2

Лотман Ю. М. Очерки по истории русской культуры XVIII века // Из истории русской культуры. Т. 4 (XVIII — начало XIX века). М., 1996. С. 88-89.

3

Лотман Ю. М. Очерки по истории русской культуры XVIII века // Из истории русской культуры. Т. 4 (XVIII — начало XIX века). М., 1996. С. С. 97.

4

Лотман Ю. М. Очерки по истории русской культуры XVIII века // Из истории русской культуры. Т. 4 (XVIII — начало XIX века). М., 1996. С. С. 107.

5

Подробно об этом см.: Стенник Ю. В. Проблема периодизации русской литературы XVIII в. // XVIII век. Сб. 16. Л., 1989. С. 17—31.

6

Стенник Ю. В. Проблема периодизации русской литературы XVIII в. С. 26.

7

Русская литература XVIII в. 1700—1775. М., 1979. С. 12.

8

Русская литература XVIII в. 1700—1775. М., 1979. С. 10.

9

Лотман Ю. М. Очерки по истории русской культуры XVIII в. С. 139.

10

Ср. упоминание безавторской истории об английском милорде Гереоне в поэме Н. А. Некрасова «Кому на Руси жить хорошо».

11

См. об этом подробнее: Кузьмина В. Д. Повести Петровского времени // История русской литературы: В 14 т. М; Л., 1941. Т. 3. С. 118.

12

Так, исследователи отмечают несомненное знакомство безымянного автора «Истории...» с сюжетами повестей об испанском шляхтиче Долторне и о семи мудрецах. — Там же. С. 124.

13

Русская литература XVIII в. Л., 1970. С. 50. Далее текст повести цитируется по этому изданию с указанием страницы в скобках.

14

Пигарев К. В. Русская литература и изобразительное искусство. М., 1966. С. 61.

15

Прокопович Ф. Сочинения. М.; Л., 1961. С. 126. Далее тексты проповедей цитируются по этому изданию с указанием страницы в скобках.

16

Об этом см.: Пумпянский Л. В. Кантемир // История русской литературы. М.; Л., 1941. Т. 3. С. 191; Кочеткова Н. Д. Ораторская проза Феофана Прокоповича и пути формирования литературы классицизма // XVIII век. Сб. 9. Л., 1974. С. 69—78.

17

Об этом подробнее см.: Купреянова Е. Н. К вопросу о классицизме // XVIII век. Вып. 4. М.; Л., 1959. С. 5—44; Серман И. З. Русский классицизм: Поэзия. Драма. Сатира. Л., 1973. С. 5—25; Курилов А. С. О сущности понятия «классицизм» и характере литературно-художественного развития в эпоху классицизма // Русский и западноевропейский классицизм. Проза. М., 1982.

18

Здесь и далее термин «идеологический» употребляется для обозначения совокупности идей, формирующих духовно-интеллектуальную картину мира и представление о сути переживаемой исторической эпохи в массовом и индивидуальном эстетическом сознании XVIII в.

19

Литературные манифесты западноевропейских классицистов. М., 1980. С. 425—426.

20

Литературные манифесты западноевропейских классицистов. М., 1980. С. 432.

21

Литературные манифесты западноевропейских классицистов. М., 1980. С. 433.

22

Подробнее см.: Лихачев Д. С. Поэзия садов: К семантике садово-парковых стилей. Л., 1982 (гл. «Сады классицизма». С. 83—95).

23

Литературные манифесты западноевропейских классицистов. С. 432,434.

24

Белинский В. Г. Поли. собр. соч.: В 13 т. М, 1953. Т. 1. С. 41.

25

Третьяковский В. К. Избранные произведения. М.; Л., 1963. С. 336. Далее тексты Третьяковского цитируются по этому изданию с указанием страницы в скобках.

26

Кантемир А. Д. Собрание стихотворений. Л., 1956. С. 57.

27

Прокопович Феофан. Сочинения. М; Л., 1961. С. 214.

28

Ломоносов М. В. Избранные произведения. Л., 1986. С. 465. Далее тексты теоретико-литературных работ Ломоносова цитируются по этому изданию с указанием страницы в скобках.

29

Сумароков А. П. Избранные произведения. Л., 1957. С. 113,119,121,124. Далее текст «Двух эпистол...» цитируется по этому изданию с указанием страницы в скобках.

30

См. подробнее: Винокур Г. О. Доклад о Ломоносове II Вопросы литературы. 1997. Май-июнь. С. 319—320.

31

Белинский В. Г. Полн. собр. соч. М., 1955. Т. 8. С. 613-614.

32

Кантемир А. Д. Собрание стихотворений. Л., 1956. С. 112. Далее тексты Кантемира цитируются по этому изданию, с указанием в скобках номера страницы.

33

История русской литературы. М.; Л., 1941. Т. 3. С. 191.

34

См.: Муравьева Л. Р. Проблема так называемой девятой сатиры А. Д. Кантемира // XVIII век. Сб. 5. М.; Л., 1962. С. 153—178.

35

Жуковский В. А. Эстетика и критика. М., 1985. С. 205.

36

Жуковский Г. А. Русская литература XVIII века. М., 1939. С. 52—55.

37

Жуковский В. А. Эстетика и критика. С. 206.

38

Здесь и далее понятие «говорение» употребляется с целью акцептации характерного для XVIII в. представления о речевом акте как устном акустическом словесном действии. Именно акт устного произнесения слова, озвучивание смысла в процессе устного говорения, был социально значим в эстетических представлениях XVIII в.: ораторские жанры Петровской эпохи в своем влиянии на последующую литературную практику обусловили устойчивость такого стилизового признака литературных текстов XVIII в., как имитация устной речи.

39

См.: Серман И. З. Русский классицизм: Поэзия. Драма. Сатира. С. 184.

40

Поскольку в дальнейшем мы постоянно будем иметь дело с этим термином, необходимо его четкое определение. «Мирообраз» — литературоведческий аналог лингвистического термина «языковая картина мира», подразумевающего образ неязыковой реальности, созданный языковыми средствами. Мирообраз — это модель нелитературной реальности, созданная средствами художественной литературы. Именно с первым правильным жанром новой русской литературы связаны истоки четкого параллелизма категорий жанра и мирообраза в литературе XVIII в.: жанр определяет угол зрения, под которым создается присущий ему мирообраз.

41

Белинский В. Г. Полн. собр. соч. Т. 11. С. 84-85.

42

Ломоносов М. В. Избранные произведения. Л., 1986. С. 236. В дальнейшем тексты Ломоносова, за исключением особо оговоренных случаев, цитируются по этому изданию с указанием страницы в скобках.

43

Тынянов Ю. Н. Ода как ораторский жанр // Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977.

44

Подробнее об этом: Серман И. З. Поэтический стиль Ломоносова. М.; Л., 1966. С. 117—128.

45

Тынянов Ю. Н. Ода как ораторский жанр. С. 236—242.

46

О специфике форм выражения авторской позиции в личных местоимениях см.: Западав А. В. Умение прочесть оду // Западав А. В. В глубине строки. М., 1972.

47

Ломоносов М. В. Избр. проза. М, 1980. С. 140. 90.

48

Ломоносов М. В. Сочинения. М.; Л., 1948. Т. 8. С. 229.

49

См. о нем подробнее: Дарвин М. Н. «Стихи на разные случаи» В. К. Тредиаковского: «свое» и «чужое» // Циклизация литературных произведений. Системность и целостность. Кемерово, 1984. С. 23-30.

50

Тредиаковский В. К. Избранные произведения. Л., 1963. С. 56—58. Далее тексты Тредиаковского цитируются по этому изданию с указанием страницы в скобках.

51

Подробнее об этом см.: Гуковский Г. А. Русская литература XVIII века. С. 70—74.

52

Гоголь Н. В. Собр. соч.: В 7 т. М, 1967. Т. 6. С. 373.

53

Лотман Ю. М. Избранные статьи: В 3 т. М., 1992. Т. 2. С. 27.

54

См. об этом: Гачев Г. Д. Содержательность художественных форм. М., 1968. С. 293.

55

См. об этом: Гачев Г. Д. Содержательность художественных форм. М., 1968. С. 293.

56

См.: Кургинян М. С. Драма // Теория литературы: В 3 т. М., 1964. Т. 2. С. 254—261.

57

Здесь и далее все тексты Сумарокова цитируются по изданию: Сумароков А. П. Поли, собр. всех сочинений в стихах и прозе. Изд. 2-е. М, 1787, с указанием тома — римской, страницы — арабской цифрой.

58

Серман И. З. Русский классицизм: Поэзия. Драма. Сатира. С. 100.

59

Об этом подробнее см.: Стенник Ю. В. Жанр трагедии в русской литературе. Л., 1982. С. 32—37, 42.

60

Гуковский Г. А. Русская литература XVIII века. С. 149.

61

Гуковский Г. А. О сумароковской трагедии // Поэтика. Л., 1926. С. 73.

62

Куник А. А. Сборник материалов для истории Императорской Академии Наук в XVIII в. СПб., 1865. 4.2. С. 483.

63

Здесь имеется в виду русский географ С. П. Крашенинников, совершивший путешествие на Камчатку и в Китай и умерший в бедности, оставив семью без средств к существованию. Китайка и камчатное полотно — виды тканей, крашенина — грубый домотканый холст.

64

История русской поэзии: В 2 т. Л., 1968. Т. 1. С. 91.

65

Серман И. З. Русский классицизм: Поэзия. Драма. Сатира. С. 120.

66

О сатирической природе басен Сумарокова подробнее см.: Стенник Ю. В. Русская сатира XVIII в. Л., 1985. С. 153—158.

67

Об этом см.: Тынянов Ю. Н. О пародии // Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы, Кино. М., 1977. С. 284—310.

68

Термин П. Н. Беркова. См. его монографию: История русской комедии XVIII века. Л., 1977. С.71—82.

69

Лукин В. И., Ельчанинов Б. Е. Сочинения и переводы. СПб., 1868. С. 100. В дальнейшем предисловия и комедии Лукина цитируются по этому изданию с указанием страницы в скобках.

70

Топоров В. Н. «Склонение на русские нравы» с семиотической точки зрения (Об одном из источников фонвизинского «Недоросля») // Труды по знаковым системам. XXIII. Тарту, 1989 (Вып.855). С.107.

71

Фонвизин Д. И. Чистосердечное признание в делах моих и помышлениях // Фонвизин Д. И. Собр. соч.: В 2 т. М.;Л., 1959.Т.2. С.99.

72

«Общее выражение свойств человека, постоянных стремлений воли его <...>. То же свойство целого народа, населения, племени, не столько зависящее от личности каждого, сколько от условно принятого; житейские правила, привычки, обычаи. См.: Даль В. И. Толковый словарь живого великорусского языка. М., 1979.Т.2. С.558.

73

См. об этом: Берков П. Я. История русской комедии XVIII в. Л., 1977. С.77—78.

74

До Фонвизина «готовые и испытанные рамки» комедийного действия, с которыми плохо совмещалась его оригинальная русская природа, очевидны практически у всех

комедиографов: у Сумарокова — в виде сюжетных осколков, за которыми угадываются западноевропейские тексты, у Лукина и драматургов школы Елагина — сами эти сюжеты в целом (слегка модифицированном) виде, да и Фонвизин никуда от «преложения» не ушел даже в «Бригадире». Лишь в «Недоросле» «рамки» комедии стали совершенно «своими»: они вызвали массу недоумений и критических приговоров своей непривычной формой, но в отсутствии оригинальности и национального своеобразия их упрекнуть уже было невозможно.

75

Симметрично-кольцевая композиция издания, подчиненного принципу четности (две части по две комедии в каждой), в своих структурных основах чрезвычайно напоминает симметрично-зеркальное строение четырехактной комедии «Горе от ума», в композиционных единицах которой так же кольцеобразно располагаются сцены с преобладанием любовной и общественной тематики. См.: Омарова Д. А. План комедии Грибоедова // А. С. Грибоедов. Творчество. Биография. Традиции. Л., 1977. С.46—51.

76

Ремарки в текстах комедий Лукина отмечают, как правило, адресацию речи («брату», «княгине», «работнику», «Щепетильнику», «племяннику», «в сторону» и пр.), ее эмоциональную насыщенность («сердяся», «с досадою», «с унижением», «плачучи») и передвижения действующих лиц по сцене с регистрацией жеста («указывая на Злорадова», «целует ее руки», «упавши на колени», «разные делает телодвижения и изъясняет крайнее свое смятение и расстройку»).

77

Как заметила О. М. Фрейденберг, человек в трагедии пассивен; если он деятелен, то его деятельность — вина и ошибка, ведущая его к катастрофе; в комедии он должен быть активен, и, если он все же пассивен, за него старается другой (слуга — его двойник). — Фрейденберг О. М. Происхождение литературной интриги // Труды по знаковым системам VI. Тарту, 1973. (308) С.510—511.

Ср. у Ролана Барта: сфера языка — «единственная сфера, которой принадлежит трагедия: в трагедии никогда не умирают, ибо все время говорят. И наоборот — уход со сцены для героя так или иначе равнозначен смерти. <...> Ибо в том чисто языковом мире, каким является трагедия, действие предстает крайним воплощением нечистоты». — Барт Ролан. Расиновский человек. // Барт Ролан. Избранные работы. М., 1989. С.149,151.

78

Ср. у Кантемира: «И стихи, что чтецам смех на губы сажают // Часто слез издателю причиною бывают» (Сатира IV. К музе своей. О опасности сатирических сочинений — 110).

79

Батюшков К. Н. Нечто о поэте и поэзии // Батюшков К. Н. Опыты в стихах и прозе. М., 1977. С.22.

80

Пушкин А. С. Собр. соч.: В 10 т. М., 1964. Т.8. С. 129. 168.

81

Бахтин М. М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса. М., 1990. С.96—110; См. также: Лихачев Д. С., Панченко А. М., Поньрко Н. В. Смех в Древней Руси. Л., 1984. С.138-150.

82

Русские сатирические журналы XVIII века. М., 1940. С. 41. Далее текст журнала «Всякая всячина» цитируется по этому изданию с указанием страницы в скобках.

83

Сатирические журналы Н. И. Новикова. М.: Л., 1951. С.64, 105, 190, 229, 526, 536, 547, 552. См. также: Берков П. Н. История русской журналистики XVIII в. М.; Л., 1952. С. 180.

84

Цит по: Сатирические журналы Н. И. Новикова // Под ред. и с коммент. П. Н. Беркова. М.; Л., 1951. С. 540. Далее тексты сатирических журналов Новикова цитируются по этому изданию с указанием страницы в скобках.

85

Берков П. Н. История русской журналистики XVIII века. С. 170—171.

86

См. об этом: Берков П. Н. История русской журналистики XVIII века. С. 176—177.

87

Русская литература XVIII в. 1700—1775. М., 1979. С. 357—358.

88

См. об этом подробно: Берков П. Н. История русской журналистики XVIII века. С. 192—195; Бабкин Д. С. К раскрытию тайны «Живописца» // Русская литература. 1977. №4. С. 109—116.

89

О мотиве болезни власти в журналах Новикова и в «Недоросле» см.: Стенник Ю. В. Русская сатира XVIII в. Л., 1985. С. 330.

90

Ломоносов М.В. Поли. собр. Соч.: В 8 т. М.; Л., 1952. Т. 7. С. 222—223.

91

Сумароков А. И. Стихотворения. Л., 1935. С. 377.

92

Третьяковский В. К. Сочинения. СПб., 1849. Т. 2. С. XLIII.

93

Новиков Н. И. Смеющийся Демокрит. М., 1985, С. 326—327; 359—360.

94

Русский и западноевропейский классицизм. Проза. М., 1982. С. 189—190.

95

Русский и западноевропейский классицизм. Проза. М., 1982. С. 192.

96

Русская литература XVIII века. 1770—1775. С. 335—336.

97

Русская литература XVIII века. 1770—1775. С. 336.

98

Хрестоматия по русской литературе XVIII века. М., 1965. С.584.

99

См. об этом: Русский и западноевропейский классицизм. Проза. М., 1982. С.203—204.

100

Чулков М. Д. Пересмешник. М., 1987. С. 264. В дальнейшем текст романа цитируется по этому изданию с указанием страницы в скобках.

101

Русская литература XVIII века. Л., 1970. С.231. Далее текст поэмы цитируется по этому изданию с указанием страницы в скобках.

102

История русской литературы. М.; Л., 1947. Т. 4. 4.2. С.210.

103

История русской литературы. М.; Л., 1947. Т. 4. 4.2. С.211.

104

Вергилий. Буколики. Георгики. Энеида. М., 1979. С.137.

105

Русская литература XVIII века. Л., 1970. С. 449. Далее текст поэмы цитируется по этому изданию с указанием страницы в скобках.

106

Державин Г. Р. Сочинения. М., 1985. С. 175.

107

Ср., например: «Чем глубже и серьезнее изучается история русской комедии, творчество Фонвизина в целом, его «Бригадир» в частности, тем яснее становится принципиальное отличие «первой комедии в наших нравах» от предшествующей традиции» — Макогоненко Г. П. От Фонвизина до Пушкина. М, 1969. С.236.

108

Кулакова Л. И. Послесловие // Фонвизин Д. И. Бригадир. Недоросль. Л.,1950. С. 135.

109

Пигарев К. В. Творчество Фонвизина. М.,1954. С.101.

110

Всеволодский-Гернгросс В. Н. Фонвизин-драматург. М., 1960. С.41.

111

Макогоненко Г. П. Денис Фонвизин. М.;Л.,1961. С. 115.

112

Глухов В. И. Становление реализма в русской литературе XVIII — начала XIX в. Волгоград, 1976. С.78.

113

Стенник Ю. В. Русская сатира XVIII в. Л., 1985. С.309.

114

Гадамер Г.-Х. Истина и метод. Основы философской герменевтики. М., 1988. С. 148, 149, 150, 154.

115

Текст комедии «Бригадир» цит. по изд.: Фонвизин Д. И. Собр. соч.: В 2 т. М.; Л., 1959. Т. 1. с указанием действия — римской, явления — арабской цифрой в скобках после цитаты.

116

Гуковский Г. А. Д. И. Фонвизин // История русской литературы. М.; Л., 1947. Т. 4. Ч. 2. С. 191.

117

Ср. мотивы глухоты, слышания и непонимания в комедии А. С. Грибоедова «Горе от ума».

118

Ср. мотивы смотрения, видения и неверия собственным глазам в комедии Н. В. Гоголя «Ревизор».

119

Фрейденберг О. М. Происхождение литературной интриги // Труды по знаковым системам. VI. Тарту, 1973. С. 512.

120

Белинский В. Г. Поли. собр. соч. М., 1955. Т.7. С.503.

121

Белинский В. Г. Поли. собр. соч. М., 1954. Т.5. С.537.

122

Гуковский Г. А. Очерки русской литературы XVIII в. Л., 1938. С.189.

123

Пигарев К. В. Творчество Фонвизина. М., 1954. С.184—185.

124

Вяземский П. А. Фон-Визин. СПб., 1848. С.211—212.

125

Веселовский А. Н. Фонвизин //История русского театра. М., 1914. Т. 1. С. 349, 356.

126

Фонвизин Д. И. Собр. соч.: В 2 т. М.; Л., 1959. Здесь и далее текст комедии «Недоросль» цитируется по этому изданию с указанием номера действия римской, номера явления — арабской цифрой в скобках.

127

Ключевский В. О. Литературные портреты. М., 1991. С. 88.

128

Трагический герой связан с идеей прошлого, архаичен, привержен установленному обычаю. См.: Гачев Г. Д. Содержательность художественных форм // Гачев Г. Д. Содержательность художественных форм. М., 1968. С.293.

129

Сумароков А. П. Поли. собр. всех соч. в стихах и прозе. 2-е изд. М., 1787. Ч. 4. С.70, 126.

130

Ср.: Фрейденберг О. М. Комизм в обмане, в фальсификации. Трагизм — в слепоте // Фрейденберг О. М. Происхождение литературной интриги // Труды по знаковым системам. VI. Тарту, 1973. С. 512.

131

Вяземский П. А. Фон-Визин. С.217.

132

Комический герой-протагонист связан с идеей будущего: он опережает время, предвидит будущее и приближает его в своей личности и своем поведении // Гачев Г. Д. Содержательность художественных форм. М., 1968. С.293.

133

Веселовский А. Н. Фонвизин // История русского театра. М., 1914. Т.1. С. 353.

134

См., напр.: Пигарев К. В. Творчество Фонвизина. М., 1954. С. 190.

135

Гончаров И. А. Собр. соч. М., 1980.Т.8. С.45.

136

О многоуровневой структуре конфликта см.: Стенник Ю. В. Русская сатира XVIII в. Л., 1985. С.319—320.

137

Северный вестник. 1805. 4.6. № 6. С.374.

138

Крылов И. А. Поли. собр. соч.: В 2 т. М.,1944.Т.I. С.250.

139

Плавильщиков П. А. Сочинения. СПб.,1816. 4.4. С.71.

140

Капнист В. В. Избранные произведения. Л., 1973. С. 344. Далее ссылки на это издание даются в тексте в скобках.

141

Слово «ябеда» в XVIII-XIX вв. употреблялось в значениях «злоупотребление судебной властью», «клевета».

142

Гончаров И. А. Собр. соч.: В 8 т. М., 1980. Т.8. С.46—47.

143

Толковая Библия, или комментарий на все книги Св. Писания Ветхого и Нового Завета. СПб., 1912. Т.10(3). С. 226.

144

Битнер Г. В. Капнист // История русской литературы. М.; Л., 1947. Т.4. 4.2. С.489; Берков П. Н. История русской комедии XVIII в. Л., 1977. С. 360.

145

Вяземский П. А. Фон-Визин. С.203.

146

Ключевский В. О. Литературные портреты. М., 1991. С.8.

147

«Чацкий сломлен количеством старой силы, нанеся ей, в свою очередь, смертельный удар качеством силы свежей» — Гончаров И. А. Собр. соч.: В 8 т. М., 1980. Т.8. С.42.

148

А. С. Грибоедов в воспоминаниях современников. М., 1980. С.235.

149

См. об этом подробнее: Лебедева О. Б. Русская высокая комедия XVIII в.: Генезис и поэтика жанра. Томск, 1996. Гл. 5. § 3, 5.

150

Белинский В. Г. Полн. собр. соч.: В 13 т. М., 1953. Т. 6. С. 603; Т. 7. С. 117. 280.

151

Державин Г. Р. Сочинения с объяснительными примечаниями Я. К. Грота: В 9 т. СПб., 1864-1884. Т.6. С. 443.

152

Державин Г. Р. Сочинения. М., 1985. С. 28. Текст стихотворений Державина и объяснений к ним, за исключением особо оговоренных случаев, цитируется по этому изданию с указанием страницы в скобках.

153

Об этом см.: Благой Д. Д. Державин // История русской литературы. М.; Л., 1947. Т. 4. Ч. 2. С. 391.

154

Державин Г.Р. Сочинения. Л., 1987. С. 259.

155

Белинский В. Г. Поли. собр. соч. Т. 1. С. 50.

156

Ломоносов М. В. Избранные произведения. Л., 1986. С. 116.

157

История русской поэзии: В 2 т. Л., 1968. Т. 1. С. 141.

158

История русской поэзии: В 2 т. Л., 1968. Т. 1. С. 141.

159

Гуковский Г. А. Русская литература XVIII века. С. 414—415.

160

См.: Серман И. З. Русский классицизм. Поэзия. Драма. Сатира. С. 131-132.

161

Белинский В. Г. Поли. собр. соч.: В 13 т. М.; Л., 1953. Т. 1. С. 50.

162

Кантемир А. Д. Собр. стихотворений. Л., 1956. С. 137.

163

Державин Г. Р. Анакреонтические песни. М, 1987. С. 55.

164

Державин Г. Р. Сочинения: В 9 т. СПб., 1871. Т. 6. С. 169-170.

165

История русской журналистики XVIII-XIX веков. М., 1973. С. 86.; Берков П. Н. История русской журналистики XVIII века. М.; Л., 1952. С. 460-461.

166

Разумовская М. В. «Почта духов» И. А. Крылова и романы маркиза д'Аржана // Русская литература. 1978. № 1. С. 103—115.

167

Крылов И. А. Сочинения: В 2 т. М, 1984. Т. 1. С. 46—48. Далее тексты Крылова цитируются по этому изданию с указанием тома — римской, страницы — арабской цифрой в скобках.

168

Берков П. Н. История русской комедии XVIII в. Л., 1977. С. 364.

169

Гордин М., Гордин Я. Театр Ивана Крылова. Л., 1983. С. 107.

170

Гордин М., Гордин Я. Театр Ивана Крылова. С 104.

171

Гордин М, Гордин Я. Театр Ивана Крылова. С. 107.

172

Гуковский Г. А. О сумароковской трагедии // Поэтика. Л., 1929 С. 73.

173

Об этом подробнее см.: Лихачев Д. С. Поэзия садов К семантике садово-парковых стилей. Л., 1982. С.105—121 (гл. «Начало и происхождение пейзажных садов»).

174

История русской литературы. М.; Л., 1947. Т. 2. Ч. 2. С. 35.

175

Берков П. Н. Проблемы исторического развития литератур. Л., 1981. С. 148.

176

Кочеткова Н. Д. Литература русского сентиментализма. СПб., 1994. С. 160—161.

177

Кочеткова Н. Д. Литература русского сентиментализма. С. 28.

178

Карамзин Н. М. История государства Российского. СПб., 1833. Т. 1. С. XXI.

179

Радищев А. Н. Сочинения. М., 1988. С. 198. Курсив автора. В дальнейшем тексты Радищева цитируются по этому изданию, с указанием страницы в скобках.

180

Об этом подробнее см.: Лотман Ю. М. Очерки по русской культуре XVIII века // Из истории русской культуры. Т. 4 (XVIII — начало XIX века). М., 1996. С. 27—58.

181

Карамзин Н. М. Письма русского путешественника. Л., 1984. С. 253.

182

См.: Макогоненко Г. П. Радищев и его время. М., 1956. С. 434—439.

183

См., напр.: Кулакова Л. И., Западав В. А. А. Н. Радищев. «Путешествие из Петербурга в Москву». Комментарий. Л., 1974; Кочеткова Н. Д. Радищев // История русской литературы: В 4т. Л., 1980. Т. 1. С. 715-716, Западов В. А. Александр Радищев — человек и писатель // Радищев А. Н. Сочинения. М., 1988. С. 15-19.

184

Макогоненко Г. П. Радищев и его время. С. 443.

185

Лотман Ю. М. О русской литературе. История русской прозы. СПб , 1997. С. 235.

186

См.: Кулакова Л. И., Западов В. А. А. Н. Радищев. Путешествие из Петербурга в Москву. Комментарий С. 75—89.

187

Карамзин Н. М. Письма русского путешественника. Л., 1984. С. 209.

188

Месячина — система хозяйства, при которой крестьянин не имеет никакой частной собственности, включая отсутствие земельного надела, орудий труда и жилья, а работает за стол и кров только на помещика.

189

Кулакова Л. И., Западав В. А. А. Н. Радищев. «Путешествие из Петербурга в Москву». Комментарий. С. 34.

190

Макогоненко Г. П. Радищев и его время. С. 491—495.

191

Кочеткова Н. Д. Радищев // История русской литературы: В 4 т. Л., 1980. Т. 1. С. 717.

192

Макогоненко Г. П. Радищев и его время. С. 149—163.

193

Берков П. Н. «Гражданин будущих времен» // Известия отделения литературы и языка АН СССР. 1949. Т. 8. № 5. С. 401—416; Кулакова Л. И. О датировке «Дневника одной недели» // Радищев. Статьи и материалы. Л., 1950. С. 148—157.

194

Галаган Г. Я. Герой и сюжет «Дневника одной недели». Вопрос о датировке // XVIII век. Сб. 12. Л., 1977. С. 67—71.

195

Берков П. Н. «Гражданин будущих времен». С. 415.

196

Карамзин Н. М. Письма русского путешественника. Л., 1984. С. 5.

197

Об этом подробнее см.: Жилиякова Э. М. Традиции сентиментализма в творчестве раннего Достоевского. Томск, 1989.

198

Лотман Ю. М., Успенский Б. А. «Письма» Карамзина и их место в развитии русской культуры // Карамзин Н. М. Письма русского путешественника. Л., 1984. С. 577.

199

См.: Гуковский Г. А. Русская литература XVIII века. С. 512.

200

Карамзин Н. М. Избранные сочинения: В 2 т. М.; Л., 1964. Т. 1. С. 32. В дальнейшем все тексты Карамзина цитируются по этому изданию с указанием тома и страницы в скобках. Особые случаи цитации оговариваются.

201

Карамзин Н. М. Письма русского путешественника. Л., 1984. С. 453—454. Курсив автора. 372.

202

Сиповский В. В. Карамзин — автор «Писем русского путешественника». СПб., 1899.

203

Об этом подробнее см.: Лотман Ю. М. Сотворение Карамзина. М., 1987. С. 29—32; Лотман Ю. М., Успенский Б. А. «Письма русского путешественника» Карамзина и их место в развитии русской культуры. С. 534—540.

204

Лотман Ю. М. Сотворение Карамзина. С. 31.

205

Лотман Ю. М., Успенский Б. А. «Письма русского путешественника». С. 527.

206

Лотман Ю. М., Успенский Б. А. «Письма русского путешественника». С. 526, 528.

207

Лотман Ю. М. Сотворение Карамзина. С. 32.

208

Топоров В. Н. «Бедная Лиза» Карамзина: Опыт прочтения. М, 1995. С. 83.

209

Топоров В. Н. «Бедная Лиза» Карамзина: Опыт прочтения. С. 100.

210

Образ Карамзина, сопоставившего историю души с историей страны, буквально отзовется в лермонтовском «Герое нашего времени»: «История души человеческой <...> едва ли не любопытнее и не полезнее истории целого народа». — Лермонтов М. Ю. Собр. соч.: В 4т. Л., 1981. Т. 4. С. 225.

211

Орлов П. А. Русский сентиментализм. М, 1977. С. 213.

212

Топоров В. Н. «Бедная Лиза»... С. 118.

213

Топоров В. Н. «Бедная Лиза»... С. 88.

214

Об этом см.: Канунова Ф. З. Из истории русской повести: Историко-литературное значение повестей Н. М. Карамзина. Томск, 1967. С. 45—55.

215

Старчевский А. Николай Михайлович Карамзин. СПб., 1849. С. 91.

216

Орлов П. А. Русский сентиментализм. М., 1977. С. 223—224.

217

Мордовченко Н. И. Русская критика первой четверти XIX в. М.; Л., 1959. С. 53.

218

См.: Гуковский Г. А. Карамзин // История русской литературы. М; Л., 1941. Т. 5. С. 69; Верхов П. Н., Макогоненко Г. П. Жизнь и творчество Н. М. Карамзина // Карамзин Н. М. Избранные сочинения: В 2 т. М.; Л., 1964. С. 51; Орлов П. А. Русский сентиментализм. С. 248.

219

См.: Орлов П. А. Русский сентиментализм. С. 243—246.

220

Об этом см.: Вацуро В. Э. Литературно-философская проблематика повести Карамзина «Остров Борнгольм» // XVIII век. Сб. 8. Л., 1969. С. 190—209.

221

В части главы, посвященной роману «Рыцарь нашего времени», использованы материалы статьи Янушкевич А. С. «Особенности романной эстетики в «Рыцаре нашего времени» Н. М. Карамзина // Художественное творчество и литературный процесс. Вып. 1. Томск, 1976. С. 15—25.

222

Подробнее о роли чтения в жизни чувствительного героя см.: Кочеткова Н. Д. Литература русского сентиментализма. Л., 1994. С. 156—188.

223

Чичерин А. В. Возникновение романа-эпопеи. М., 1958. С. 60.