


РУССКИЕ ДРАМАТУРГИ

П. Н. БЕРКОВ

А. П. СУМАРОКОВ



„ИСКУССТВО“



*РУССКИЕ  
ДРАМАТУРГИ*

---

НАУЧНО-ПОПУЛЯРНЫЕ  
ОЧЕРКИ



ГОСУДАРСТВЕННОЕ ИЗДАТЕЛЬСТВО  
"ИСКУССТВО"  
ЛЕНИНГРАД 1949 МОСКВА



П. Н. БЕРКОВ

*АЛЕКСАНДР ПЕТРОВИЧ*  
**СУМАРОКОВ**

*1717-1777*



ГОСУДАРСТВЕННОЕ ИЗДАТЕЛЬСТВО  
"ИСКУССТВО"  
ЛЕНИНГРАД 1949 МОСКВА



А. П. Сумароков



I

**И** сам Сумароков, и его современники, а под их влиянием и последующие поколения были глубоко убеждены в том, что именно Сумароков явился родоначальником новой русской драматургии и тем самым способствовал созданию нового русского театра. В основном это верно. Однако нельзя забывать, что Сумароков опирался на ряд более или менее успешных литературных опытов его предшественников.

Организация национального русского театра была одной из важнейших задач русской культуры того времени. Но многочисленные попытки «школьных» драматургов петровской поры, преподавателей пиитики и риторики в Московской славянско-греко-латинской и Киево-Могилянской академиях, в провинциальных

семинариях, в Хирургической школе при Московском «гошпитале» и т. д., создать русский репертуар оказались мало удачными потому, что их творчество строилось на старой церковной традиции, уже осужденной историей и мешавшей развитию новой, светской русской культуры.

Основная общественно-политическая цель, стоявшая перед русским народом в конце XVII — начале XVIII века, заключалась в отстаивании национальной независимости от непрерывных посягательств северо-западных и западных соседей — шведов, поляков, немцев. Отстоять же свою самостоятельность в области культуры можно было, только резко разорвав со средневековой, церковно-феодальной традицией. Эта большая историческая задача не могла быть разрешена сразу и полностью. Не все классы могли одновременно совершить разрыв со стариной и перейти к формированию новой «секуляризированной» светской культуры. На первых порах внецерковная культура была создана и использовалась высшим классом — дворянством, которому в то время принадлежала руководящая роль в военной, административной и хозяйственной жизни страны.

И. В. Сталин, характеризуя роль Петра I в истории России, отметил, что «Петр сделал

очень много для создания и укрепления национального государства помещиков и торговцев». <sup>1</sup> Строительство новой, светской культуры было одной из сторон создания и укрепления национального государства помещиков и торговцев; всё это происходило «за счет крепостного крестьянства, с которого драли три шкуры». <sup>2</sup> Поскольку создававшееся и укреплявшееся Петром государство было государством помещиков и торговцев, постольку и культура этого периода была культурой помещиков и торговцев.

В. И. Ленин учил видеть в каждой национальной культуре классового общества две культуры: «Есть две нации в каждой современной нации — скажем мы всем националсоциалам. Есть две национальные культуры в каждой национальной культуре. Есть великорусская культура Пуришкевичей, Гучковых и Струве, — но есть также великорусская культура, характеризуемая именами Чернышевского и Плеханова». <sup>3</sup>

Формулированный В. И. Лениным закон действителен, конечно, и для петровского времени. И если создание новой азбуки, введение нового

---

<sup>1</sup> Ленин и Сталин Сборник произведений к изучению истории ВКП(б). 1937, т. III, стр 523.

<sup>2</sup> Там же, стр 523.

<sup>3</sup> Ленин. Сочинения Изд. 3-е, т XVII, стр 143

календаря, открытие школ, проведение ряда реформ в военном и морском деле, организация газеты и публичного театра, предпринятые в интересах класса помещиков и торговцев, имели общенациональное значение, то большинство других мероприятий Петра оказывались полезными только дворянству и буржуазии, и резко враждебными интересам народа, т. е. в первую очередь — крепостного крестьянства.

При Петре I строительство новой, светской культуры носило все же прогрессивный характер, но по смерти Петра, с наступлением реакции, в новой культуре еще сильнее начинают брать верх ярко выраженные дворянские черты, в результате чего она становится резко ограниченной в классовом отношении. Не отдавая себе отчета в подлинных социальных причинах перерождения прогрессивной культуры петровской поры в узкоклассовую дворянскую, русские писатели 1730—1740-х годов и даже более позднего времени стали связывать это с тем, что представлялось им нарушением чисто классовых общественных и морально-этических догм, — и с этих позиций нападать на своих собратьев по классу как рядовых, так и тех, кто стоял во главе дворянского государства, — на царицу и их придворное окружение. Внутренняя политическая борьба в дворянском обществе XVIII века, на-



шедшая свои литературные и театральные формы, с течением времени стала настолько перерастать свои первоначальные рамки, что критику, которую развернула дворянская оппозиция, начала использовать даже демократическая интеллигенция, крестьянская и разночинная. Она нередко придавала нападкам дворянских литераторов характер более серьезный. Ряд произведений дворянских либеральных писателей имел большой резонанс также в крестьянской и разночинной среде конца XVIII — начала XIX века. Вспомним, к примеру, тургеневскую повесть «Пунин и Бабурин», герои которой — республиканец Бабурин и его друг Пунин, — воспитанные на произведениях Хераскова и Державина, придают этим произведениям резко антидворянский смысл.

## II

В начале XVIII века существовало два русских театра. Один из них был народный и состоял из случайных любительских объединений, которые выступали обычно в большие праздники, либо переходя из одной квартиры в другую, либо организуя более сложные спектакли в специальных помещениях.

Этот народный театр был неоднороден. В нем встречались и чисто народные, фольклорные пьески сатирического характера: о надменном воеводе, которому достается от разгулявшихся «лохмотников», о разоряющемся и старающемся сохранить приличную внешность помещике, о продаже крепостных, о взяточнике-чиновнике (подьячем), которого уносит чорт, о попах, о жадных купчинах и т. д. Бывали здесь и более сложные пьески, объединявшие несколько эпизодических сценок в одно произведение с одним героем — шутком. Появлялись и пьесы более крупные, вроде «Комедии о царе Максимилиане и его непокорном сыне Адольфе», «Лодки», «Машеньки» и т. д.

Наряду с этими пьесами, разыгрывавшимися несколькими актерами-любителями, существовал засвидетельствованный еще в XVII веке кукольный театр в форме театра петрушки и театра марионеток. Репертуар театра петрушки довольно широко известен и изучен. Меньше знаем мы о старинном театре марионеток, разыгрывавшем в большинстве случаев сатирические пьески типа «Аришеньки», где героиня принимает ухаживания богатого старичка и прогоняет нищего франта.

Другим видом народного театра были театральные объединения городских демократиче-

ских низов. Сами организаторы их, испрашивая в полиции разрешение на представление или давая объявления в печатные «Ведомости», называли свой театр «русской комедией». Репертуар этого театра состоял как из пьес серьезного содержания, представлявших чаще всего переделки популярных беллетристических произведений того времени (так называемых «русских повестей»), так и из веселых «интермедий», однако с гораздо более слабыми элементами социальной сатиры, чем в собственно народном театре. Этот интермедийный репертуар представлял всё же важный момент в развитии народного театра, в особенности когда маленькие интермедии объединялись в более или менее значительную по объему пьеску вроде «Интермедии о гаере, старухе и молодке» или же в большую, так называемую «Шутовскую комедию».

Помимо указанных видов народного театра существовал еще «вертеп» и некоторые другие формы зрелищ. Но в XVIII веке они уже не играли заметной роли, уступив место «игрищам», пьескам комического характера с большим или меньшим элементом социальной сатиры.

Совершенно другую картину представлял собой театр социальных верхов, зародившийся еще в XVII веке при царе Алексее Михайловиче и возобновленный при Петре в форме так

называемого публичного театра. По ряду причин этому театру не удалось укрепиться и превратиться в постоянное учреждение. После кратковременной деятельности в начале первого десятилетия XVIII века этот театр стабилизируется в виде ряда частных сцен (театр царицы Прасковьи Федоровны, царевны Наталии Алексеевны, недавно обнаруженный театр «при доме митрополита Рязанского», т. е. Стефана Яворского и пр.). Репертуар их был наполовину церковный, состоящий из пьес на библейские или агиографические темы («Комедия о великомученице Екатерине», «Комедия о Иосифе Прекрасном» и т. д.), наполовину светский, включающий инсценировки популярных повестей вроде «Комедии о Париже и Вене», «О графе Фарсоне» и пр.

Пьесы церковного содержания продолжали традиции так называемого «школьного театра», возникшего в XVII веке в Киеве и Москве и сохранившегося в законсервированном состоянии до XVIII века.

Больше повезло светскому дворянскому театру, ставившему сценические переделки распространенных повестей. Этот дворянский театр пользовался популярностью в течение почти всей первой половины XVIII века, но с 1730-х, и в особенности в 1740-х гг. перестал удовлетво-

рять эстетические потребности дворянского, главным образом, придворного зрителя, который раболепно тянулся к культуре Запада, и начал заметно уступать место спектаклям иностранных трупп, гастролировавших при дворе Анны Иоанновны и Елизаветы Петровны.

Так продолжалось дело до появления на театральном поприще Сумарокова.

Из сказанного напрашивается вывод, что в формировании специфически-дворянской драматургии и дворянского театра Сумарокову, во всяком случае хронологически, принадлежит первое место. Но, выше уже было сказано, что это не так. Сумароков имел предшественников, так как со времени Петра известен ряд опытов в области драматургии, исходивших из дворянских кругов.

В 1728 г. Антиох Кантемир делает наброски какой-то комедии, причем пишет ее классическим силлабическим тринадцатисложным стихом. От попытки Кантемира до нас дошла только одна целая и одна незаконченная сцена.<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> В принадлежавшем Кантемиру академическом календаре на 1728 г. сохранился ряд дневниковых записей, опубликованных впервые только в 1868 г. во втором томе его сочинений. Набросок комедии, уцелевшей на обороте майского листка календаря, начинается так:

Нам неизвестны ни замысел пьесы Кантемира (об этом можно только строить предположения), ни повод для начала работы, ни причины прекращения ее; несомненно только одно: это не была индивидуальная прихоть писателя-сатирика; перед дворянством, его культурными деятелями, стояла неотложная задача — создать новый театр, и Кантемир усиленно старался ее разрешить.

Но отношение Кантемира к театру не ограничилось только этим: в отдельных его сатирах, в особенности второй и пятой, построенных в диалогической форме, мы имеем полное право видеть те же драматические произведения. Другое дело, что они, как и всё творчество Кантемира, формально примыкают еще к старой традиции, в данном случае — к традиции так называемых «диалогов» и «декламаций». Роднит «драматические» сатиры Кантемира с этой «ста-

«Acte I.

Сцена 1-я.

Во доме загородном у Доронта. Во Франции.  
Ф и л и н т. Издавно иже ко мне любовь показуешь,  
Ею же мя в вечность си и верность  
связаешь.  
Лучшу милость надо мной показать не  
можешь,  
Как когда печальному сердцу днесь  
поможешь. . .»

рой традицией» также полное отсутствие в них сценического действия.

К 1730—1731 гг. некоторые историки театра приурочивают сочинение Маврой Егоровной Шепелевой, камер-фрейлиной цесаревны Елизаветы Петровны, «Комедии о принцессе Лавре». Эта пьеса якобы ставилась в Москве в селе Покровском и в Петербурге на Смольном дворе.

К 1732 г. относится постановка пьесы о Иосифе во дворце Анны Иоанновны. Среди ее исполнителей-придворных значится Шепелев, вероятно, тот самый Д. А. Шепелев, с именем которого связаны в истории театра предания о спектаклях при дворе Анны Иоанновны. Сохранились документальные ссылки также на другие пьесы, повидимому, ставившиеся ранее на том же придворном театре. Героями одной из них были царевич Иоасаф, царь Авенир и, возможно, Философ; состав этих действующих лиц указывает, что это была, очевидно, «Комедия о Варлааме и Иоасафе», отрывок которой дошел до нашего времени.

Недавно в бумагах Я. Штелина мной был обнаружен листок, на котором рукою Штелина записано, что в 1736 или 1737 г. на придворном театре была поставлена кавалерами и дамами комедия и балет. В спектакле принимали участие

князь А. Б. Куракин, В. Н. Татищев, граф П. Г. Чернышев, гофрейлина Шереметева и др.

Еще больше данных о театральных попытках придворного и столичного дворянства относится к началу 1740-х гг.

Среди прочих материалов по истории формирования дворянского театра тех лет следует указать переводы текстов иностранных пьес, ставившихся при дворе Анны Иоанновны, а затем Елизаветы Петровны. Переводы итальянских интермедий, относящиеся к 1733—1735 гг. и сделанные В. К. Тредиаковским, были прозаическими.<sup>1</sup> При этом «качество русских переводов в литературном отношении — вполне удовлетворительное. Тредиаковский нашел язык простой и хотя для нашего времени устаревший, но достаточно ясный и чистый, не брезгающий народными словами и оборотами речи».<sup>2</sup>

Ко второй половине 1730-х гг. относится стихотворный перевод итальянской интермедии, озаглавленный «Несогласие между мужем и женою»

---

<sup>1</sup> В одном только месте, в интермедии «Старик скупой» Тредиаковский перевел четверостишие пятисложным рифмованным силлабическим стихом.

<sup>2</sup> Перетц В. Н. Итальянская интермедия 1730-х гг. в стихотворном русском переводе. Сб. «Старинный театр в России». Пб., 1923, стр. 150—151.



и написанный семисложным силлабическим стихом.

В 1737 г. был напечатан параллельно с оригиналом стихотворный перевод оперы Метастазо «Притворный Нин», сделанный П. Медведевым рифмованным неравносложным силлабическим стихом, полностью приноровленным к музыке.

В 1740-х гг. выступают в качестве переводчиков театральных пьес Ив. Меркурьев и А. В. Олсуфьев. Любопытна переведенная новым тоническим стихосложением, предложенным Ломоносовым, пасторальная пьеса «Брак Весны и Любви», поставленная в 1745 г. в честь бракосочетания наследника, будущего Петра III с Екатериной.

Во вторую половину 1740-х и в начале 1750-х гг. в Петербурге и в Глухове, резиденции К. Г. Разумовского, неизвестные нам актеры, — скорее всего, любители-дворяне, — ставят комедии Мольера, переведенные Г. и В. Тепловыми.

Драматические произведения русского народного театра, с одной стороны, драматургические опыты Кантемира и других дворянских авторов, с другой, подготовили почву для появления творчества Сумарокова. В свете этих театраль-

ных начинаний делается понятной относительно зрелость уже первых драматических произведений «отца русского театра».

### III

Александр Петрович Сумароков родился в 1717 г. в семье крупного военного петровской эпохи и получил хорошее по тому времени образование, сперва домашнее, а затем школьное — в открытом в 1732 г. Сухопутном шляхетном корпусе в Петербурге,<sup>1</sup> полный курс которого он окончил в 1740 г. Среди «кадетов» корпуса широко культивировались литературные занятия. В частности, от имени «благородного русского юношества» императрице Анне Иоанновне ежегодно подносились к придворным праздникам печатные поздравительные оды. В 1740 г. такие оды были сочинены А. П. Сумароковым.

Как и все кадетские стихотворцы, Сумароков пользовался в это время версификацией, предложенной в 1735 г. Тредиаковским и представлявшей упорядоченное силлабическое стихосложение. Реформа Тредиаковского коснулась

---

<sup>1</sup> Помещался на Васильевском острове, на углу набережной Невы и нынешней Съездовской линии, во дворце Меншикова, перешедшем в казну после ссылки Меншикова.

только так называемых «длинных» стихов, т. е. тринадцатисложного и одиннадцатисложного, которыми писались оды. Первые печатные выступления Сумарокова (две оды 1740 г.) были строго выдержаны в правилах Тредиаковского и свидетельствовали о том, что автор является верным учеником реформатора. Более того, он явился не простым последователем Тредиаковского, но ярким защитником его теории: когда в 1739 г. Ломоносов прислал свои новые тонические стихи, а затем в 1740 г. сам приехал в Петербург, Сумароков встретил произведения Ломоносова и его самого злыми эпиграммами, написанными стихом Тредиаковского.

Но уже в 1743 г. появляется ода Сумарокова (не перепечатывавшаяся затем в собрании его сочинений), полностью построенная на принципах ломоносовских од.<sup>1</sup> А в 1744 г. Ломоносов, Тредиаковский и Сумароков в порядке состязания переводят в стихах — Тредиаковский хореем, остальные ямбом — библейский псалом 143 и печатают перевод на свой счет отдельной брошюрой.

---

<sup>1</sup> Ода эта сохранилась в тексте одной критической статьи Тредиаковского, впервые опубликованной академиком А. А. Куником в сборнике «Материалы для истории Академии Наук в XVIII веке». (СПб., 1865, ч. II, стр. 454—470).

К середине 1740-х гг. Сумароков уже является одним из крупнейших современных русских поэтов и первым среди поэтов-дворян. Жанр интимной любовной песни, который он усиленно культивирует в это время, делает имя Сумарокова особенно популярным в кругу дворянской молодежи. У него появляются последователи и подражатели. Он чувствует себя в известной мере вождем дворянской литературы. Эти литературные успехи Сумарокова связывают его с узким придворным кругом: во второй половине 1740-х гг. он становится адъютантом А. Г. Разумовского, фаворита Елизаветы.

В течение 1740-х гг. Сумароков еще не порывает с Ломоносовым, теоретические взгляды и поэтическую практику которого он усвоил в 1742—1743 гг. Следом этой приверженности Сумарокова к Ломоносову являются две «эпистолы», напечатанные Сумароковым в 1748 г. и посвященные вопросам нормативной поэтики русского классицизма и проблемам русского литературного языка. Через несколько лет Тредиаковский будет прямо упрекать Сумарокова в том, что «в эпистоле об языке русском почитай все ж чужие мысли», имея в виду действительно большую зависимость Сумарокова от круга идей Ломоносова.

В истории русской литературы XVIII века,

в частности в истории русской поэзии, «эпистолам» Сумарокова принадлежит важное место. В течение длительного времени эти «эпистолы» (в 1774 г. Сумароков объединил их, слегка переработав, в «Наставление хотящим быти писателями») были теоретическим кодексом русского классицизма. Особенное значение имело то обстоятельство, что Сумароков в «Эпистоле о стихотворстве» посвятил довольно много места (96 стихов из общего числа 378) вопросам драматургии.

В общей части «Эпистолы о стихотворстве» Сумароков выдвигает строгие требования классицизма — соблюдать «различие родов» т. е. не смешивать жанры и применять в каждом жанре «приличные» (соответствующие) слова:

Не раздражая муз худым своим успехом:  
Слезами Талию, и Мельпомену смехом

Обращаясь непосредственно к вопросам драматургии, Сумароков ставит перед театром задачи воспитательные: «творцы», писатели должны особым образом «представлять пороки нам», на сцене «должна цвести святая добродетель». Сумароков требует от драматурга «смотрителей своих чрез действо ум тронуть». Далее он излагает основные «правила» классицизма в отношении драматургии — соблюдение «единства дей-

ствия, времени и места», отказ от необоснованной смены интеллектуальных, зрительных и слуховых впечатлений в одном и том же произведении. От «творца» Сумароков требует строить свои произведения так,

Чтоб я, забывшись, возмог тебе поверить,  
Что будто не игра то действие твое,  
Но самое тогда случившись бытие.

Переходя к характеристике трагедии, Сумароков не предписывает этому жанру каких-либо определенных тематических границ; он просто перечисляет в качестве образцов лучшие, по его мнению, трагедии. В 1748 г. для Сумарокова характернейшей чертой трагедии является любовный конфликт:

Трагедия нам плач и горесть представляет.  
Как люто, например, Венерин гнев теозает.

Значительно конкретнее требования, предъявлявшиеся Сумароковым в «Эпистоле о стихотворстве» к комедии. Автор комедий, по мнению Сумарокова, должен «смешить с разумом», «смешить и пользовать». «Игрища», — социально-сатирическая комедия демократических низов, осмеивающая глупого помещика, жадного попа, пройдоху-купца, полицейского и т. д., — решительно отвергаются Сумароковым, который, со своих дворянских позиций, видит в этом расша-

тывание незыблемых устоев государства дворян-помещиков. Такое осмеяние, по его мнению, не имеет «разумной» основы. Поэтому с явным раздражением барина говорит он об «игрищах»: «Смешить без разума дар подлая души». Интересует Сумарокова также вопрос о значительности объекта комедийного осмеяния; автор комедии должен заботиться о длительном воспитательном воздействии своей пьесы:

Не представляй того, что мне на миг приятно,  
Но чтоб то действие мне долго было внятно.  
Свойство комедии — издевкой править нрав.

Намечая круг тех, кто должен быть объектом изображения в комедии, Сумароков перечисляет «бездушного подьячего» — чиновника, неграмотного и невежественного судью, щеголя, ученого педанта, скупца и картежника.

Таким образом, «Эпистола о стихотворстве», помимо ее общего значения для русского литературного развития, важна и как документ, характеризующий теоретические взгляды Сумарокова в 1740-х гг., т. е. в самом начале его драматургического творчества.

#### IV

В 1747 г. выходит из печати первая трагедия Сумарокова «Хорев». Позднее, в 1768 г., она

была несколько переработана, после чего издана вновь. Большинству читателей и даже исследователей она известна во второй редакции, так как в «Полном собрании сочинений» Сумарокова перепечатывался текст 1768 г.

Трагедия «Хорев» названа так по имени главного героя произведения — брата князя Кия, Хорева. Имена этих двух персонажей встречаются в летописном рассказе о возникновении города Киева, но Сумароков их взял, повидимому, из «Синопсиса» Иннокентия Гизеля, учебника славяно-русской истории, распространенного в XVII и в первой половине XVIII века. Для национальных устремлений Сумарокова характерно, что содержание своей первой трагедии, так же как большинство других своих произведений этого жанра, он стремился связать с русской историей, конечно, в том своеобразном представлении, которое соответствовало состоянию исторических знаний той эпохи.

Современники упрекали первую трагедию Сумарокова в нарушении «единства действия», в растянутости развязки, а главным образом, в стилистических неровностях. Но по существу первая трагедия Сумарокова положила серьезное начало созданию русской стихотворной драматургии, которая надолго укрепилась на русской сцене.



Несмотря на упреки критики, «Хорев» пользовался успехом среди русских читателей, и это побудило Сумарокова опубликовать в следующем 1748 г. вторую трагедию — «Гамлет», переделанную из французского прозаического перевода шекспировской трагедии, осуществленного незадолго до того Делапласом.

Печатая свои трагедии, Сумароков не опирался на какую-либо реально существующую труппу, которая могла бы поставить эти пьесы. Вероятно, он имел в виду те дворянские любительские спектакли, которые упоминались нами выше. Во всяком случае, нам неизвестно ничего о постановках «Хорева» и «Гамлета» в 1747—1748 гг.

В самом конце 1748 г. Елизавета со всем своим двором переехала в Москву, где пробыла до конца 1749 г. В это время кадеты Сухопутного шляхетного корпуса, после постановки нескольких французских трагедий, разучили сумароковское «Хорева» и сыграли его на своей школьной сцене. Пьеса понравилась. И когда Сумароков вернулся из Москвы, где был вместе с Разумовским как адъютант последнего, ему удалось заинтересовать Елизавету театральными попытками любителей-кадетов. Вскоре же по возвращении Елизаветы в Петербург, в январе 1750 г., начинаются придворные

кадетские спектакли. По принятому тогда обычаю, трагедия обязательно должна была сопровождаться «малой пьесой», т. е. одноактной комедией. Не желая отступать от театральной традиции, Сумароков в течение двух дней (12—13 января 1750 г.) пишет комедию «Тресотиниус», которая ставится вместе с «Хоревым», а затем «Гамлетом».

В том же 1750 г. Сумароков пишет комедии: «Чудовищи», «Пустая ссора» и «Нарцисс» (позднее переделанную). В 1750 г. были представлены трагедии Сумарокова «Синав и Трувор» и «Артистона», а в конце 1751 г. — «Семира». Все эти произведения были предназначены для исполнения любительской кадетской труппой.

К концу 1751 г. кадетские спектакли прекратились. В это время в Ярославле появилась группа любителей во главе с Федором Волковым, которая в дальнейшем, после указа Елизаветы в 1756 г. об учреждении русского театра, была превращена в постоянную русскую профессиональную труппу.

Для истории русского театра большое значение имело то обстоятельство, что пьесы Сумарокова сразу же попадали в печать. Это делало их доступными различным провинциальным труппам. А таких трупп было уже несколько.

Наряду с ярославскими спектаклями Ф. Г. Волкова известны, как указывалось выше, театральные представления у графа К. Г. Разумовского в Глухове в 1752 г. (ставились комедии Мольера «Принужденная женитьба» и «Скапиновы обманы» в переводе В. Теплова). Ставились ли в Глухове пьесы Сумарокова, сведений не сохранилось. Относительно же труппы Волкова можно с уверенностью ответить положительно. Вызванные в Петербург в январе 1752 г. и прибывшие туда 3 февраля «ярославцы» на следующий же день играют «Хорева», 6 февраля — «Синава и Трувора», 9 февраля — «Гамлета». Это, конечно, было бы невозможным, если бы упомянутые произведения не находились в их репертуаре раньше. Характерно, что только после этого, 18 марта 1752 г.,<sup>1</sup> труппа Ф. Волкова выступила в пьесе старого «школьного репертуара» — в драме Дмитрия Ростовского (Туптало) «О покаянии грешного человека».

Представления ярославцев имели успех, но тут же обнаружилась недостаточная общая культура провинциальных актеров-любителей. Значительная часть из них была направлена в Сухопутный шляхетный корпус для прохождения

---

<sup>1</sup> С 10 февраля спектакли были прерваны в связи с наступлением Великого поста.

общеобразовательного курса и упражнения в театральной декламации. Не-дворяне по происхождению, ярославцы были помещены при этом не вместе с прочими кадетами-дворянами, а поблизости, в так называемом Головкинском доме,<sup>1</sup> который с того же 1752 г. стал называться «Российским Комедиантским домом».

В этом же доме после того как «ярославцы» закончили свое образование в Сухопутном шляхетном корпусе, официально был открыт «Российский театр». По указу Елизаветы от 30 августа 1756 г., устанавливавшему существование постоянного русского театра, труппа его была составлена из обучавшихся в Сухопутном корпусе ярославцев и придворных певчих. «Дирекция того русского театра», т. е. общее идейно-художественное руководство, поручалась бригадирю Александру Сумарокову, единственному тогдашнему дворянскому драматургу. И на первых открытых спектаклях Российского театра, которые состоялись 5 и 8 февраля 1757 г., были поставлены трагедии Сумарокова «Синав и Трувор» и не обозначенная по имени «малая» (т. е. одноактная) комедия.

В качестве директора «Российского театра» Сумароков сделал очень много. Обычно заслуги

<sup>1</sup> На месте Головкинского дома сейчас находится Всесоюзная Академия художеств.

его в этой области недооцениваются. Обращают внимание на непомерное тщеславие и раздражительность Сумарокова, на его постоянные препирательства с придворным ведомством, которому был подчинен «Российский театр», на трения между Сумароковым и актерами. Но гораздо большее значение имеют благородные усилия Сумарокова — вопреки явному равнодушию высшего дворянского общества, вопреки бюрократическому противодействию придворного ведомства — укрепить и развивать русское сценическое искусство, расширить репертуар русского театра, поставить театр на прочные основы. Сохранившиеся письма Сумарокова к И. И. Шувалову, фавориту Елизаветы и «покровителю» «российских художеств», дают хотя и не всестороннюю и полную, но всё же очень конкретную картину трудностей, преодолевать которые с большими и не всегда плодотворными усилиями приходилось ему как директору русского театра:

«Милостивый государь! Другой год, то есть другая зима проходит от зачатия Российского театра, докукам от меня к Вам и моим несносным беспокойствам числа нет. Нет ни одного дня в комедии, в которой не только человек не был [бы] возмущен в таких обстоятельствах, ангел бы поколебался». (Январь 1758 г.)

«Подумайте, милостивый государь, сколько теперь еще дела:

Нанимать музыкантов,  
Покупать и разливать приказать воск,  
Делать публикации по всем командам,  
Делать репетиции и [протчее],  
Посылать к Рамб [уру] по статистов,  
Посылать к машинисту,  
Делать распорядок о пропуске,  
Посылать по караул,

а людей только два копейста; они — копейсты, они — рассыльщики, они — портиеры. Я, наконец, доношу, что три представления уже не окупилась, денег нет, занимать негде, своих у меня нет, жалованья за неимением денег... не дают, моих денег издержанных г. Чулков семь лет не дает, в Академию с меня нехристианскою выкладкою за работы трагедий правят. Бог моей молитвы за грехи мои не приемлет, и к кому я ни адресуюсь, все говорят, что де русской театр партикулярный; ежели партикулярный, так лутче ничего не представлять. Мне в этом, милостивый государь, нужды нет никакой, и лутче всего разрушить театр, а меня отпустить куда-нибудь на воеводство или посадить в какую коллегию, я грабить род человеческой научиться легко могу, а профессоров этой науки довольно, ибо ни один еще не...

лучше быть подьячим, нежели стихотворцем»  
(Май 1758 г.)

«Я России по театру больше сделал услуги, нежели французские актеры и италиянские танцовщики, и меньше их получаю... я не только не могу воспитать детей своих, но при нынешней несносной дороговизне, и вместо домосмотрения, в словесных науках и в трудах театральных упражнялся, вседневные претерпеваю нужды и никогда в надлежащее время еще и положенного своего жалованья не получаю, и, вместо другой работы, на оставшие вещи, закладывавал их и, платя великие росты лихоимцам, сыскиваю себе пищу, и многими хлопотами выхаживаю определенное мне жалованье» (Ноябрь 1759 г.)

«Я сии дни смертно был болен и насилу пишу, хотя мне и легче. Взаутре праздник, а отчаяние мое на самом веру своей меры... Я при театре у гр. Фон-Сиверса быть не хочу, ибо нападения его несносны мне стали, а делать при нем театру доброго ничего нельзя. Ежели ж я никуда не гоюсь, так прошу исходательствовати мне отпуск на несколько времени из государства искать хлеба, а я его сыщу. Помилуйте меня» (Декабрь 1760 г.)

Сумароков делал в это время почти всё относящееся к жизни театра, начиная от составления афиш и газетных объявлений и кончая со-

чинением новых театральных произведений. Впрочем, занятость театрално-административной работой не позволила Сумарокову проявить большую продуктивность в создании новых пьес: в годы своего директорства он написал одну только трагедию «Димиза» (1758), позднее переделанную в «Ярополка и Димизу» (в первой редакции трагедии вовсе Ярополка нет; вместо него действует Острозор), «Драмму Пустынный» (1757) и комедию «Приданое обманом» (1756).

В 1761 г. недоброжелателям Сумарокова удалось добиться отрешения его от должности директора «Российского театра». В первое время после удаления от театра Сумароков демонстративно не писал ничего для сцены. Затем, в 1764—1768 гг., он пишет ряд комедий («Опекун», «Лихоимец», «Три брата совместники», «Ядовитый») и трагедию «Вышеслав». В 1768—1769 гг., перед своим переездом в Москву, Сумароков вновь печатает свои старые комедии и трагедии в исправленном виде, причем некоторые из последних подвергаются не только стилистической, но и идеологической обработке. В 1771 г. Сумароков издает трагедию «Димитрий Самозванец». В 1774 г. — последнюю свою трагедию «Мстислав».

Кроме трагедий и комедий, Сумароковым



были написаны два оперных либретто («Альцеста» и «Цефал и Прокрис»), пролог «Новые лавры», балет «Прибежище добродетели» и упомянутая «Драмма Пустынник».

Все без исключения трагедии написаны правильным шестистопным ямбом (александрийским стихом), все комедии — прозой. В «Драмме Пустынник» применяется разностопный ямбический, преимущественно александрийский стих, которым написана также большая часть обоих оперных либретто, балета «Прибежище добродетели» и пролога «Новые лавры». Но в последних четырех произведениях, наряду с ямбами, встречаются размеры хореические, дактилические, амфибрахические и смешанные. Возможно, относительное метрическое разнообразие либретто опер, балета и пролога объясняется тем, что они должны были подчиняться музыкальным требованиям и тем самым избежали монотонности и однообразия шестистопного ямба. Все стихотворные драматические произведения Сумарокова написаны рифмованными стихами. Около 1774 г., незадолго до своей смерти в 1777 г., Сумароков делал попытки написать трагедию нерифмованными стихами. Среди произведений Сумарокова есть еще драматический отрывок, озаглавленный в его «Полном собрании сочинений» как «Сцена»; здесь действу-

ющими лицами являются маски французско-итальянских комедий — Арликин, Арликинка, Скармуш, Пиерот, Панталон, а также мифологические персонажи — Психа, Купидон, Бахус. Что представляет собой эта сцена в стихах — перевод или самостоятельное произведение, — судить по незначительному объему отрывка трудно.

Кроме перечисленных выше драматических произведений Сумарокова, дошедших до нас, в литературе о нем существует указание на то, что около 1750 г. он работал над трагедией «Эдип», в которой было всего пять действующих лиц.

## V

Литературную и театральную славу Сумарокова составили не его оперные либретто, балет, пролог и духовно-религиозная «Драмма Пустычник», а трагедии и комедии.

В своеобразной критической статье «Мнение во сновидении о французских трагедиях» Сумароков писал, повидимому, в начале 1760-х гг.: «Разные обстоятельства отвратили меня вечно от театра. Легче было мне расстаться с Талиею, нежели с прелюбезною моею Мельпоменою; но я ныне и о ней редко думаю».

Говоря об отходе от драматургической деятельности, Сумароков, как мы видим, признает,

что трагедия («прелюбезная Мельпомена») ему дороже комедии («Талии»). Впрочем, это не помешало Сумарокову написать больше комедий (12), чем трагедий (9).

Трагедийное творчество Сумарокова можно разделить на две количественно неравные группы, из которых каждая имеет свои резко отличительные особенности. К первой группе относятся трагедии 1740—1750-х гг. («Хорев», «Гамлет», «Синав и Трувор», «Артистона», «Семира» и «Димиза»), ко второй — трагедии конца 1760-х — начала 1770 гг. («Вышеслав», «Дмитрий Самозванец» и «Мстислав»); ко второй группе следует отнести и переработку «Хорева», осуществленную в 1768 г.

Все трагедии Сумарокова, независимо от времени их написания и обработки, объединяет его концепция трагического жанра. В «Эпистоле о стихотворстве» (1748) Сумароков определяет суть трагедии в «плаче» и «горести» глазным образом под влиянием «Венерина гнева», т. е. любви. Но в другой «Эпистоле» (1755)<sup>1</sup> он уточняет свою точку зрения на задачи этого жанра; говоря о желательности развития современной ему русской литературы, Сумароков пе-

<sup>1</sup> В «Полном собрании сочинений» она помещена в т. 1 как «Эпистола II» («Желай, чтоб на берегах сих Музы обитали. . .»).

речисляет задачи, стоящие перед авторами эпических поэм и героических од, а затем переходит и к драматическому жанру:

Пусть тот трагедией вселяется в сердца, —  
Принудит чувствовать чужие нам напасти  
И к добродетели направит наши страсти.

Таким образом, «плач» и «горести», «чужие нам напасти» нужны для того, чтобы морально воспитывать зрителя, подчинить его «страсти» возвышенной цели — «добродетели». Сумароков считал обязанностью драматурга:

Смотрителей своих чрез действо ум тронуть.

Он полагает, что «ум» играет первенствующую роль в процессе художественного восприятия зрителя:

Не представляй двух действ, к смешению мне дум.  
Смотритель к одному свой устремляет ум...

Но для сумароковского понимания проблемы трагического характерно и то, что можно назвать «сопереживанием»; вслед приведенными стихами Сумароков пишет, что зритель

Ругается смотря единого он страстью  
И беспокоится единого напастью.

Подчеркивая значение переживаний зрителя для его нравственного воспитания, Сумароков

отлично понимал роль актера как интерпретатора и исполнителя замысла драматурга. Этим, вероятно, объясняется наличие у него ряда стихотворений, посвященных актерам и актрисам. Наибольший интерес представляют «Стихи Ивану Афанасьевичу Дмитриевскому».

В этом стихотворении Сумароков излагает свое понимание роли Синава в трагедии «Синав и Трувор», дает анализ игры Дмитриевского в этой роли и характеризует свои переживания как зрителя:

Дмитревский, что я зрел! Колико я смущался,  
Когда в тебе Синав несчастный унывал;  
Я все его беды своими называл,  
Твоею страстию встревожен восхищался,  
И купно я с тобой любил и уповал.  
Как был Ильменой ты смущен неизреченно,  
Так было и мое тем чувство огорченно;  
Ты страсти все свои во мне производил:  
Ты вел меня с собой из страха в упованье,  
Из ярости в любовь и из любви в стенанье;  
Ты к сердцу новые дороги находил.  
Твой голос и лицо и стан согласны были:  
Да зрителя тронув, в нем сердце воспалить.  
Твой плач все зрители слезами заплатили  
И плача все тебя старались хвалить.  
Искусство с естественном в тебе совокупленны

Производили в нас движения сердец.  
Ах, как тобою мы остались иступленны!  
Мы в мысли все тебе готовили венец:  
Ты тщи́лся всех пленить, и все тобою пленны.

Если внимательно всмотреться в это стихотворение, то становится ясной основная мысль Сумарокова: актер, вместе с драматургом, должен

Зрителя трону́в, в нем сердце воспалить

Этот взгляд Сумароков сохранил до конца своей драматургической деятельности: объединяя в 1774 г. две свои «Эпистолы» 1748 г. в одно произведение, озаглавленное «Наставление хотящим быти писателями», Сумароков не внес никаких существенных изменений в трактовку существа и задач трагедии.

Таким образом, обе группы сумароковских трагедий — сороковых-пятидесятых и шестидесятых-семидесятых годов — объединены общим пониманием целей и характера данного жанра.

Почти неизменной в общем остается и структура трагедии Сумарокова на протяжении 1747—1774 гг. Также немногочисленны действующие лица (от четырех до восьми, не считая мелких эпизодических персонажей), так же статично «действие», которое не развивается перед глазами зрителя, а о котором повествуется в однообразных выражениях, в стихах с обяза-

тельными рифмами: «расшибла — погибла», «минуты — люты» и т. п. Непременным в общем остается и основной воспитательный тезис сумароковских трагедий — в борьбе долга и чувства победа должна остаться на стороне первого. Хотя этот тезис не нов для литературы 1740—1770-х гг. и восходит к пьесам петровского времени, в частности к «Честному изменнику», но при тогдашнем нравственном уровне дворянского общества в эпоху фаворитизма социально-педагогическое значение трагедий Сумарокова нельзя недооценивать: они выдержали при жизни писателя два издания; по смерти Сумарокова одно за другим вышли два издания его «Полного собрания сочинений» (1781 и 1787), а затем его трагедии и комедии вошли в состав «Российского театра», образовав I—III и XV—XVIII томы этого издания, будучи при этом изданы и отдельно. Всё это бесспорно свидетельствует о литературном успехе Сумарокова, а частые постановки его трагедий, вплоть до начала XIX века, говорят об успехе театральном.

В течение второй половины XVIII века в России, особенно в Петербурге и Москве заметно изменился состав читателей и зрителей. Все больше и больше заявлял о себе разночинец, интеллигент из крепостных, из мещан, вообще из недворянской среды. Моральная проповедь Сума-

рокова имела большой резонанс также в этом кругу; и можно не сомневаться, что, дважды издавая его сочинения, Н. И. Новиков рассчитывал на большое сочувствие и интерес к ним именно демократического читателя.

## VI

В двух группах трагедий Сумарокова имелись, однако, черты не только их объединявшие, но и обособливавшие их. Эти отличительные свойства каждой группы сумароковских трагедий были неразрывно связаны в теми существенными изменениями, которые произошли в его мировоззрении.

Начиная свою деятельность в качестве драматурга, Сумароков чувствовал себя выразителем идей и надежд своего класса, «дворянского корпуса», о котором он говорил уже в первых своих одах 1740 г. Императрица Елизавета и ее правительство в 1740-х гг. были в глазах дворянства, и в том числе Сумарокова, подлинным дворянским правительством, опекавшим и осуществлявшим интересы господствующего класса. И хотя в 1750-х гг., в особенности в самом конце их и в начале 1760-х гг., Сумароков был уже настроен оппозиционно по отношению к установившемуся в это десятилетие шуваловско-во



ронцовскому режиму откупничества, казнокрадства и взяточничества, в «Димизе», единственной из ранних трагедий, написанной уже в 1758 г., новые политические позиции Сумарокова почти не отразились.

Поэтому все трагедии 1740—1750-х гг. можно рассматривать как единую группу. Основной характерной особенностью этих произведений является их морально-воспитательный тон, строго проведенное через все трагедии стремление «вести к добродетели», «очищать через разум страсти». Движущей коллизией трагедий этой группы сумароковских трагедий является борьба «должности» и «чувствий».

О честь! о долг! любовь! мой князь!  
родитель мой! —

воскликает героиня «Хорева», Оснельда.  
(д. I, явл. 2).

Тебе, о честь! я жизнь до смерти посвятила,  
Тебя, мой князь, по смерти я в сердце  
заклЮчила,—

говорит Офелия в «Гамлете» (д. III, явл. 2).

Ильмена в «Синаве и Труворе» признается отцу своему Гостомыслу:

Желание свое несчастного любить,  
Колико я могу, стараюсь победить:

Стремительно от сей я мысли убегаю,  
Но убегающа, совсем изнемогаю.

(д. III, явл. 1)

В «Димизе» Острозор, возлюбленный героини, говорит своему отцу, князю Киева Владисану:

Душа моя очам Димизы покоренна,  
Но сына должность, ах! . еще не претворенна,  
Ты требуй, чтоб я долг сыновства сохранил,  
Но не того, чтоб я любезной изменил.

(д. III, явл. 1).

Коллизия «должность» — «любовь» развивается в ранних трагедиях Сумарокова на фоне разных «страстей»: в «Хореве» на фоне подозрительности Кня; в «Синаве и Труворе» — «тиранства от любви» Синава; в «Димизе» — жестокости Владисана, и в «Семире» — стремления Оскольда вернуть себе киевский трон, и т. д.

Эти страсти являются главным и ведущим противоречием в развитии коллизии, но не единственным: они в свою очередь раздробляются на более мелкие и частные, позволяющие, таким образом, «вести из страсти в страсть» —

из страха в упованье,

Из ярости в любовь и из любви в стенанье.

Как ни разнообразны эти «страсти», в ранних сумароковских трагедиях они всё же сводятся к служебной роли. «Тиран» Синав, «подозрительный» Кий, жестокий из политических целей Владисан хотя и являются нарушителями признанной нормы «идеального государя», но смысл пьесы не в показе этого нарушения и не в возбуждении негодования «зрителей» против недостойного монарха. Напротив, основная задача драматурга заключается в моральном воспитании зрителей на трагической судьбе героя и героини. Несчастливые развязки, причинами которых являются действия царей, неизбежно наталкивали, однако, на критическое отношение к монарху, пусть «недостойному», но всё же «законному». Поэтому в дальнейшем Сумароков вообще отказывается от несчастливых развязок. Более того, во всех последующих трагедиях первой группы, начиная с «Артистона» и кончая «Димизой», монархи оказываются либо «идеальными» от начала до конца (Олег в «Семире»), либо умеющими в последний момент подавить свои «неистовые страсти» (Владисан).

Характеризуя первую группу трагедий Сумарокова, нельзя не отметить, что почти в каждой пьесе этого жанра одним из эпизодов является народное восстание (по терминологии драматурга: «бунт»). Но как в ранних, так и в поздних

трагедиях Сумарокова этот мотив не развертывается в качестве основной линии пьесы, и восстание всегда остается за сценой в виде — чаще всего — неудачного вмешательства в развитие сюжета. Нельзя не поставить эту особенность трагедий Сумарокова в связь с его пристальным интересом к революционным моментам русской истории XVII века («бунт» Стеньки Разина, стрелецкие «бунты»), интересом, получившим у него литературное и печатное выражение. («Первый и главный стрелецкий бунт», «Второй стрелецкий бунт», «Краткая Московская летопись»).

Интерес Сумарокова к народным восстаниям был, к тому же, не случаен; он явился закономерным отражением дворянской реакции на крестьянские движения в России во второй половине XVIII века. Наблюдая такие проявления стихийного протеста крепостного крестьянства, как убийства жестоких помещиков, такие крупные события, как движение Пугачева, Сумароков закономерно обращался в своих исторических статьях к изучению народных возмущений XVII века, а в трагедиях — к изображению восстаний.

Также закономерно, что отношение дворянского идеолога Сумарокова к революционным

движениям XVII века, как и к пугачевскому движению, современником которого он оказался, было резко отрицательным.

## VII

«Димиза» представляла заметный шаг в политическом развитии Сумарокова. Правда, в этой трагедии не отразилось критическое отношение драматурга к русской действительности конца 1750-х гг., как это мы видим в издававшейся им в 1759 г. «Трудолюбивой пчеле» и в произведениях, печатавшихся в других журналах 1760 и 1761 гг. Тем не менее, в «Димизе» уже выступает отчетливо та творческая тенденция, которая становится определяющей в сумароковских трагедиях последней группы — в «Вышеславе», «Димитрии Самозванце» и «Мстиславе» — и которая накладывает отпечаток на перерабатывавшиеся в 1768 г. ранние трагедии (в особенности отразилось это в «Хореве» и в «Ярополке и Димизе»). Четкое проведение политических взглядов автора — вот то новое, что приносит с собой «Димиза». Поддающийся действию «страстсй» монарх, уклоняющийся хотя бы временно от «идеала», дает Сумарокову повод для политических уроков Елизавете и ее на-

следнику, а также ее подданным, политически просвещать которых драматург считает отныне своей важнейшей обязанностью. Начиная с «Димизы», в трагедиях Сумарокова появляются длинные тирады о «должности» царей, намечаются положительные программы их деятельности, осуждаются поступки и намерения, несовместные с сумароковским понятием «идеального государя».

Так, Димиза с горечью говорит по поводу жестокости Владисана, требующего от нее из политических видов отказа от любви к его сыну Острозору:

Се царь, который суд и милости блюдет!  
К примеру доброму он подданных ведет.  
О боги, для чего между себя без спора  
Даете скиптры вы смертным без разбора  
И, тщася на земли неправду истреблять,  
Даєте часто власть невинных погублять!

Такова речь благородного любимца Владисана Русима, убеждающего киевского князя отменить приказание предать Димизу казни:

Бреги, о государь, ты истинную славу  
И следуй совести единыя уставу...  
Не для ради того даются скиптры в руки,  
Чтоб смертным горести соделывать и муки...

Не для ради себя имеешь царский сан:  
Для пользы общей он тебе богами дан...

(д. IV, явл. 4)

Аналогичные и даже более резкие «уроки царям» даются Сумароковым в трагедиях 1768—1774 гг. К этому времени драматург в достаточно отчетливой мере стал в оппозицию Екатерине, которой раньше, в 1759 г., посвятил свою «Трудолюбивую пчелу».

Трения у Сумарокова с Екатериной начались, очевидно, с момента запрещения печатать его «Слово» по случаю восшествия Екатерины на престол и продолжились другими репрессиями императрицы против писателя, считавшего своей гражданской обязанностью рекомендовать правительству определенную политическую линию. Чем дальше, тем неприязненнее становились их отношения; уже в 1760-е гг. Сумароков не раз видел открытые проявления «монаршей немилости». И эта враждебность Екатерины и Сумарокова друг к другу была, конечно, результатом не только их личной антипатии. Документы, дошедшие до нас, говорят о том, что в основе их конфликта лежали политические расхождения, лежала разная концепция монархической власти. С конца 1760-х гг. Сумароков начинает пользоваться трагедией в качестве поли

тического оружия. В это время, как уже было сказано выше, Сумароков переиздает свои ранние трагедии. В «Хореве» 1768 г. вместо бледного, хотя и сюжетно связанного с ходом действия, монолога Кия в первом явлении последнего акта мы находим тираду, целиком направленную против Екатерины и понятную только в политической обстановке времени действия Комиссии для сочинения нового уложения:

О время тяжкое порфиры и короны!  
Законодавцу всех трудней его законы.  
Во всей подсолнечной гремит монарша страсть,  
И превращается в тиранство строга власть...  
Потребно множество монарху проницанья,  
Коль хочет он носить венец без порицанья,  
И если хочет он во славе быти тверд,  
Быть должен праведен и строг, и милосерд,  
Уподоблятися правителям природы,  
Как должны подражать ему его народы...

Политическое звучание монолога, из которого приведены эти отрывки, тем большее, что не только прямого, но — можно сказать определенно — никакого отношения к сюжету трагедии он не имеет.

На этом примере видно, как использует Сумароков трагедию для целей пропаганды своих



политических взглядов; понимая, что прямые сюжетные намеки будут запрещены Екатериной (письма Сумарокова в Академию наук свидетельствуют о том, что каждая его пьеса проходила личную цензуру императрицы), Сумароков прибегает к разным способам проведения своих взглядов. Иногда это, как в приведенном монологе Кия из «Хорева», — посторонняя вставка. Иногда — создание образа «идеального монарха», который невольно наталкивает на сопоставление с Екатериной («Вышеслав» и «Мстислав»). Иногда — тенденциозное обращение к «исторической» теме («Димитрий Самозванец»). Но чаще всего Сумароков достигал своей цели тем, что щедро разбрасывал политические намеки в самых неожиданных местах и обычно в такой форме, что прямо упрекнуть его было не за что. Такова, например, в «Ярополке и Димизе» последняя реплика Владисана:

А я уже того не позабуду век,  
Что я, хотя и царь, такой же человек  
И что я, множество зря смертных под ногами,  
Такая, как они пылинка, пред богами.<sup>1</sup>

<sup>1</sup> В «Димизе» (1758) заключительные стихи Владисана звучали иначе:

Я всех мятежников из милости прощаю  
И Силополку меч достойно возвращаю

Совершенно аналогичный характер имеет заключительная реплика Мстислава в последней трагедии Сумарокова:

Хотя состроятся тиранам алтари,  
Они презренные и гнусные цари,  
А праведный монарх, сидящий на престоле,  
Всего любезняе, всего на свете боле.

Иногда вплетаемые в текст произведения фразы совершенно явно метят в «подверженную страстям» Екатерину. Примером могут быть слова наперсника Мстислава, Осада:

Такой правления достоин не бывает,  
Кого какая страсть совсем одолевает.  
Презренна та любовь, приносит коя вред,  
Влечет котора стыд и груду многих бед.

(д. IV, явл. 1)

Такова реплика Мстислава (в том же действии и явлении) против царей:

К чему тогда враги в крови разимы тонут,  
Когда в отечестве подвластные им [царям] стонут!

А ты сей меч возьми и памятуй, что честь  
Всего почтеннее, что только в свете есть.  
Димизе подражай, спасен от казни ею,  
И будьте навсегда вы радостью моею.

Чтобы рельефнее выступила злободневность только что приведенной цитаты, нужно вспомнить, что «Мстислав» был написан и издан в 1774 г. — во время первой турецкой войны (1768—1774).

Больше всего таких политических намеков рассеяно в трагедии «Димитрий Самозванец».

Эта трагедия, представленная впервые на сцене императорского театра в Петербурге 1 февраля 1771 г., была написана Сумароковым после резкого столкновения с Екатериной, ставшей на сторону московского генерал-губернатора Салтыкова, грубо и несправедливо обидевшего драматурга. Выработавшаяся к этому времени у Сумарокова система намеков на современность доведена в этой трагедии до особой степени совершенства. Несомненно, что Екатерина поняла дерзкие намеки Сумарокова, но сделала вид, что рассматривает новую трагедию только в качестве художественного произведения на исторический сюжет.

Сумароков намеренно придал черты «злодейства» Димитрию Самозванцу, чтобы избежать упреков в портретном приближении к Екатерине, но зато вложил в уста положительных персонажей трагедии — Георгия, Пармена — целую систему критических и позитивных политических воззрений, понятных в условиях пред-

пугачевского времени и, вместе с тем, всегда сопровождавшихся оговорками, позволявшими отвести упреки в прямых нападках на Екатерину.

Шуйский, наедине со своей дочерью Ксенией, раскрывает ей положение вещей, очень напоминающее то, что нам известно о России при Екатерине на рубеже 1760—1770-х гг.:

Не мни, чтоб истину злодею я открыл...  
Когда имеем мы с тираном сильным дело,  
Противоречити ему не можем смело:  
Обман усилился на трон его венчать;  
Так истина должна до времени молчать,  
Доколь низвержется сие с России бремя.

(д. I, явл. 4)

Еще отчетливее проводится эта точка зрения Сумароковым в диалоге Георгия и Ксении в начале второго действия:

Г е о р г и й

Язык мой должен я притворству покорить:  
Иное чувствовать, иное говорить,  
И быти мерзостным лукавцам я подобен.  
Вот поступь, если царь неправеден и злобен.

К с е н и я

Блажен на свете тот порфиноносный муж,  
Который не теснит свободы наших душ,

Кто пользой общества себя предвозвещает  
И снисхождением сан царский украшает,  
Даруя подданным благополучны дни:  
Страшатся коего злодеи лишь одни».

Предупредив зрителей подобными репликами о, так сказать, двуплановости своей трагедии, Сумароков в дальнейшем вкладывает в уста положительных героев характеристики московской действительности времени Дмитрия Самозванца, удивительно напоминавшие екатерининскую Россию перед восстанием Пугачева. Из многих примеров достаточно привести один. Наперсник Дмитрия, Пармен, стремящийся из патриотических побуждений «мысли мрачные злодея просветить и новы ярости сколь можно укротить», возражает Шуйскому, притворно утверждавшему, что «Дмитрия на трон взвела его природа»:

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

Коль нет от скипетра во обществе отрад,  
Когда невинные в отчаянии стонут,  
Вдовы и сироты во горьком плаче тонут;  
Коль, вместо истины, вокруг престола лесть,  
Когда в опасности именье, жизнь и честь;  
Коль истину серебром и золотом покупают,  
Не с просьбой ко суду, с дарами приступают,  
Коль добродетели отличной чести нет,  
Грабитель и злодей без трепета живет,  
И человечество во всех делах теснится, —  
Монарху слава вся мечтается и снится.  
Пустая похвала возникнет и падет:  
Без пользы общества на троне славы нет.

На фоне подобных оценок екатерининской действительности особый смысл приобретают призывы Ксении:

Народ, сорви венец с главы творца злых мук!  
Спеши, исторгни скиптр из варваровых рук,  
Избавь от ярости себя непобедимой. . .

(д. II, явл. 1).

Не менее многозначительны заключительные слова монолога Шуйского во втором явлении третьего действия:

Почтен герой, врага который победит,  
Но кто отечество от ига свободит, —

И победителя почтенный многократно:

За общество умереть — и хвально, и приятно!

Эти и им подобные тирады заставили французского историка литературы Пажеса, писавшего о Сумарокове в конце XVIII века, в годы французской буржуазной революции, видеть в русском драматурге чуть ли не революционера, «громящего тиранов и произносящего пламенные речи о правах народа». Менее всего верна такая оценка трагедии «Димитрий Самозванец». Сумароков на всем протяжении этой пьесы остается монархистом. В итоге, речь идет только о замене «плохого» царя — «хорошим». И приведенная несколько выше тирада Ксении, призывавшей народ «сорвать венец с главы» Димитрия, «исторгнуть скиптр из варваровых рук», кончается монархическим призывом: «И мужа украси достойна диадимой» (д. II, явл. 1). Еще откровеннее провозглашает Сумароков монархический принцип в реплике Георгия Димитрию (д. III, явл. 5): «Самодержавие России лучша доля», и т. д.

Следует еще помнить, что такие слова, как «народ», «общество», «сыны отечества», имели в языковом употреблении Сумарокова и его современников узкоклассовое содержание: «народ», «общество», «сыны отечества», — это всё «дво-

ряня», как писал Сумароков; все же прочие классы общества для него — «рабы отечества». Таким образом, критика Сумароковым Екатерины имеет классово-ограниченный, дворянский характер. Тем не менее, неверно было бы преуменьшать и недооценивать эту сторону литературной деятельности Сумарокова: его произведения утвердили политическую направленность русской трагедии последующего времени, а переход его произведений за пределы дворянского круга — к читателям и зрителям из демократических слоев русского общества — способствовал тому, что дворянские, по замыслу автора, термины «народ», «общество», «отечество», «сыны отечества» наполнялись более широким общественно-политическим содержанием.

## VIII

Не только сам Сумароков ставил «прелюбезную свою Мельпомену» выше «Талии». Его современники тоже считали, что комедии Сумарокова ниже его трагедий. Трагедии касались больше, в особенности во вторую половину его литературной деятельности, политических вопросов. Комедии же затрагивали менее важные, а иногда и вовсе незначительные явления русской жизни. К этому присоединялось еще одно, для



современников немаловажное, обстоятельство. памфлетность большинства комедий Сумарокова.

В 1765 г. В. И. Лукин в предисловии к своей комедии «Мот, любовь исправленный» перечислял причины, побуждающие драматургов к писанию комических и сатирических произведений. По его мнению, таких причин три: 1) стремление к славе; 2) желание получить материальную выгоду и 3) «чтобы удовлетворить зависть, злобу и мщение, коими они [писатели] участно против некоторых людей заражены бывают, или чтобы по врожденной ко всем близким ненависти, не терпящей чуждого благополучия, вредить невинную добродетель». Если принять во внимание исключительную немногочисленность комедий в репертуаре тогдашнего «Русского театра», то ясно станет, кого из авторов имел в виду Лукин в каждом из трех разделов; в первом — это дилетанты-переводчики из числа офицеров привилегированных полков, в большом числе снабжавшие в 1757—1762 гг. Российский театр и Московский университетский театр своими переводами, преимущественно с французского (А. Волков, А. Нартов, П. Свистунов, И. Кропотов); во втором — переводчики-профессионалы (В. Теплов, И. Акимов, Е. Булатницкий и др.); к третьему же разделу относится, очевидно, только Сумароков.

В самом деле, несмотря на то, что комедийное творчество Сумарокова продолжалось свыше двадцати лет, несмотря на то, что комедии его по ряду признаков не могут быть объединены в одну группу, — почти всем им присуща памфлетность и портретность осмеиваемых персонажей.

Комедии Сумарокова должны быть объединены в несколько групп, образуемых по признакам хронологии и по содержанию пьес.

Первая группа комедии 1750 г. Это «Третиус», «Чудовищи» («Третьейный суд»), «Пустая ссора» («Ссора у мужа с женою»). К этой группе должно отнести комедию «Нарцисс», изданную только в 1769 г., но имеющую ряд черт, сближающих ее с комедиями 1750 г.

В это время Сумароков — генерал-адъютант А. Г. Разумовского, законного, хотя и неофициального мужа Елизаветы. Придворные интересы Разумовского близки Сумарокову; появление в 1749 г. фаворита Н. А. Бекетова и укрепление в 1750 г. влияния фаворита И. И. Шувалова и его группы в высшей степени остро воспринимается Сумароковым. Галломания — характерная черта Шуваловых-Воронцовых-Чернышевых, — резко высмеивается Сумароковым в «Чудовищах», в «Пустой ссоре». В «Нарциссе», правда, высмеивается самовлюб-

ленность петиметра Нарцисса без упоминаний о галломании, но это, возможно, объясняется тем, что в своем первоначальном виде комедия «Нарцисс» была вообще первым опытом Сумарокова в этом жанре, и портретность здесь не столь подчеркнута. Впрочем, можно полагать, что эта комедия была написана не против Шувалова, а против кратковременного фаворита Елизаветы в 1749—1750 г. — Н. А. Бекетова.

Наиболее отчетлива памфлетность в сумароковской комедии 1750 г.—«Тресотиниус». Тогдашние «смотрители» сразу же узнали в главном действующем лице комедии Тредиаковского. Сумароков сделал всё для того, чтобы у зрителей не оставалось сомнения в адресате памфлета. Речь Тресотиниуса подчеркнута плеонастична: «Прекрасная красота», «приятная приятность»; «приятство ваше, то есть красота ваша, мне учинило, то есть зделало»... Она изобилует речевыми оборотами, очевидно, характерными для разговорного стиля Тредиаковского («... не поскучите ль... очюнь, очюнь... подлинно говорю, .. да еще и...»). В отдельных репликах Тресотиниуса есть цитаты из произведений Тредиаковского («что я аргументально доказать могу» (явл. 3) и т. п.)<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Ср. «Предуведомление от трудившегося в переводе» при «Езде в остров любви».

В отдельных случаях Сумароков приписывает Тресотиниусу черты, хорошо известные современникам как особенности ТрEDIAKовского, например, страсть к хореическим стопам.

Достижению этой же цели должна была способствовать пародийная «песенка к Кларисе», вложенная Сумароковым в уста педанта Тресотиниуса. Сумароков был вообще недурным пародистом, и песенка «Красоту на вашу смотря распалился я ей! ей!» принадлежит к числу довольно удачных его пародий. Стилистические особенности стихотворной манеры ТрEDIAKовского схвачены Сумароковым в этой песенке живо и верно: здесь и знаменитые «затычки», лишние односложные слова, вставлявшиеся ТрEDIAKовским для соблюдения размера стиха; здесь и вычурные слова вроде «спесиха слатенька», и грамматически неверные словосочетания («презираешь моих злых бед»), и опять-таки плеонастические выражения («преобидных обид»).

В лице второго педанта в той же комедии, Бобембиуса, Сумароков осмеивает Кириака Кондратовича, «придворного философа» времен Анны Иоанновны и переводчика Академии наук («Я как философ», «Я профессор антиквитетов, которые были еще до сотворения мира»).

Третий педант Ксаксоксимениус, — повидимому, кто-либо из академических переводчиков,

придерживавшихся «глубоко-словной славянщины» (С. Волчков? С. Писарев?).

Интрига комедии построена на том, что подьячий (чиновник) за взятку производит подмену «записи» (брачного контракта), вписав вместо имени Тресотиниуса имя возлюбленного Кларисы, героини комедии, — Доронта. Это обстоятельство дает повод Тресотиниусу произнести слова: «Ах, приказная душа! Погубила ты меня», — слова, выражавшие постоянную неприязнь Сумарокова к бюрократическому аппарату дворянской России. Но, по существу, такими же подьячими, чиновниками «от науки» являются сумароковские «педанты». И в целом интрига носит второстепенный характер, подчиняясь идейному замыслу комедии — осмеянию педантизма и подьячества, как разных проявлений ненавистной Сумарокову бюрократической современности.

В центре внимания Сумарокова не занимательность сюжета, не раскрытие отрицательных сторон жизни, а обрисовка основного персонажа (а отчасти и второстепенных, поскольку они дополняют последнего в других аспектах). Иными словами, памфлет перевешивает в «Тресотиниусе» комическое действие. И если остальные персонажи — отец героини, героиня, ее возлюбленный, слуга — лишены памфлетности, то только

потому, что они играют в комедии служебную роль.

В лице «хвастливого воина» Брамарбаса и «подьячего» Сумароков, однако, делает попытку дать уже некоторые обобщения. Хотя Тредиаковский и указывал, что Брамарбас взят Сумароковым из литературного источника, этот образ все же отразил черты конкретных «вояк» 1730-х гг. Рисуя подьячего, Сумароков совершенно самостоятелен. Подьячий изображен в разных ракурсах. Сумароков язвительно высмеивает канцеляризмы подьяческой речи («имеетца», «не имеетца»), заставляет подьячего то клянчить («не имеетца ли и для нашева брата у вашева милосердия в остатках»...), то угрожает («я его заявлю... и буду на вас бить челом, так ты мне заплатишь бесчестье»...), то произносит фразы, выходящие за пределы личных угроз и имеющие черты социально-обобщающей характеристики («Ето перо, хоть и не так остро, однако иногда колет сильняе и шпаги»). Несмотря на свою эпизодичность, образ подьячего несомненно обладает чертами жизненности и художественной правдивости.

Нельзя, однако, не обратить внимания на то, что подьячий как комический персонаж уже фигурировал в народно-сатирических «игрищах». И можно не сомневаться, что, как отрицательно

ни относился Сумароков к забавам черни, к «игрищам», образ подьячего в «Тресотиниусе» был подсказан драматургу также народно-драматической традицией, сценками вроде «чорта и подьячего» и т. п.

Некоторые черты поэтики «игрищ» использованы были Сумароковым в «Тресотиниусе» и при создании образа слуги Кимара. Достаточно вспомнить в «игрищах о барине» слугу — всегда насмешника, иронического зубоскала, откровенно презирающего своего барина. Да и само имя — Кимар, видимо, происходит от областного слова «кимарить» или «кемарить», т. е. быть лежебокой, лентяйничать.

Схема, намеченная в «Тресотиниусе», выдерживается Сумароковым почти во всех его остальных комедиях: комическое действие развивается только для того, чтобы детальнее показать главное действующее лицо (а отчасти и дополняющие его второстепенные лица) в плане памфлетном и, до известной степени, в социально-обобщающем.

В «Чудовищах» к осмеянию педантства (Критициондиус)<sup>1</sup> и подьячества (ябедник Хабзей)

---

<sup>1</sup> Критициондиус — тот же ТрEDIAKовский, написавший в первой половине 1750 г., по предложению асессора Академии наук Г. Н. Теплова, критическую статью о произведениях Сумарокова. в частности по поводу

Сумароков присоединил еще ироническое изображение щеголя-галломана Дюлижа, «пети-метра», как он назван в афише комедии. В Дюлиже, при всей его памфлетной портретности (утверждать прямо, что это И. И. Шувалов, у нас данных нет, но несомненно, что это кто-то из франкофильской группы Шуваловых-Воронцовых-Чернышевых), есть черты социально-обобщенные.

В этой комедии (напомню, что в первой редакции она называлась «Третейный суд») обращает на себя внимание то обстоятельство, что Сумароков пользуется случаем показать «чуждо-вищность» своих героев, в частности Дюлижа, в их отношении к своей родине, к родному русскому языку. Особенно характерна реплика Дюлижа, предвосхищающая рассуждения Иванушки из фонвизинского «Бригадира»: «Для чего я родился русским! о натура! не стыдно ль тебе, что ты, произведя меня прямым человеком, произвела меня от русского отца? Сносно ль мне это, что едакой человек одной со мной нации? Да еще он же и риваль мой!» Язык Дюлижа предельно засорен такими словами как «метресса», «риваль», «аманта», «канапе» и др.

---

«Хорева»; в репликах Критициондиуса даны пародийные цитаты из этой статьи.



«Я не только не хочу знать русские права, я бы русскова и языка знать не хотел. Скаредный язык!» — восклицает Дюлиж в I действии.

Для Сумарокова «порча языка» как подьячими с их «имеетца» и прочими канцеляризмами, так и педантами с их славенщицной и латынщицной, так и в особенности петиметрами, — явление, с которым следует бороться всеми возможными литературными средствами: сатирой, теоретической «эпистолой», сценками, вставленными в комедию. «Порча языка» рассматривается Сумароковым как общественное бедствие, как серьезное проявление общественного неблагополучия. Поэтому он уделяет этому вопросу достаточно много внимания.

В «Чудовищах» принцип «обобщения» достигает, по сравнению с «Тресотиниусом», большей силы. Хабзей — это не только эпизодический подьячий первой сумароковской комедии, — это и интриган, и лжесвидетель, и прежде всего «ябедник», крючкотвор. Отрицательное отношение Сумарокова к подьячим в этой комедии еще резче. «Только за ними и дела, что всех обирают кругом», — характеризует чиновников один из персонажей «Чудовищ» (д. III явл. 5). Здесь памфлетность уступает место обобщению, правда, еще сильно пропитанному карикатурой.

Еще резче высмеивается птиметрство в «Пу-

стой ссоре», которая в первой редакции называлась «Ссора у мужа с женою». Здесь, кроме известного уже нам Дюлижа, образ которого обрисовывается несколько детальнее, выводится на сцену кокетка Деламида.<sup>1</sup>

В «Ссоре у мужа с женою» также уделяется много внимания вопросу о языке, о засорении петиметрами русской речи иностранными словами и т. п. Именно в этой комедии находится известный гротескный диалог Дюлижа и Деламиды, выдержанный в тонах офранцузенного языка «вертопрахов» и «вертопрашек» и положивший начало этому, очень распространенному позднее, мотиву сатирического осмеяния в русской литературе.

Расширяя круг комедийных персонажей, Сумароков в «Пустой ссоре», помимо петиметра и

---

<sup>1</sup> В Театральной библиотеке имени А. В. Луначарского сохранился рукописный экземпляр первой редакции «Ссоры у мужа с женой» Сумарокова. Сравнение этого текста с печатным обнаруживает большую неисправность «Полного собрания всех сочинений» Сумарокова. Не имея возможности привести все различие первой и второй редакции, отметим только, что в ранней редакции, кроме известных персонажей этой комедии, наличествует еще один — вторая щеголиха Дюфуза, приятельница Деламиды. Благодаря участию этого персонажа «Ссора у мужа с женою» содержит на пять явлений больше, чем ее переработка — «Пустая ссора».

кокетки, продолжающих оставаться в центре внимания, рисует первый набросок деревенского дворянина, Фатюя, отличающегося «смиренством», играющего со своими крепостными в свайку и пьющего по-старинке мед и квас, вместо модного шампанского. Деревенщина Фатюй говорит не таким языком, как городские дворяне: Сумароков специально подчеркивает, что Фатюй «ёкает», т. е. произносит «е» под ударением по-простонародному как ё: «вперёд», «всё», тогда как это шло вразрез с тогдашними литературными нормами. Впрочем, и мать кокетки Делакиды, вздорная Салмина, также «ёкает». Очевидно, и в отношении ее эта особенность произношения имеет социально-характеризующее значение.

Комедия «Нарцисс» по именам некоторых действующих лиц (Оронт, Клариса, Секретарь) и по манере обрисовки персонажей близка к комедиям 1750 г. Повидимому, она и была написана в это время, но не поставлена на сцене.<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> За то, что «Нарцисс» отнесется к началу 1750-х гг., говорит одна реплика слуги Пасквина; он осуждает постоянные разговоры своего господина о его красоте и попутно замечает, что многие любят толковать только об интересном для них, например, «химиисты о своей лаборатории». Если бы «Нарцисс» был написан около 1768 г., когда Ломоносова уже не было в живых и уже

Эта комедия интересна тем, что здесь Сумароков ставит перед собой новые задачи. Герой ее Нарцисс, по словам Оронта, «человек честной, разумной и беспритворной и достойный избранного собеседования», однако «на статье своей красоты несколько повредился». На это Нарцисс отвечает Оронту: «Не повреждение, да страсть моя ето!» Таким образом, в «Нарциссе» Сумароков ставит ту же проблему борьбы со страстями, которую неоднократно пытался разрешить в своих трагедиях. Не с личностью Нарцисса, как ранее с Тресотиниусом, Критициондиусом, Дюлижем и Делаמידой, сводит счеты Сумароков, а с «самолюбием ко красоте своей». Имея в виду «страсть», а не «личность», Сумароков признает, что Нарцисс «в протчем человек, как человек, а от самолюбия на красоте своей совсем шаль» (т. е. безумец). Сумароков заставляет Октавия, соперника Нарцисса, дать герою такую характеристику: «Так сильно заражен он собою, что и чтение книг и обхождение с людьми, вместо поправки, ево портило, и

---

несколько лет прекратила свое существование его лаборатория, этот выпад, сделанный несомненно против Ломоносова, не имел бы смысла. А в 1750 г., через год-другой после основания ломоносовской лаборатории (1748) и в начале первых стычек Сумарокова с великим поэтом, реплика Пасквины была целеустремленной.

страсть эта в нем так велика, что он, при многих добрых качествах, несносен».

Эта настойчиво подчеркиваемая борьба со «страстью» не исключает, однако, того, что в основе образа Нарцисса лежит возможно конкретная личность какого-то фаворита Елизаветы — И. И. Шувалова или А. А. Бекетова. Комедия «Нарцисс» не ставилась ни в 1750 г., ни в конце 1750-х гг., очевидно, потому, что памфлетность ее (если иметь в виду в качестве ее объекта И. И. Шувалова) бросалась в глаза и могла вызвать осложнения в отношениях с могущественным фаворитом императрицы, являвшимся к тому же «предстателем муз», «покровителем» Российского театра.

Комедии 1750 г. явились реализацией программы, намеченной Сумароковым в «Эпистоле о стихотворстве» 1748 г. Все перечисленные там персонажи, за исключением «гордого», картежника и скупого, представлены в комедиях первой группы. Картежника Сумароков не вывел ни в одной из последующих комедий. Скупому же драматург посвятил в дальнейшем несколько комедий: «Приданое обманом», «Лихоимец», «Опекун»

Все комедии этого времени связаны между собой именами персонажей. Так, имя отца героини Оронт встречается в «Тресотиниусе»,

«Пустой ссоре», «Нарциссе»; героиня Клариса находится в «Тресотиниусе» и в «Нарциссе»; слуга Кимар — в «Тресотиниусе» и «Пустой ссоре», служанка Финета — в «Чудовищах» и «Пустой ссоре»; Дюлиж, как уже было указано ранее, встречается также в двух только что названных комедиях. Да и в самом выборе имен имеется своя система. «Любовники», отец невесты, друг «любовника», служанка, слуга, т. е. персонажи, хорошо знакомые придворному зрителю по французским комедиям и по итальянским интермедиям, получают имена из классической французской комедии — Доронт, Валер, Октавий, Клариса, Оронт, Финета, Тирса, Ераст — или из итальянских интермедий: Арликин, Пасквин. Отрицательные персонажи снабжаются вычурно-придуманнами прозваниями — Тресотиниус, Бобембиус, Ксаксоксимениус, Критициондиус. Другая группа отрицательных героев получает у Сумарокова комические имена фольклорного характера: Фатюй, Додон, Финист, Хабзей. К числу выдуманных имен относятся также Дюлиж, Деламида, Бармас, Гидима. Об имени слуги Кимар сказано было выше. Следует заметить, что своей системой выбора имен героев Сумароков положил начало определенной традиции в истории русской комедии.

Интрига в комедиях 1750 г. — несложна; количество действующих лиц — довольно большое. Как и полагалось в большинстве классических комедий, неудачное сватовство является основной линией развития сюжета. В центре стоят «положительные» герой и героиня, браком которых завершается комедия; им противопоставлен отрицательный претендент или несколько претендентов; обязательны родители невесты или, по крайней мере, отец ее; слуги «любовников» или слуга хозяина дома, подьячий (секретарь, Хабзей) являются также обязательными персонажами. Остальные действующие лица (педанты в «Тресотиниусе», судьи в «Чудовищах», Ераст-забияка в «Тресотиниусе») эпизодичны, хотя имеют иногда и более серьезное значение. Некоторое отклонение от этой схемы представляет комедия «Пустая ссора», в которой невестой является не положительная героиня типа Кларисы или Инфимены, а «петиметерка» Деламида; соответственно этому комедия не имеет привычной развязки, а ограничивается заявлением Делакиды, что она не намерена выходить замуж: «Монсье батюшка и вы мамер, я нейду ни за Дюлижа, ни за етова урода» [Фатюя], да и ни за ково: ето очень подло». Таким образом, необычная развязка служит целям осмеяния «шалых кокеток».

Как ни схематичны и художественно несовершенны комедии 1750 г., но они положили начало дворянской русской комедии. Черты классовой идеологии в этих комедиях достаточно ясны: Сумароков не ставит больших общественных вопросов, не говорит вовсе о крепостном праве (если не считать реплики ябедника Хабзая в «Чудовищах» о том, что следует принять против драчливой Гидимы меры в случае, если она будет своего мужа «заушать и впредки, как крепостнова своего человека»). Но не ставя в комедии больших проблем, в противоположность Фонвизину и Капнисту, выступившим, правда, позднее со своими произведениями, Сумароков всё же наметил основные объекты сатиры дворянской комедии, к которым обратятся в последующие десятилетия многие представители дворянской драматургии (петиметры и «вертопрашки», подьячие-взяточники, ловкие слуги и т. д.).

## IX

Шестидесятые годы XVII столетия принесли много нового в развитие русской комедии. Интенсивное оживление в общественной жизни заставило вступившую на престол Екатерину сде-



лать вид, что она не только ему сочувствует, но даже сама его вызывает.

Среди театральных деятелей началась усиленная борьба за утверждение национального содержания и демократизацию идейного замысла комедии.

Теоретиком нового направления явился В. И. Лукин, выступивший против слепого подражания иностранным образцам. Не будучи до конца последовательным и не возражая против использования русскими драматургами сюжетной канвы иностранных пьес, он, однако, решительно требовал использовать ее только как вспомогательное средство для создания оригинальных произведений о русском быте, русской жизни, русских нравах.

К середине 1760-х гг. даже Сумароков, раньше резко возражавший против таких «преложений», уступил, наконец, течению, всё более и более захватывавшему литературно-театральные круги; в 1768 г. он издает комедию «Три брата совместники», представляющую переделку комедии Лафона «Три брата Лизимоны» или «Три брата соперники». <sup>1</sup> Комедию Лафона Сумароков «преложил» «на русские нравы». Действие у

---

<sup>1</sup> Эта комедия была уже переведена П. С. Свистуновым в 1757 г. и поставлена в 1764 г.

него перенесено в Москву, фамилия четы, спорящей о выдаче дочери замуж, — Тигровы, имена трех братьев-соперников — Изяслав, Ярослав и Светослав Радугины. В комедии упоминается Андреевский монастырь, «госпиталь ради бешеных». Действующие лица употребляют поговорки, упоминают о русских песнях.

Всё это говорит о том, что Сумароков под влиянием нового направления пытался создать «комедию на нравы национальные».

В эти же годы неожиданно большое значение, в связи с возникшим в сатирической журналистике 1769 г. спором о пределах и характере сатиры, приобрело «памфлетное» направление в комедии. Еще со времени Кантемира в русской литературе установилась точка зрения, что осмеивать и бичевать «общий порок» можно, только отпращываясь от изображения отдельной конкретной «порочной» личности. Когда Екатерина II в издававшемся ею журнале «Всякая всячина» настаивала на том, что «критиковать» должно «порок», а не «порочных людей», Новиков, выражая мнение передовой части русских литераторов, защищал противоположную точку зрения: «Меня никто не уверит и в том, — читаем мы в листе XXV «Грутня», — чтобы Молиеров Гарпагон писан был на общий порок». «Всякая критика, писанная на лицо, — продол-

жает Новиков, — по прошествии многих лет обращается в критику на общий порок: осмеянной по справедливости Кащей (герой сумароковской комедии «Лихоимец») современем будет общий подлинник всех лихоимцев. Я утверждаю, что критика, писанная на лицо, больше может исправить порочного».

Продолжая писать комедии в так понимаемой «памфлетной» манере, Сумароков создает в это время группу «комедий о скупом», задуманную, возможно, еще во время создания «Эпистолы о стихотворстве» (1748). Объединяет эти комедии образ одного и того же героя, хотя писались они в различные периоды. Так, существует текст «Приданого обманом», относящийся к 1756 г. и отличающийся несколько большей подробностью, чем печатный текст, изданный в 1769 г. Об «Опекуне» точно известно, что он был написан на рубеже 1764 и 1765 гг. Наконец, комедия «Лихоимец» была создана никак не позднее 1768 г. Тем не менее единство авторского замысла позволяет рассматривать их вместе. В литературе о Сумарокове давно уже отмечено, что во всех этих комедиях выведен на публичное осмеяние шуриин драматурга — А. И. Бугурлин, женатый на сестре Сумарокова, Елизавете Петровне.

«Комедии о скупом» сохраняют намеченную

в комедиях 1750-х гг. схему: образы — это прежде всего памфлеты, еще более портретные, чем ранние сумароковские создания в этом жанре; здесь такое же подчиненное и второстепенное место занимает незамысловатая интрига; персонажи располагаются в определенной последовательности, чтобы выделить рельефнее основной «порок» главного действующего лица. Но если педанты и петиметры осмеивались в комедиях Сумарокова 1750 г. только со стороны их невежества и самовлюбленности, — в «комедиях о скупом» Сумароков делает шаг вперед: Салидар, Чужехват, Кашей (в особенности последний) изображаются не только как скупцы, но и как невежественные, злые, лишенные нравственных устоев люди. Для характеристики религиозных взглядов Сумарокова чрезвычайно интересно то, что его «скупой» — богохульник и ханжа одновременно.

Новым в комедиях о скупце является и широкое введение в пьесы русской действительности, что совершенно (за исключением разве образов подьячих) отсутствовало в комедиях Сумарокова 1750-х гг. Русская действительность, русский быт, иногда даже в таких мелких проявлениях, как уличный шум, рубка мерзлых барок, приближают комедии Сумарокова к жизни.

Близко к «комедиям о скупом» примыкает комедия Сумарокова «Ядовитый», относимая к 1769 г., но, вероятнее всего, написанная ранее. Это в наибольшей степени памфлетная комедия Сумарокова. Принято считать, что, создавая образ Герострата, автор сводил счеты со своим литературным противником — писателем Ф. А. Эминым. Однако внимательный анализ намеков, рассеянных в комедии, показывает, что дело обстояло сложнее, что образ Герострата составлен из черт, находившихся порознь у различных литературных и других деятелей того времени. Принцип «расширения» первоначально заданного образа «ядовитого», (т. е. клеветника, злоязычника) здесь налицо, как и в «комедиях о скупом». Русская жизнь и быт вторгаются в «Ядовитом» в содержание комедии еще больше, чем в «комедиях о скупом». Отступая от наметившегося в «Трех братьях совместниках» принципа руссификации имен действующих лиц, Сумароков в «Ядовитом» возвращается к своей прежней манере наименования героев: Герострат, Демофон, Менедем, Дромон, Анжелика и т. п. Но действие комедии происходит в России, упоминаются Москва и Петербург, «благополучно царствующая наша государыня» (очевидно, Екатерина,

хотя большего уточнения времени действия нет); Демофон, носящий древнегреческое имя, приезжает «из Немецкой земли», и т. д.

Таким образом, в этой группе комедий театральная условность, столь характерная для ранних комедий Сумарокова и позволявшая ему вопреки «национальным нравам» заключать на сцене браки с помощью нотариуса и совершать другие нарушения бытовой правды, уже начинает уступать место реальной действительности. Влияние новых достижений русской комедии конца 1750-х, первой половины 1760-х гг. сказывается и в языке действующих лиц: благородные «любовники» говорят высоким стилем, речь их насыщена инверсиями, часто имеет диалектическое окончание. Особенно любопытно изменение языка Пасквина-Валериана в «Опекуне»: пока он слуга, речь его груба, пословична, «балагурна», но как только выясняется его принадлежность к дворянству, он начинает говорить, как полагается «благородному любовнику». Под явным влиянием фонвизинского «Кориона» и лукинского «Щепетильника», Сумароков выводит в «Опекуне» старуху, говорящую на языке местного диалекта: «цесной», «яблоцко» (явл. XX).

Сумароковские «памфлетные» комедии 1760-х гг. имеют ряд черт, роднящих их до из

вестной степени с его трагедиями того же времени: в них также проводится определенная политическая тенденция, по-разному проявляющаяся в разных комедиях. Так, основная мысль серии «комедий о скупце» та, что ростовщичество, которому правительство Елизаветы, а затем Екатерина II при вступлении на престол объявляли в законодательном порядке войну, продолжает всё же процветать.

В комедии «Приданое обманом» ростовщик Салидар говорит: «Прежде сево брали по пятнадцати, по двадцати рублей и больше со ста процентов, а ныне только по шести рублей со ста приказано брать; не разоренье ли это, а особливо добрым людям, которые денежки беречь умеют? Токую-то прибыль приносит Государственный банк! Однако многие берут по-прежнему, которые поумнее и на ето не смотрят: ежели во всем поступать по священному писанию, да по указам, так и никогда не разживешься» (явл. 3). В «Опекуне» этот мотив, правда, не развит, а заменен темой «незаконного присвоения чужого имущества», но зато с особой силой он подчеркнут в комедии «Лихоимец» в словах Пасквина о Кашее, который «со всех лупит по двенадцати, по пятнадцати процентов, и все молчат» (д. I, явл. 4) и монологе

самого Кашея (д. III, явл. 7—8), где тот признается в том, что берет по двадцать пять — тридцать процентов.<sup>1</sup>

Явно метит в Екатерину совершенно не связанная с сюжетом пьесы реплика героини «Опекуна», Состраты: на вопрос ростовщика Чужехвата, могут ли духовные лица быть презренны, она отвечает: «Да, сударь! и не только духовные, и государи те презренны, которые етова титла недостойны. Одни заключают нам пути ко временному благополучию, а другие к вечному; одни за малейшие слабости людей казнят, и, разными образами отъемля свободу, отягощают естество человеческое». Если иметь в виду, что каждое произведение Сумарокова подвергалось в это время личной цензуре Екатерины и что по поводу комедии «Лихоимец» у него уже было прямое столкновение с «царственным цензором», слова — «разными образами отъемля

---

<sup>1</sup> В комедиях Сумарокова места, касающиеся вопроса о ростовщичестве, о дороговизне съестных припасов, о деньгах и т. п. находятся в тесной зависимости от постоянно занимавшего его вопроса о финансовой политике Екатерины. Среди его прозаических статей есть специально посвященные этой проблеме; вместе с аналогичными высказываниями на эти темы в комедиях, они могут представить интерес для историков русской экономической мысли в XVIII в. К сожалению, материал этот остается вне поля зрения специалистов.



свободу, отягщают естество человеческое» — делают понятной эту более позднюю вставку в первоначальный текст.

Такой же характер вставки намеренной и опять-таки не связанной с основным текстом комедии, имеет реплика Нисы, служанки Состраты: «Ныне, сударь, во всем только об одной поверхности стараются, а о важности мало думают; так вот отчево у нас пустоголовых людей много»; несомненной вставкой в первоначальный текст 1764—1765 гг. является реплика Чужехвата: «что взято, то свято, а ета присловица законная и в приказах наблюдалася ненарушимо; разве ныне по Новому уложению отставится». <sup>1</sup>

Аналогичные выпады имеются и в комедии «Ядовитый». Здесь Демофон говорит, что «безграмотность пиитов. . . не столько вредна, сколько безграмотность судей. . . потому что от грамоты судейской зависает общее и каждого участно блаженство. Потребно в порядке содержимое оружие, а в порядке содержимые законы еще

---

<sup>1</sup> «Опекун» был написан, как уже указывалось выше, в 1764—1765 г., но в печать был отдан лишь в 1768 г., т. е. после первых «либеральных» манифестов Екатерины, после ее «лицемерного Наказа» (Пушкин), во время действия печально знаменитой «Комиссии для сочинения нового уложения», к которой Сумароков стисился отрицательно.

потребные. Потребен ум военачальникам, а градоначальникам еще потребные» (явл. 4). Даже тогда, когда неожиданно «учрежденная комиссия» возвращает Менедему его имущество, последний приносит фразу, из которой можно сделать заключение, что Менедем (и, конечно, Сумароков) не верит в вечность подобных справедливых решений: «Продли, боже, благополучное царствование наша государыни и утверди вечно в России правосудие!» (явл. 14). Просить об «утверждении вечно правосудия» можно только тогда, когда данное конкретное справедливое решение является случайностью.

Элементы памфлетной направленности комедии «Опекун» проявляются и в таких выпадах, как рассуждение слуги Пасквина (который, впрочем, как было отмечено, оказывается позднее дворянином Валерианом) о том, что «рогносы скуфей носить не могут, а ордены носят» (явл. 13), как слова Палемона о том, что графу Откупщику была дана взятка в десять тысяч (явл. 19), и т. д. Нужно здесь вспомнить старую борьбу Сумарокова с откупщиками, в частности с графом П. И. Шуваловым, который особенно охотно брал на откуп различные отрасли государственных доходов.

Таким образом, постепенно «памфлетные» комедии Сумарокова приобретают черты критики

государственных порядков тогдашней России; комедия из средства «издевкой править нрав» превращается в руках Сумарокова, подобно его же трагедиям, в орудие борьбы с Екатериной. Правда, делает это Сумароков весьма осторожно, завуалированно, но для тогдашних зрителей и читателей его намеки были понятны и чрезвычайно ощутимы.

## Х

Интенсивное развитие русской комедии, определившееся во второй половине 1760-х гг., несколько замедлилось в течение 1769—1771 гг. Объясняется это обстоятельство, повидимому, тем, что с 1769 г. в течение короткого времени стала бурно расти и развиваться сатирическая журналистика, привлекавшая к себе пристальное внимание литературных деятелей и любителей литературы, и оттянувшая к себе писательские силы.

Кратковременный, но пышный расцвет сатирической журналистики имел большое значение для развития русской литературы вообще, а также и для истории комедии и театра. Следует иметь в виду, что возникновение сатирической

журналистики было фактом прежде всего политическим, а затем уже собственно литературным: первый сатирический журнал 1769 г. «Всякая всячина» издавался Екатериной с определенной политической целью и служил определенным конкретным задачам, связанным с внутренней политикой правительства в этот период.

Вступив на престол путем дворцового переворота и начав свое правление с помощью царевубийства, Екатерина в течение ряда лет должна была усиленно заботиться об упрочении своего положения. А между тем, уже к середине XVIII века, проявления русской общественной мысли приняли значительные размеры. Гражданская проповедь Ломоносова, деятельность Кантемира, Сумарокова, молодых писателей, осмысление внутренних процессов русской истории — всё это привело к тому, что еще до вступления на престол Екатерина II не могла не считаться с прогрессивной частью русского общества, а затем вынуждена была строить свою внутреннюю политику — по крайней мере на словах — в либеральных формах. Отсюда все эти указы о наказании чиновников-взяточников, об упорядочении судопроизводства, о запрещении взимания больших процентов; отсюда эти разговоры самой им-

ператрицы и ее окружения о просвещении, о гуманности, о необходимости создания новых, разумных законов, о новом воспитании и т. п.; отсюда же — идея Екатерины созвать Комиссию для сочинения нового уложения, которая, заменив старинный и свыше столетия не созывавшийся Земский собор, выработала бы «уложение» (конституцию), более отвечающую современным требованиям. Для этой Комиссии Екатерина предварительно написала свой «Наказ».

Как издание «Наказа» (1766), так и созыв Комиссии (1767) имели большое значение в истории общественного самосознания в России. Комиссия, бесплодно заседавшая в течение полутора лет и «временно закрытая» в конце 1768 г. недовольной ходом ее занятий Екатериной, вызвала большое политическое оживление в передовой части русского общества. Просто прекратить действия Комиссии Екатерина не считала возможным. Давать же объяснения в порядке законодательном не находила нужным, повидимому, опасаясь создать прецедент для будущего. Она избрала удобный, как ей казалось, выход — издание сатирического журнала «Всякая всячина», где среди действительно «всякой всячины» проводила свои политические идеи, объясняла причины закрытия Комиссии и наме-

тила в общих чертах программу правительственного курса.

Чтобы не слишком резко обнажать свой политический замысел, Екатерина неофициально разрешила издание аналогичных сатирических журналов, надеясь направлять в желательное для нее русло обсуждение вопросов, которые, как она предвидела, неизбежно должны были встать в журналистике. Следует иметь в виду, что это был вообще первый случай массового издания журналов в России: в короткое время, за один только 1769 г., появилось восемь новых журналов. Надежды Екатерины внушить всем появившимся журналам определенную политическую программу не оправдались: журналы оппозиционного направления, в особенности издававшиеся Н. И. Новиковым, стремились быть самостоятельными, защищали свои убеждения, спорили со «Всякой всячиной». Вспыхнула резкая полемика, в результате которой Екатерина потерпела поражение, была вынуждена прекратить издание «Всякой всячины» и стала чинить цензурные препятствия наиболее оппозиционным журналам. Эта полемика с Екатериной показала, насколько выросли общественные требования и сознательность.

Если отвлечься от мелких и частных поводов полемики, три основных вопроса разделяли са-

тирические журналы 1769—1772 гг. на реакционный (правительственный) и прогрессивный (оппозиционный) лагеря: пределы сатиры, крепостное право и развращенность государственного аппарата. Вопросы эти уже всплывали в комедиях середины и второй половины 1760-х гг. (иногда не без влияния сатирической журналистики). Но массовое и остроумно-убедительное обсуждение этих вопросов на страницах сатирических журналов, обилие фактического материала, проводившегося сатириками передового направления в журналах «Трутень», «Смесь», «Адская почта», «Живописец» и т. д., живые отклики на эти литературные явления со стороны тогдашнего общества, — всё это очень способствовало дальнейшему росту литературы вообще и сатиры в частности. Не могло всё это не сказаться и на развитии русской комедии.

С 1771—1772 гг. комедия и возникшая в это время комическая опера, представлявшая по существу ту же комедию, отличавшуюся только наличием вокальных партий, стали усиленно разрабатывать основные вопросы, выдвинутые во время полемики 1769 г. сатирическими журналами: о взяточничестве, о грабительстве и цинизме подьячих-чиновников в городе, о крепостнических порядках в деревне. Не желая вызывать цензурные осложнения, авторы комедий

обычно относили фабулу произведения в более далекие времена, чаще всего в царствование Елизаветы, а если и представляли содержание произведения в качестве событий современных, то приурочивали к самому началу царствования Екатерины и помещали действие в провинциальную глушь, куда, мол, не достигли еще благодетельные установления новой императрицы. Лицемерная Екатерина любила, чтобы ее царствование изображалось в виде «золотого века», «царства Астреи». Свою коронацию она сопровождала уличным маскарадом «Торжествующая Минерва», в котором осуждались предшествующие правления и намечалась либеральная политика в настоящем и ближайшем будущем. И в дальнейшем Екатерина не терпела даже намеков на то, что, несмотря на издание ею строгих указов и предписаний, взяточничество, ростовщичество, судебная волокита и несправедливость в России не только не искоренены, но, напротив, имеют тенденцию все более и более возрастать.

Поэтому всякого рода литературные произведения, в которых обличались, хотя бы и с иным хронологическим приурочением, темные стороны русской действительности, возмущали Екатерину. И вот, потерпев неудачу на фронте журналистики, Екатерина решила выступить с ориги-



нальными комедиями, поставив себе те же цели и задачи, какие за три года до того были намечены ею для «Всякой всячины». В ряде якобы «нравоописательных», а на самом деле сатирически-памфлетных комедий, нападая на своих политических и литературных противников, она опять-таки пытается провести в сознание общества желательные ей принципы и взгляды. Как раньше в журналистике Екатерина, окруженная довольно посредственными комедиографами, либо разрабатывавшими те же темы, что и императрица, либо обращавшимися к старой излюбленной консервативными писателями «развлекательной» комедии, возглавляла в комедийной драматургии реакционное направление.

Таким образом, в 1772—1773 гг., т. е. ко времени пугачевского восстания, оказавшего значительное влияние на развитие русской литературы, комедия делилась в основном на три крупные группы: на комедию обличительную, на примыкавшую к ней комическую оперу прогрессивного содержания и, наконец, на реакционную комедию правительственного лагеря, в свою очередь распадавшуюся на полемическую, нравоучительную и развлекательную.

Наибольшее значение имела в 1772—1773 гг. обличительная комедия.

В сатирической журналистике 1769 г., как мы

уже указывали, остро стоял вопрос о пределах сатиры. «Лицо» или «порок» должны быть осмеиваемы? — так формулировали проблему сатирики-журналисты. Требуя сатиры на «лицо», Новиков и его единомышленники добивались, в сущности, права подвергать публичной критике всех «порочных», безотносительно к их социальному и имущественному положению.

Борьба Екатерины с «сатирой на лицо» хотя и имела вид принципиального спора, но на самом деле являлась защитой придворного и высшего бюрократического круга от открытой общественной критики. Вероятно, когда Херасков в своей комедии 1772 г. «Ненавистник» заставлял писака Бумагона говорить, что.

«Личные сатиры пасквилем здесь считают», — он имел в виду мнения екатерининского круга.

Но, несмотря на борьбу Екатерины с «сатирой на лицо» как в журналистике, так и в комедии, памфлетная разновидность обличительной комедии в 1770-х гг. продолжала существовать.

В этом же памфлетном плане развивалась дальнейшая драматургическая деятельность Сумарокова. К 1772 г. обычно относят три его комедии: «Рогоносец по воображению», «Мать — совместница дочери» и «Вздорщица». Утверждать, что все они были написаны в этом году,

у нас нет никаких данных, но, повидимому, всё же верно то, что все они были написаны после 1769 и не позднее 1773 гг.<sup>1</sup>

Всё то новое, что дало направление Лукина, всё то свежее и оригинальное, что внес своим ранним «Недорослем» и «Бригадиром» Фонвизин, всё прогрессивное, что наметилось в русской комедии на рубеже 1760—1770-х гг., — нашло отражение в трех последних комедиях Сумарокова. Эти пьесы не только отражают новые течения, но вносят в них свое, сумароковское.

Творчество Сумарокова является и в эти годы откликом на современную жизнь. Но три

---

<sup>1</sup> «Рогоносец по воображению» (1772), «Мать — совмстница дочери» (1772) и «Вздорщица» (1772) — в такой последовательности они были напечатаны в новиковском «Полном собрании всех сочинений» Сумарокова. Какими соображениями руководствовался при этом издатель, сказать трудно; во всяком случае, предшествующие комедии, напечатанные Новиковым в пятом томе сочинений Сумарокова, расположены так, что хронология полностью нарушена. Повидимому, все они были написаны в Москве, т. е. после 1769 г., когда Сумароков переселился туда из Петербурга. В комедии «Вздорщица» один из персонажей (Дурак) упоминает «конфидурацкую шапку», т. е. шапку-конфедератку, и это опять-таки позволяет отнести эту комедию к началу 1770-х гг., когда русское общество внимательно следило за развитием движения конфедератов в Польше.

последние комедии Сумарокова не представляют простого повторения его прежних произведений в том же жанре, а продолжают развивать намеченные ранее принципы. Здесь тот метод «обобщения», который только намечался в комедиях 1750 г. и который не получил полного развития в «комедиях о скупом», стал господствующим. В «Рогоносце по воображению» нет уже явной памфлетности. В двух же других комедиях памфлетность и портретность более ощутимы, но они играют здесь уже не первенствующую роль, а лишь помогают созданию обобщенных образов.

Так, в «Рогоносце по воображению» устами служанки Нисы Сумароков подчеркивает замысел комедии — показать Викула и Хавронью, главных персонажей этой пьесы, не как исключительное, а рядовое, мы бы сказали нашим современным словом, — типичное явление. Характеризуя ту деревенскую глушь, в которой пришлось очутиться ее барышне Флоризе и ей самой, Ниса говорит: «Да и сами-то мелкие дворяня несносны». Картины деревенского дворянского быта — невежество, тупость, обжорство, животность интересов «благородного сословия» — даны Сумароковым в этой комедии так ярко, что образы Хавроньи и Викула, а также Дворецкого, который был и приказчиком,

и стряпчим, и псаломщиком, и цирюльником, могут стать в ряд с лучшими созданиями русской комедии этих лет.

Затрагивается в «Рогоносце по воображению» (при этом впервые в комедии) и такой вопрос, как продажа крепостных. Когда идет речь о продаже Нисы, Хавронья восклицает, что грешно «естолько взять выводных денег за девку». Эта черта должна характеризовать «дикость» помещицы.

В «Рогоносце по воображению» Сумароков делает, по сравнению со своими ранними комедиями, решительный шаг в направлении реалистического изображения жизни.

«Мать—совместница дочери» и «Вздорщица» менее «реалистичны», чем «Рогоносец по воображению». Но и в Минодоре, героине первой комедии, несмотря на подчеркнутую ее «памфлетность» и «портретность» (д. III, явл. 4), Сумароков также стремится показать обобщение: «Едакие ныне звелися барыни! — говорит слуга Барбарис. — Чтобы в посты не есть мяса, ето они наблюдают, а чтобы не любиться с чужими, о том они и забыли, будто разбойники: людей режут, а молока по средам не хлебают» (д. II, явл. 8).

Бурда во «Вздорщице» тоже одновременно и «портретна», и «типична». Ее Сумароков рас-

смаатривает как продукт новых семейных и общественных условий. Один из персонажей этой комедии, Дурак, который в своей наивной мудрости выражает, повидимому, частично мысли автора, говорит в своем монологе: «Что ныне не сделают, портится скоро, а солнце то да месяц не испорчены еще и поныне, да и починки им ненадобно» (д. III, явл. 13).

Имеется во «Вздорщице» и явный намек на Екатерину. Увидев Ворожея, внушившего ей суеверный страх, служанка Фанетта произносит короткий монолог: «Куда великие-то люди страшны! Страшные волка. А еще мудрецов-то хвалят. На что мудрости такие, которые людей обезображивают и отводят от природная простоты!» (д. III, явл. 27).

Если принять во внимание резкое обострение отношений между Сумароковым и Екатериной после 1770 г., в связи с его жалобой на московского генерал-губернатора П. С. Салтыкова, и вспомнить приведенные выше цитаты из написанной вскоре же после этого трагедии «Димигрий Самозванец», — эта кажущаяся искусственной вставка приобретает свой настоящий смысл.

Обличая в своих последних комедиях дворянский быт, затрагивая попутно вопрос о продаже крепостных, Сумароков несомненно способствовал проникновению в общественное сознание

многих здравых и для того времени в высшей степени передовых идей. Так, например, чрезвычайно прогрессивно перед самым началом пугачевского восстания звучала такая часть диалога Бурды и слуги Розмарина во «Вздорщице»:

**Розмарин** Когда бы вы изуродовали возницу, будучи лошадью, так бы это и пропало, потому что лошади законам не подчинены, хотя и люди-то не все законам повинуются.

**Бурда.** Да лошадей-то и без вины стегают.

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

**Бурда** Да вить между неблагогороднова-то человека и лошади и разности-то немного.

**Розмарин.** Мы, сударыня, ни воронопегими, ни гнедопегими никогда не рождались, да все такими же шерстьюми, какими и вы, и сена не ядим.

**Бурда** Как то ни есть, да вы не дворяня.

**Розмарин** Не дворяня, не дворяня! Будто дворянское-то имя и перьвое на свете достоинство! Будто это великое тогда титло, когда я лицом ко втавцу сесть не умею (д I, явл 9)

Таким образом, «памфлетные» комедии Сумарокова благодаря примененному им принципу «обобщения» превратились в комедии «обличительные»: в них он показывает как деревенское

так и московское дворянство с неприглядной, мрачной стороны. «Новое», обещанное Екатериной, себя не оправдало. «Что ныне ни зделают, портится скоро», — устами Дурака говорит пессимистически настроенный автор.

Мы указывали выше, что в последних комедиях Сумарокова отразились различные новые веяния русской комедии конца 1760-х — начала 1770-х гг. Нет сомнения, что принцип «обобщения», и раньше намечавшийся у Сумарокова, окончательно укрепился в его творчестве под влиянием Лукина, Ельчанинова и в особенности Фонвизина. Возможно, что Сумароков, когда писал «Вздорщицу», знал раннего «Недоросля»: в обеих комедиях есть общие элементы, например, игра слов «клоб-клоп» (ср. во «Вздорщице» реплику Дурака в конце явл. 2, д. 1); возможно, что самый образ Дурака был навеян Сумарокову, помимо бытовых наблюдений, комедией М. И. Веревкина «Так и должно» (1773), в которой есть подобный персонаж. В «Рогоносце по воображению» есть место, фразеологически совершенно напоминающее ненавистные Сумарокову «слезные» комедии; мы имеем в виду монолог Нисы, начинающийся словами: «Плачь, Ниса! Плачь и рыдай, отчаянная Ниса!» (явл. 18).

Комедии Сумарокова начала 1770-х гг. пред-



ставляют, таким образом, значительный интерес. На закате своей творческой деятельности Сумароков создал едва ли не лучшие свои комедии. Во всяком случае, в отношении «Рогоносца по воображению» это безусловно справедливо. Но в 1774 г. Сумароков «оставил Талию» для «прелюбезной своей Мельпомены» и, вернувшись в последний раз к драматургической деятельности, написал ничего, впрочем, не прибавившую к его славе трагедию «Мстислав».

## XI

Прочие драматические произведения Сумарокова не представляют существенного интереса. Может быть, только «Драмма Пустынный» заслуживает того, чтобы сказать о ней несколько слов. не потому, что она обладает какими-либо художественными достоинствами, а потому, что в ней отразилось отношение Сумарокова к русской театральной традиции.

Мы говорили, что Сумароков явился завершителем ряда попыток, предпринятых до него дворянскими, не всегда известными нам по имени, драматургами в направлении создания новой, светской трагедии и комедии. Среди этих попыток, однако, были и такие, которые принадлежали к старой традиции («Комедия о Варла-

аме и Иоасафе», «Комедия о Иосифе»). «Драмма Пустынник» как раз примыкает к этой традиции, хотя отмечает ее аллегоричность, схематичность и заменяет силлабический стих разно-  
стопными ямбическими. Не нужно думать, что «Драмма Пустынник», сюжетно представляющая разработку первой части легенды об Алексее человеке божием (здесь герой называется Евмением), была результатом индивидуальных исканий Сумарокова. Следует помнить, что за пять лет до постановки «Пустынника», в марте 1752 г., «ярославцы», очевидно, по желанию «богомольной» Елизаветы Петровны, представили «Комедию о покаянии грешного человека» Дмитрия Ростовского-Туптало. А в 1758 г. Н. Хрущевым была переведена «христианская трагедия П. Корнеля «Полиевкт мученик», поставленная в январе 1759 г.

Но если Сумароков в известной мере сочувственно отнесся к старой традиции, то резко отрицательным было его отношение к демократической линии русского театра. Этим объясняются его нападки на «игрища»: <sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Интересно, что несмотря на неоднократные высказывания Сумарокова против игрищ, В. И. Лукин подчеркивал сходство между его комедиями и ими. «Читал я некогда комедии, — полемически писал в 1765 г. — на

Для знающих людей ты игрищ не пиши:

Смесишь без разума — дар подлая души.

(Эпистола о стихотворстве, 1748) <sup>1</sup>

Этим самым объясняется неприятие Сумароковым «мещанской драмы» и «слезной комедии», являвшихся значительным шагом вперед в общем развитии драматургии, но воспринимавшихся Сумароковым только как разрушение традиций классицизма.

Было время, когда развитие русской литературы — в начале XIX века и в особенности во времена Пушкина — требовало слома старых авторитетов. Сумарокову в тот период досталось особенно сильно. В полемическом пылу отрицания

старые наши игрища весьма похожие — (разрядка моя, — П. Б.), о которых мне сказывали, будто бы они сделаны сими (ранее упомянутыми) строгими судиями, которые почитают их в правилах театральных расположенными и порядочно в характерах выдержанными и предлагают их начинающим писателям в пример комических сочинений. Но против чаяния сих господ наставников, все писатели не находят единственно то, что они из чужих писателей неудачно взяты, и они-то, к стыду нашему, по свойству характеров и по странному расположению и сплетению на наш язык почти силой втащены»

<sup>1</sup> «Эпистола о стихотворстве» (1748 г.). В «Наставлении хотящим быти писателями» (1774) та же мысль выражена немного иначе

«Для знающих людей не игрища пиши».

Сумарокову было отказано даже в признании его бесспорных заслуг в создании русского театра, в упрощении, несмотря на все препятствия, русского драматического искусства, русской актерской школы.

Сейчас нет нужды ни преувеличивать, ни замалчивать историческую роль создателя русской политической трагедии, развивавшей общественное самосознание лучших людей России в XVIII веке, и творца русской памфлетной, т. е. по существу сатирической, а не развлекательной комедии. Сумароков имеет право на внимание и справедливое отношение к себе со стороны советского читателя.

Редактор К. Ф. Куликова  
Художник С. В. Андриевич  
Технич. редактор З. М. Колесова

---

М-30747. Подписано к печати 16/XI 1949 г. „Искусство“ № 91, Печ.  
л. 3<sup>1</sup>/<sub>8</sub>. +1 вкл. Уч.-изд. 1. 3,03. Бумага 60 X 92<sup>1</sup>/<sub>32</sub>.  
Тираж 10 000. Заказ № 1265.

---

Типография им. Володарского, Фонтанка, 57