

Ю. В. С Т Е Н Н И К

РОЛЬ КОМЕДИИ В ПОЛЕМИКЕ 1750—1760-х ГОДОВ

Полемика — первый показатель динамизма литературного процесса. Она далеко не всегда бывает продиктована чисто творческими интересами, степень ее остроты зачастую оказывается не адекватной глубине затронутых вопросов. Но каковы бы ни были мотивы полемики и ее последствия для дальнейшей литературной эволюции, сам факт полемического противоборства всегда свидетельствует о притоке в литературу свежих сил, о естественной потребности в переоценке устоявшихся норм и вкусов, наконец, и это главное, о сложности и многообразии факторов, определяющих ход историко-литературного развития.

Литературная жизнь России XVIII в. обладала повышенным зарядом динамичности. Это была эпоха активнейшего и целенаправленного культурного обновления, продиктованного всем ходом преобразований государственных институтов и приобщения страны к новым европейским нормам культуры и идеологии. Вот почему процесс утверждения нового литературного самосознания проходил под знаком почти не прекращающейся борьбы мнений, полемических схваток, нередко растягивавшихся на несколько лет. Данное обстоятельство уже привлекало внимание исследователей, о чем свидетельствуют работы П. И. Беркова, Г. А. Гуковского, Л. Б. Модзалевского и многих дореволюционных и советских историков литературы и критиков, в том числе и исследования ряда зарубежных славистов, особенно тех, кто обращался к анализу сатирического наследия этого столетия. В той или иной степени вопросам полемики в русской литературе XVIII в. уделяли внимание Х. Шредер, Г. Джонс, А. Стрычек, А. Монье и др.<sup>1</sup> Новые, свежие аспекты, раскрывающие подоплеку

<sup>1</sup> Из числа наиболее значительных исследований, посвященных проблемам полемики этого столетия, или тех, где они затрагиваются, назовем: Берков П. И. Ломоносов и литературная полемика его времени: 1750—1760. М.; Л., 1936; Гуковский Г. А. Эмин и Сумароков; Крылов и Княжнин // XVIII век. М.; Л., 1940. Вып. 2. С. 77—94, 142—154; Мордовцев Л. Л. Обличительная литература в первых русских журналах и стеснение гласности (1769—1775) // Русское слово. 1860. № 2—3; Schroeder H. Russische Verssatire im 18 Jahrhundert. Köln, 1962; Strzycek A. La Russie des lumières. Denis Fonvizine. Paris, 1976.

полемиических столкновений между В. К. Тредиаковским и А. П. Сумароковым на протяжении 1750—1760-х гг., содержатся в недавно опубликованной в 21 выпуске трехквартальника «Русская литература» статье К. Розенберг, к выводам которой нам еще придется ниже обратиться.<sup>2</sup>

Из всех многочисленных жанровых форм, так или иначе использовавшихся писателями и поэтами XVIII в. в целях ведения литературной полемики, нас будет интересовать только один — жанр комедии. Эта форма обладала особенно широкими возможностями для придания чисто литературным спорам жизненной конкретности. Поскольку в жанровой системе классицизма комедии отводилось вполне определенное место — среди «низких» жанров, со своей предписанной правилами сферой бытовых коллизий в качестве содержания и весьма специфическим набором формально-стилистических средств его донесения до зрителя — сама функция жанра освобождала драматурга от необходимости соблюдения внешних приличий в решении им полемических задач. Автор мог использовать все приемы насмешки, какие знала литература — от пародирования особенностей речевой манеры своего противника до фарсового травестирования сюжетных положений из его сочинений, обесмысливания излюбленных приемов и стиля произведений оппонента. Комедия XVIII в. знала случаи и граничащего с пасквилем вторжения в личную жизнь писателей, высмеивания их слабостей, пристрастий, некоторых черт характера. Все эти формы насмешки составляли арсенал полемических средств в жанре комедии. Использование русскими авторами комедии в подобных целях свидетельствовало об актуализации роли театра в общественной жизни, ибо независимо от авторской воли полемика, вынесенная на сцену, выходила за рамки чисто корпоративной междоусобицы, поскольку арбитром избирался широкий зритель.

Вообще традиция использования комедии в целях ниспровержения авторитетов имела глубокие корни в мировой драматургии. Достаточно вспомнить дошедшие до нас комедии Аристофана «Лягушки» и «Облака», где выведены в нелепом виде знаменитый драматург Еврипид и философ Сократ. В эпоху классицизма во Франции к жанру комедии с подобной же целью неоднократно обращался Мольер. В одной из своих первых пьес, комедии «Смешные жеманницы», он едко высмеял увлечение прециозной литературой, господствовавшее в аристократических салонах, имея в виду, в частности, салон писательницы Мадлены Скюдери, известной сочинительницы галантных романов «Артамен, или Великий Кир» и «Клеопатра, или Римская история». В другой комедии, «Ученые женщины», в облике педантов Триссотена и Вадюса им были осмеяны прециозные поэты Котен и Менаж, традиционно служившие объектом критики и в сатирах Буало.

---

<sup>2</sup> Rosenberg K. Treadiakovsky on Sumarokov: The Critical Issues // Russian Literature. Triquarterly. Heartherway, 1988. N 21. P. 49—60.

Позднее, в эпоху Просвещения, появляются комедии, где объектом насмешек оказываются французские мыслители, прежде всего Ж. Ж. Руссо, Д. Дидро. Таковыми особенно прославился Ш. де М. Палиссо, ярый противник Руссо и энциклопедистов. Собственно высмеивание философов и составляло основную проблематику его наиболее известных комедий, таких как «Кружок» (1755) и особенно «Философы» (1760), имевшей скандальный успех у современников. К слову сказать, и знаменитый Вольтер не гнушался использовать комедийный жанр для сведения счетов со своими критиками, выведя одного из них, Э. К. Фрерона, в комедии «Вольной дом, или Шотландка» под именем Фрелоца.

В условиях России XVIII в. установление данной традиции объясняется самой исторической обстановкой. Понимание особой роли литературы как средства формирования общественного сознания, выдвигание дидактической функции литературы на передний план в истолковании ее художественной специфики объясняют публицистический пафос, окрашивавший содержание творчества ведущих деятелей литературы эпохи. Не только сатиры Кантемира, но и оды Ломоносова, трагедии Сумарокова и даже отдельные переводы Тредиаковского отмечены печатью публицистичности. По мере увеличения числа писателей и превращения литературной среды в поле столкновений противостоящих мнений, вкусов, пристрастий публицистичность все чаще начинает приобретать памфлетный характер. Для русской комедии XVIII в. благодаря Сумарокову памфлетность едва ли не становится родовым признаком в истолковании на первых порах предназначения и самой специфики этого жанра. Отсюда и постоянное использование русскими авторами жанра комедии в целях межлитературной борьбы.

Можно выделить три периода в истории русской комедии XVIII в., когда этот жанр становился полем активной полемики. Каждый такой период был связан с вполне определенным этапом общего движения литературы, отражая борьбу различных писательских группировок. И на каждом этапе действующие лица этой борьбы и круг проблем, вызывавших споры, также менялись.

I период, приходящийся преимущественно на 1750—1760-е гг. и даже чуть-чуть захватывающий 1770-е, связан в основном с именем Сумарокова, поскольку личность этого писателя и как субъекта, и как объекта полемики является той точкой, к которой сходятся нити почти всех литературных споров, отразившихся в жанре комедии этого периода. На этом этапе в борьбу оказываются втянутыми и В. К. Тредиаковский, и В. И. Лукин, и Ф. Эмин.

II период, когда жанр комедии вновь привлек внимание драматургов как средство отстаивания собственных творческих и идеологических позиций, приходится преимущественно на 1770-е гг. Центральной фигурой в полемике этого периода, хотя и в тщательно завуалированном виде, выступает императрица Екатерина II. В течение короткого времени она выпустила анонимно сразу несколько комедий, не лишенных критического под-

текста и имевших определенный резонанс в литературной жизни тех лет. Завершением этого этапа следует считать комедию Фонвизина «Недоросль», в свою очередь породившую всплеск полемических откликов на протяжении конца 1780—1790-х гг.

III период активизации использования комедии в целях литературной борьбы приходится на конец 1780-х—начало 1800-х гг. Он связан с выступлением на драматургическом поприще группы демократически настроенных авторов во главе с молодым И. А. Крыловым. Поначалу борьба разгорается между ним и известным наследником Сумарокова, драматургом Я. Б. Княжниним. Позднее поле борьбы смещается; в центре ее оказываются представители нового литературного направления — утвердившие свое главенствующее положение в литературе писатели сентименталистского лагеря, последователи Н. М. Карамзина.

Конечно, эти три периода в истории русской комедии не существуют изолированно от общего историко-литературного процесса, с одной стороны, и эволюции структурной специфики самого жанра комедии, как она складывалась на протяжении XVIII в., — с другой. Выделяя интересующий нас аспект жанровой эволюции, мы видим свою задачу в раскрытии изнутри движущих сил литературной борьбы, при которой решение художественных задач осмыслялось в контексте отстаивания драматургами своей позиции, приобретая оттенок творческой, а в 1770—1790-е гг. и идеологической дискуссии. Выделение данного аспекта эволюции комедии расширяет наши представления не только о роли этого жанра в общем процессе развития литературного сознания эпохи, но и о механизме самого процесса в целом.

Естественно, в пределах статьи сколько-нибудь полно охарактеризовать все намеченные этапы истории русской комедии под интересующим нас углом зрения вряд ли реально. Следуя хронологии, целесообразно рассмотреть самый первый из них — время, когда закладывались традиции жанра и когда вопросы литературной полемики начали вышлескиваться на сцену.

А. П. Сумароков первым в России обратился к жанру комедии как средству дискредитации своих оппонентов, и первой жертвой его насмешек стал известный современник драматурга, поэт и теоретик русского стиха В. К. Тредиаковский. Сумароков дважды вывел на сцене своего противника в карикатурном виде: в комедиях «Тресотиниус» (1750) и «Чудовищи» (1750) (в этих пьесах в образе педантов — Тресотиниуса и Критициондиуса). Тем самым Сумароков фактически выступил основоположником традиции памфлетной комедии в русской литературе.

По существу Сумароков с самого начала стремится осмыслять функцию жанра комедии прежде всего под сатирическим углом зрения, и это непосредственно сказывается на структуре его пьес. Сюжетная фабула его ранних комедий практически свободна от интриги и представляет собой своеобразный каркас для последовательного самовывявления обличаемых персонажей, персонифицирующих тот или иной порок.

Оставляя в стороне оценку персонажей, воплощавших традиционные для комедийной сатиры Сумарокова типы подъячего, кокетки, хвастливого офицера или петиметра, сосредоточимся на тех образах, с которыми Сумароков в своих ранних комедиях связывал высмеивание литературных противников, и в частности Тредиаковского. Драматург не случайно выводит его в облике ученого педанта, а в первой комедии заставляет сочинять любовные стихи. Следуя примеру Мольера в выборе имени своего героя (выбор был подсказан именем педанта Триссотена из комедии Мольера «Ученые женщины»), Сумароков использует это обстоятельство, чтобы рельефнее подчеркнуть и представить (естественно, в окарикатуренном виде) черты личности Тредиаковского как ученого и как поэта. Репутация Тредиаковского, признанного эрудита и поэта, владевшего несколькими иностранными языками, служившего с 1732 г. в Академии наук в должности переводчика, а в 1745 г. произведенного в профессора элоквенции, была широко известна. Сумароков подводит зрителей к пониманию своего замысла постепенно. Еще до появления на сцене главного героя о его достоинствах рассуждает Оронт, расхваливающий познания Тресотиниуса, которого он хочет видеть своим зятем: «. . . он знает по Арапски, по Сирски, по Халдейски, да диво не знает ли он еще и по Китайски, и на всех этих языках стихи пишет, как на Русском языке».<sup>3</sup>

Итак, тип педанта, пишущего стихи на всех языках, впервые предстал перед русским зрителем в качестве объекта насмешки как главное действующее лицо комедии. Появление на сцене самого Тресотиниуса не оставляло сомнений насчет реального прототипа, подсказавшего драматургу черты характера осмеиваемого педанта. В первых же словах его, обращенных к Кларисе: «Прекрасная красота, приятная приятность. . .», — Сумароков создает атмосферу пародийной издевки, не перестающей окрашивать все, что связано с обликом Тресотиниуса. Стилистические крайности переводчика «Езды в остров любви» и автора любовных песен и элегий, помещенных в «Новом и кратком способе к сложению российских стихов», становятся прекрасным материалом для пародирования: «. . . какую язву в сердце моем приятство ваше, то есть красота ваша, мне учинило, то есть сделало» (с. 337). В каждой фразе, произносимой в дальнейшем Тресотиниусом, встречаются излюбленные выражения и отдельные словечки, характерные для стиля стихов и прозы Тредиаковского с его пристрастием к фразеологическим плеоназмам и штампованным оборотам в выражении любовных переживаний. Сумароков хорошо запомнил выпрепный рефрен, многократно повторяемый в «Элегии II», помещенной Тредиаковским в «Новом и кратком способе. . .»

---

<sup>3</sup> Сумароков А. П. Полное собрание всех сочинений в стихах и прозе. . . М., 1781. Ч. 5. С. 335. В дальнейшем ссылки см. в тексте.

О изволь от страсти к ней ныне мя избавить!  
Ту из сердца вынять всю, в мыслях же оставить!<sup>4</sup>

Литературно образованный зритель сразу узнавал автора этих стихов в тексте любовной песенки, которую Тресотиниус начинает декламировать своей невесте:

Красоту на вашу смотря, распалился я ей! ей!  
*Изволь меня избавить ты от страсти тем мой!*  
Бровь твоя меня пронзила, голос кровь зажег,  
Мучишь ты меня, Климена, и стрелюю сшибла с ног.  
Видеть мне тебя есть драго,  
О богиня всей любви!  
Только то мне есть не благо,  
Что живешь в моей крови и т. д.

(с. 338; курсив мой. — Ю. С.)

Еще одной отсылкой к Тредиаковскому служат разъяснения жениха-педанта, ставившего в похвалу своей песенке то обстоятельство, что она была сочинена «хорейческими стопами»: «Однако ж, не поскучите ль послушать, а песенка сочинена очюнь, очюнь, подлинно говорю, что очюнь хорошо, да еще и хорейскими, сударыня, стопами» (там же). При этом Сумароков не упускает возможности повторить несколько раз в составе фразы словечко «очюнь», неоднократно употребленное Тредиаковским в его предисловии. В сочетании с упоминанием хорей употребление этого слова в устах Тресотониуса не оставляло сомнения о конечном объекте издевок драматурга. Ярая приверженность Тредиаковского хорюю была хорошо известна, поскольку являлась одним из главных пунктов в его теоретических спорах с Ломоносовым и Сумароковым о правилах русского стихосложения.

Сумароков дважды вводит в текст комедии упоминания о своих собственных сочинениях, создавая своеобразный литературный фон, в контексте которого через похвальбу Тресотиниуса пародийность этого образа и его соотносимость с Тредиаковским предстают еще более рельефно. Первый раз пренебрежительное упоминание в устах педанта сочинений Сумарокова мы встречаем в III явлении, в котором Тресотиниус расхваливает перед Кларисой цитировавшуюся выше любовную песенку, ссылаясь на аналогичное сочинение Сумарокова: «. . да только изволь прочесть с рассуждением, ето вить не *о места, места драгия*, ету песнь и содержание ее не всяк разуметь будет, тут такая есть тонкости, что они от многих и ученых закрыты» (с. 339). В этих словах Тресотиниуса не только уничижительно упоминается песня Сумарокова, но и содержится скрытая отсылка к предвалявшемуся изданию «Езды в остров любви» П. Тальмана предисловию от переводчика «К читателю», где Тредиаковский замечал: «Я много сам в себе молча славлюсь и для того толко, что я мог как-нибудь оную перевесть: ибо

<sup>4</sup> Новый и краткий способ к сложению российских стихов. СПб., 1735. С. 54.

она *хотя не велика, да мудра*, и в том могут мне все те поверить, которые чли ея на французском. . .»<sup>5</sup>

Но Сумароков не довольствуется этим намеком, а заставляет Тресотиниуса далее вновь повторить выражения Тредиаковского из упомянутого предупреждения: «Правда, многим покажется, что это безделка, — говорит Тресотиниус, — однако позвольте, моя государыня, сказать, что в этой безделке много дела, что я аргументально доказать могу» (с. 340). Сравним в предисловии «К читателю»: «А буде кто тому не верит, тому я способно могу доказать еще математическим методом, что я правду сказал».<sup>6</sup>

Другой раз сочинение Сумарокова уже непосредственно цитирует хвастливый капитан Брамарбас в ходе своего любовного объяснения перед Кларисой в XI явлении. Стишок, который ему «очень полюбился», есть отрывок из монолога Хорева («Я мнил, что я рожден к единой только брани. . .»), восходящий в свою очередь к словам Ипполита, персонажа из трагедии Расина «Федра». Сумароков парочито устами хвастуна дразнит своего оппонента.

Дополнительные черты карикатурного сходства с Тредиаковским образ Тресотиниуса приобретает благодаря выведению на сцене еще двух педантов — Бобембиуса и Ксаксоксимениуса. Хотя некоторые черты облика Бобембиуса заимствованы Сумароковым у Гольберга, подлинное назначение фигуры этого педанта в комедии раскрывается в ходе спора Бобембиуса с Тресотиниусом о литере «твердо»: «которое твердо правильнее, о трех ли ногах, или об одной ноге» (с. 341). Нетрудно было догадаться, что в этом схоластическом споре с участием слуги Кимара Сумароков прозрачно намекал на научный трактат Тредиаковского «Разговор между чужестранным человеком и российским об орфографии старинной и новой. . .» (СПб., 1748).<sup>7</sup> Присутствие на сцене Ксаксоксимениуса сведено к реплике при подписании брачного договора. И здесь палицо высмеивание языковых особенностей Тредиаковского с его старым пристрастием к «славенскому наречью», о чем

<sup>5</sup> Езда в остров любви / Переведена с французского на российский Василием Тредиаковским. СПб., 1730. С. [X].

<sup>6</sup> Там же. С. [IX].

<sup>7</sup> В упоминавшейся выше статье К. Розенберг содержится утверждение, что под именем педанта Бобембиуса драматург вывел личность Ломоносова, критическое отношение к поэтической системе которого, по мнению исследователя, определилось у Сумарокова уже к 1751 г. (Russian Literature. Triquarterly. Heartherway, 1988. N 21. P. 51—52). Нам представляется, что для такого утверждения нет оснований. К. Розенберг опирается в своем предположении, по всей вероятности, на мнение И. З. Сермана, считавшего, что статья Сумарокова «Критика на оду» относится к 1747 г. (см.: Серман И. З. Ломоносов в работе над текстом «Собрания разных сочинений в стихах и прозе» 1751 года // Материалы и исследования по лексике русского языка XVIII века. М.; Л., 1965. С. 127). Об этом свидетельствует ссылка на указанную работу И. З. Сермана. На наш взгляд, вряд ли Сумароков стал бы писать свою изыскательную статью в тот момент, когда Ломоносов вполне благожелательно апробировал дважды его сочинения к опубликованию в академической типографии. В данной связи приводимый исследователем на странице 128 указанной статьи пример служит как раз подтверждением, что статья Сумарокова «Критика на оду» появилась не до, а после 1751 г.

он признавался в упоминавшемся выше предуведомлении. В комедии Ксаксоксимениус, почтительно называемый Оронтом «ваше высокоумудрие», произносит: «Подаждь ми перо, и абие положу знамение преславнаго моего имени, его же не всяк язык изрещи может» (с. 361). Характерно, что именно на эту реплику обратит особое внимание Тредиаковский в своей критической статье, которая содержала придиричивый анализ почти всего, что было создано Сумароковым к этому времени и о которой ниже еще пойдет речь.

Незадачливый жених-педант терпит в конце комедии вполне заслуженное фиаско, хотя его заключительные слова призваны вновь представить Тредиаковского в облике неуступчивого в спорах, сварливого злоязычника: «Я против вас паделаю сатир полтораста, а ты Бобембиус, хоть радуйся несчастью моему; только ведай, что я с тем умру, что одноножное твердо треножного правильняе» (с. 364). К слову сказать, в конце своей жизни Тредиаковский показал себя далеко не таким злопамятным, каким его изобразил Сумароков в своей первой комедии. Но на данном этапе полемические страсти затмевали разум обоих авторов.

Как уже отмечал Г. А. Гуковский, ранние комедии Сумарокова, несмотря на свою зависимость от традиций европейской драматургии, имели фарсовую природу и «более походят на интермедии из тех, которые представлялись на подмостках народного театра при Петре Великом, чем на правильную комедию Мольера и Реньяра».<sup>8</sup> Связь с интермедиями сумароковских первых комедий очевидна, как мы еще не раз убедимся, хотя вопрос о «правильности» комедий Мольера не так прост. Важно, что для Сумарокова, осмыслявшего функции жанра комедии в его памфлетном истолковании, именно форма «малой» прозаической комедии представлялась наиболее актуальной.

Не исключено, что решение Сумарокова сделать своего литературного противника главным персонажем комедии возникло в результате уже предпринимавшихся Тредиаковским действий против него. Так, в 1748 г., после того как Сумароков допустил первый серьезный выпад против Тредиаковского, выведя его в «Епистоле о стихотворстве» под именем педанта Штивелиуса, оскорбленный профессор элоквенции безуспешно пытался помешать публикации эпистол, дважды давая отрицательный отзыв на них в академическую канцелярию, и лишь отзыв М. В. Ломоносова от 17 ноября 1748 г. позволил им появиться в печати.<sup>9</sup> По-видимому, Тредиаковский продолжал жаловаться и предпринимал еще какие-то акции против Сумарокова, поскольку в комедии неоднократно с именем Тресотиниуса связывается репутация клеветника. Так дважды сообщается об обращении Тресотиниуса к сочинению сатир на своих обидчиков. А в XIV явлении эта черта характера Тресотиниуса (Тредиаковского) косвенно

<sup>8</sup> Гуковский Г. А. Русская поэзия XVIII века. Л., 1927. С. 11.

<sup>9</sup> Ломоносов М. В. Полн. собр. соч. М.; Л., 1955. Т. 9. С. 621, 938—939.



высвечивается в словах Брамарбаса: «Клянусь рыцарством своим и всеми славными своими делами, что хотя Тресотиниус три стопы против меня бумаги вымарает, что храброе свое сердце буду против него держать в узде. . .» (с. 356).

Комедия «Тресотиниус» была сочинена в январе 1750 г. Сохранилось точное известие о ее представлении на сцене придворного театра 30 мая 1750 г.<sup>10</sup> А уже в июне этого же года Сумароков пишет следующую комедию, «Чудовищи» (имевшую также другое название — «Третейный суд»), где вновь ТрEDIAKовский выведен в облике ученого педанта, на этот раз Критициондиуса. В новой комедии фигура педанта дается в ряду с основными персонажами и в развитии сюжетного действия ей отведена не главная роль. Но для лучшего понимания самой функции этого персонажа в комедии, как и выбора драматургом имени его, следует напомнить некоторые события, происходившие между постановками «Тресотиниуса» и сочинением «Чудовищ». Сумароков не случайно выводит в новой комедии ТрEDIAKовского под именем Критициондиуса.

Дело в том, что вскоре после первой постановки «Тресотиниуса» на сцене, состоявшейся, по всей вероятности, в феврале 1750 г., ТрEDIAKовский пишет пространное критическое сочинение — «Письмо, в котором содержится рассуждение о стихотворении, появившееся в свет изданном от автора двух од, двух трагедий и двух эпистол, писанное от приятеля к приятелю. 1750. В Санктпетербурге».<sup>11</sup> Как явствует из его содержания, ТрEDIAKовский присутствовал на представлении «Тресотиниуса» и прекрасно понял имевшиеся в пьесе нападки в свой адрес: «Комедия сия недостойна имени комедии и всеконечно неправильная, да и вся противна регулам театра < . . . > она сочинена только для того, чтоб ей быть не язвительною токмо, но и почитай убийственною чести сатирою, или лучше новым но точным пасквилом, чего, впрочем, на театре во всем свете не бывает: ибо комедия делается для исправления нравов в целом обществе, а не для убийения чести в некотором человеке».<sup>12</sup> Говоря о содержании «Тресотиниуса», ТрEDIAKовский видит в нем только «сумбур» и «скоморошество», так что «вся сия комедишка достойна площадного минутного света, а потом вечная тьма».<sup>13</sup> Правда, тут же, обращаясь к образу главного героя пьесы, «которым автор разумел общего нашего друга», критик находит нужным вспомнить комедию Аристофана «Облака», в коей несправедливо был осмеян великий Сократ. Но, заключает ТрEDIAKовский, «авторов Тресотиниус есть выше поруганием Облаков Аристофановых; сие значит, что в авторе нашем больше было злости и остервенения к ругательству, нежели в Аристофане.

<sup>10</sup> Камер-фурьерский журнал за 1750 год. С. 62.

<sup>11</sup> Подготовленное для печати «Письмо. . .» более века пролежало в архиве Академии наук и было опубликовано А. Куником. См.: Сборник материалов для истории императорской Академии наук в XVIII веке. СПб., 1865. Ч. 2. С. 435—500.

<sup>12</sup> Там же. С. 437—438.

<sup>13</sup> Там же.

Да заслужил ли оное ругательство Сократ от Аристофана? Заслужил ли ж и наш общий друг (так Тредиаковский обозначает себя, поскольку «Письмо. . .» написано от лица беспристрастного, дружески настроенного к нему человека. — Ю. С.) то же самое от Тресотиниусова автора?»<sup>14</sup>

Статья Тредиаковского, написанная по прямому указанию академического асессора Г. Н. Теплова, явилась ответом на те насмешки, которые допустил Сумароков в «Тресотиниусе» по адресу своего литературного противника. В статье содержался подробный придирчивый разбор почти всех вышедших к тому времени из печати произведений Сумарокова. Последний предстал в глазах критика начисто лишенным вкуса и не знающим элементарных правил стихосложения, а заодно и законов драматического искусства. Уничтожающих оценок удостоились трагедии Сумарокова «Хорев» и «Гамлет». Попутно Тредиаковский обвинял драматурга в несамостоятельности, отметив многочисленные заимствования у европейских авторов и при этом постоянно подчеркивая общую необразованность своего обидчика. Мало того, целый ряд замечаний, в том числе и касавшихся «Тресотиниуса», носил характер скрытого доноса. Так, например, Тредиаковский упрекал автора комедии в кощунстве, усмотрев в реплике Оронта из XI явления оскорбительное для христианина цитирование слов Христа из Евангелия.<sup>15</sup> В другом месте статьи, разбирая подробно монолог Астрада из I действия трагедии «Хорев», критик представлял Сумарокова проповедником атеизма и безнравственности.<sup>16</sup>

Фактически статья являлась вызовом и послужила сигналом для новой вспышки полемики, и Сумароков, без сомнения прочитавший статью, не преминул отреагировать на нее мгновенным выпадом. К уже имевшемуся тексту комедии «Тресотиниус», с которым был знаком Тредиаковский, драматург присочинил еще одно явление, введя в число действующих лиц комедии новый персонаж. Об этом мы узнаем из того же «Письма. . .» Тредиаковского, поместившего в конце своей статьи текст этой новой сцены со следующим предувещанием: «P. S. При окончании сего моего к вам (письма. — Ю. С.) получил я новый список с комедишки, Тресотиниусом названна. В сем списке нашел я, к великому моему удивлению, что между действующими лицами прибавлен, после педантов, не знаю какой Архисотолаш, а против сего имени написано: маляр шалун. Смотрю далее; ан последнее седмое надесять явление стало уже осмым надесят, а после шестаго надесять написано: сцена XVII, но под сим заглавием, те ж и Архисотолаш. Тогда начал я читать, да и прочел сию новую сцену, которую здесь вам всю предложу, и уповаю, что она вам несколько не забав-

<sup>14</sup> Там же. С. 439.

<sup>15</sup> Там же. С. 440. При последующей публикации текста комедии Сумароков изъясил эти слова.

<sup>16</sup> Там же. С. 490—491.

ною покажется». <sup>17</sup> Далее приводился текст внесенного в комедию нового явления.

Что же представляло собой это новое явление? С точки зрения развития действия комедии, и без того не отличавшегося композиционной стройностью и компактностью, это явление лишь удлиняло его, вводя к тому же новое действующее лицо. Но с точки зрения выполнения автором своей главной, сатирико-памфлетной задачи, появление на сцене рыночного маляра Архисотолаша Филавтоновича Кривобаева, предлагающего хозяину дома намазывать к свадьбе «сладкословеснейшего Гименея», дополняло и без того насыщенную памфлетным элементом комедию новым зарядом убийственных для репутации Тредиаковского (и, по-видимому, не только для него) насмешек. Вся эта сцена, начиная с имени нового персонажа, спроецирована на осмеяние статьи Тредиаковского. Для понимания имени Архисотолаша важно иметь в виду эпизод, о котором сообщает в своей статье Тредиаковский, рассказывая о насмешках Сумарокова перед представлением первой комедии над каким-то лицом, употреблявшим шутовское прозвище Архилаша Архилохич Суффенов. Критик напоминает этот эпизод с явной целью вызвать у широкого адресата письма (по-видимому, Г. Н. Теплова) негативную реакцию по отношению к драматургу, хотя одновременно весь этот пассаж призван уличить Сумарокова в незнании греческого языка, что скрупулезно аргументируется по ходу рассказа. Но Сумароков превосходно повернул это обстоятельство против самого Тредиаковского. Назвав нового персонажа с его откровенно гаерской функцией Архисотолашем, он объединил два имени, удвоив оскорбительный смысл заключенного в нем намека, поскольку сохранил от первого (Тресотинпуса) корень -сот- (от фр. sot — дурак, глупый) и добавил от второго (Архилаша) корень -лаш- (от фр. lasche — подлый, презренный), снабдив оба корня греческой приставкой архи- с ее значением избыточности. Наконец, фамилия Архисотолаша — Кривобаев, как и отчество — Филавтонович также послали памфлетный характер, имея в виду Тредиаковского как автора критической статьи.

С появлением на сцене Архисотолаша в содержании комедии начинают звучать мотивы, смысл которых становится ясен только в контексте статьи Тредиаковского. Между философами и Архисотолашем возникает спор об амбиции. «. . . Ежели в ком нет амбиции, тот или незнающий света или прямо дурак < . . . >. Итак, буде в вас нет амбиции, так эрго. Вить не та амбиция, што амбиция; да амбиция, што явная амбиция, а другова ей звания нет», <sup>18</sup> — так решает спор Архисотолаш, и во всей этой, напоминающей гаерскую тарабарщину тираде явно просвечивает язвительная отсылка к критике Тредиаковского, порожденной его оскорбленным самолюбием, иными словами амбицией.

<sup>17</sup> Там же. С. 497.

<sup>18</sup> *Сумароков А. П.* Драматические сочинения. Л., 1990. С. 468.

Но наиболее явные признаки связи этого явления со статьей Тредиаковского прослеживаются в монологе Архисотолаша в ответ на реплику Кимара, в которой последний разоблачает псевдоживописца. В речи слуги и следовавшем за нею ответе Архисотолаша Сумароков дает превосходные образцы того шутовского юмора, который составлял принадлежность стипля ярмарочных гаеров в балаганных народных театрах той поры, искусно вплетая туда скрытые намеки в адрес своего противника. Начиная Кимар: «Партестую вам всем, Господа, Судари, Братцы, Товарищи, Мудрецы, Молотцы и вся Поленица удалая, што этот Ярьерыус Кривобаев не прямой Мараль, да Псетоуспус Мараль, как то ясно по его басням: потому што, ох! для того што, нет! затем што, тьфу! тьфу, тьфу, тьфу! панеже вот так-то с висока попка нада по щогольские! панеже для того, што он называет пяльцами рамы».<sup>19</sup>

В этой, полной ерничества тираде слуги не только низводится авторитет полчного публичного маляра, берущегося намалевать Гименя, но в конце обыгрывается одно из любимых словечек Тредиаковского, несколько раз встречающееся в его статье: «панеже». Не исключено, впрочем, что обликом «Псетоуспуса Маралья», т. е. псевдоживописца, и всего, что связано с ним в причинешном явлении, Сумароков намекал не только на Тредиаковского, но и придавал образу гаерствующего маляра некоторые черты личности покровителя и наставника бедного профессора элоквенции в этом деле, а именно академического ассессора Г. И. Теплова. Основания для подобной гипотезы, учитывая специфику комедийных приемов осмеяния и невозможность со стороны Сумарокова допустить слишком явные намеки по адресу Теплова, чье влияние в Академии наук тех лет было безграничным, могут носить в основном косвенный характер, но они есть. Прежде всего, приращение новому комическому персонажу амплу публичного живописца, малюющего на рынках «картины-говоруньи», наводит на мысль о связи прототипа данного образа с занятиями живописью. Применительно к Тредиаковскому допущение такой связи в прямом смысле вряд ли возможно, разве что если соотносить с малеванием свадебного Гименя осуществленный критиком перевод «Езды на остров любви». Но это будет связь на уровне метафоры. Что же касается Г. И. Теплова, то этот разносторонне образованный и несомненно талантливый человек не чужд был интереса к разным искусствам — музыке, живописи. Кстати, именно ему принадлежало сочинение в 1747 г. «Регламента имп. Академии наук и художеств в Санкт-Петербурге», в котором наряду с рассмотрением порядка деятельности Академии в области научных разысканий устанавливались и меры по стимулированию в рамках Академии деятельности художников — живописцев, скульпторов, архитекторов.

Бросается в глаза в образе Архисотолаша и еще одна черта — шутовское подчеркивание им своего знания светского обращения

<sup>19</sup> Там же.

на французский манер: «. . . а я знаю щегольское употребление и хотя самую малую толику или без мала без тово, однако по французски». <sup>20</sup>

В данном случае наличие двойной насмешки также не исключено. Похвальба рыночного маляра может быть в равной степени отнесена как на счет Третьяковского, учившегося в Сорбонне и утверждавшего своим переводом французского романа неведомые ранее русским людям нормы галантного любовного обхождения, так и на счет Теплова, также получившего европейское образование, знавшего превосходно французский язык. Следует напомнить о переводе Третьяковским сочинения Ф. Фенелона «Истинная политика знатных и благородных особ», неоднократно переиздававшегося в России на протяжении XVIII в. Наконец, и в выборе имени нового персонажа, о чем уже говорилось выше, заключенная в корне -лаш- (низкий, подлый) скрытая насмешка в равной степени могла распространяться как на Третьяковского, так и на личность Г. Н. Теплова, чье низкое происхождение было хорошо известно в дворянских кругах Петербурга. Практика Сумарокова, нередко обыгрывавшего фамилии своих недоброжелателей для высмеивания их в собственных сочинениях (особенно это касается притч), дает основание допустить и предположение насчет Теплова. Но вернемся к пьесе.

В ответ на приведенную выше реплику слуги Кимара взбешенный Архисотолаш раздражается не менее колоритной бранью, также сплошь пропитанной фразеологией низкопробного балаганного гаерства: «Молчи, скотина скот, животина живот, зернший, табашник, кабашник, пропоец, писмонос, мошнорез, чорныя работы подрядчик! што тебе дела! Дай языку каши. Ох устал! Жаль што нет нигде близко седалища стульнова. Вот нещасье наслало на меня какова Поборника, то бишь, Рушителя. . .» <sup>21</sup> и т. д.

В последних двух фразах вновь заключались намеки на Третьяковского, поскольку в них Сумароков остроумно и язвительно парировал содержащиеся в статье его противника нападки на отдельные выражения, допущенные драматургом в трагедиях «Хорев» и «Гамлет». Так, в статье Третьяковский посвящает целый абзац неправильному, с его точки зрения, употреблению в «Хореве» слова «седалище». Он вновь упрекает Сумарокова в незнании «славенороссийского» языка, в котором с этим словом соединена «гнусная идея, а именно то, что в писании названо у нас афедроном. Следовательно, чего Кий просит, чтобы ему подано было, то пускай сам Кий, как Трагическая персона, введенная от автора, обоняет». <sup>22</sup>

Аналогичные претензии предъявляет критик и к имевшемуся в трагедии «Гамлет» употреблению слова «поборник» в монологе

---

<sup>20</sup> Там же.

<sup>21</sup> Там же.

<sup>22</sup> Сборник материалов для истории имп. Академии Наук в XVIII веке. СПб., 1865, ч. II. С. 483.

Клавдия из I явления II действия, где тот произносит: «Поборник истины, безстыдных дел рачитель».<sup>23</sup>

Сумароков действительно переосмыслил значение этого слова, придав ему прямо противоположный смысл, нежели тот, с которым связывалось его употребление в старославянском языке (как «защитник» или «соратник»). На этом пункте Тредиаковский сосредоточил всю силу своего сарказма, вновь уличая своего противника в невежестве. И когда гаерствующий Архисотолаш восклицает в сердцах: «Вот нещасье наслало на меня какова Поборника, то бишь, Рушителя. . .», — то направленность этой фразы против статьи Тредиаковского не может вызывать никаких сомнений. В подтверждение того, что в образе Архисотолаша и его репликах содержались скрытые намеки на других недоброжелателей Сумарокова, среди которых мог быть Теплов, можно сослаться также на вторую часть шутовского монолога. Он заканчивается загадыванием задачи о двух братьях, из которых «большой зделал ветреную мельницу, которая всегда молола и кругом безпрестани вертелась, только ж в ней не было жорнов; а средней, почитай, ежечасно играл в самую большую игру в пеструхи, однако весь свой век не знал ни козырей, ни матадоров, еще и ни мастей. Которой же из них жил домостройнее и богатее, прошу мне вытолковать?»<sup>24</sup> Если в первом случае без труда можно почувствовать намек в адрес неутомимого труженика Тредиаковского, то об адресате намеков во втором случае судить труднее. Подразумевался ли под «средним» покровительствовавший в это время Тредиаковскому, как всегда не без коварства, Г. Н. Теплов, или кто-то другой, сказать с уверенностью нельзя. Но некоторые косвенные признаки, как отмечалось выше, позволяют предположить, что фигура Г. Н. Теплова оказалась также задета Сумароковым. Во всяком случае в окончательный текст пьесы, предназначенный для публикации, вновь написанное явление, как и упоминавшиеся в статье Тредиаковского «кощунственные» слова Оронта из XI явления (в окончательной редакции — XII), не было включено.

В свете всего сказанного становится ясным, почему в упоминавшейся уже нами новой комедии «Чудовищи» Тредиаковский выведен под именем педанта Критициондиуса, друга петиметра Дюлижа. Он появляется в IV явлении I действия вместе с петиметром, и первые же его слова, обращенные на подъячего Хабзея: «Видно, что он сам себя ни в чем не критикует», — своеобразно сигнализируют об амплуа незадачливого критика. Щеголянье петиметра перед Хабзеем французскими словечками и распевание им французской песенки сопровождаются угодливым поддакиванием со стороны Критициондиуса, и на протяжении почти всей пьесы они так и выступают в паре. На образ Дюлижа, петиметра-щеголя, впервые появляющегося в комедиях Сумарокова рядом с Крити-

<sup>23</sup> Сумароков А. П. Полное собрание всех сочинений в стихах и прозе. . . Ч. III. М., 1787. С. 74.

<sup>24</sup> Сумароков А. П. Драматические сочинения. С. 468—469.

циондиусом. обратил в своей монографии внимание П. Н. Берков. Он высказал предположение, что, выводя этот персонаж на сцену, драматург метил в кого-то из тогдашних галломанствовавших знатных дворян, в частности, возможно, в покровителя Ломоносова — П. И. Шувалова.<sup>25</sup> Но в свете рассмотренных выше обстоятельств, связанных с полемикой вокруг «Тресотиниуса», можно вновь предположить, что в образе распевającego французскую песенку петиметра содержится намек на Теплова. Петиметр покровительственно держится с педантом-критиком. Именно между этими двумя персонажами (VI явление I действия) протекает диалог, в ходе которого драматург высмеивает Тредиаковского, обыгрывая знакомые нам мотивы его критической статьи.

Д ю л и ж. Апропо! Русскую-то трагедию видел ли ты?

К р и т и ц и о н д и у с. Видел за грехи мои. И как ты, читая комедию, плакал, так я, видя эту трагедию, смеялся.

Д ю л и ж. Так и на тебя это бывает, что ты смеешься, видя то, что жалко.

К р и т и ц и о н д и у с. Да тут никакой жалости не было.

Д ю л и ж. Да разве Хорев-то комедия, а не трагедия? да полно, что может быть хорошо, что на русском языке писано!

К р и т и ц и о н д и у с. Это правда; однако немного полутче можно бы было написать. Кию подали стул, Бог знает на что, будто как бы он в таком был состоянии, что уж и стоять не мог. Отчего? Я не знаю. Стул назван седалищем, будто стулом назвать было нельзя, а ежели для того не названо стулом, что стул по немецки; так бы можно было сказать: подай скамью, или сказать: подай на чем сесть.

Д ю л и ж. А седалище то, разве худо сказано?

К р и т и ц и о н д и у с. Крайне худо.

Д ю л и ж. Чем же!

К р и т и ц и о н д и у с. Резона на это никакова нет, однако ж.

Д ю л и ж. Я бы думал, что лучше сказать: подай канане.

К р и т и ц и о н д и у с. Да и то б не хуже было. Поэтам эта вольность дается, что нужды ради и чужое слово положить можно, а седалище слово из Славенщизны, даром что его и малые знают робята.

(с. 291—292)

Возвращаясь, как видим, вновь к подвергнутому критике со стороны Тредиаковского употреблению в «Хореве» слова «седалище», Сумароков не упускает возможности поназваться над стилем самого критика, заставляя Критициондиуса процитировать ранее использованное Тредиаковским в предисловии к роману «Езда в остров любви» слово «славенщизна».<sup>26</sup>

В следующем действии, в сцене, где Критициондиус добивается любви служанки Финетты, педант похвывается своими успехами на поприще критики. И его откровения прямо отсылают нас к содержанию вышеупомянутой статьи Тредиаковского. При этом

<sup>25</sup> Берков П. Н. История русской комедии XVIII века. Л., 1977. С. 34.

<sup>26</sup> Речь идет о той части предисловия «К читателю», где переводчик объясняет стилистические установки своего перевода: «На меня, прошу вас покорно, не извольте погневаться (буде вы еще глубокословныя держитесь Славенщизны), что я оную (книгу. — Ю. С.) не Славенским языком перевел, но почти самым простым русским словом, то есть каковым мы меж собой говорим» (Езда в остров любви. С. [X]).

в облике Критициондуса подчеркиваются черты, сближающие его с Тресотиниусом: «На песнь „Прости мой свет“ я сочинил критику в двенадцати томах in folio. На трагедию Хорева сложил я шесть дюжин Елиграмм, а некоторые из них и на Греческий язык перевел; против тех господ, которые русские представляли трагедии, написал я на сирском языке девяносто девять Сатир» (с. 296).

Не довольствуясь этим, Сумароков прямо вводит в речи Критициондуса упоминание о своей первой комедии, называя высмеянного в ней противника «премудрым господином Шапеленом». Явно высмеывая занятия Тредиаковского переводом «Древней истории» Ш. Роллена, Сумароков продолжает перечислять заслуги господина Шапелена: «Он Геродота так хорошо перевел, что тем себе вечную приобрел славу. И как в переводе эту книгу читаешь, так и позабудешь, что это Геродот в переводе, и думаешь, что то какова-нибудь великого автора оригинал» (с. 297).

Уже то, что Тредиаковский отождествляется с Шапеленом, неоднократно высмеянным в сатирах Буало и заслужившим недобрую славу составителя критического отзыва на знаменитую трагедию П. Корнеля «Сид», придает насмешкам Сумарокова целенаправленность, ибо он вновь обращается к попыткам Тредиаковского выступить в роли критика. Этот момент как бы фокусируется в научном вопросе Финетты, обращенном к педанту: «Однако скажите мне: вы что-нибудь сделали ли кроме критик ваших? А что эта критика, я о том от туенядцов довольно слышалась».

Этот вопрос по-своему провоцирует новую тираду Критициондуса, наполненную самовосхвалениями и содержащую прямые намеки на уже упоминавшиеся мною сочинения Тредиаковского по орфографии.

Тредиаковский не смог адекватным способом ответить своему противнику, поскольку в принципе отвергал возможность для себя сочинения прозаической комедии, тем более сатирического содержания. Он поступил так, как обычно поступал в подобных случаях: попытался доказать несостоятельность памфлетных комедий Сумарокова, противопоставив им опыт древних. Тредиаковский обратился к переводу комедии Теренция «Евпух». Как постарался подчеркнуть уже в заглавии рукописи переводчик, авторитет античности освобождал его от упреков в невыдержанности жанра: «Комедия в пять действий с латынския Теренциевы от мерских самых срамословий очищенные стихами Василья Тредиаковского. 1752».

Переводу комедии им было предпослано теоретическое предисловие, в котором он обосновывал свой выбор и одновременно резко критиковал одноактные прозаические комедии Сумарокова, «больше сквернящие наш язык, нежели обогащающие». Тредиаковский отказывался считать явлениями искусства «малые» комедии в прозе, видя в них форму, родственную фарсам. Здесь он не делал исключения ни для национальной традиции, ни для европейских пьес мольеровского театра. «Не токмо самими нашими негодницами и беспутными я гнушаюсь, но и всеми на других



языках прозаическими малыми комедиями; они все как противны уставу комедии, так и недостойны твердого разума».<sup>27</sup> Тредиаковский предпочел им «прямую комедию» в стихах, состоящую из пяти действий. Свой перевод он не предназначал для постановки на сцене, о чем прямо заявил в предисловии. Тредиаковский поставил перед собой задачу показать русским читателям, какой должна быть правильная классическая комедия. Тем самым он рассчитывал дискредитировать своего противника, вновь демонстрируя его необразованность и несостоятельность как драматурга.

Впрочем, определенные косвенные намеки в адрес Сумарокова в тексте комедии все же имели место. Связаны они были главным образом с ролью паразита Гнатона. Этот традиционный для эллинистической комедии персонаж олицетворял обычно тип самовлюбленного и не слишком щепетильного щеголя, живущего подачками знатных друзей и покровителей. Попутно его устами автор часто высказывал мысли, долженствовавшие вызвать у зрителей презрение к этому персонажу. В безапелляционных суждениях паразита раскрывались его собственная пустота и тщеславие.

Но как часто бывало, намеки Тредиаковского оставались, по-видимому, утешением только для него самого. Широкому читателю его «Евнух» так и остался неизвестным, поскольку перевод не был даже опубликован.

Более реальным оказался выпад Тредиаковского против своего противника в жанре басни. В выпущенном им в 1752 г. первом томе «Сочинений и переводов» имелась подборка «эзоповых басенок», стихотворное переложение которых осуществил сам Тредиаковский. Несколько басен, как уже отмечалось исследователями, носили явно памфлетный характер. Среди них две басни — «Пес чван» и «Воропа, чванящаяся чужими перьями» — были направлены непосредственно против Сумарокова. В первой басне высмеивались непомерная заносчивость и вздорный характер Сумарокова. Во второй — в иносказательной форме обличались якобы несамостоятельность его творчества, заимствованный характер многих его произведений. Подобного рода упреки, как мы видели, составляли едва ли не основной аргумент в критике Тредиаковским сочинений соперника.

Набрала ворона перышек от разных птиц;  
Убралась та всеми снизу вверх без мастериц;  
Величаться начала сею пестротою,  
Презирая птичек всех в том перед собою.  
Ласточка, всех прежде перышко на ней свое  
Усмотревши, тотчас вырвала, сказав: «Мое».

Все птицы поочередно начинают вырывать у вороны свои перья:

Так что, наконец, ее всю уж обнажили,  
Чем всех обще и себя ею насмешили.<sup>28</sup>

<sup>27</sup> XVIII век: Сб. статей и материалов. М.; Л., 1935. С. 312.

<sup>28</sup> Тредиаковский В. К. Сочинения и переводы. СПб., 1752. С. 215.

Обвинения Тредиаковского не утратили своей актуальности и позднее. Довольно скоро в русской драматургии произошла смена авторских поколений, и позиции Сумарокова как лидера в области драматургии основательно пошатнулись. Борьба вокруг жанра комедии разгорелась вновь, приняв теперь уже принципиальный характер.

Толчком для нового этапа полемики послужила деятельность группы молодых драматургов елагинского кружка, предпринявших попытку качественного обновления комедийного репертуара. В группу кроме И. П. Елагина входили также В. И. Лукин, Б. Е. Ельчанинов, делавший первые шаги в драматургии Д. И. Фонвизин, Ф. А. Козловский. Свою основную задачу молодые драматурги видели в максимальном сближении репертуара русских театров с потребностями национальной жизни. Это был первый шаг на пути обретения русским театром подлинной национальной самобытности. Теоретиком группы выступил В. И. Лукин, выдвинувший программу «все шуточные театральные сочинения всевозможно склонять на наши обычаи». Необходимость подобного метода Лукин обосновывал тем, что в условиях России «многие зрители от комедии в чужих нравах не получают никакого поправления. Они мыслят, что не их, а чужестранцев осмеивают».<sup>29</sup>

Свою программу Лукин изложил в ряде развернутых теоретических предисловий, предпосланных публикуемым им пьесам. Отстаивание собственных убеждений закономерно приводило его к ниспровержению авторитета Сумарокова как законодателя театральных вкусов и основоположника традиций в области жанров драматургии, и в частности в жанре комедии: «Мне всегда несвойственно казалось слышать чужестранные речения в таких сочинениях, которые долженствуют изображением наших нравов исправлять не столько общие всею света, но более частные нашего народа пороки; и неоднократно слышал я от некоторых зрителей, что не только их рассудку, но и слуху противно бывает, ежели лица, хотя по несколько на наши нравы походящие, называются в представлении Клитандром, Дорантом, Циталидою, Кладиною и говорят речи, не наши поведения знаменующие».<sup>30</sup> Лукин нигде не называет фамилии Сумарокова, но логика его аргументов явно намекает на автора «Тресотиниуса», которого он упрекает в тех же грехах, на которые уже указывал ранее Тредиаковский: «Некоторые люди, желая прослыть всезнающими, не только что хулят, но и вовсе опровергают переделывание комедий, называя оное упражнение непростительным стыдом для всякого, кто за него примется < . . . > но то мне известно, что они сами подобное делывали и делают, с тою только разницею, что они не признаются и, подобно вороне, в басне описанной, чужими перьями украсившись, на некоторое время зрителей обольщают».<sup>31</sup>

<sup>29</sup> Лукин В. И., Ельчанинов Б. Е. Сочинения и переводы. СПб., 1868. С. 115.

<sup>30</sup> Там же. С. 112.

<sup>31</sup> Там же. С. 82.

Так в предисловии к комедии «Пустомеля» Лукин обозначает своих недоброжелателей, среди которых Сумароков был едва ли не главным лицом. Примечательна ссылка на басню Эзопа о вороне, украшенной чужими перьями. Подвергая нападкам комедии Сумарокова, Лукин выступает противником мольеровской традиции, резко отрицательно отзываясь о фарсовой основе малых комедий, сторонником которых являлся на раннем этапе своего драматургического поприща Сумароков. Характерно, что и в этом Лукин стоит объективно на позициях, близких позициям Тредиаковского: «Читал я некогда комедии, на старые наши игрища весьма похожие, о которых мне сказывали, будто бы они сделаны сими строгими судьями < . . . > Но, против чаяния сих господ-наставников, все читатели не находят в них ни завязки, ни развязки, а находят единственно то, что они из чужих писателей неудачно взяты, и они-то, к стыду нашему, по несвойству характеров и по странному расположению и сплетению на наш язык почти силою втащены».<sup>32</sup>

Лукин недвусмысленно отмежевывается от тех писателей, которые принимаются за сочинение комических и сатирических пьес, «чтобы удовлетворять зависть, злобу и мщенье, коими они участно против некоторых людей заражены бывают. . .» В этих словах несомненно содержался намек на Сумарокова с его тяготением к памфлетному истолкованию функции комедийного жанра. Лукин же задачу комедии видел в том, чтобы «искать осмеянием пороков и своего собственного в добродетели удовольствования и пользы моим согражданам. . .»<sup>33</sup>

И хотя в предисловиях к своим пьесам драматург решительно протестовал против использования сцены для сведения личных счетов между писателями, на практике он не смог оставаться в стороне от той борьбы, которая естественно возникла между ним и Сумароковым. Отражение ее мы находим в тексте его пьес. Так, в комедиях «Пустомеля» и «Награжденное постоянство» в репликах некоторых персонажей явно слышны отголоски соперничества различных драматургических группировок. В последней пьесе петиметр Евграф наглядно демонстрирует методы дискредитации комедий молодых драматургов «знатоками» и «судьями», презирающими «всякое сочинение, не их пером издаваемое». Наконец, в известной своей комедии «Щепетильник» Лукин прямо выводит на сцену поэта Самохвалова, в котором современники без труда узнавали Сумарокова. Этот аспект содержания пьес Лукина убедительно проанализирован П. Н. Берковым, который тонко подметил в заключительной реплике главного героя «Щепетильника» своеобразную нелестную аттестацию Сумарокова как писателя, «утратившего литературное значение».<sup>34</sup> Как заметил исследователь, в пьесе содержались намеки и на других авторов, разделявших позиции сумароковской школы.

<sup>32</sup> Там же. С. 83.

<sup>33</sup> Там же. С. 6.

<sup>34</sup> Берков П. Н. История русской комедии XVIII в. С. 80—81.

Надо сказать, что практика драматургов елагинского кружка и того же Лукина оказала известное влияние на дальнейшее развитие русской комедии и не прошла бесследно для самого Сумарокова. Об этом свидетельствует качественное изменение структурного облика комедий драматурга 1760-х гг. Сумароков, впрочем, оставался верен себе в главном. В его пьесах по-прежнему памфлетное начало составляет основу пафоса их содержания. Отказавшись от использования фарсовой традиции, Сумароков в новых условиях придает своим сатирическим нападкам публицистическую окраску. В недрах комедии обозначались ростки будущих полемических схваток, которые очень скоро разгорятся на страницах периодических изданий 1769—1772 гг. Соответственно в круг полемики оказываются втянутыми новые лица, и ее содержание приобретает иной характер. Но рассмотрение вопросов, связанных с новым этапом полемики, выходит за пределы задач настоящего исследования.