ВЗГЛЯДЪ

НА ИСТОРИЧЕСКІЙ ХОДЪ

РУССКОЙ ДРАМЫ.

ВЗГЛЯДЪ
НА ИСТОРИЧЕСКІЙ ХОДЪ
РУССКОЙ ДРАМЫ.

РАЗСУЖДЕНІЕ,

написанное

Кандидатомъ Михаиломъ Сухомлиновымъ,

для полученія степени

МАГИСТРА РУССКОЙ СЛОВЕСНОСТИ.

ХАРЬКОВЪ.

1850.

ПРОВ. 1954

По опредѣленію Историко-Филологическаго Факультета, въ засѣданіи онаго 30 Ноября 1850 года состоявшемуся, печатать дозволяется.

Деканъ М. Протопоповъ.

БИБЛІОТЕКА
ДУХОВНО-ПАСТЫРСКОЙ
АКАДЕМІИ.
3360
25

Въ Типографіи Императорскаго Харьковскаго Университета.

Драматическая поэзія является только у народовъ образованныхъ, достигшихъ извѣстной степени цивилизаціи; но зародыши, начатки драмы возникаютъ въ самую отдаленную эпоху народной жизни. Произхожденіе драмы еще Аристотель выводилъ изъ природы человѣческой, которой свойственно находить удовольствіе въ разсматриваніи чего нибудь подражательнаго въ произведеніяхъ искусства [1]. Дѣйствительно, этимъ свойствомъ можно объяснить появленіе различныхъ празднествъ, игръ и зрѣлищъ, которыми любятъ разнообразить жизнь свою даже и дикіе народы. Въ этихъ грубыхъ зрѣлищахъ заключается первое зерно драматической поэзіи. Согрѣваемое животворнымъ сочувствіемъ народныхъ массъ, это зерно постепенно развивается: случайное сборище народа дѣлается необходимою принадлежностью извѣстныхъ празднествъ, освящается религіозною цѣлію. Съ большимъ и большимъ распространеніемъ просвѣщенія и образованіемъ вкуса, драматическія произведенія, отрѣшаясь отъ прежней грубости, пріобрѣтаютъ эстетическое достоинство, подчиняются извѣстной теоріи, которая, въ свою очередь, не остается неподвижною. При усиленіи

[1] Aristoteles Werke . . . von Hoffmeister und Knebel. Poetik.

литературной дѣятельности, при основательнѣйшемъ изученіи художественныхъ образцевъ, теорія обогащается новыми идеями, и самая драма принимаетъ иной видъ, выражая собою духовную жизнь эпохи, направленіе народной образованности. Драма, какъ художественное произведеніе, принадлежитъ государству, жизни гражданской и общественной, и потому для мѣста своего развитія требуетъ ихъ средоточія [1]. Служа первоначально забавой празднаго невѣжества, драма, по водвореніи цивилизаціи, занимаетъ почетное мѣсто въ ряду произведеній литературныхъ, становится предметомъ изученія и эстетической критики,—и тогда-то два элемента драматической поэзіи: *высокое* (трагическое) и *смѣшное* (комическое) выражаются опредѣленно въ двухъ видахъ драмы—*трагедіи* и *комедіи*.

Трагедія и комедія — двѣ родныя сестры, два полюса одного и тогоже искусства: и та и другая воспроизводятъ жизнь, разоблачаютъ душу человѣка. Трагедія всегда удерживала свой высокій характеръ во мнѣніи народа. «Das «eigentliche Thema der ursprünglichen Tragödie ist das «*Göttliche*—говоритъ Гегель—aber nicht das Gottliche, wie «es den Inhalt des religiösen Bewusstseyns als solchen aus«macht, sondern wie es in die Welt, in das indiwiduelle «Handeln eintritt, in dieser Wirklichkeit jedoch seinen sub«stantiellen Charakter weder einbüsst, noch sich in das Ge«gentheil umgewendet sieht» [2]. Стремленія духа высоки и святы; въ Небѣ начало ихъ, но выполненіе на землѣ, и потому столько враждебныхъ силъ возстаетъ на благую волю человѣка, такую тяжелую борьбу долженъ вынести

---

[1] *Фр. Шлегеля:* Исторія древней и новой литературы. Т. II, гл. 12.

[2] *Hegel's* Aesthetik. Das Princip der Tragödie, Komödie und des Drama.

онъ для достиженія избранной цѣли. Все, что обѣщаетъ намъ счастье, что льститъ надеждой, все носитъ въ себѣ зародышъ гибели, скорбей и разочарованія; всякая радость отравляется предчувствіемъ близкаго горя, и въ этомъ безотрадномъ и неизбѣжномъ волненіи души заключается источникъ трагическаго вдохновенія. Наблюдая характеры въ трагедіяхъ, присутствуя, такъ сказать, при кровавомъ торжествѣ страсти, мы горячо любимъ или такъ же пламенно ненавидимъ лице, одержимое ею, мы страшимся за героя трагедіи, за человѣка, за человѣчество вообще, взволнованное чувство ищетъ успокоенія и можетъ найдти его только во глубинѣ нашего духа: насъ миритъ съ жизнію сознаніе своего истиннаго назначенія—«das Bewusstseyn «eines über das Irdische hinausgehenden Berufs», по выраженію Шлегеля [1].

Не выспренній полетъ мыслей, не высокія движенія духа являются передъ нами въ *комедіи*, а дѣйствія, поступки, столкновенія, имѣющія основаніе въ зависимости человѣка отъ внѣшности, въ неумѣньи его владычествовать надъ грубою тѣлесностію. Комедія представляетъ уклоненіе человѣка отъ его призванія, и впечатлѣніе, производимое ею, должно бы быть невыразимо тягостно; но и у комедіи есть примиритель, таящійся также во глубинѣ души человѣческой:—*смѣхъ*. «Многое бы возмутило человѣка—го«воритъ современный нашъ комикъ Гоголь—бывъ пред«ставлено въ наготѣ своей; но озаренное силою смѣха, «несетъ оно уже примиреніе въ душу. И тотъ кто понесъ «бы мщеніе противу злобнаго человѣка, уже почти мирится

---

[1] *Aug. Schlegel's:* Ueber dramatische Kunst und Literatur. T. I, стр. 62.

«съ нимъ, видя осмѣянными низкія движенія души его» [1]. Этимъ-то свѣтлымъ, примиряющимъ смѣхомъ и отличается собственно *комическое* (das Komische) отъ просто-*смѣшнаго* (das Lächerliche) [2]. «Смѣшное тогда только восходитъ на «степень художественнаго явленія, когда служитъ средст- «вомъ для выраженія идеи, тѣсно связанной съ высшими «требованіями нашей духовной жизни, — религіи, науки, «нравственности. Жизнь дѣйствительная представляетъ мно- «жество рѣзкихъ противорѣчій, поразительныхъ несообраз- «ностей съ благороднѣйшими влеченіями духа; если худож- «никъ, замѣтивъ эти несообразности, вѣрно схвативъ ихъ, «представивъ картину странностей, нелѣпостей, картину «искаженія человѣческой природы, заставитъ насъ смѣяться, «тогда онъ живо дастъ намъ чувствовать идею величія и «красоты, къ осуществленію которой человѣкъ призванъ, «но отъ которой онъ отступилъ; онъ возбудитъ въ насъ «сознаніе своего человѣческаго достоинства, тогда и только «тогда онъ—комикъ, и произведеніе его есть истинное «творчество. По этому комическое не надобно считать «только забавой, шуткой; оно можетъ пробуждать самыя «сильныя, глубокія ощущенія, можетъ въ высшей степени «потрясать душу. Смѣшное есть только одна стихія коми- «ческаго, и, можно сказать, внѣшняя сторона его; подъ «уродливой формой комическаго можетъ скрываться пла- «менный энтузіазмъ, чувство презрѣнія, состраданія благо- «роднаго негодованія, поэтической грусти, любви и т. д. «Дать почувствовать внутреннюю дисгармонію дѣйствитель- «ной жизни съ основными началами религіи, нравственно-

---

[1] Слова «Автора» въ послѣднемъ явленіи «Театральнаго разъѣзда», Гоголя.

[2] *Hegel's* Aesthetik. Das Princip der Komödie.

«сти, философіи,—есть собственно благородное, высокое «назначеніе комедіи» [1].

Условія трагедіи и комедіи вытекаютъ изъ самой сущности драматической поэзіи. Драма служитъ поэтическимъ изображеніемъ жизни, и потому, первое условіе—чтобы всѣ дѣйствующія лица были взяты изъ жизни, были бы существами живыми и *дѣйствующими*, а не безцвѣтными призраками, безъ ясной обрисовки характеровъ. Вовсозданные поэтомъ характеры, отъ начала до конца піэсы, не должны измѣнять ихъ основной идеѣ, а дѣйствіе должно образовать собою одно нераздѣльное цѣлое. Заимствовать предметы для изображенія изъ жизни дѣйствительной вовсе не значитъ сдѣлаться ея рабскимъ копистомъ: представить ничтожное пропшествіе, передать обыкновенный разговоръ, не стоило бы труда; но изобразить событіе, которое вызвало бы выведенныя лица на рѣшительную борьбу съ собственнымъ чувствомъ, заставило бы выступить наружу самые сокровенные изгибы ихъ характера, и чтобы все это совершалось по *непреложнымъ законамъ природы человѣческой*—вотъ чего требуетъ истинная драма, и умѣньемъ выбирать точку, съ которой всего ярче освѣщались бы характеры, искусствомъ въ изобрѣтеніи коллизій, опредѣляется степень величія драматическаго таланта. Одно изъ существенныхъ условій драмы, рѣзко отдѣляющее ее отъ лирическаго или субъективнаго рода поэзіи, состоитъ въ томъ, что въ драмѣ необходима въ высшей степени объективность; поэтъ долженъ скрыть свою личность, оставить насъ непосредственными судьями дѣйствующихъ лицъ, приковать вниманіе наше къ ихъ судьбѣ, безъ посторонняго участія и объясненій, наполняющихъ пустоту

[1] *Чистякова:* Курсъ теоріи словесности, Т. I, стр 215 - 217.

вялаго, безцвѣтнаго дѣйствія. Такая объективность изображенія вполнѣ достигнута Шекспиромъ. Кто хочетъ познакомиться съ его индивидуальностію, тотъ долженъ обратиться къ его лирическимъ произведеніямъ. Только этотъ родъ считалъ Шекспиръ истинною, настоящею поэзіею, и его стихотворенія показываютъ, что онъ не представлялъ въ драмахъ того, что говорило собственному его сердцу, или самого себя, какимъ онъ былъ и какъ онъ чувствовалъ; но что онъ изображалъ свѣтъ, какъ видѣлъ его предъ собою, во всей ясности и отдѣленнымъ неизмѣримою пропастью отъ него самого и отъ его глубокаго, нѣжнаго чувства [1].

Драма можетъ удовлетворять изложеннымъ условіямъ только тогда, когда находится на высшей степени своего развитія, которая всегда отдѣляется огромнымъ періодомъ времени отъ перваго начала театральныхъ зрѣлищъ. Постепенность, замѣчаемая въ развитіи драмы у всѣхъ образованныхъ народовъ, повторилась отчасти и въ исторіи русской драматической поэзіи, которая, однакоже, не прошла всѣхъ фазовъ полнаго историческаго развитія и въ послѣднемъ своемъ моментѣ (современномъ) вступила только въ точку перехода (Wendpunct), за которою, кажется, начнется новая, *ожидаемая* эпоха настоящаго ея развитія. Не считая себя въ правѣ, поэтому, изображать *развитіе* русской драмы, мы ограничимся *взглядомъ на историческій ходъ ея* и постараемся показать духъ, въ которомъ начала развиваться русская драма и обозначить, какимъ путемъ шла она, приближаясь къ эпохѣ самостоятельности, въ которую вступила недавно: потому, не останавливаясь на именахъ

---

[1] *Фр. Шлегеля:* Исторія др. и нов. литературы. Т. II. гл. XII, Шекспиръ.

менѣе замѣчательныхъ и на чисто-фактическихъ подробностяхъ русской драматургіи, мы будемъ указывать только на важнѣйшія ступени, которыя можно примѣтить въ лучшихъ и болѣе замѣчательныхъ произведеніяхъ русской драматической литературы, питая себя надеждою, что сжели очеркъ нашъ и не станетъ на ряду съ тѣми монографіями, которыя въ послѣдніе годы стали появляться въ нашей литературѣ, то по крайней мѣрѣ послужитъ къ возбужденію вопросовъ, рѣшеніе которыхъ необходимо для систематической связности и общности въ спеціальной разработкѣ русской литературы.

Въ исторіи драматургіи у народовъ Христіанской Европы замѣчается вообще три главные періода: первоначальные опыты драматическаго искусства—религіозныя и аллегорическія мистеріи занимаютъ первый періодъ; во второмъ, ученіе древнихъ дѣлается господствующимъ въ литературномъ мірѣ, стѣсняя свободу поэтическаго творчества; характеръ третьяго періода—освобожденіе отъ ига ложнаго классицизма, и зарождающаяся самостоятельность творчества. Тоже было и съ русской драмой. Духовныя мистеріи проникаютъ къ намъ съ Запада и образуютъ первый періодъ русской драматургіи, продолжающійся до Сумарокова. Съ Сумароковымъ являются у насъ правильныя драматическія сочиненія, написанныя подъ вліяніемъ древней теоріи, искаженной ложнымъ направленіемъ французской эстетики и подражаніемъ произведеніямъ тогдашней французской литературы. Вліяніе, водворенное Сумароковымъ на нашей сценѣ, привилось къ ней такъ сильно, что даже и теперь, спустя цѣлое столѣтіе, оно не исчезло еще совершенно. Но въ XIX вѣкѣ начало возникать и у насъ стремленіе къ

самостоятельности, а художественныя созданія Пушкина и Грибоѣдова, которыми по справедливости можетъ гордиться наша драматическая литература, доказываютъ, что это стремленіе не было безплоднымъ.

Въ первомъ періодѣ можно отмѣтить слѣдующія ступени: 1) до Петра I., 2) времена Петра, 3) времена Анны, 4) времена Елисаветы;—во второмъ періодѣ, отъ *Сумарокова* до Пушкина, въ трагедіи, одинъ *Озеровъ* заслуживаетъ особенное вниманіе, какъ талантъ сильный, согрѣтый любовью къ искусству; въ комедіи имѣетъ высокое значеніе *Фонъ-Визинъ*, раздѣляющій, вмѣстѣ съ Озеровымъ, этотъ періодъ на двѣ ступени: 1) отъ Сумарокова до Озерова и Фонъ-Визина, 2) отъ Озерова и Фонъ-Визина до *Пушкина* и *Грибоѣдова;*—въ настоящемъ періодѣ, кромѣ славнѣйшихъ его представителей: Пушкина и Грибоѣдова, особенною извѣстностью пользуется современный намъ комикъ *Гоголь,* вполнѣ свободный отъ иноземнаго вліянія въ своихъ произведеніяхъ, отличающихся оригинальностію и народностію.

Театральныя зрѣлища перешли къ намъ съ Запада, изъ Польши, гдѣ Католическая религія поддерживала любовь къ этимъ зрѣлищамъ, общую всѣмъ Славянамъ, у которыхъ еще во времена языческія извѣстны были сценическія увеселенія, чѣмъ можно объяснить и раннее появленіе ихъ у Славянъ по принятіи Христіанства [1]. Въ Чешской, Польской и Русской литературѣ, христіанскія мистеріи принадлежатъ къ числу древнѣйшихъ памятниковъ драматургіи, и у всѣхъ трехъ народовъ имѣютъ совершенно-одинаковый

[1] *Мацѣевскаго:* Очеркъ исторіи письменности и просвѣщенія Славянскихъ народовъ до XIV вѣка.

характеръ: серьезныя сцены перемѣшаны въ этихъ драмахъ съ забавными, и между тѣмъ какъ первыя сохраняютъ важность сказаній библейскихъ, въ послѣднихъ замѣтны слѣды тогдашняго быта. Изъ Чешскихъ мистерій особенно замѣчательны «Гробъ Господень» и «Продавецъ мастикъ». Первая представляетъ важный предметъ въ родѣ кантаты: въ ней поютъ Іерусалимскія жены, отыскивая Христа, лежащаго во гробѣ. Въ другой драмѣ представлено плутовство продавца мастикъ на ярмаркѣ и его шута. Оба шарлатанствомъ и обманами привлекаютъ къ себѣ народъ, который, покупая у нихъ разныя лекарства и мази, выслушиваетъ отъ обоихъ наставленія и замѣчанія въ сатирическомъ родѣ, и, въ свою очередь, также отвѣчаетъ на нихъ сатирою. Въ этой піэсѣ много есть грубыхъ и грязныхъ шутокъ; но цѣлое искусно примѣнено къ мѣстности и тогдашнимъ обычаямъ [1]. Первые драматическіе опыты въ Кіевѣ, а потомъ въ Москвѣ, были не болѣе, какъ простые разсказы извѣстнаго событія, въ лицахъ, составленные для того, чтобы нравственно назидать. Религія — мать и хранительница искусства, единственное свѣтило, около котораго вращается вся духовная дѣятельность младенчествующаго народа, представляла въ библейскихъ сказаніяхъ, богатые матеріалы для сценическихъ представленій. Содержаніе «Комедіи, притчи о блудномъ сынѣ», «Комедіи о Навуходоносорѣ» и др. взято изъ книгъ Св. Писанія, и эти піэсы удерживаютъ постоянно *назидательный* характеръ. Въ прологѣ къ первой комедіи ясно высказывается современное понятіе о цѣли драматическихъ представленій:

---

[1] *Мацѣевскаго:* Очеркъ исторіи письменности и просвѣщенія Славянскихъ народовъ до XIV вѣка.

Не тако слово въ памяти держится,
Яко же аще что дѣломъ явится....
Велію пользу можетъ притча дати,
Токмо извольте прилѣжно внимати.

И эту притчу представляли для того,

Дабы Христовымъ словамъ въ сердцахъ быти
Глубже писаннымъ, чтобы не забыти.

Весьма ясно выражается вѣкъ и вкусъ тогдашнихъ зрителей въ выборѣ дѣйствующихъ лицъ и вообще въ ходѣ и обстановкѣ піэсы. Вотъ содержаніе «комедіи о блудномъ сынѣ». Отецъ благодаритъ Бога, давшаго ему богатство, и дѣлаетъ наставленіе сыновьямъ; старшій остается при отцѣ, второй идетъ путешествовать. *Блудный* начинаетъ вести развратную жизнь, нанимаетъ множество рабовъ, пьетъ съ ними, *играетъ въ зерни;* рабы объигрываютъ и обкрадываютъ его, и опьянѣвшій *блудный* спѣшитъ уйдти со сцены, говоря:

«Подвеселилъ есмь себѣ, лучше пойду спати», а въ слѣдующемъ явленіи выходитъ «похмѣленъ». Слуги оставляютъ его, потому что ему нечѣмъ платить; онъ впадаетъ въ крайнюю нищету, и нанимается свинопасомъ къ одному богачу..... «здѣ инъ свинопасъ изыдетъ гоня прасята.... «блудный принесетъ корыто съ рожцами и ястъ, а пастухъ «свинія присядитъ до корыта; онъ же разгнѣвася ударитъ «свинія, да разбѣгутся» и за это «поведутъ блуднаго за «завѣсу, и біютъ плетьми, онъ кричитъ: государь! пощади!» Наконецъ блудный раскаявается, идетъ къ отцу и получаетъ, какъ извѣстно, прощеніе. «Комедія» раздѣляется на 6 частей, и въ антрактахъ обыкновенно «пойдутъ вси за «завѣсу, пѣвцы поютъ и будетъ intermedium.» При концѣ, «вси изшедше поклонятся, а мусикія запоетъ, и тако разы-

дутся гости». Замѣчательна особенная наивность въ изображеніи шутовъ, весельчаковъ, и свобода, грубость и даже сальность выраженій въ эту эпоху, когда нравы были цѣломудреннѣе языка. Въ «Навуходоносорѣ» выведенъ на сцену шутъ въ лицѣ *Сусакима*. Онъ говоритъ: «сказываютъ что Жиды свиного мяса не ядятъ.

Сисера: Но тебѣ же что къ тому?

Суаакимъ: Тогда и намъ свиныхъ жаринъ и колбасъ не будетъ.

Сисера: О великая свинія! самъ тогда бы лучше свиную жарину, нежели косякъ бархату, и паче колбасу, нежели золотую чепь въ корысть себѣ добывати хотѣлъ.

Сусакамъ, приговоренный къ смерти, такъ прощается со свѣтомъ: «Прости моя старая сестра, яже въ Ниневѣ «большой торгъ имѣеши сѣрными трески, веревками, са«пожными колодками и вшаною отравою; ялъ есмь у тебе «*блины пряженые*... Простите вы благородные сродники «мои изъ пятерыхъ чиновъ: ярыжки, чуры, трубочистники, «бренія возники и благородные чины духовные, иже при «церкви просящею милостынею питаютца».

Шуты въ нашихъ мистеріяхъ любятъ играть словами, какъ въ Римскихъ комедіяхъ любили это паразиты. *Говоніилъ:* къ утрію глава ему да усѣчена будетъ, тебѣ же измѣнниче *краткое* дѣйство учинити. *Сусакимъ:* Ей истинно *краткое* дѣйство, когда пядь длины моей убудетъ [1]. И такъ

[1] «Комедіи»: «О блудномъ сынѣ» и «Навуходоносорѣ», напечатанныя въ 8-й ч. Древней Россійск. Вивліоѳики, принадлежатъ Симеону Полоцкому; прочія драмы его остаются неизданными, подобно драмамъ Св. Димитрія Ростовскаго, Ѳеофана Прокоповича, Георгія Конисскаго и др. Первая недуховная піэса, играная у насъ, *Врачъ противу воли*, также не дошла до насъ. И. А. Дмитревскій, сохраняя начало этой комедіи, полагалъ, что если переводъ сдѣланъ не

вотъ гдѣ первый примѣръ игры словъ, встрѣчающейся въ послѣдствіи у Сумарокова и даже у Фонъ-Визина [1].

У насъ, какъ и у Поляковъ, кромѣ религіозныхъ мистерій, были еще представленія *аллегорическія*. Въ Польшѣ, по свидѣтельству Кадлубка (II, 94), вельможи, опечаленные смертью Казиміра Справедливаго, представили діалогъ, въ которомъ *веселость*, *печаль*, *свобода*, *благоразуміе* и *справедливость* оплакиваютъ потерю любимаго короля. *Веселость*, при жизни его оживлявшая народъ, жалуется на *печаль*, что она и ее хочетъ унести съ собою въ гробъ, причинивши смерть отцу народа. Въ нашихъ «комедіяхъ»; «Ужасная измѣна сластолюбиваго житія», «Страшное изображеніе втораго пришествія» и п. являются на сцену: *сластолюбіе*, *самоволіе*, *гордыня*, *премудрость*, *милосердіе Божіе* и далѣе *Геніюшъ Польскій*, *Королевство Польское*, что имѣетъ близкое отношеніе къ современнымъ политическимъ событіямъ. «Является *самоволіе* съ *гордынею*, люди отъ послушанія Короля своего разрѣшающе, и сердца къ несогласію разжигающе, тіиже воспрянувше, *Геніюша Польскаго*, въ сенатъ пришедшаго не слушаютъ, и между собою препираются, и Сеймъ или совѣтъ терзаютъ» [2].

самою Царевною Софіею Алексѣевною, то вѣрно представлялся въ ея теремахъ; ибо *слогъ перевода принадлежитъ времени, предшествовавшему царствованію Петра Великаго.* (Лѣтопись русскаго театра. Кн. Шаховскаго. 1840. Р. Р. т. т. I).

[1] См. далѣе, о Сумароковѣ, въ комедіи.

[2] Древн. Росс. Вивліоѳика. Ч. 9-я, «страшное изображеніе втораго пришествія», написан. 1702 г. Замѣчательно 7-е явленіе: «является *Королевство Польское*, укоряющее *сенаторовъ Лядскихъ* о погибели многихъ странъ, ради самовольнаго и гордыннаго несогласія и распри междоусобныя, имже на пособствіе Литвѣ по несогласномъ совѣтѣ

Таковъ характеръ нашихъ драматическихъ представленій въ періодъ до Петра I. Петръ I. началъ выписывать иностранныхъ актеровъ, предписалъ семинаріямъ по нѣскольку разъ въ годъ представлять комедіи для увеселенія; въ Москвѣ даваемы были нѣмецкія комедіи и оперы, а нѣкоторыя изъ нихъ переводились и порусски; въ антрактахъ являлись на сценѣ дураки и шуты съ дурами, забавляя народъ пѣснями и пляскою подъ звуки рожка [1]. Впрочемъ драматургія наша не сдѣлала при Петрѣ значительныхъ успѣховъ, и причиною этому, по мнѣнію г. Греча, было во-первыхъ, то, что Петръ болѣе всего заботился о существенно-полезномъ и необходимомъ, а театры составляютъ роскошь просвѣщенія; во-вторыхъ, театры Голландіи и Германіи, странъ, изъ которыхъ онъ наиболѣе заимствовалъ средства къ просвѣщенію своего народа, не могли удовлетворить его вкусу: тамъ играли одни грубые и непристойные фарсы. Петръ Великій предпочиталъ театрамъ маскарады, которые давали болѣе пищи его уму и воображенію, представленіемъ различныхъ народовъ, ихъ нравовъ, обычаевъ, одежды и прочаго [2]. Прекрасно характеризируютъ нѣкъ дававшіяся въ то время празднества, и, между прочимъ, пресловутая сватьба Князя-Папы, приглашеніе на ко-

---

отшедшимъ, является торжествующи *Марсъ Роксолянскій*, носящъ взятая Ляхомъ оружія, до него же *фортуна* и *побѣда* пришедше, знаменіе побѣды тому вручаютъ, и трофеумъ или столпъ торжественный *Россійскому орлу* вмѣсто гнѣзда украшаютъ; до него же *орелъ* со оружіемъ огненнымъ слетѣвъ, громко находящіе *Ляхи* поражаетъ».

[1] Русская старина. Спб. 1825.—Однажды, говорятъ, актеры вздумали разыграть какую-то печатную комедію; но, не зная, что дѣлать съ словами, напеч. въ скобкахъ, напр. *входитъ*, *въ сторону*, *закалается*, *умираетъ*, рѣшились ихъ пѣть.

[2] *Греча:* Очеркъ поэзіи драматической.

торую весьма любопытно, какъ памятникъ русскаго юмора временъ Петровыхъ [1].

Настоящія театральныя представленія при Дворѣ начались со вступленіемъ на престолъ Анны Іоанновны, въ 1730 году. Вызваны были труппы Французская, Нѣмецкая и Италіянская [2]. Къ коронаціи Императрицы Польскій Король Фридрихъ-Августъ прислалъ изъ Дрездена нѣсколько лучшихъ актеровъ, которые играли при Дворѣ Италіянскія интермедіи; въ подражаніе имъ, придворные представляли иногда русскія сказки, въ видѣ разговоровъ, подъ названіемъ «интермедій», напр. *Фениксово лѣное перышко, Яга баба* и пр. [3].

По восшествіи на престолъ Императрицы Елисаветы Петровны, нѣмецкій языкъ, при Дворѣ и въ высшемъ обществѣ замѣненъ былъ французскимъ, и съ этого времени утверждается французское вліяніе на нашу драматургію и на литературу вообще. Въ стѣнахъ сухопутнаго кадетскаго корпуса готовилось новое направленіе нашей драмы; кадеты играли русскіе діалоги, и весьма удачно, въ присутствіи Императрицы, представили русскую піэсу, сочиненную молодымъ Сумароковымъ, выпущеннымъ уже изъ корпуса въ

---

[1] «Позвать вѣжливо-приказываетъ Петръ — особливымъ пятилемъ, не торопясь тово, кто фамиліею своею гораздо старѣе чорта. Лучшаго изъ пустыхъ хвастуновъ Бѣлохвастова, которой, кромѣ души, весь въ заплатахъ; того кто не много учился и ничего не вѣдаетъ; надъ всѣми бочками коменданта и пьяницу и ѣдуна, старова оберъ-боярина, старова князь-дворянина и пр.» (Дополненія къ дѣяніямъ Петра Великаго, *Голикова*. Т. X.).

[2] *Греча:* Очеркъ поэзіи драматической.

[3] Словарь свѣтскихъ писателей. *Митр. Евгенія*, 1838. Т. I, Волковъ Ѳ. Г.

офицеры. Съ этихъ поръ Сумароковъ началъ трудиться для театра, и съ него собственно и начинается исторія русской драмы [1].

I.

Сумароковъ является уже драматургомъ просвѣщеннымъ, имѣющимъ опредѣленный взглядъ на искусство; но онъ, въ этомъ отношеніи, находился подъ вліяніемъ французской эстетики, и потому намъ необходимо познакомиться со взглядомъ на драматическую поэзію, господствовавшимъ тогда во Франціи.

Сумароковъ ясно и всюду высказывалъ желаніе сравниться съ Вольтеромъ, и кто же изъ писателей XVIII вѣка не желалъ этого? Понятно благоговѣйное уваженіе къ Вольтеру современниковъ; но судъ потомковъ безпристрастнѣе суда современнаго, и давно уже показаны недостатки произведеній Вольтера въ эстетическомъ отношеніи. Мы приведемъ здѣсь его мнѣніе о Шекспирѣ, которое можетъ служить образцемъ тогдашнихъ понятій о драматической поэзіи. Увлекаясь славою британскаго поэта, Вольтеръ оставался вѣрнымъ послѣдователемъ Расина: кромѣ трехъ «единствъ», въ которыя тогда такъ безусловно вѣрили,

---

[1] Первый опытъ нашей трагедіи, по формѣ французской, принадлежитъ Тредьяковскому; но, по замѣчанію князя Шаховскаго, «*Дейдамія*», также какъ и «*Тилемахида*» его, впала въ посмѣяніе; однако въ Тилемахидѣ можно отыскать нѣсколько десятковъ прекрасныхъ дактило-хореическихъ гекзаметровъ, а въ «Дейдаміи» нѣтъ ни стиховъ, ни разговора, ни дѣйствія сценическаго; самый языкъ ея, смѣшанный изъ высокопарныхъ и слишкомъ-простонародныхъ словъ, безобразенъ. (*Князя А. А. Шаховскаго:* лѣтопись Русскаго театра. Р. Р. т. 1840. Т. I.).

онъ считалъ существенною принадлежностью драмы всю утонченность, весь этикетъ, явившійся на сценѣ изъ подражанія блестящему Двору. Деликатность обхожденія была, по мнѣнію Вольтера, необходимымъ условіемъ героя драмы, хотя бы онъ былъ извергъ, упивающійся кровью человѣческихъ жертвъ. Простонародныя сцены, естественныя и энергическія, мастерски изображенныя Шекспиромъ, казались Вольтеру нестерпимыми; его оскорбляло нарушеніе «единствъ», которыя онъ съ такою горячностью защищалъ противъ Ламотта. Онъ хотѣлъ—не подражать Шекспиру, а сочинять, какъ самъ выражается, въ его духѣ: подъ этимъ онъ понималъ извѣстную свободу мыслей, республиканскую отважность, а не то дѣйствіе безъ правилъ и предѣловъ, не ту могучую, всеобъемлющую фантазію, которая составляетъ душу Шекспировыхъ созданій [1]. Миѳологію, исторію, поэзію древности — Франція сдѣлала почти исключительнымъ матеріаломъ для своихъ собственныхъ созданій; но древность эта была не истинная, не настоящая: она только прикрывала собою стихіи новой жизни двора Людовика XIV. Французы не подражали природѣ, какъ Греки, и потому не могли достичь до греческой естественности: они поддѣлывались подъ нее, а *природа фальшивая* никогда не можетъ быть *естественною*. Вотъ причина манерности и жеманства французской поэзіи [2]. Такимъ же образомъ поступили французы и въ теоріи: они приняли теорію древнихъ, но не поняли ея и исказили собственными ложными понятіями объ искусствѣ. Національную, собственно французскую теорію вкуса создалъ Вольтеръ, а выразилъ Мармонтель въ своемъ

---

1 *Villemain:* Tableau du XVIII siècle, IX leçon.

2 *Шевырева:* Теорія поэзіи, стр. 147 и стр. 160.

«Опытѣ о вкусѣ.» Вкусъ, по опредѣленію Мармонтеля, есть *чувство приличій* (le sentiment des convenances). Вкусъ можетъ быть двоякой: чувство приличій естественныхъ (sentiment des convenances naturelles) и чувство приличій случайныхъ и искуственныхъ (sentiment des convenances accidentelles et factices). Мармонтель рѣшительно предпочитаетъ вторыя,—поставляетъ вкусъ въ знаніи приличій общественныхъ: *чувство прекраснаго въ искусствѣ заключается въ чувствѣ общественнаго приличія и всегда ему подчинено* [1]. Батте, въ своей теоріи, пользовавшейся такимъ авторитетомъ въ XVIII вѣкѣ, также обращаетъ болѣе вниманія на форму, нежели на идею произведеній. Принимаемое имъ раздѣленіе трагедіи на «героическую» и «чудесную», а комедіи—на «высокую» и «низкую» основывается на однихъ внѣшнихъ признакахъ. По опредѣленію русскаго критика XVIII столѣтія, «*трагедія* есть плачевное зрелище, гдѣ дѣйствуютъ главныя лица Монарховъ, а гдѣ нѣтъ Царей то именуютъ *мѣщанскою трагедіею*» [2]. Строгое соблюденіе трехъ «единствъ» Батте считалъ необходимымъ закономъ драмы. По мнѣнію его, «не прилично заставлять Царя приходить на театръ, дабы выслушать преступника, которой долженъ еще нѣчто сказать ему: *натуральнѣе* было бы приводить преступника передъ Царя; но *единство мѣста было бы тогда прервано*» [3]. Такого же соблюденія «единствъ» требуетъ и Буало:

---

[1] Ibid. Положеніе XVII и стр. 173—174.

[2] См. Разсужденіе о театрѣ, безъ имени сочинителя, помѣщенное въ «Зрителѣ», журналѣ 1792 г. Мы часто будемъ обращаться къ этому разсужденію, служащему весьма важнымъ пособіемъ для знакомства съ драматическою теоріею, господствовавшею у насъ въ прошломъ вѣкѣ.

[3] *Батте*· Начальн. Правила Словесности, перев. *Облеухова*. Т. III.

Qu'en *un Lieu*, qu'en *un Jour*, *un seul Fait* accompli
Tienne jusqu'à la fin le Théâtre rempli. (L'art poétique).

Изъ всѣхъ страстей, вызывающихъ человѣка на трагическую борьбу, одна любовь получила право исключительнаго господства на сценѣ. Любовь и непремѣнно любовь должна была служить завязкою трагедіи. «Les Français— говоритъ французскій же писатель—à l'époque du renouvellement du théâtre, à la cour de Louis XIV, avaient l'esprit seduit par une réverie romanesque. Ce n'était pas le tendre Racine qui n'était propre à peindre autre chose que des amours, c'était le siecle qui ne lui demandait pas autre chose [1]. Сумароковъ также считалъ любовь существенною стихіею поэзіи: «*Любовь* источникъ и основаніе всякаго дыханія: а въ добавокъ сему *источникъ и основаніе поэзіи*» говоритъ Сумароковъ въ посвященіи эклогъ своихъ «прекрасному россійскаго народа женскому полу.» По замѣчанію Плаксина, всѣ трагедіи Сумарокова, въ отношеніи основанія, одинаковы: всегда два героя *питаютъ нѣжную страсть* къ одной красавицѣ; одинъ-злодѣй, другой-образецъ добродѣтели; для назидательства нравовъ, послѣдній, претерпѣвъ суточныя бѣдствія долженъ побѣдить перваго. Иногда сильнѣйшій, слѣд. злой, не находя взаимности, вдругъ дѣлается великодушнымъ къ побѣжденному доброму сопернику. Это дань идиллическому вѣку [2]. Трагедіи Сумарокова отличаются вообще эффектностію. Вотъ содержаніе трагедіи «Хоревъ»: *Завлохъ*, владѣтель Кіева, имѣетъ дочь *Оснельду;* его побѣждаетъ «Россійскій Князь» *Кій*, братъ котораго *Хоревъ*

---

[1] *Simonde de Sismondi.* De la littérature du midi de l'Europe. Chap. XXX. Du théâtre dans la poésie romantique.

[2] *Плаксина:* Руководство къ познанію исторіи литературы стр. 213.

питаетъ страсть къ Оснельдѣ. Хоревъ посылаетъ тайно въ станъ къ Завлоху просить согласія на бракъ съ его дочерью. Кій считаетъ этотъ поступокъ измѣною, и заставляетъ Оснельду выпить ядъ: ибо доносчики сказали, что она хотѣла овладѣть Кіевомъ. Между тѣмъ Хоревъ одерживаетъ вторичную побѣду надъ Завлохомъ, и въ награду проситъ руки Оснельды; но . . . . Оснельды уже нѣтъ. Кій приходитъ въ изступленіе, приноситъ раскаяніе въ своемъ злодѣйскомъ поступкѣ, а несчастный Хоревъ закалывается, чтобы послѣдовать за невѣстою. Въ такомъ же духѣ написана и «Синавъ и Труворъ» и вообще всѣ трагедіи Сумарокова. О «Хоревѣ» еще Тредьяковскій замѣтилъ, что «онъ взятъ весь изъ Корнелія, Расина и Вольтера, а наипаче изъ Расиновой Федры», на что Сумароковъ возражалъ: «это не правда; а что есть въ ней подражанія, а стиховъ пять—шесть есть и переводныхъ, что я и укрывать не имѣлъ намѣренія; для того что *то ни мало не стыдно* [1]». Другою отличительною чертою трагедіи Сумарокова можно признать неестественность, невыдержанность характеровъ. Въ подтвержденіе словъ нашихъ, мы воспользуемся результатами Мерзлякова, котораго основательные, остроумные и одушевленные разборы трагедій Сумарокова заключаютъ въ себѣ, за исключеніемъ нѣкоторыхъ

---

[1] Такое мнѣніе Сумароковъ раздѣлялъ съ французскими писателями. Ср. *Шевырева:* Теорія поэзіи, стр. 199. «Французы брали у Грековъ, Рима, новой Италіи, Испаніи и Англіи,—и все взятое признали своимъ собственнымъ, и любимый ихъ критикъ (Лагарпъ) успокоивалъ національное самолюбіе, говоря имъ съ своей Европейской каѳедры: «On ne saurait trop répéter que prendre aussi aux étrangers ou aux anciens pour enrichir sa nation, sera toujours un sujet de gloire et non pas de reproche.»

невѣрностей во взглядѣ, столько несомнѣнной истины, что скоро перешли въ общее убѣжденіе, такъ, что привести мнѣніе какого либо изъ послѣдующихъ критиковъ, значитъ только повторить сказанное Мерзляковымъ. Мерзляковъ находитъ, что въ трагедіи «Синавъ и Труворъ», характеръ *Гостомысла не даетъ ни малой пищи дѣйствію;* Гостомыслъ *богатъ* однимъ *совѣтами* (т. е. все *говоритъ*, а не *дѣйствуетъ)* и притомъ двузначительными; характеръ Ильмены, смѣсь героическаго и романическаго, также *бездѣйственный;* главнѣйшая же причина недостатка въ дѣйствіи заключается въ томъ, что авторъ не далъ *ни малѣйшаго оттѣнка характерамъ* двухъ братьевъ, Синава и Трувора. «*Синавъ* страннымъ образомъ влюбчивъ и великодушенъ. Узнавъ, что братъ его соперникъ и что Ильмена его не любитъ, онъ ни мало не перемѣняется въ своемъ поведеніи. Онъ уже спокоенъ, когда компческій отецъ старикъ сказалъ ему: нужды нѣтъ! какъ скоро выйдетъ замужъ, она перемѣнится и позабудетъ любовника: простодушной Князь доволенъ, и снова начинаетъ свои увѣренія въ страсти.—Еще чуднѣе, что сама Ильмена говоритъ тоже.—Для чего Синаву губить напрасно Трувора?—Онъ отъ души вѣритъ, что и Труворъ, поплакавъ, погрустивъ, перемѣнится, выберетъ другую невѣсту и будетъ, какъ говорится, жить да поживать.—Трувора нельзя назвать ни тираномъ, ни великодушнымъ. Онъ, въ отчаяніи, собрался было исторгнуть Ильмену изъ рукъ Синава предъ самыми олтарями; но это были только *неумѣстныя восклицанія и восторги!*—Весьма *невѣроятно,* что Синавъ, свѣдавъ о страсти двухъ любовниковъ, тотчасъ не послѣдовалъ пламенному чувству, имъ обладающему, и не принялъ мѣръ для удаленія брата. Труворъ всегда на сценѣ съ Ильменою, ему даны были всѣ средства всегда съ нею быть вмѣстѣ до

послѣдняго акта. Такимъ образомъ вмѣсто положеній занимательныхъ, разительныхъ, разнообразныхъ, составляющихъ душу сцены, по необходимости встрѣчаются однѣ вялыя нравоученія. *Монологи скучные и однообразные* занимаютъ мѣсто *наперсниковъ*; *нравоученія мѣсто дѣйствія.*» О «Димитріѣ Самозванцѣ» Мерзляковъ говоритъ рѣшительно, что во всѣхъ пяти актахъ этой трагедіи *нѣтъ никакого дѣйствія* и піэса эта *не имѣетъ почти ни одного характера.* Лице *Пармена* безцвѣтно; онъ совѣтуетъ Димитрію, *философствуетъ*, но *безъ всякаго дѣйствія* противъ него или за него. Въ *Шуйскомъ* видѣнъ только человѣкъ, которой ожидалъ, что другіе сдѣлаютъ въ его пользу, а самъ *пребывалъ въ покоѣ.* Въ одномъ этомъ характерѣ онъ выдержанъ *точно* отъ начала до конца:—вездѣ ровенъ, т. е. вездѣ незанимателенъ. *Ксенія* и *Георгій*—дѣти, водимыя на помочахъ: иногда *философствуютъ*, иногда сердятся, ласкаютъ другъ друга; но всегда остаются при своемъ. Въ характерѣ Димитрія соединено все несообразное и противоположное въ природѣ. «Явная ненависть и удивительно снисходительное терпѣніе, подозрительность и безпечность, могущество и безсиліе, раскаяніе и стремленіе къ новымъ злодѣяніямъ, алчба къ пролитію крови и нерѣшимость; сластолюбіе и холодность самая *бездѣйственная*, пылкость и спокойствіе удивительное, ярость и равнодушіе, гордость и терпѣніе ругательствъ и озлобленій чувствительнѣйшихъ: все это одѣто въ глупость, тупоуміе, фанфаронство, безсиліе, въ характеръ послѣдняго слѣпотствующаго человѣка: вотъ летаргической, нескладной составъ Димитрія душевно и тѣлесно». Такимъ образомъ изъ умной критики Мерзлякова ясно видно, что характеры въ трагедіяхъ Сумарокова неестественны, безцвѣтны, не раскрываются въ драматическомъ дѣйствіи, которое часто уступаетъ мѣсто резонер-

ству. Мерзляковъ приписываетъ это вѣку Сумарокова и отсутствію, въ то время, дѣльной критики; въ оправданіе основателя нашей драмы, мы можемъ прибавить еще, что такойже недостатокъ встрѣчается отчасти и у французскихъ писателей, которыхъ принялъ за образецъ Сумароковъ, и которые, по замѣчанію Гегеля, мало заботились объ ясной обрисовкѣ характеровъ, представляя, въ своихъ драмахъ, невѣрныя олицетворенія *общечеловѣческихъ* свойствъ и страстей [1]. Сумароковъ не думалъ о сохраненіи, въ трагедіяхъ своихъ, національнаго колорита: онъ съ одинаковою свободою бралъ предметы изъ Русской, Англійской и даже Персидской исторіи. Изъ девяти написанныхъ имъ трагедій, семь имѣютъ русское содержаніе; но еще Карамзинъ замѣтилъ, что Сумароковъ, «называя героевъ своихъ именами древнихъ Князей русскихъ, не думалъ соображать свойства дѣлъ и языка ихъ съ характеромъ времени» [2]. Плаксинъ видитъ у Сумарокова недостатокъ историческихъ и этнографическихъ свѣдѣній и ложность понятій о поэтической свободѣ: ибо въ его русскихъ трагедіяхъ, кромѣ именъ, ничего нѣтъ русскаго; самыя историческія лица совершенно искажены; въ мысляхъ, чувствованіяхъ и дѣйствіяхъ не имѣютъ *ни достовѣрности, ни вѣроятія* историческаго [3]. Великое созданіе Шекспира, «Гамлета», Сумароковъ передѣлалъ или, лучше сказать, изуродовалъ, примѣнивъ къ нему требованія французской классической школы. Онъ самъ говоритъ, въ отвѣтъ на критику Тредьяковскаго:

---

[1] *Hegel's* Aesthetik. Verhältnisz des dramatischen Kunstwerks zum Publicum.

[2] *Карамзина:* Пантеонъ Россійскихъ авторовъ. А. П. Сумароковъ.

[3] *Плаксина:* исторія литературы, стр. 211—212.

«*Гамлетъ мой*, кромѣ монолога въ окончаніи 3-го дѣйствія и Клавдіева на колѣни паданія, *на Шекспирову трагедію едва, едва походитъ*» [1]. Изъ персидской исторіи взята Сумароковымъ трагедія «Артистона», въ которой, по остроумному замѣчанію Мерзлякова, столько же непостижимостей, сколько дѣйствующихъ лицъ, столько связи и складу, сколько дурныхъ стиховъ; но за то дѣйствія и ходу весьма много: весь грузъ везется въ зимнюю, бурную дорогу на разломанныхъ саняхъ.—Дидактическое направленіе, предписываемое тогдашнею теоріею, ясно высказывается у Сумарокова. По словамъ нашего критика, «правило прославлять на театрѣ добродѣтель и уничижать порокъ свято; весьма должно остерегаться, чтобы къ развязкѣ зрѣлища не ставался порокъ торжествующимъ, это право принадлежитъ единой добродѣтели» [2]. Трагедіи Сумарокова оканчиваются обыкновенно торжествомъ добродѣтели или казнію порока. Такъ *Артистона* подъ конецъ піэсы дѣлается невѣстою *Орканта*, а жестокая *Федима* умираетъ отъ яда; такъ *Любочестъ*, считая себя обязаннымъ *Вышеславу*, за двукратное спасеніе отъ смерти, уступаетъ ему *Зениду;* такъ *Мстиславъ* отдаетъ *Ярославу* не только невѣсту, но и отнятый у него престолъ, а мятежный *Бурновей* получаетъ достойную казнь.—Мысли, принадлежащія самому автору, мнѣнія, сентенціи, въ духѣ XVIII вѣка, встрѣчаются у Сумарокова безпрестанно и влагаются, безъ разбора, даже въ уста Оснельдиной няньки.—Наконецъ, характеристическую черту и вмѣстѣ важнѣйшій недостатокъ

---

[1] См. въ полномъ собраніи сочиненій Сумарокова статью: «Отвѣтъ на критику», въ которой Сумароковъ опровергаетъ мнѣнія Т. (Тредьяковскаго) о «Гамлетѣ» и «Хоревѣ». Ч. X, стр. 103.

[2] «Зритель» Августъ, стр. 266.

трагедій Сумарокова составляетъ отсутствіе въ нихъ *драматическаго* дѣйствія. Въ «Димитріѣ Самозванцѣ», какъ сказано выше, нѣтъ никакого дѣйствія; въ «Синавѣ и Труворѣ» оно чрезвычайно вяло; отношенія дѣйствующихъ лицъ «Мстислава» совершенно непзвѣстны зрителямъ, которые, поэтому, не могутъ принимать въ нихъ участія. «Представленъ па сценѣ одинъ актеръ подъ вывѣскою *А.*, другой подъ именемъ *В*, третья актриса подъ заглавіемъ *С;* всѣ они сошлись въ мѣстѣ *D*, и начали трагедію для неизвѣстнаго *X:*—вотъ все!—Престранное происшествіе!—Княжна Псковская—плѣнница Князя Тмутаракапскаго, воюющаго съ роднымъ своимъ братомъ Княземъ Кіевскимъ; сей послѣдній осаждаетъ городъ Тмутаракань, беретъ его, и вся непостижимо текущая трагедія кончена». Изложивши содержаніе «Ярополка и Димизы», Мерзляковъ спрашиваетъ: «Да трагедія гдѣ?» и не находитъ ее, а въ *трагедіи* «Вышеславъ» *нѣтъ*, по его мнѣнію, *ничего трагическаго* и т. д. [1]. Вмѣсто необходимаго *драматическаго*, въ трагедіяхъ Сумарокова преобладаютъ *эпическій* и *лирическій* элементы: ибо дѣйствіе не столько *совершается*, сколько *разсказывается*, и дѣйствующія лица говорятъ продолжительные монологи, не имѣющіе прямаго отношенія къ общему ходу дѣйствія.

Нельзя не видѣть недостатковъ Сумарокова; но нельзя и не признать въ немъ истиннаго таланта: ибо—вдругъ стать такъ высоко надъ предшественниками, усвоить нашей драматургіи черты знаменитѣйшаго въ то время европейскаго театра, дать направленіе цѣлому періоду литературы,—все

---

[1] Критики Мерзлякова на трагедіи Сумарокова помѣщены въ «Вѣстникѣ Европы» 1817 года.

это могъ сдѣлать только писатель съ сильнымъ дарованіемъ. При всемъ несовершенствѣ въ эстетическомъ отношеніи, трагедіи Сумарокова имѣютъ для насъ неоспоримо-важное историческое значеніе, а для своего времени онѣ были явленіемъ необыкновеннымъ, возбуждали всеобщій восторгъ, именно потому, что нисколько не возвышались надъ тогдашними понятіями объ искусствѣ, были совершенно во вкусѣ эпохи, что̀ доказывается лестными отзывами о нихъ современниковъ. Новиковъ говоритъ, что хотя Сумароковъ «первый изъ Россіянъ началъ писать трагедіи по всѣмъ правиламъ театральнаго искуства; но столько успѣлъ во оныхъ, что заслужилъ названіе сѣвернаго Расина» [1]. Но вотъ обыкновенная судьба подобныхъ писателей: подчиняясь совершенно господствующему направленію, желая угодить прихоти вѣка, они при жизни получаютъ полную награду свою, собираютъ обильную дань удивленія и рукоплесканій, а въ потомствѣ ожидаетъ ихъ строгая, безпристрастная, низводящая ихъ съ высоты величія, критика, а иногда и совершенное забвеніе. Таковъ жребій и Сумарокова. Современники не сомнѣвались въ его геніальности; замѣчанія Тредьяковскаго, перваго критика Сумарокова, не могли поколебать общаго мнѣнія, въ которомъ такъ высоко стоялъ отецъ русской драматургіи; но восторгъ къ нему скоро началъ охладѣвать, и въ 1815 г. говорили уже рѣшительно, что время славы Сумарокова минуло: «Безспорно Сумароковъ былъ единственнымъ стихотворцемъ *своего времени;* но кто станетъ *нынѣ* восхищаться его сочиненіями» [2]. Карамзинъ и въ особенности Мерзляковъ чрезвы-

[1] *Новикова*: Опытъ историческаго словаря о Россійскихъ писателяхъ, стр. 207.

[2] Въ журналѣ Строева (1815): «Современный наблюдатель Р. Словесности», въ разборѣ «Росіяды», Хераскова.

чайно вѣрно опредѣлили характеръ драматическихъ произведеній Сумарокова: уважая неоспоримыя заслуги его, они не вѣрили слѣпо въ его геніальность [1], хвалили достойное хвалы и смѣло порицали слабыя стороны. По справедливому замѣчанію Карамзина, «Сумароковъ старался болѣе описывать *чувства*, нежели представлять *характеры* въ ихъ эстетической и нравственной истинѣ; не искалъ чрезвычайныхъ положеній и великихъ предметовъ для трагической живописи, но въ надеждѣ на пріятную кисть свою, основывалъ Драму всегда на самомъ обыкновенномъ и простомъ дѣйствіи... Называя Героевъ своихъ именами древнихъ Князей Русскихъ, не думалъ соображать свойства дѣлъ и языка ихъ съ характеромъ времени» [2]. Вѣрный критическій взглядъ и основательное изученіе Сумарокова привели Мерзлякова къ слѣдующему результату: «Сумаро-

---

[1] Мерзляковъ называетъ Сумарокова геніемъ; но своими же критиками разувѣряетъ насъ въ его геніальности. Да и самое имя генія даетъ онъ С—у вскользь, выхваляя общими мѣстами его заслуги. Вотъ образецъ этой похвалы: «возблагодаримъ его (С—ва) за ревностныя, высокія *усилія* вообще въ словесности и особенно въ драматической Поэзіи, *какъ отца нашего театра*, будемъ удивляться многоразличнымъ его занятіямъ, *изъ признательности* станемъ *отыскивать красоты его генія для* представленія потомству и рѣшимся подражать ему—въ постоянной любви къ Музамъ и почтенномъ трудолюбіи.» Здѣсь на первомъ планѣ являются: трудолюбіе, многоразличныя занятія, *усилія* въ драмат. поэзіи, а генія не видно: его нужно отыскивать, и еще *изъ признательности*. На подобную похвалу можно столько же полагаться, какъ и на комплиментъ, сдѣланный Сумарокову Вольтеромъ: «Votre lettre et vos ouvrages sont une grande preuve que le génie et le gout sont de tout pays.»

[2] *Карамзина*: Пантеонъ Россійскихъ авторовъ. А. П. Сумароковъ.

ковъ *зналъ только наружныя формы,* но не зналъ еще глубины и таинственныхъ средствъ своего искусства» [1].

Мнѣнія двухъ основателей нашей литературной критики, Карамзина и Мерзлякова, весьма опредѣленно характеризируютъ не одного только Сумарокова, но и весь періодъ нашей трагедіи до Озерова, а въ нѣкоторомъ смыслѣ даже и до Пушкина. Всѣ наши трагики 1) изображали *чувства,* а не *характеры;* 2) любя заимствовать изъ русской исторіи предметы для своихъ созданій, они нисколько не заботились о сохраненіи національнаго колорита; 3) они соблюдали тодько форму драматической поэзіи, не вникая въ таинственный смыслъ своего искусства.—Мы не будемъ входить въ подробный разборъ всѣхъ нашихъ трагическихъ писателей: ибо, разбирая произведенія ихъ съ принятой нами эстетической точки зрѣнія, мы бы безпрестанно повторяли себя; разсматривая же ихъ по другимъ отношеніямъ: по успѣху на сценѣ, по выраженію въ нихъ нѣкоторыхъ чертъ современности, и т. п. мы бы уклонились отъ предположенной нами цѣли и тѣмъ нарушили бы единство сочиненія. Тѣмъ болѣе имѣемъ мы право ограничиться писателями, составляющими эпоху, что всѣ, слѣдовавшіе за Сумароковымъ, трагики принадлежатъ къ одной и той же категоріи, отличаясь одинъ отъ другаго не въ цѣломъ, а въ частностяхъ, да и частности эти незначительны, почти неуловимы и нисколько не обозначаютъ индивидуальности писателя, которая бы рѣзко отдѣляла его отъ другихъ дѣятелей на томъ же поприщѣ. Характеристическія черты трагедій Сумарокова находимъ мы и у ближайшаго преемника его, *Княжнина.* Но у Княжнина нѣтъ нисколько самостоятельности; онъ скорѣе даровитый пере-

[1] «Вѣстникъ Европы» 1817. № 13, стр. 54.

водчикъ французскихъ піэсъ, нежели оригинальный писатель. Уже Мерзляковъ вѣрно опредѣлилъ значеніе Княжнина, какъ драматическаго писателя, сказавши, что «онъ подражалъ всѣмъ французскимъ трагикамъ вмѣстѣ, или, лучше, переводилъ изъ нихъ. Почти ни одинъ планъ, ни одинъ характеръ, ни одинъ монологъ совершенно не принадлежитъ ему. Во «Владисанѣ» большая часть «Меропы», часть «Заиры» и другихъ Вольтеровыхъ трагедій. Витозаръ, Вамиръ, Пальмира, сынъ ея, тоже, что Полифонтъ, Евриклесъ, Меропа, Егистъ и пр. Ярополкъ, Владиміръ, Рогнѣда, Клеомена, тоже, что Орестъ, Пирръ, Герміона, Андромаха. Пылкая ревность Орозмана присвоена Владисану, и т. д... Вотъ это значитъ подлинно перекладывать на русскіе нравы». [1] Достоинство Княжнина заключается въ томъ, что онъ старался подражать лучшимъ, въ его время, европейскимъ трагикамъ и иногда довольно удачно передавалъ красоты Корнеля, Расина, Вольтера; у Княжнина болѣе вкуса и языкъ легче, нежели у Сумарокова, что̀ почти всегда замѣчается у писателей послѣдующихъ въ сравненіи съ ихъ предшественниками.—Трагедіи *Хераскова*, замѣчательнѣйшаго изъ писателей этого періода, принадлежатъ къ одной категоріи съ трагедіями Сумарокова, только у Хераскова болѣе нѣжности, мягкости въ изображеніи страстей и въ самомъ выраженіи. Драмы Хераскова по языку стоятъ выше Сумароковскихъ; но по драматическому искусству не могутъ съ ними сравниться [2]. Любовь плѣнной княжны (Пламены), къ князю кіевскому (Позвѣзду), заговоръ и возстаніе отца ея (Превзыда), смерть его, вообще форма,

---

[1] Труды Общ. Любит. Россійской Словесности. Ч. I, 100.

[2] *Плаксина:* Ист. лит. стр. 284.

ходъ трагедіи «Пламены» имѣетъ большое сходство съ «Хоревомъ» Сумарокова и т. д. У Хераскова также часто встрѣчаются отвлеченныя разсужденія и нравственныя сентенціи; онъ самъ говоритъ: «слаба любовь, слаба коль можетъ разсуждать», а, между тѣмъ, влюбленные, въ его трагедіяхъ, чрезвычайно многорѣчивы. Вѣстники, наперсники, наперсницы принадлежатъ къ числу необходимыхъ дѣйствующихъ лицъ и у Хераскова, и также лишены всякой оригинальности. Трагедіи его, также какъ и поэмы, отличаются особенною назидательностію, которая составляла главнѣйшую цѣль всѣхъ его произведеній.—Памятники нашей драматической литературы этого періода заключаются въ 43-хъ частяхъ «Россійскаго ѳеатра»; читая трагедіи, помѣщенныя въ этомъ изданіи, утомляешься ихъ однообразіемъ: основаніе, ходъ, форма, во всѣхъ трагедіяхъ, совершенно-одинаковы; вся разница въ именахъ лицъ и въ мѣстѣ дѣйствія, которое причудливая фантазія авторовъ переноситъ во всѣ страны міра: въ Грецію, Римъ, новую Италію, Персію, Турцію, малую Азію; всего же чаще дѣйствіе или, правильнѣе, *разговоры* происходятъ въ Россіи. Въ «Россійскомъ ѳеатрѣ» напечатаны произведенія слѣдующихъ писателей: *В. Майкова*, автора двухъ трагедій: «Агріопа», Царевна Мизійская, и «Ѳемистъ и Іеронима»; дѣйствіе послѣдней въ Константинополѣ, въ султанскомъ сералѣ;—*Н. Николева*, сочинившаго «Пальмиру», гдѣ выведены на сцену «Ироксерсъ», царь Тирскій, «Омаръ», князь Сидонскій, и др., «Сорену и Зальмира», взятую изъ русской исторіи;—*П. Плавильщикова:* «Дружество», трагедія въ 5-ти дѣйствіяхъ, изъ русской исторіи;—*Ключарева*: «Владиміръ Великій»;—«Пантея», *ротмистра Козельскаго*, «Траянъ и Лида» *прапорщика В. Л.;* дѣйствіе первой въ Мидіи, второй—въ Римѣ, и дѣйствующія лица: «Пертинаксъ», Римскій

Императоръ, «Траянъ», наслѣдникъ престола и пр. Сверхъ того, въ «Ѳеатрѣ» помѣщено нѣсколько трагедій неизвѣстныхъ сочинителей: «Сакмиръ», сынъ Полотскаго князя, «Андромаха», «Владимиръ и Ярополкъ»—и между ними есть даже драма духовная, родъ древней мистеріи, «Іефѳай, священная трагедія, коея содержаніе взято изъ библейскихъ книгъ судей, глава II, къ концу».—Вообще, никто изъ послѣдующихъ трагиковъ не уклонился отъ пути, проложеннаго Сумароковымъ, до самаго Озерова, составляющаго блестящее исключеніе изъ общей массы трагическихъ писателей этого періода, произведенія которыхъ, по словамъ Плаксина, замѣчательны только потому, что, при бѣдности нашей драматической литературы, они поддерживали существованіе театра [1].

Озеровъ также находился подъ вліяніемъ французской школы; но трагедіи его составляютъ эпоху въ исторіи русской драматической поэзіи. Избравъ въ «Эдипѣ» и въ «Поликсенѣ» предметы дѣйствительно трагическіе, Озеровъ измѣнилъ ходъ дѣйствія Софокловой трагедіи, слѣдуя передѣлавшему ее французскому трагику, Дюси. Мерзляковъ говоритъ, что Озеровъ, воспользовавшись въ главномъ планѣ трагедіей Софокла: «Едипъ въ Колонѣ», въ частяхъ подражалъ французской трагедіи «Дюсиса», которая именуется «Едипъ у Адмета». Полевой называетъ даже Озерова «русскимъ Дюсисомъ», переводящимъ цѣлыя явленія изъ «Дюсиса» [2]. Вліяніе французской школы, замѣтное во всей трагедіи Озерова, во всѣхъ уклоненіяхъ его отъ

---

[1] *Плаксина:* Исторія литературы, стр. 290.

[2] *Полевого:* Очерки русской литературы. Ч. I, Жуковскій и его сочиненія, стр. 105.

Софокла, особенно рѣзко обнаруживается въ заключеніи «Эдипа»,—эффектною смертію Креона, и, подобно баснѣ, нравоученіемъ, высказаннымъ устами первосвященника. Отдавая полную справедливость нашему трагику за удачное сохраненіе, въ нѣкоторыхъ сценахъ, духа древней трагедіи, Мерзляковъ вмѣстѣ съ тѣмъ замѣчаетъ, что «неумѣстной порывъ Полиника умереть за отца равно страненъ и невѣроятенъ. Требованіе на жертву Антигоны, безбожное вступленіе неосвященнаго Полиника въ храмъ Евменидъ, и наконецъ смерть самаго Креона уничтожаютъ, или искажаютъ совершенно основу этой басни, т. е. оракулово предсказаніе: успокоеніе страданій Едиповыхъ. Такимъ образомъ потеряно истинное величіе трагедіи древней: очарованіе исчезло! я не вижу здѣсь ни одного Грека, ни Греціи» [1]. Въ «Эдипѣ» и въ «Поликсенѣ», какъ и во всѣхъ трагедіяхъ Озерова, встрѣчаются сентенціи, разговоры довольно обыкновенные и вялые, и слѣдовательно совершенно лишніе. Въ «Димитріѣ Донскомъ» взяты изъ русской исторіи одни только имена, а не характеры, не колоритъ дѣйствія. Самая любовь Димитрія и Ксеніи отзывается вліяніемъ сантиментальныхъ романовъ: онъ видѣлъ ее въ церкви, очарованъ ею, и мать дала согласіе на бракъ, но мать умираетъ, и отецъ отдаетъ Ксенію князю Тверскому; Ксенія, несчастная жертва холоднаго разсчета, является въ станъ, по деспотическому зову отца, и не въ силахъ будучи преодолѣть себя, рѣшается постричься въ монахини; но когда ей представили гибель, грозящую отечеству, она побѣждаетъ страсть и даетъ слово князю Тверскому. Здѣсь является она одною

---

[1] «Вѣстникъ Европы», 1817. № 8. Разборъ трагедіи: «Едипъ въ Аѳинахъ», 292 стр.

изъ добродѣтельныхъ особъ, которыя, какъ извѣстно, неизбѣжны въ старой трагедіи, и къ которымъ принадлежатъ въ этой піэсѣ: «Бренскій», оруженосецъ Димитрія, «Избрана», наперсница Ксеніи, «Князь Бѣлозерскій»—воплощенная добродѣтель и опытная мудрость, и др. «Димитрій», главное лице трагедіи, представленъ рѣшительно неспособнымъ на трагическую борьбу: онъ далеко не имѣетъ той закаленной силы духа, которая встрѣчаетъ бѣду лицемъ къ лицу, и до послѣдней искры жизни выдерживаетъ нападенія враждующей стороны. Въ этомъ отношеніи даже Ксенія скорѣе героиня трагедіи, нежели Димитрій: она хоть однажды, по убѣжденію благоразумныхъ князей, жертвуетъ своею страстію, чтобы спасти отечество.—Плаксинъ вѣрно характеризируетъ Озерова, говоря: 1) искусство или художническая часть трагедій его представляетъ смѣсь стараго классицизма съ возникающимъ романтизмомъ; 2) поэтъ, отгадавъ общее значеніе человѣчества, не всегда или, по крайней мѣрѣ, не ясно понималъ историческую мысль каждаго народа; 3) изображеніе женскихъ характеровъ составляетъ вѣнецъ искусства Озерова [1].

Не выдерживая строгой критики, трагедіи Озерова имѣютъ неоспоримое преимущество въ сравненіи съ трагедіями его предшественниковъ. По остроумному замѣчанію Полеваго, «Сумароковъ писалъ трагедіи съ комедіями, потому что въ Петербургѣ построили театръ. Херасковъ творилъ трагедіи, потому, что другіе творили. Княжнинъ ввязался въ трагедіи и комедіи, потому, что надобно было что нибудь представлять на сценѣ» [2]. «Если мы возмемъ—говоритъ Плаксинъ—съ

---

[1] *Плаксина:* Исторія литературы, стр. 299—300

[2] *Полеваго:* Очерки русской литературы. Русскіе классики. Кантемиръ, стр. 361.

одной стороны трагедіи прежнихъ писателей, съ другой творенія Озерова, то найдемъ разность безпрелѣльную: первыя потому написаны, что надобно было написать, а сіи родились, зрѣли въ душѣ творца и исторгались изъ оной противъ воли его, голько по естественному стремленію генія къ творчеству, по безкорыстной любви къ творенію» [1]. По словамъ другаго критика, «Озеровъ превосходитъ всѣхъ своихъ предшественниковъ и никто изъ его послѣдователей до сихъ поръ еще не сталъ съ нимъ на равнѣ. Его слогъ легче и благороднѣе слога Сумарокова и Княжнина; характеры его героевъ натуральнѣе тѣхъ тирановъ и ихъ невинныхъ и добродѣтельныхъ жертвъ, которыя находимъ въ старыхъ нашихъ трагедіяхъ» [2]. Озеровъ не вполнѣ самостоятеленъ: онъ подражалъ Дюси; но подражалъ по особенному сочувствію къ этому писателю; между талантами обоихъ трагиковъ было что-то родственное: сантиментальное направленіе поэзіи Дюси говорило нѣжной, чувствительной душѣ нашего трагика и отозвалось прекрасными лирическими мѣстами въ его произведеніяхъ. Озеровъ, подобно прежнимъ трагикамъ, изображалъ *чувства*, а не *характеры;* но онъ довелъ изображеніе чувства до эстетическаго совершенства: всѣ женскія роли въ его трагедіяхъ могутъ служить этому доказательствомъ; вмѣсто напыщенныхъ тирадъ, неумѣстныхъ восклицаній и восторговъ, созданія Озерова исполнены глубокаго чувства и сильнаго *лирическаго* вдохновенія; *лиризмъ*, замѣтный въ нашей

---

[1] *Плаксина:* Исторія литературы, стр. 298.

[2] Нѣкоторыя замѣчанія Россіянина, живущаго нынѣ въ Парижѣ, на Антологію Г. Дюпре де Сент-Мора. стр. 112. Вѣстникъ Европы. 1824. № 22.

трагедіи, съ перваго ея появленія, дѣлается у Озерова языкомъ истинной страсти; нѣкоторыми сценами Озеровъ доказалъ въ себѣ вѣрное знаніе человѣческаго сердца [1] —свойство почти совершенно неизвѣстное его предшественникамъ. Онъ принимаетъ теплое участіе въ судьбѣ своихъ дѣйствующихъ лицъ: оттого—то въ ихъ задушевныхъ признаніяхъ просвѣчиваетъ поэтическая душа трагика, звучитъ глубокое страданіе человѣка, потрясеннаго несчастіями жизни. Такое соприсутствіе автора не совмѣстно съ идеей истинной драмы; но важно вообще для произведеній литературныхъ, какъ свидѣтельство родства ихъ съ душою и мыслію поэта.

Подражательная трагедія доведена у насъ Озеровымъ до такой степени совершенства, что ни одинъ изъ послѣдующихъ писателей, до самаго Пушкина, не превзошелъ Озерова и даже не сравнился съ нимъ. Сочиненія Озерова оставались послѣ 1812 года—остаются частію и понынѣ—единственными и превосходнѣйшими произведеніями въ трагедіи. Долго послѣ него никто не отваживался писать въ этомъ родѣ. Съ другой стороны, вскорѣ послѣ Озерова, переводы сантиментальныхъ, гражданскихъ драмъ Коцебу наводнили нашу сцену [2]. Въ «Россійскомъ ѳеатрѣ» помѣщено нѣсколько «драммъ», направленіе которыхъ видно уже изъ ихъ заглавій: «Торжество дружбы», «Награжденіе добродѣтели», «Торжествующая добродѣтель» и пр., такъ точно какъ свойства лицъ видны изъ ихъ названій: «Благомыслъ, Добросердъ, Легковѣръ» и т. д. Еще Сумароковъ написалъ драму «Пустынникъ», за нимъ Херасковъ сочинилъ *слезныя драмы:* «Другъ несчастныхъ», «Гони-

---

[1] *Мерзлякова:* Разборъ «Эдипа», стр 276, 288.

[2] *Зеленецкаго:* Исторія русской литературы, 1849. стр. 178.

мыя»; но въ особенномъ ходу были подобныя драмы въ теченіе разсматриваемаго нами періода. — Особенною извѣстностію на нашей сценѣ пользовалась, въ началѣ XIX вѣка, трагедія Крюковскаго «Пожарскій». Въ собственномъ смыслѣ она не можетъ быть названа трагедіей: ибо въ ней нѣтъ дѣйствія, а одни только разговоры; но монологи дѣйствующихъ лицъ одушевлены любовію къ отечеству, и этимъ объясняется причина чрезвычайнаго успѣха этой трагедіи, тѣмъ болѣе, что Россіи угрожало тогда нашествіе Наполеона. Пожарскій, Ольга—жена его, Мининъ, военачальники, всѣ горятъ желаніемъ спасти отечество; одинъ Заруцкій выставленъ измѣнникомъ, и его постигаетъ заслуженное наказаніе.

Вообще патріотизмъ поддерживалъ существованіе многихъ піэсъ, слабыхъ во всѣхъ другихъ отношеніяхъ, и наши трагики, хорошо зная общественный вкусъ, умѣли угождать ему счастливымъ выборомъ предмета. По мнѣнію критика «Зрителя», «*отечественность* въ театральномъ сочиненіи должна быть первымъ предметомъ» [1]. Большая часть нашихъ трагедій XVIII и начала XIX вѣка имѣютъ русское содержаніе, въ чемъ замѣтно уклоненіе нашихъ авторовъ отъ своихъ образцевъ — писателей французскихъ, у которыхъ всегда была какая-то нелюбовь къ предметамъ національнымъ; но Французы имѣютъ передъ нами то преимущество въ этомъ отношеніи, что «хотя предметы ихъ трагедій не національны, за исключеніемъ весьма немногихъ, однако этотъ родъ поэзіи въ цѣлости, по господствующему направленію и образу чувствованій, соотвѣтствуетъ въ высшей степени духу и характеру

[1] «Зритель». Іюнь. стр 128.

французскому» [1]. Этого нельзя сказать вообще о русскихъ трагедіяхъ: ихъ высокопарные монологи не были отголоскомъ русскаго ума или чувства, а доказывали скорѣе ложный взглядъ нашихъ трагиковъ на значеніе лирическаго элемента въ драмѣ; только тамъ гдѣ выражалась любовь къ отечеству, въ виду враговъ, грозящихъ позорнымъ игомъ, гдѣ Русскіе призывались къ защитѣ родной земли, только тамъ патріотическое одушевленіе замѣняло поддѣльный восторгъ и холодную декламацію. Причина очевидна: во всемъ другомъ наши трагедіи были мертвымъ подражаніемъ, въ чувствѣ же патріотизма онѣ были явленіемъ жизненнымъ, выраженіемъ общаго характера литературы цѣлаго вѣка, которой лирическое, хвалебное направленіе служило отголоскомъ побѣдныхъ громовъ и славы русскаго оружія, создавшей и упрочившей величіе Русскаго Царства...

Новая эпоха русской трагедіи начинается съ появленіемъ драматическихъ произведеній *Пушкина*. Прежніе наши трагики, болѣе или менѣе удачно, описывали *чувства*, Пушкинъ художественно изображалъ *характеры*. Каждая сцена, каждый разговоръ у него исполненъ внутренней силы и драматизма, и, принимая мнѣніе Жанъ-Поля-Рихтера, что «эпическая рѣчь описываетъ ощущеніе, драматическая содержитъ его» [2], мы не можемъ не признать «сценъ» Пушкина истинно *драматическими* созданіями, между тѣмъ какъ произведенія всѣхъ прежнихъ трагиковъ, безъ исключенія, удерживаютъ характеръ эпическій. Вмѣсто холоднаго, безцвѣтнаго дидактизма, въ созданіяхъ Пушкина являются великія, полножизненныя идеи, развитыя съ высокимъ

---

[1] *Фр. Шлегеля:* Ист. др. и нов. лит. Т. 2. стр. 162.

[2] *J. P. Richter:* Vorschule der Aesthetik.

поэтическимъ искусствомъ. Въ слѣдствіе вліянія французской школы, любовь составляла необходимую и единственную завязку прежнихъ трагедій,—Пушкинъ возвысился надъ стѣснительными требованіями ложной теоріи, и оттого мы находимъ такое разнообразіе въ изображаемыхъ имъ предметахъ: и адское чувство зависти, и страданія отвергнутой любви, неутолимая жажда къ золоту и безумно-страстное увлеченіе женщинами,—всѣ эти грозныя страсти являются у Пушкина въ истинно-трагическомъ величіи. Не велико число драматическихъ очерковъ Пушкина; но творческая фантазія поэта такъ роскошно выразилась въ нихъ, что они составляютъ не только драгоцѣннѣйшій перлъ нашей драматической поэзіи; но, вмѣстѣ съ немногими другими, и лучшее достояніе, красу всей русской литературы. Независимо отъ всѣхъ условныхъ отношеній, можно прямо видѣть самого поэта, опредѣлить его значеніе не только историческое, а живое, присущее, имѣющее свое основаніе въ нравственномъ существѣ человѣка, въ его способности любить и цѣнить искусство, какому бы вѣку и народу оно ни принадлежало, въ какія бы формы оно ни облекалось. Каждая изъ драматическихъ піэсъ Пушкина представляетъ хотя и небольшое по объему, но вполнѣ художественное цѣлое, и потому каждая заслуживаетъ подробнаго разбора.

Въ «Моцартѣ и Сальери» прекрасно раскрыта мысль, что даръ творческій, какъ слава и счастіе, почти никогда не совпадаетъ съ его сознаніемъ, а нерѣдко и съ нравственнымъ достоинствомъ. Поэтъ поражаетъ насъ глубокимъ знаніемъ человѣческаго сердца, проникаетъ въ глубь его въ минуту восторженнаго увлеченія, и умѣетъ сохранить поэтическую истину, никогда и нигдѣ не измѣняя своему превосходному знанію человѣка. «Сальери» родился съ лю-

бовью къ музыкѣ, съ страстной, неодолимой любовью къ ней; съ чуднымъ наслажденіемъ внимаетъ онъ великимъ геніямъ музыки, ясно сознаетъ ихъ величіе и вмѣстѣ собственныя заблужденія, отрекается отъ своихъ прежнихъ, выстраданныхъ опытовъ, бросаетъ все, «что такъ любилъ, чему такъ жарко вѣрилъ», и бодро слѣдуетъ по новому направленію, безъ отчаянія, безъ ропота, какъ тотъ, «кто заблуждался и встрѣчнымъ посланъ въ сторону иную». Энтузіастъ музыки, онъ вмѣстѣ съ тѣмъ уменъ и имѣетъ не злое сердце, онъ не идеалъ добродѣтели, не чудо порока, не «Оркантъ», не «Димитрій Самозванецъ»; у него есть ядъ, послѣдній даръ его Изоры, но онъ не рѣшается влить его въ чашу самаго лютаго врага — его удерживаетъ отъ преступленія восхитительная мысль:

Быть можетъ, посѣтитъ меня восторгъ
И творческая ночь и вдохновенье;
Быть можетъ новый Гайденъ сотворитъ
Великое — и наслажусь имъ. . . .

Онъ не могъ не предаться обманчивой надеждѣ, не могъ не повѣрить ея льстивому голосу: иначе бы жизнь его была безцвѣтнѣй смерти, потеряла бы всякій смыслъ. И вотъ, казалось, въ «Моцартѣ» посланъ ему новый Гайденъ; но вмѣсто обѣтованныхъ благословеній, гроза проклятія падаетъ на голову великаго художника. Тайна ужаснаго впечатлѣнія объясняется характеромъ «Моцарта», прекрасно выдержаннымъ исторически. Вѣчно веселый, беззаботный, онъ равнодушно принимаетъ громкое имя генія, — ему ничего не стоитъ сказать: «онъ же геній какъ *ты* да *я*»; но Сальери уже постигъ, какая страшная бездна отдѣляетъ его отъ Моцарта, и какимъ невыразимымъ отчаяніемъ должно было отозваться пронзившее его сознаніе, что геній не пріобрѣ-

тается трудомъ и лишеніями, а «озаряетъ голову безумца, гуляки празднаго», какой горькой ошибкой представилась ему вся его прошлая жизнь! Какъ же онъ могъ безъ зависти смотрѣть на Моцарта, который былъ воплощеннымъ укоромъ, жестокой насмѣшкой судьбы надъ безполезными усиліями пигмея. Въ отчаянномъ ропотѣ, Сальери винитъ въ неправосудіи и небо и землю, и передъ своею совѣстью сознается, что онъ «глубоко, мучительно завидуетъ», и что пришелъ часъ разлуки съ послѣднимъ даромъ Изоры. Моцартъ и Сальери сходятся въ трактирѣ. Моцартъ разсказываетъ о посѣщеніи таинственнаго гостя, заказавшаго ему Requiem; Сальери смѣется суевѣрному страху и припоминаетъ совѣтъ Бомарше прибѣгать въ подобныхъ случаяхъ къ бутылкѣ шампанскаго или къ «женитьбѣ Фигаро». При этомъ Моцартъ спрашиваетъ наивно, безо всякой цѣли: «правда ли, что Бомарше отравилъ кого-то?» Какъ громомъ поражаетъ Сальери вопросъ, касающійся того адскаго замысла, который желалъ бы онъ скрыть отъ самого себя, прогоняя мысль объ ужасѣ злодѣянія въ минуту его совершенія, а теперь онъ вызванъ на разговоръ о немъ, и потому выполненіе его становится въ тысячу разъ тяжелѣ. На вопросъ Моцарта о Бомарше, самолюбіе Сальери отвѣчаетъ:

Не думаю: онъ слишкомъ былъ *смѣшонъ*
Для ремесла такого,

а добрый Моцартъ оправдываетъ Бомарше посвоему:

Онъ же геній
Какъ *ты* да *я*. А геній и злодѣйство
Двѣ вещи несовмѣстныя,—

и своими простодушными словами наноситъ жестокій ударъ отверженному Сальери: Моцартъ называетъ геніемъ и себя

и *его*, а онъ измученъ сознаніемъ своего ничтожества и вмѣстѣ благоговѣйнымъ удивленіемъ Моцарту, который, говоря словами Сальери, посланъ на землю «какъ нѣкій херувимъ» и

. . . нѣсколько занесъ къ намъ пѣсень райскихъ,
Чтобъ, возмутивъ *безкрылое* желанье
Въ *насъ*, *чадахъ праха*, послѣ улетѣть!

Какая трагическая исповѣдь разочароваинаго, схоронившаго свои лучшія надежды! — Сальери рѣшился на злодѣяніе, и послѣ правдиваго и грознаго свидѣтельства, что «геній и злодѣйство не совмѣстны», ему оставалось что нибудь изъ двухъ: или вдругъ превратиться, перестать быть Сальери, или отравить Моцарта; по такія сверхъестественныя метаморфозы допускаются, для театральнаго эффекта, только въ трагедіяхъ Сумарокова и его послѣдователей [1], Пушкинъ же слишкомъ хорошо зналъ человѣческое сердце, и его Сальери бросаетъ ядъ въ стаканъ Моцарта, говоря:

Моцартъ: «Ну, пей же».
За твое
Здоровье, *другъ*, за искренній союзъ,
Связующій Моцарта и Сальери.

Совершается послѣдній актъ великой трагедіи: страшно стало Сальери, когда Моцартъ подпесъ къ губамъ отравленный напитокъ, онъ не въ силахъ превозмочь волненія и прерывистыми звуками выражаетъ позднее раскаяніе:

Постой, постой!... ты выпилъ!... безъ меня?
Моцартъ (бросаетъ салфетку на столъ): «довольно, сытъ я» (идетъ къ фортепьяно) «слушай же, Сальери, мой Requiem».

Едва услышалъ Сальери дивную музыку, тѣнь раскаянія покидаетъ его, и онъ плачетъ слезами муки и радости:

[1] Ср. выш, стр. 22.

Моцартъ: Ты плачешь?

Сальери: Эти слезы

Впервые лью: и *больно* и *прiятно*,
Какъ будто тяжкій совершилъ я долгъ,
Какъ будто ножъ цѣлебный мнѣ отсѣкъ
Страдавшій членъ! Другъ Моцартъ, эти слезы...
Не замѣчай ихъ. Продолжай, спѣши
Еще наполнить звуками мнѣ душу....

Сальери упивается райской прелестью послѣднихъ звуковъ «херувима», и съ дикимъ восторгомъ торжествуетъ побѣду, похищенную цѣною жизни и совѣсти. —

Въ «Сценахъ изъ рыцарскихъ временъ» главную роль играетъ «Францъ». «Францъ—существо нѣжное, любящее, готовое на все доброе по самой природѣ своей; ему не знакомъ безжизненный, холодный разсчетъ; его оживляетъ постоянно свѣтлая, ребяческая веселость и равнодушное презрѣніе жизни. Онъ тяготится несноснымъ жребіемъ ремесленника, даннымъ ему судьбою, и старается какимъ бы то ни было образомъ попасть въ заколдованный кругъ рыцарей. Разительный контрастъ съ Францомъ представляетъ суровый отецъ его «Мартынъ», по мнѣнію котораго, деньги составляютъ лучшее благо и настоящую цѣль жизни. Между такими противоположными характерами не могло существовать согласіе: сынъ гнушался постыднымъ раболѣпствомъ отца, а отецъ всячески старался вывести сына изъ опаснаго заблужденія, и наконецъ, истощивъ всѣ способы убѣжденія, лишилъ его наслѣдства. Что дѣлать бѣдному Францу? Нигдѣ не встрѣчаетъ онъ привѣта, всѣ съ улыбкой презрѣнія отворачиваются отъ него. Тяжело на бѣломъ свѣтѣ тому, кто въ душѣ отчужденъ отъ общества, съ которымъ безжалостная судьба связала его вѣчными узами, а Францъ составляетъ самое жалкое, самое томительное исключеніе

изъ среды собратовъ своихъ, напоминая этимъ два другія лица, созданныя Пушкинымъ, *Тазита* и *Алеко*. Наскучивъ своимъ состояніемъ, Францъ поступаетъ конюшимъ къ рыцарю; но не можетъ снести его строгаго обращенія и снова возвращается къ прежнимъ занятіямъ, унеся изъ пышнаго замка одно раскаяніе въ своемъ легкомысленномъ поступкѣ и страстную, безграничную любовь къ чудной красавицѣ, сестрѣ гордаго рыцаря. Францъ, навербовавъ подобныхъ себѣ смѣльчаковъ, нападаетъ на рыцарей; рыцари одерживаютъ побѣду, уводятъ Франца въ замокъ и хотятъ повѣсить; Францъ не унываетъ, и по желанію рыцарей служитъ имъ миннезингеромъ. Всѣ въ восторгѣ отъ новаго миннезингера; но все таки приговорили его къ висѣлицѣ, и только просьбы обожаемой имъ Клотильды склонили рыцарей замѣнить висѣлицу тюремнымъ заключеніемъ,—что̀ Францу, привыкшему къ свободѣ, кажется страшнѣе самой мучительной смерти.—Изъ этого очерка содержанія видно, что здѣсь мало собственно драматическаго; «Францъ» и «Мартынъ» изображены превосходно; но характеры ихъ не развиваются въ драматическомъ дѣйствіи;—вообще эти «сцены» слабѣе другихъ драматическихъ произведеній Пушкина, и далеко уступаютъ другой піэсѣ—«Скупой рыцарь», содержаніе которой взято также изъ среднихъ вѣковъ. —

«Скупой Рыцарь» представляетъ дальнѣйшее развитіе характеровъ, которымъ первые очерки сдѣланы въ предъидущей піэсѣ. Старый баронъ одержимъ лютою страстью скупости: это не простая любовь къ деньгамъ, не обычное стремленіе къ прибытку, какъ у «Мартына», нѣтъ! это—восторженное, трепетное благоговѣніе къ золоту, сокрывшее всѣ другія цѣли жизни. Для барона не существуетъ счастья на землѣ, ему тяжелъ, невыносимъ свѣтъ Божій, онъ упивается блаженствомъ только въ мрачныхъ подвалахъ, при

страшномъ блескѣ цѣною крови купленныхъ сокровищъ; тамъ онъ свободно предается изліянію своихъ чувствъ, будучи увѣренъ, что никто не подслушаетъ его восторга, никто не украдетъ его червонцевъ. Баронъ, смотря на свое золото, бесѣдуетъ самъ съ собой:

Кажется не много,
А сколькихъ человѣческихъ заботъ,
Обмановъ, слезъ, моленій и проклятій
Оно тяжеловѣсный представитель!
Тутъ есть дублонъ старинный... вотъ онъ. Нынче
Вдова мнѣ отдала его, но прежде
Съ тремя дѣтьми полдня передъ окномъ
Она стояла на колѣняхъ моя.
Шелъ дождь, и переставъ, и вновь пошелъ,
Притворщица не трогалась; я могъ бы
Ее прогнать, но что-то мнѣ шептало,
Что мужнинъ долгъ она мнѣ принесла,
И не захочетъ завтра быть въ тюрьмѣ
А этотъ? этотъ мнѣ принесъ Тибо —
Гдѣ было взять ему лѣнивцу, плуту?
Укралъ конечно, или, можетъ быть,
Тамъ на большой дорогѣ, ночью, въ рощѣ.....
Да! если бы всѣ слезы, кровь и потъ,
Пролитыя за все, что здѣсь хранится,
Изъ нѣдръ земли всѣ выступили вдругъ,
То былъ бы вновь потопъ — я захлебнулся бъ
Въ моихъ подвалахъ вѣрныхъ.....

Въ этомъ монологѣ—весь баронъ, его характеръ и душа... Всѣ человѣческія чувства заглушены въ немъ, онъ упоенъ сознаніемъ своего всемогущества:

Мнѣ все послушно, я же — ничему;
Я выше всѣхъ желаній, я спокоенъ;
Я знаю мощь мою: съ меня довольно
Сего сознанья.....

Но за то, какое терзаніе объемлетъ душу падшаго созданія Божія при мысли, что настанетъ убійственный часъ разлуки съ его надежными друзьями—волею или неволею потекутъ они «въ атласные, дыравые карманы», что и въ могилѣ не найдетъ онъ незнаемаго при жизни покоя, и тамъ затрепещутъ грѣшныя кости отъ грома заслуженнаго проклятія.—«Альберъ», сынъ Барона, благородствомъ своимъ, прямотою характера и отношеніями къ отцу имѣетъ сходство съ «Францомъ»; только у перваго больше энергіи и мужественной рѣшимости. Альберъ пьетъ самую горькую чашу: когда всѣ рыцари блещутъ праздничнымъ великолѣпіемъ одеждъ, онъ, владѣтель несмѣтнаго богатства, не имѣетъ приличнаго платья, чтобы показаться на турнирѣ; онъ преданъ душою обществу, смертельно ненавидитъ уединеніе и между тѣмъ никуда не можетъ явиться: всѣ съ презрѣніемъ осмѣютъ его нищепское убранство. Жестокое обращеніе Барона глубоко оскорбляло сына; но не убило въ немъ нравственнаго достоинства: онъ проклялъ презрѣннаго ростовщика, предлагавшаго ему, вмѣсто денегъ, ядъ для отравленія Барона, не смотря на то, что смерть ужаснаго отца была бы первымъ свѣтлымъ днемъ въ жизни сына. Другая прекрасная черта характера Альбера заключается въ томъ, что онъ, самъ терпя крайнюю нужду, послѣднимъ готовъ подѣлиться съ нуждающимся ближнимъ:

Альберъ: Я спрашивалъ вина.

Иванъ: У насъ вина ни капли нѣтъ.

Альберъ. А то, что мнѣ прислалъ
Въ подарокъ изъ Испаніи Ремонъ?

Иванъ: Вечоръ *я снесъ послѣднюю бутылку*
Больному кузнецу.

Альберъ: Да, помню, знаю....

Истощивъ весь запасъ своего непостижимаго терпѣнія, Альберъ идетъ къ Герцогу и умоляетъ его вступиться за беззащитнаго рыцаря. Герцогъ призываетъ Барона, и между ними происходитъ сцена, выдержанная съ неподражаемымъ искусствомъ—блестящее, неопровержимое доказательство драматическаго генія Пушкина. Герцогъ спрашиваетъ, отчего Альбера не видно при Дворѣ?

Баронъ: Мой сынъ не любитъ шумной, свѣтской жизни;
Онъ дикаго и сумрачнаго нрава.

Герцогъ: Не хорошо
Ему дичиться. Мы тотчасъ пріучимъ
Его къ веселью̀мъ, балам̀ъ и турнирам̀ъ.
Пришлите мнѣ его; назначьте сыну
Приличное по званью содержанье— — —
Вы хмуритесь, устали вы съ дороги,
Быть можетъ.

Баронъ: Государь, я не усталъ;
Но вы меня смутили. Передъ вами
Я бъ не хотѣлъ сознаться, но меня
Вы принуждаете сказать о сынѣ
То, что желалъ отъ васъ бы утаить.
Онъ, Государь, къ несчастью, не достоинъ
Ни милостей, ни вашего вниманья.
Онъ молодость свою проводитъ въ буйствѣ,
Въ порокахъ низкихъ....

Герцогъ: Это потому,
Баронъ, что онъ одинъ. Уединенье
И праздность губятъ молодыхъ людей.
Пришлите къ намъ его; онъ позабудетъ
Привычки, зарожденныя въ глуши.

Сколько ударовъ вдругъ падаетъ на голову сребролюбца: больше смерти боялся онъ разсѣянной жизни сына, которая вытащила бы на свѣтъ залежавшіяся богатства Барона, а

Герцогъ обѣщаетъ пріучить Альбера къ удовольствіямъ; скупецъ самъ живетъ въ нетопленной комнатѣ и лаетъ по собачьи, а сыну велятъ назначить *приличное содержаніе*. Въ каждомъ словѣ Герцога—новый знакъ участія отверженному сыну и новая казнь безжалостному отцу. Баронъ всячески старается вырваться изъ затруднительнаго положенія; но умный Герцогъ такъ искусно пользуется замѣшательствомъ своего собесѣдника, что послѣдній переходитъ отъ ужаса къ ужасу, не знаетъ, чѣмъ завершить роковое испытаніе, придумываетъ явныя клеветы; но ничто не спасаетъ несчастнаго: пришелъ ужасный часъ разсчета съ совѣстью.

Баронъ: Онъ (т. е. Альберъ)....онъ меня
Хотѣлъ убить.
Герцогъ: Убить! Такъ я суду
Его предамъ, какъ чернаго злодѣя.

Баронъ какъ будто самъ испугался гнусной клеветы; но удаляя ее, прибѣгаетъ къ стольже низкой уловкѣ:

Доказывать не стану я, хоть знаю,
Что точно смерти жаждетъ онъ моей,
Хоть знаю то, что покушался онъ
Меня.....

Герцогъ: Что? *Баронъ:* Обокрасть.

Альберъ не выдержалъ, чувство оскорбленной рыцарской чести заглушило въ немъ требованіе сыновняго долга: онъ называетъ Барона лжецомъ, Баронъ бросаетъ сыну перчатку, и сынъ не содрогнулся поднять ее, воскликнувъ, съ раздирающей душу ироніей: «вотъ первый даръ отца!» Герцогъ силится пресѣчь безбожный поединокъ, и старый Баронъ умираетъ подъ гнетомъ убійственныхъ ощущеній. Поступокъ Альбера только ускорилъ смерть «Скупаго рыцаря», который и безъ того не выдержалъ бы страшной

пытки: ибо ужасный, вполнѣ драматическій разговоръ исчерпалъ всю силу его души; Барону оставалось — или дать денегъ сыну, или погибнуть прежде, нежели онъ сдѣлается свидѣтелемъ неслыханнаго святотатства: онъ не пережилъ бы разлуки съ своимъ кумиромъ. —

Въ «Каменномъ гостѣ» на первомъ планѣ являются характеры «Донъ-Жуана» и «Донны-Анны»; всѣ другія лица занимаютъ второстепенное мѣсто, дополняя собою превосходную картину. «Донъ-Жуанъ»—идеалъ страстнаго Испанца; любовь составляетъ душу его жизни; но любовь его не то благодатное чувство, безъ котораго не возможно нравственное развитіе человѣка: это — буйная, отчаянная страсть, охватывающая мгновенно все существо его; но наслажденіе ею кратковременно, она скоро остываетъ, и снова является потребность чѣмъ нибудь наполнить невыносимую пустоту души, начинаются новыя преслѣдованія, новыя побѣды, а за ними — прежняя усталость и разочарованіе, жажда инаго наслажденія. Кинжалу и женщинамъ посвящена вся жизнь Донъ-Жуана; много жертвъ пало отъ его кинжала, еще болѣе погубила его необузданная страсть. Донъ-Жуанъ всегда былъ полнымъ властелиномъ любимыхъ имъ женщинъ, побѣды ему не стоили ничего—до встрѣчи съ Донной-Анной; но ея первоначальная непреклонность заставила его выдержать самую трагическую борьбу закаленной гордости съ покорною любовью. На страданіе инаго рода осуждена Донна-Анна: ея строгія нравственныя правила находятся въ борьбѣ съ невѣдомымъ чувствомъ, проникающимъ въ ея сердце все сильнѣе и сильнѣе. Изображеніе трагической борьбы этихъ двухъ совершенно-противоположныхъ характеровъ и составляетъ содержаніе знаменитой драмы Пушкина. Донъ-Жуанъ притворяется монахомъ, чтобъ имѣть случай каждый день видѣть прекрасную Донну-

Анну, приходившую къ памятнику оплакивать убитаго мужа. Долго Донъ-Жуанъ скрывалъ свою страсть подъ иноческою одеждою, наконецъ рѣшился открыться Доннѣ-Аннѣ. Не съ прежней, самоувѣренной дерзостью, а съ какимъ-то боязливымъ раздумьемъ, съ невѣдомою доселѣ робостью, приступаетъ онъ къ этому объясненію: видно, что не прихоть только, не временное раздраженіе, а что-то болѣе глубокое проникло въ его душу. Въ обычный часъ приходитъ Донна-Анна и проситъ отшельника соединить свой голосъ съ ея мольбою; но инокъ измѣняетъ своей роли и въ патетическомъ монологѣ сознается, что не можетъ молиться въ ея присутствіи, что онъ пораженъ ея красотою, и благословляетъ завидную долю счастливца, чей мраморъ окропленъ слезами ея любви, согрѣтъ ея небеснымъ дыханіемъ. Донна-Анна испугана странностью непонятныхъ рѣчей; первымъ движеніемъ ея было благородное, *нравственное* негодованіе: она съ ужасомъ отталкиваетъ монаха, у ногъ ея умоляющаго простить его дерзость. Но первый шагъ сдѣланъ, страшная минута прошла, и уже не однимъ гнѣвомъ отзывается ея восклицаніе: «если кто взойдетъ!»—здѣсь боязнь быть замѣченною борется съ чувствомъ нравственнаго оскорбленія. «Рѣшетка заперта», отвѣчаетъ Донъ-Жуанъ, «одну минуту!» и Донна-Анна рѣшается посвятить *минуту* тому, чего испугалась прежде какъ смертнаго грѣха:

Ну? что? чего вы требуете?
Донъ-Жуанъ: Смерти!
О, пусть умру сейчасъ у вашихъ ногъ,
Пусть бѣдный прахъ мой здѣсь же похоронятъ,
Не подлѣ праха милаго для васъ,
Не тутъ—не близко—далѣ гдѣ нибудь,
Тамъ—у дверей—у самаго порога,

Чтобъ камня моего могли коснуться
Вы легкою ногой или одеждой,
Когда сюда, на этотъ гордый гробъ,
Пройдете кудри наклонять и плакать.

Какъ для Сальери восторженная похвала Моцарту, такъ для Донъ-Жуана эта смиренная мольба *у ногъ* гордой красавицы была самою жестокою пыткою, которую только можно представить для его гордости, окрѣпшей безпрестанными успѣхами. Донна-Анна прерываетъ его:

Вы не въ своемъ умѣ. *Донъ-Жуанъ:*
Когда бъ я былъ безумецъ, я бъ хотѣлъ
Въ живыхъ остаться, я бъ имѣлъ надежду
Любовью нѣжной тронуть ваше сердце.

Невозможно придумать словъ болѣе вкрадчивыхъ, вѣрнѣе достигающихъ цѣли, какъ это сознаніе собственнаго ничтожества у ногъ боготворимаго кумира. Много поэзіи, много истиннаго вдохновенія въ рѣчахъ побѣжденнаго Испанца,—и не даромъ раздавались онѣ: онѣ коснулись сердца набожной отшельницы, ихъ прерываетъ укоръ, въ которомъ уже слышно подавленное удовольствіе: «и такъ-то вы молчите», а вслѣдъ за тѣмъ и вопросъ: «и любите давно ужъ вы меня?» — вопросъ, заставляющій предчувствовать счастье. Еще минута, и Донна-Анна не въ силахъ противиться внутреннему голосу, она уже сознается, что она «боится» слушать Донъ-Жуана, и только изъ уваженія къ святости мѣста требуетъ прервать бесѣду, обѣщая принять Жуана завтра, хоть дверь дома ея заперта для мущинъ съ съ тѣхъ поръ, какъ она овдовѣла:

Завтра
Ко мнѣ придите; если вы клянетесь
Хранить ко мнѣ *такое жъ уваженье.*

Не столько позволеніе прійдти къ ней, сколько прощальныя слова Донны-Анны доказываютъ великую перемѣну, совершившуюся въ ея душѣ: значитъ грѣшныя рѣчи Жуана не оскорбили ея нравственной чистоты, а смиренное сознаніе мущины въ ея владычествѣ надъ нимъ она сочла даже за уваженіе къ себѣ. Прежде она *соглашалась* посвятить *минуту* бесѣдѣ съ Донъ-Жуаномъ, теперь сама *желаетъ* проводить съ нимъ *часы*. У Донны-Анны, Донъ-Жуанъ снова предается изліянію своей страсти.

Донна-Анна. Перестаньте, я грѣшу,
Васъ слушая—мнѣ васъ любить нельзя.
Вдова должна и гробу быть вѣрна.
Когда бы знали вы, какъ Донъ-Альваръ
Меня любилъ! о! Донъ-Альваръ ужъ вѣрно
Не принялъ бы къ себѣ влюбленной дамы,
Когда бъ онъ овдовѣлъ—онъ былъ бы вѣренъ
Супружеской любви.

Здѣсь превосходно представлена полная драматизма борьба, происходящая въ Доннѣ-Аннѣ между долгомъ и страстью, отъ столкновенія (collision) незаглушеннаго еще голоса раскаянія и непримѣтно-завладѣвающей ею силы невѣдомаго чувства. Донъ-Жуанъ проситъ пощадить его, хотя онъ и заслуживаетъ казни; Д. Анна требуетъ объясненія вины, и Д. Жуанъ открываетъ ей ужасную тайну—она наединѣ съ убійцею мужа и сама назначила свиданье!.. Ей дурно—стонъ, вопль, проклятіе. Д. Жуанъ предлагаетъ выбрать ему какую угодно казнь—пѣтъ жертвы, которой бы не принесъ онъ для искупленія своей вины. Д. Анна постепенно приходитъ въ себя, и чувство признательности къ тѣни погибшаго мужа уступаетъ мѣсто болѣе эгоистическимъ побужденіямъ. Она укоряетъ Д. Жуана въ погубленіи мно-

гихъ женщинъ; онъ оправдывается тѣмъ, что ни одной изъ нихъ онъ не любилъ.

Д. Анна:

И я повѣрю —
Чтобъ Донъ-Жуанъ влюбился въ первый разъ,
Чтобъ не искалъ во мнѣ онъ жертвы новой!

Д. Жуанъ клянется въ искренности своихъ чувствъ, и Д. Анна уже вѣритъ ему, уже предается волшебному призыву любви, нѣжно заботясь о Жуанѣ:

Но какъ же
Отсюда выйти вамъ, *неосторожный!*
Д. Ж. (цѣлуя ей руки): И вы о жизни бѣднаго Жуана
Заботитесь! Такъ ненависти нѣтъ
Въ душѣ твоей небесной, Донна Анна?
Д. А.: Ахъ, еслибъ васъ могла я ненавидѣть!
О, Донъ-Жуанъ, какъ сердцемъ я слаба.

Борьба уже совершилась, нѣтъ болѣе противодѣйствія: Жуану данъ «въ залогъ прощанья мирный поцѣлуй» и назначено новое свиданье. Съ тѣмъ вмѣстѣ совершилось и призваніе Донъ-Жуана. Онъ истощилъ всю энергію своей души на борьбу съ гордою красавицей, извѣдалъ жизнь во всей ея полнотѣ, съ ея надеждами, тревогами, скорбями. Драма заключается явленіемъ статуи командора, призванной Донъ-Жуаномъ и увлекающей его за собою. —

Изъ русскаго быта взяты Пушкинымъ двѣ драмы: «Борисъ Годуновъ» и «Русалка». — Первая подверглась осужденію критиковъ за то, что «Годуновъ» изображенъ поэтомъ по идеѣ Карамзина, и за то, что она не удовлетворяетъ условіямъ исторической драмы, образецъ которой представляютъ историческія драмы Шекспира [1]. Но если

[1] *Полевого:* Очерки русской литературы. Т. I. «Борисъ Годуновъ».

Карамзинъ ошибался во взглядѣ на изображаемую имъ эпоху, ошибка его, безъ сомнѣнія, важна для исторіи, отъ поэта же нельзя требовать строгаго соблюденія исторической истины—довольно, если онъ умѣлъ сохранить истину поэтическую. Касательно втораго обвиненія, замѣчу, что «Борисъ Годуновъ» составляетъ переходъ отъ поэмы къ драмѣ, и главное лице піэсы, «Бориса», никакимъ образомъ нельзя признать *героемъ трагедіи*. Характеръ «Бориса» не развивается въ дѣйствіи, не выказывается въ драматическихъ столкновеніяхъ, безъ которыхъ не возможна истинная драма; мы не видимъ роковой борьбы, не знаемъ, что̀ происходитъ въ душѣ Бориса, когда у него рождается или когда онъ исполняетъ ужасный замыселъ, а передъ намп является только *событіе*. Два раза, повидимому, представляются коллизіи: борьба, отъ страшнаго воспоминанія, готова вспыхнуть въ душѣ Бориса. Простодушный разсказъ патріарха объ исцѣленіи слѣпаго убіеннымъ Царевичемъ и предложеніе перевести тѣло святаго младенца въ Москву поражаютъ Бориса въ самое сердце; но уклончивый Шуйскій искусно отводитъ ударъ. Другой разъ, юродивый жалуется Борису: «мальчики меня обижаютъ..... вели ихъ зарѣзать, какъ зарѣзалъ ты маленькаго Царевича», Бояре хотятъ схватить его, но Царь удерживаетъ ихъ, говоря: «оставьте его. Молись за меня, юродивый». Видно, что борьба уже совершилась въ Борисѣ, и воспоминаніе о злодѣйскомъ поступкѣ срослось съ душою его; оно соединилось даже съ какимъ-то глухимъ раскаяніемъ, заставившимъ его простить дерзкаго обличителя. Спокойная бесѣда Бориса съ сыномъ и разговоръ съ Басмановымъ объ уничтоженіи мѣстничества доказываютъ также, что, послѣ бури, глубо-

кая тишина водворилась въ душѣ Бориса, хотя онъ вполнѣ могъ бы сказать съ поэтомъ:

Моимъ врагамъ, земной неправды Мститель,
За злобу не воздай *такою* тишиной.

«Борисъ Годуновъ»—не трагедія, а рядъ сценъ изображенныхъ вполнѣ художественно. Вмѣстѣ съ тѣмъ, здѣсь прекрасно обрисованы и нѣкоторые характеры. Не говоримъ о Борисѣ: мы видимъ не характеръ, а только чувства его, и въ выраженіи этихъ чувствъ Пушкинъ далеко превзошелъ самаго Озерова, занимающаго, въ этомъ отношеніи, первое мѣсто между всѣми русскими трагиками;—укажемъ на характеры Самозванца и Марины, раскрывающіеся вполнѣ-драматически въ сценѣ у фонтана. Самозванецъ, всегда безпечный, легковѣрный, самонадѣянно замышляющій великіе подвиги, безъ средствъ къ ихъ выполненію, является такимъ же и въ любви къ Маринѣ: нисколько не заботясь о своемъ великомъ предпріятіи, забывъ цѣль своего пребыванія въ Польшѣ, онъ весь предается своей страсти, дѣлается совершеннымъ рабомъ своего кумира. Гораздо болѣе твердости и силы въ характерѣ Марины; честолюбіе—главнѣйшая пружина ея характера, ей не доступно идеальное наслажденіе любовью: славы и блеска, власти и короны Царской жаждетъ честолюбивая душа панны. Марина убѣждаетъ Самозванца быть рѣшительнѣе: ибо Борисъ давно уже принялъ свои мѣры противъ опаснаго врага,

Самозванецъ: Что Годуновъ? во власти ли Бориса
Твоя любовь, одно мое блаженство?
Нѣтъ, нѣтъ. Теперь гляжу я равнодушно
На тронъ его, на царственную власть

Твоя любовь..... что безъ нея мнѣ жизнь,
И славы блескъ и Русская держава?
Въ глухой степи, въ землянкѣ бѣдной—ты,
Ты замѣнишь мнѣ Царскую корону;
Твоя любовь...

Марина: Стыдись! не забывай
Высокаго, святаго назначенья.
Тебѣ твой санъ дороже долженъ быть
Всѣхъ радостей, всѣхъ обольщеній жизни.
Его ни съ чѣмъ не можешь ты равнять,
Не юношѣ кипящему, безумно
Плѣненному моею красотой,
Знай, отдаю торжественно я руку
Наслѣднику Московскаго престола,
Царевичу, спасенному судьбой.

Сильная борьба закипѣла въ Самозванцѣ, послѣ этихъ словъ, наконецъ онъ превозмогъ себя и открылъ Маринѣ тайну своего происхожденія. Все существо Марины взволновалось отъ ужаснаго открытія: больно и стыдно ей было передъ самой собою, что такъ легковѣрно вдалась въ обманъ; еще страшнѣе было ей общественное мнѣніе, грозившее вѣчнымъ позоромъ надмѣнной панѣ, видѣвшей у ногъ своихъ «и рыцарей и графовъ благородныхъ», а теперь назначившей свиданье, отдавшей руку тому, о комъ говорили въ народѣ,

Что будто онъ дьячекъ, бѣжавшій изъ Москвы,
Извѣстный плутъ въ своемъ приходѣ.

Никогда чувство оскорбленной гордости не высказывалось съ такой вдохновенной силой, какъ въ этихъ живыхъ, пламенныхъ и ѣдкихъ упрекахъ, которыми обиженная Марина осыпаетъ своего безразсуднаго обожателя:

Кто требовалъ признанья твоего?
Ужъ если ты, бродяга безыменный,
Могъ ослѣпить чудесно два народа;
Такъ долженъ ужъ, по крайней мѣрѣ, ты
Достоинъ быть успѣха своего
И свой обманъ отважный обезпечить
Упорною, глубокой, вѣчной тайной.....
Онъ изъ любви со мною проболтался!
Дивлюся: какъ передъ моимъ отцемъ
Изъ дружбы ты доселѣ не открылся,
Отъ радости предъ нашимъ Королемъ,
Или еще предъ паномъ Вишневецкимъ
Изъ вѣрнаго усердія слуги.

Самозванецъ клянется, что никто не узнаетъ роковой тайны, *Марина:*

Клянешься ты! и такъ должна я вѣрить.
О вѣрю я! Но чѣмъ, нельзя ль узнать,
Клянешься ты? Не именемъ ли Бога,
Какъ набожный пріемышъ Іезуитовъ?
Иль честію, какъ витязь благородный,
Иль, можетъ быть, *единымъ Царскимъ словомъ*,
Какъ Царскій сынъ? не такъ ли? говори.

Кромѣ вѣрной обрисовки характеровъ и мастерскаго выраженія чувствъ, достоинство піэсы Пушкина заключается, какъ мы замѣтили выше, въ художественномъ изображеніи отдѣльныхъ сценъ. Въ нихъ геній художника воскрешаетъ исчезнувшій бытъ, рисуетъ разнообразныя картины, одна другой увлекательнѣе, таковы: сцена въ корчмѣ на литовской границѣ, и на площади, гдѣ собралась чернь, и на равнинѣ близъ Новгорода-Сѣверскаго, и явленіе юродиваго, и балъ у Мнишка, и прославленная всѣми нашими критиками бесѣда Пимена съ Григоріемъ, въ кельѣ Чудова мо-

настыря. По замѣчанію Чистякова, въ сценѣ Самозванца съ Патеромъ, Пушкинымъ, Курбскимъ, Хрущовымъ и пр. «видна удивительная гибкость драматическаго стиля, отливающагося нѣжными, но живыми оттѣнками разнообразныхъ личностей» [1]. Вообще, всѣ сцены въ «Борисѣ Годуновѣ», разсматриваемыя отдѣльно — превосходны и заставляютъ изумляться разносторонности генія Пушкина, съ такою свободою располагавшаго матеріялами, которые представляла ему своя и чужая національность. —

Содержаніе «Русалки» взято изъ русской жизни въ ея доисторическую эпоху, изъ волшебнаго, сказочнаго міра древней Руси; изъ такихъ скудныхъ, повидимому, источниковъ, творческая фантазія поэта создаетъ драму, истинную, высокую драму, полную общечеловѣческаго интереса. «Русалка» — не простой разсказъ баснословной метаморфозы: она можетъ назваться въ полномъ смыслѣ слова *драмою*, и по глубинѣ идеи, и по драматическому изображенію характеровъ.

Въ отношеніи *идеи*, «Русалка» есть, если можно такъ сказать, поэтическое ясновидѣніе о судьбѣ цѣлой половины человѣческаго рода, которой не всегда доставалось завидное положеніе въ обществѣ: въ лицѣ «Князя» представлено право безусловнаго владычества надъ слабымъ существомъ; въ лицѣ «Княгини»—рабская, безотвѣтная покорность суровому властелину.

Драматизмъ и національный колоритъ дѣйствія открывается изъ разсмотрѣнія содержанія этой драмы. Все въ ней дышитъ поэзіей родной старины, всюду вѣетъ знакомыми преданіями, вѣрованіями, обычаями; древняя Русь воскресаетъ въ образахъ очаровательныхъ, какъ будто

---

[1] *Чистякова:* курсъ теоріи словесности. Ч. II. стр. 274.

отрѣшаешься отъ настоящаго, и по магическому призыву кудесниковъ переносишься въ ихъ баснословное царство. Изнѣживая наше воображеніе волшебными видѣніями, поэтъ поражаетъ, вмѣстѣ съ тѣмъ, величественнымъ изображеніемъ страстей. — Дѣйствіе открывается на берегу Днѣпра, между «Мельникомъ» и его «дочерью». Обоихъ занимаетъ мысль о неожиданной перемѣнѣ «князя»: вотъ уже девятый день, какъ онъ не бываетъ на мельницѣ, а прежде и дня не проходило, чтобъ онъ не видѣлся съ страстно-любимой имъ дочерью мельника. Въ чистой душѣ ея не помѣщается черная мысль объ измѣнѣ; ее волнуетъ невѣдомое предчувствіе горя, причины котораго не въ состояніи объяснить ея безхитростный умъ; она также безпредѣльно любитъ недостойнаго князя, простодушно оправдывая его отъ нареканій раздраженнаго отца:

Онъ занятъ; мало ль у него заботы?
Вѣдь онъ не мельникъ: за него не станетъ
Вода работать! Часто онъ твердитъ,
Что всѣхъ трудовъ его труды тяжелѣ.

Но слышенъ топотъ, желанный гость приближается къ мельницѣ, мельникъ встрѣчаетъ его съ обычнымъ раболѣпствомъ, и оставя его наединѣ съ дочерью, уходитъ позаботиться объ угощеніи. Разговоръ князя съ мельничихою— торжество драматическаго искусства. Страхъ объясненія, ожиданіе ужасной бури волнуютъ душу обольстителя, а какъ выразить, что происходитъ въ душѣ несчастной дѣвушки, готовящейся узнать роковую тайну?...

Чего мнѣ въ голову не приходило?
Какимъ себя я страхомъ не пугала?
То думала, что конь тебя занесъ

Въ болото или пропасть; что медвѣдь
Тебя въ лѣсу дремучемъ одолѣлъ;
Что боленъ ты; что *разлюбилъ* меня . . . . .

Князь пораженъ въ самое сердце, однако увѣряетъ что любитъ ее еще больше прежняго; но ядъ скрывается подъ личиною этихъ льстивыхъ увѣреній:

Я счастливъ *былъ* тобою, твоей любовью;
И что впередъ со мною ни случится,
Гдѣ бъ ни былъ я, всегда я буду помнить
Тебя, мой другъ; того, что *я теряю*,
Ничто на свѣтѣ мнѣ не замѣнитъ.

Онъ собрался съ духомъ сказать, что имъ грозитъ разлука; но она обезоруживаетъ его готовностью слѣдовать за нимъ всюду, одѣться мальчикомъ, переносить всѣ трудности похода и войны, лишь бы только не разлучаться съ милымъ сердцу. Онъ погружается въ раздумье, невольный страхъ мѣшаетъ ему высказаться; но . . . мельничихѣ понятно это волненіе: она узнаетъ о замыслѣ князя. Какъ будто легче стало ему, когда онъ выговорилъ ужасное слово; онъ надѣваетъ на нее дорогое ожерелье, даетъ мѣшокъ съ золотомъ и хочетъ уйдти; она въ безпамятствѣ останавливаетъ его:

Для тебя
Я все готова . . . Нѣтъ не то . . . Постой . . .
Нельзя, чтобы на вѣки, въ самомъ дѣлѣ,
Меня ты могъ покинуть . . . все не то . . . .
Да, вспомнила: сегодня у меня
Ребенокъ твой подъ сердцемъ шевельнулся.
Князь: Несчастная! какъ быть? хоть *для него*
Побереги себя . . . .

Какое горькое утѣшеніе—поберечь себя для того кто будетъ вѣчнымъ укоромъ въ преступной страсти, тяжелымъ,

отравленнымъ воспоминаніемъ прожитаго счастья...Входитъ мельникъ, допрашиваетъ дочь о причинѣ оцѣпененія, та не слышитъ его, въ горячечномъ бреду лепечетъ вѣчномилыя названья, придумываетъ, что̀ бы могло отвратить отъ нея сердце коварнаго друга. Измѣна кажется ей невозможною:

Не вѣрю,
Не можетъ быть. Я такъ его любила...
Или онъ звѣрь? Иль сердце у него
Косматое?
Скажи родимый: какъ могла его
Я прогнѣвить? Въ одну недѣлю развѣ
Моя краса пропала? Иль его
Отравой опоили? ....
Родимый, онъ уѣхалъ! Вонъ онъ скачетъ!
И я, безумная, его пустила!
Я за полы его не уцѣпилась!
Я не повисла на уздѣ коня.
Пускай же бъ онъ съ досады отрубилъ
Мнѣ руки по локоть; пускай бы тутъ же
Онъ растопталъ меня своимъ конемъ!

Много мучительной борьбы въ этихъ звукахъ отчаянія, какая глубокая скорбь и, вмѣстѣ, какъ чисто-порусски выражена она. Объясненіе дочери съ мельникомъ, ужасно:

Да бишь, забыла я; тебѣ отдать
Велѣлъ онъ это серебро за то,
Что былъ хорошъ ты до него, что дочку
За нимъ пускалъ таскаться, что ее
Держалъ не строго....Въ-прокъ тебѣ пойдетъ
Моя погибель.

Прямо изъ души вырывается отвѣтъ потрясеннаго отца на жестокое обвиненіе дочери:

До чего я дожилъ!
Что Богъ привелъ услышать! Грѣхъ тебѣ
Такъ горько упрекать отца роднаго.
Одно дитя ты у меня на свѣтѣ,
Одна отрада въ старости моей;
Какъ было мнѣ тебя не баловать?
Богъ наказалъ меня за то, что слабо
Я выполнилъ отцовскій долгъ.

Вслѣдъ за этимъ, «дочь» снимаетъ съ себя повязку и бросается въ рѣку:

Вотъ вѣнецъ мой,
Вѣнецъ позорный! Вотъ чѣмъ насъ вѣнчалъ
Лукавый врагъ, когда я отреклася
Ото всего, чѣмъ прежде дорожила!
Мы развѣнчались. Сгинь ты, мой вѣнецъ!

Вторая сцена, въ теремѣ, свадьбы «князя» блещетъ всею роскошью веселаго, шумнаго пира древней Руси. Это—перлъ народной поэзіи, лучшій образецъ поэтическаго возсозданія минувшаго.—Третья сцена отдѣляется отъ второй промежуткомъ многихъ лѣтъ. Прошло нѣсколько лѣтъ счастливой жизни новобрачныхъ, и князь видимо похолодѣлъ къ своей пригожей подругѣ. Грустно ей было свыкнуться съ мыслію, что ее разлюбилъ уже князь, что—быть можетъ—есть у нея злая разлучница; кому же повѣрить жестокую тайну, кто усладитъ ея страданія своимъ неподдѣльнымъ участіемъ? Всего ближе обратиться къ вскормившей ее мамкѣ—бывшей блюстительницѣ ея дѣтскихъ забавъ, ея дѣвическихъ тайнъ, а теперь—свидѣтельницѣ ея супружескихъ несчастій. Разговоръ Княгини съ мамкой, какъ и самый выборъ собесѣдницы, прекрасно характеризируетъ вѣкъ, и до того простъ и естественъ, какъ будто бы по-

этъ подслушалъ его въ княжеской свѣтлицѣ. Напрасно опытная старушка старалась погасить тоску своей питомицы, напрасно увѣряла ее въ любви къ ней мужа: князь уже давно отчуждался въ душѣ отъ своей «княгинюшки». Онъ, какъ человѣкъ мало довѣряющій святынѣ высокихъ чувствъ, наскучивъ ласками любившей его женщины, вспомнилъ о своей прежней любимицѣ, и отправился отыскивать знакомую мельницу. Пришедъ къ мѣсту, гдѣ была она, онъ встрѣчается съ старымъ мельникомъ,—дивною, художнической кистью изображена сцена ихъ свиданія. Безумныя рѣчи старика исполнены дикаго вдохновенія: онѣ звучатъ проклятіемъ преступному князю, терзаютъ душу его ужасными воспоминаніями, «растравляютъ въ немъ всѣ муки раскаянья». Князь сперва сохраняетъ наружное хладнокровіе и обычную свою безчувственность; но жгучіе упреки мельника пробуждаютъ и въ немъ человѣческое чувство, сказавшееся въ грустномъ размышленіи о состояніи безумнаго.

Старикъ: Здорово, здорово, *зять!*

Князь: Кто ты?

С: Я здѣшній воронъ.

К: Возможно ль? это мельникъ!

С: Что за мельникъ!
Я продалъ мельницу бѣсамъ запечнымъ,
А денежки отдалъ на сохраненье
Русалкѣ, вѣщей дочери моей;
Онѣ въ песку Днѣпра-рѣки зарыты,
Ихъ рыбка одноглазка сторожитъ.

К: Бѣдный мельникъ!

С: Какой я мельникъ! Говорятъ тебѣ,
Я воронъ, а не мельникъ. Чудный случай:
Когда (*ты помнишь?*) бросилась она

Въ рѣку, я побѣжалъ за нею слѣдомъ,
И съ той скалы прыгнуть хотѣлъ, да вдругъ
Почувствовалъ: два сильныя крыла
Мнѣ выросли внезапно изъ-подъ мышекъ
И въ воздухѣ сдержали. Съ той поры
То здѣсь, то тамъ летаю, то клюю
Корову мертвую, то на могилѣ
Сижу да каркаю.

К: Какая жалость!
Кто жъ за тобою смотритъ?

С: *Внучка.*

К: Невозможно
Понять его! Старикъ, ты здѣсь въ лѣсу
Иль съ голоду умрешь, иль звѣрь тебя
Заѣстъ. Не хочешь ли пойти въ мой теремъ,
Со мною жить?

С: Въ твой теремъ? Нѣтъ, спасибо!
Заманишь, а потомъ меня, пожалуй,
Удавишь ожерельемъ. Здѣсь я живъ,
И сытъ, и воленъ. Не хочу въ твой теремъ.

И послѣ этой грозной встрѣчи, невѣдомая сила влечетъ Князя, по-прежнему, къ грустнымъ берегамъ, гдѣ все напоминало ему былое, напоминало печальную повѣсть его юности; взволнованный рѣчами безумнаго, онъ снова хочетъ предложить ему пріютъ, и идетъ къ завѣтной мельницѣ; къ нему выплываетъ «русалочка», его несчастная дочь, и вопросомъ Князя: «откуда ты, прелестное дитя?» заключается великое драматическое созданіе.

Всѣ *характеры* въ «Русалкѣ» выдержаны превосходно. «Князь»—грубый, дерзкій, безнравственный мущина, не уважающій и въ женщинѣ нравственнаго достоинства; онъ смотритъ на нее какъ на рабу, какъ на средство для удовле-

творенія чувственности; сперва онъ любилъ мельничиху и любилъ, повидимому, горячо; но скоро другая заняла ея мѣсто; жестокихъ, невыразимыхъ страданій стоила эта перемѣна для покинутой жертвы, а онъ хотѣлъ разсѣять ихъ мѣшкомъ съ деньгами и дорогимъ ожерельемъ. Такъ точно онъ былъ виновникомъ нравственной смерти мельника, исключившей несчастнаго изъ круга разумныхъ существъ, лишившей его человѣческаго достоинства,—и эту неискупимую вину убійца думалъ загладить предложеніемъ жалкаго пріюта оспротѣвшему старику... Также кратковременна была привязанность князя къ его новой подругѣ: княгиня, испугавшись, что онъ одинъ остался въ лѣсу ночью, посылаетъ его отыскивать; но князь недоволенъ заботливостью постылой жены, и въ рѣзкомъ отвѣтѣ его:

Несносна
Ея заботливость! Иль я ребенокъ,
Что шагу мнѣ ступить безъ няньки? —

высказался, во всей чернотѣ, его грубый, звѣрскій характеръ.—«Княгиня»—существо нѣжное, слабое, предавшее себя въ полную зависимость своего грубаго владыки, безмолвно перенося его жестокое обращеніе. Ни это обращеніе, ни его крутой нравъ и очевидная перемѣна къ ней не уменьшаютъ ея привязанности къ князю: она непритворно испугалась, когда слуги оставили его въ лѣсу:

И князя вы осмѣлились оставить
Тамъ одного? Усердные вы слуги!
Сейчасъ назадъ, сейчасъ къ нему скачите
Сказать ему, что я прислала васъ.
Ахъ, Боже мой! въ лѣсу ночной порою
И дикій звѣрь, и лютый человѣкъ,
И лѣшій бродитъ — долго ль до бѣды!
Скорѣй зажги свѣчу передъ иконой.

Прощая отъ души всѣ несправедливости и обиды князя, она готова даже себя считать виною его временной холодности:

Когда бъ услышалъ Богъ мои молитвы
И мнѣ послалъ дѣтей, къ себѣ тогда бъ
Умѣла вновь я мужа привязать. . . .

Совсѣмъ другаго характера дочь мельника, «Русалка». Ей незнакома тихая, спокойная привязанность, она можетъ — или пламенно, страстно любить или также горячо ненавидѣть. Всею силою души любила она князя, не было жертвы, на которую не обрекла бы она себя лишь бы только не разлучаться съ нимъ, *видѣть* его, въ немъ, въ немъ одномъ она полагала все благо, все счастіе своей жизни;— за то, когда невѣрный измѣнилъ своей избранницѣ, вся жизнь ея превратилась въ одно ожиданіе страшной мести:

Да кто же, кто невѣста? На кого
Онъ промѣнялъ меня? О, я узнаю!
Я доберусь; я ей скажу злодѣйкѣ:
Отстань отъ насъ! ты видишь двѣ волчихи
Не водятся въ одномъ оврагѣ. . . .
. . . . . Съ той поры,
Какъ бросилась безъ памяти я въ воду
Отчаянной и презрѣнной дѣвчонкой,
И въ глубинѣ Днѣпра-рѣки очнулась
Русалкою холодной и могучей,
Прошло двенадцать полныхъ лѣтъ;
Я каждый день о мщеньи помышляю —
И нынѣ, кажется, мой часъ насталъ.

«Мельникъ» — человѣкъ положительный, разсчетливый, корыстолюбивый; онъ сквозь пальцы смотритъ на связь дочери съ княземъ, надѣясь извлечь изъ этого выгоду для себя. Мельникъ весь въ этихъ словахъ его къ дочери:

Охъ, то-то всѣ вы, дѣвки молодыя,
Всѣ глупы вы. Ужъ если подвернулся
Къ вамъ человѣкъ завидный, непростой,
Такъ должно вамъ его себѣ упрочить,
А чѣмъ? разумнымъ, честнымъ поведеньемъ,
Заманивать то строгостью, то лаской,
Порою исподволь, обинякомъ
О свадьбѣ заговаривать, а пуще
Беречь свою дѣвическую честь —
Безцѣнное сокровище; она —
Что слово: разъ упустишь, не воротишь.
А коли нѣтъ на свадьбу ужъ надежды,
То все-таки по-крайней-мѣрѣ можно
Какой-нибудь барышъ себѣ, иль пользу
Роднымъ да выгадать.....

Увидѣвъ блестящіе подарки князя, мельникъ какъ-будто считаетъ себя вполнѣ награжденнымъ за свою снизходительность, и, по своему взгляду на вещи, оцѣпенѣніе дочери приписываетъ неожиданнымъ драгоцѣнностямъ:

Ба, ба, ба! Какая
Повязка! Вся въ каменьяхъ дорогихъ!
Такъ и горитъ! И бусы!....
Подарокъ царскій. Ахъ, онъ *благодѣтель!*
А это что? мѣшечекъ! Ужъ не деньги ль?...
Да что же ты стоишь, не отвѣчаешь,
Не вымолвишь словечка? Али ты
Отъ *радости* нежданой одурѣла,
Иль на тебя столбнякъ нашелъ?

Только разъ высокое движеніе души одерживаетъ верхъ надъ эгоистическими разсчетами мельника — въ энергическомъ отвѣтѣ его дочери, приведенномъ нами выше. — Лицо «Мамки» принадлежитъ къ числу такъ называемыхъ

«второстепенныхъ» лицъ драмы, подобно вѣстникамъ, наперсникамъ, наперсницамъ и пр. Здѣсь нельзя не замѣтить великой разницы между драматическими очерками Пушкина и произведеніями его предшественниковъ. И у нихъ героиня трагедіи всегда имѣетъ наперсницу, которой повѣряются всѣ тайны — отъ нея не скрыто ничего, за то и она душою предана своей матронѣ, раздѣляя—впрочемъ на словахъ только — всѣ ея печали и радости; но у прежнихъ писателей, эти неизбѣжныя наперсницы—слѣдствіе вліянія классическихъ трагедій: изъ подражанія древнимъ онѣ перешли въ французскія трагедіи, и отъ нихъ въ наши. Онѣ выставляются обыкновенно идеаломъ добродѣтели, напыщенными тирадами утѣшаютъ неслушающихъ ихъ красавицъ, и потому, нисколько не прибавляя къ дѣйствію занимательности, замедляютъ его неумѣстнымъ многословіемъ. Такой пустоты и ничтожности «второстепенныхъ» лицъ требовала отчасти и сама тогдашняя теорія. Лагарпъ явно допускаетъ конфидентовъ въ трагедіи, какъ пустыя лица и даже требуетъ, чтобъ они были пустыми [1]: «Jamais on n'exigea d'un confident qu'il fût nécessaire aux ressorts qui font mouvoir la pièce; c'est même une faute de les placer dans la main de ces personnages; ils ne doivent servir en général qu'aux scènes de développement et de confidence, et à raconter les événemens» [2]. Русскій критикъ, Мерзляковъ, принимавшій теорію Буало, Батте, Лагарпа, считалъ также участіе вѣстниковъ и другихъ подобныхъ лицъ необходимымъ условіемъ трагедіи. По его мнѣнію, недостатокъ въ количествѣ лицъ много вредитъ трагедіи Сумарокова, «Синавъ и Труворъ»: «вѣроятно ли въ самомъ дѣлѣ, чтобы

---

[1] *Шевырева:* Теорія поэзіи. стр. 186.

[2] Lycée ou Cours de Littérature Ancienne et Moderne T. VI. стр. 169.

при Дворѣ Князя Русскаго не было *рыцаря* ему приближеннаго, не было свиты, показывающей его величіе и санъ?— чтобы у перваго старѣйшины народа, Гостомысла, не было *друга совѣтника*» [1]. Въ трагедіяхъ нашихъ старыхъ писателей весьма часто выводятся на сцену «мамки», и всегда— лишены всякой оригинальности. Въ «Гориславѣ» Хераскова, Святополкъ, замышляющій погубить Владиміра, Золиба, верховный жрецъ — душа тайнаго заговора, и Клида, *мамка* Гориславы, говорятъ о дѣлахъ съ одинаковымъ знаніемъ политики, одинаково резонируютъ, безъ малѣйшаго отличія даже въ образѣ выраженія. Другіе писатели, заставляя «мамокъ» утѣшать своихъ печальныхъ питомицъ, и желая сохранить высокій тонъ, впадаютъ рѣшительно въ комизмъ: въ трагедіи Козельскаго «Пантея», Лизора, мамка Пантеи, хочетъ усладить страданія послѣдней, сухими, общеизвѣстными истинами, въ родѣ слѣдующихъ:

Излишни мысли намъ единъ наносятъ вредъ,
Покажетъ *время* всѣхъ конецъ несносныхъ бѣдъ.
Современемъ все то мы съ радостью узнаемъ, и пр.

Въ трагедіи «Траянъ и Лида», мамка Симеда наивно совѣтуетъ Лидѣ:

Престань ты мучиться опасно такъ, княжна,
И сердце не круши любовь сія важна:
Въ такой ты младости теряешь красоту,
И носишь на себѣ печаль и тяготу.
Старайся какъ нибудь ты въ сердце не впускать,
И сердце ты престань надеждою ласкать, и пр [2].

---

[1] Вѣстникъ Европы. 1817. № 13. стр. 53.

[2] Россійскій ѳеатръ. 1877. Ч. VI. «Пантея», стр 6, и Ч. VII «Траянъ и Лида», трагедія *В. Л.* 179—180.

Совсѣмъ другое у Пушкина: такая наперсница, какъ «мамка» у княгини—лицо возможное и психологически и исторически. Въ состояніи, подобномъ тому, въ которомъ находилась тогда княгиня, человѣкъ обыкновенно избѣгаетъ людей, равныхъ ему по взгляду на вещи, по опытности и условіямъ общественнаго быта: какое-то внутреннее чутье говоритъ ему, что въ нихъ не встрѣтитъ ему цѣлебнаго сочувствія, не получитъ отъ нихъ спасительнаго совѣта, а между тѣмъ душа, изнемогая подъ бременемъ ощущеній, чувствуетъ потребность высказаться, и большею частію отжившей, холодной апатіи достается въ удѣлъ выслушивать признанія кипучей молодости. Тѣмъ болѣе это могло имѣть мѣсто въ древней Руси, при извѣстныхъ условіяхъ ея быта: не умъ, не чувство избирало друга, а совершенно-постороннія обстоятельства,—по свидѣтельству самого князя,

Князья *невольны*
Какъ дѣвицы: не по сердцу они
Себѣ подругъ берутъ, а по расчетамъ
Иныхъ людей, для выгоды чужой...

Какую же довѣрчивость можно было имѣть къ избранному такимъ образомъ мужу, тѣмъ болѣе когда въ душѣ онъ уже не принадлежалъ своей подругѣ, какъ было это съ княземъ,—и если у княгини не было матери, то, при тогдашнемъ затворничествѣ женскаго пола, ей нельзя было найдти друга вѣрнѣе своей доброй мамки: оттого-то такой самородной прелестью дышитъ ихъ откровенная бесѣда. На жалобу княгини, что князь ея совсѣмъ уже не тотъ, какимъ былъ прежде, когда былъ женихомъ, старушка отвѣчаетъ:

Княгинюшка! мужчина, что пѣтухъ:
Кури—куку! махъ, махъ крыломъ—и прочь,
А женщина—что бѣдная насѣдка:
Сиди себѣ да выводи цыплятъ.
Пока женихъ—ужъ онъ не насидится,
Ни пьетъ, ни ѣстъ, глядитъ не наглядится,
Женился—и заботы настаютъ:
То надобно сосѣдей навѣстить,
То на охоту ѣхать съ соколами,
То на войну *далекая* несетъ,
Туда, сюда—а дома не сидится.

Въ этихъ словахъ столько горькой правды, такое знаніе современности, что они не могли не отозваться сочувствіемъ въ сердцѣ княгини; она вѣрила ихъ истинѣ, доказываемой тысячами примѣровъ въ окружающемъ ея мірѣ, оправданной, можетъ быть, собственною жизнію высказавшей ихъ старушки. Есть много утѣшительнаго въ самомъ сознаніи, что несчастіе, постигшее насъ, мы раздѣляемъ со всѣми подобными намъ существами, что оно становится, черезъ это, какъ бы нашимъ нравственнымъ долгомъ, очистительною жертвою передъ небеснымъ Правосудіемъ; но, чтобы это сознаніе коснулось нашего сердца, необходимо выразить его въ формахъ наиболѣе сообразныхъ съ нашими понятіями, бытомъ и настоящимъ душевнымъ состояніемъ. Общія, вѣковѣчныя истины трогаютъ насъ только въ примѣненіи, наиболѣе близкомъ и доступномъ нашему сердцу: мы равнодушно можемъ и слышать и говорить, что милліоны людей умерли и милліоны еще умрутъ; но насъ поражаетъ смерть одного человѣка, котораго мы знали и котораго любили.....

Читая «Русалку» Пушкина, чувствуешь, какъ несправедливо обвиняютъ нѣкоторые нашу прошлую жизнь въ ея безцвѣтности, въ неспособности одушевить фантазію худож-

ника. Мы противопоставимъ лжеучителямъ мнѣніе знатоковъ нашей старины, утверждающихъ, что потому и ничтожнымъ кажется для поэзіи наше минувшее, что не коснулась еще его творческая дѣятельность великаго національнаго поэта [1]. Если и здѣсь найдутся противорѣчія, мы укажемъ на «Русалку», Пушкина—блестящее и краснорѣчивѣйшее опроверженіе напраслины, взводимой на всю древнюю Русь.—

II.

Правильная русская комедія, также какъ и трагедія, одолжена своимъ появленіемъ *Сумарокову*, находившемуся и въ комедіи подъ вліяніемъ французской теоріи. Но теорія тогда, какъ уже замѣчено выше, болѣе обращала вниманіе на форму, нежели на идею произведеній. Приведемъ характеристическое раздѣленіе комедіи на высокую и низкую, принимаемое Батте: «Въ обществѣ есть званіе гражданина, въ которомъ господствуетъ нѣкоторая важность, въ коемъ чувства нѣжны и обращеніе имѣетъ тонкую остроту; словомъ, въ которомъ находится то, что называется *вкусомъ хорошаго общества*. Это образецъ высокаго комическаго, заставляющаго смѣяться одинъ только разумъ. Есть другое званіе ниже сего, т. е. званіе *народа*, коего вкусъ сообразенъ съ воспитаніемъ имъ полученнымъ. Это предметъ низкаго комическаго, приличнаго слугамъ, служанкамъ и всѣмъ тѣмъ лицамъ, которыя дѣлаютъ то, что главныя имъ повелѣваютъ» [2]. Но въ сферѣ искусства нѣтъ и не можетъ быть

[1] Эта мысль выражена отчасти и Проф. Шевыревымъ, въ его «исторіи русской словесности, преимущественно древней». Лекція VIII, стран. 142.

[2] *Батте:* Начальныя правила словесности. Перев. *Облеухова*. Т. I, стр. 296.

привилегій; нельзя сковывать его произвольными условіями, и высокость или ничтожество произведенія опредѣляется не тѣмъ, что̀ избираетъ художникъ для изображенія, а тѣмъ, ка̀къ изображаетъ онъ избранный предметъ.

Вольтеръ былъ представителемъ французской словесности своего вѣка, а слѣдовательно и лучшимъ образцемъ для подражанія; но уже Дюси такъ отзывается о комедіяхъ Вольтера: «Вольтеръ придаетъ обыкновенно своимъ лицамъ родъ какой-то довѣрчивой и оригинальной наивности, заставляющей ихъ высказывать при всѣхъ свои порочныя страсти, которыя всякій желалъ бы скрыть и отъ самого себя, и никто не рѣшится открыть другому. Такая наивность невѣроятна: возможно ли съ такимъ чистосердечіемъ обнаруживать передъ всѣми свои слабости? У Вольтера часто комическое въ словахъ и фразахъ занимаетъ мѣсто комическаго въ положеніяхъ и характерахъ. Авторъ часто смѣется своей собственной шуткѣ; но комикъ долженъ совершенно скрыть себя, чтобы видны были однѣ дѣйствующія лица; сатирикъ, напротивъ того, можетъ говорить прямо отъ себя, не скрывая своей личности» [1]. Слѣдовательно, Вольтеръ болѣе сатирикъ, нежели комикъ. Такъ точно и комедіи Сумарокова—собственно сатиры въ разговорной формѣ; въ нихъ осмѣиваются пороки и заблужденія большею частію общечеловѣческіе, или самимъ авторомъ, посредствомъ избранныхъ имъ лицъ, или тѣми изъ нихъ, на которыя направлена насмѣшка. Въ послѣднемъ случаѣ, это былъ родъ какой-то задушевной исповѣди, гдѣ герой комедіи самъ подписывалъ приговоръ свой; такія чистосердечныя признанія не сообразны съ сущностію комедіи, хотя и были въ ней

---

[1] *Campenon:* Lettres sur la vie, le caractère et les ecrits de Ducis, p. 239.

въ большомъ ходу, отъ «Чужехвата» до «Фамусова» и «Молчалина» включительно. Онѣ довольно употребительны были и въ трагедіи: припомнимъ «Димитрія Самозванца» Сумарокова, «Креона» Озерова, и др.

Комедія, бывши сначала простою шуткою, въ которую случайно попадали нѣкоторыя черты пародности, получаетъ, подъ вліяніемъ классическихъ понятій, иное, высшее значеніе—она должна осмѣивать пороки и злоупотребленія съ цѣлію исправлять нравы, указывать путь добродѣтели. По мнѣнію Батте, «комедію можно такъ опредѣлить: она есть вымышленное дѣйствіе, въ которомъ представляется смѣшное для исправленія онаго» [1]. Такимъ образомъ дидактизмъ считался существенною стихіею комедіи. Комедіи Сумарокова оканчиваютса обыкновенно наказаніемъ, замѣшательствомъ, стыдомъ порока или торжествомъ добродѣтели, большею частію, явленіемъ полицейскаго чиновника или неожиданнымъ пріѣздомъ разбогатѣвшаго благодѣтеля, напоминающаго, по выраженію князя Вяземскаго, тѣхъ неизбѣжныхъ дядей французской комедіи, которые падали изъ Америки золотымъ дождемъ на голову бѣднаго родственника. Сумароковъ-комикъ нападаетъ на порокъ съ негодованіемъ, свойственнымъ сатирику, и, не соблюдая объективности въ изображеніи, вмѣсто необходимаго отсутствія личныхъ мнѣній, ясно высказываетъ ихъ устами дѣйствующихъ лицъ. Комедія «Опекунъ» заключается даже словами Валерія: «исчезни беззаконіе и процвѣтай добродѣтель».— Дидактизмъ, нравоученіе составляло цѣль комедіи; средствами служили веселыя, забавныя сцены, изъ которыхъ должна была состоять піэса. Остроуміе, ловкая игра словъ считалась необходимою принадлежностью этого рода драмы:

---

[1] *Батте*, перев. *Облеухова*. Т. I, стр. 293.

Que *les discours partout fertiles en bons mots*
Soient pleins de passions finement maniées —

вотъ положеніе тогдашняго литературнаго кодекса, «L'art poétique» Буало. Батте такъ опредѣляетъ сущность низкаго комическаго: «сіе званіе (т. е. народа) должно имѣть не грубость, но невинность и простодушіе, и естьли умъ оному свойственъ: то должно, чтобы онъ былъ природной и безъ всякаго ученія. Въ немъ позволительна малая игра словъ, хитрости, пословицы и пр., потому что все сіе позволяется поступками тѣхъ, которымъ подражаютъ» [1]. У Сумарокова, остроты и каламбуры не только навязываются всѣмъ дѣйствующимъ лицамъ безъ разбора; но есть остряки привилегированные, слуги, которые, большею частію подъ именемъ «Пасквина», находятся безотлучно при своихъ господахъ, смѣются надъ ихъ глупостью, говорятъ грубыя двусмыслія,—по обычаю еще Плавтовыхъ комедій [2]. «Чужехватъ» особенно щедръ на пословицы и поговорки: «Честь да честь! какая честь коли нечего ѣсть. — Пуста машна, пусто и брюхо. — А горшокъ атъ равно варитъ, хотя купленой, хотя краденой. — Брань на вороту не виснетъ.—Что взято, то свято.»—Къ этому онъ прибавляетъ: «ета присловица законная и въ приказахъ наблюдалася ненарушимо, развѣ нынѣ по новому уложенью отставится.»— Деликатность обхожденія, утонченность, даже чопорность въ выборѣ выраженій, считалась также однимъ изъ важнѣйшихъ условій комедіи. Вотъ что предписываетъ комику Буало:

---

[1] *Батте*, Т. I, стр. 267.

[2] Ср. *Плавта*: «Captivi». Actus I, scena II. Особенно часто употребляетъ двусмыслія «Ergasilus» (parasitus).

. . . . son emploi n'est pas d'aller dans une place,
De mots sales et bas charmer la populace.
Il faut que ses Acteurs badinent noblement.

—

Quoi que vous écriviez, évitez la bassesse.

—

Le vers le mieux rempli, la plus noble pensée
Ne peut plaire à l'esprit, quand l'oreille est blessée. (L'art poétique.)

Сумароковъ не соблюдалъ строгой разборчивости въ употребленіи выраженій только потому, что русскій языкъ не былъ тогда языкомъ образованнаго общества; во всякомъ случаѣ, Сумароковъ не былъ на сторонѣ языка народнаго, обвиняя Ломоносова въ томъ, что будто бы грамматика его «составлена на холмогорскомъ нарѣчіи, а не на московскомъ благородномъ» [1]. — Сумароковъ нисколько не заботился о естественности изображенія, о вѣрной обрисовкѣ характеровъ. Онъ старался какъ можно ярче выставить свойства своихъ дѣйствующихъ лицъ, и впадалъ въ крайность: его герои — всегда лица утрированныя, натянутыя, невозможныя въ мірѣ дѣйствительномъ; «Кащей», «Чужехватъ» — идеалы возможныхъ пороковъ: низости, скупости, ханжества и т. п. — Но что дорого для насъ въ комедіяхъ Сумарокова, это — встрѣчающіяся въ нихъ черты тогдашняго быта, рѣзкія выходки противъ современныхъ пороковъ и предразсудковъ: взяточничества, барской спѣси, безграмотности писакъ, предпочтенія иностранцевъ, и т. д. «На Руси такая мода, говоритъ Пасквинъ, въ комедіи: «Опекунъ», что тѣ около этой науки (литературы) и трутся, которыя мало грамотѣ знаютъ». *Пасквинъ:* «не научившися

[1] Полное собраніе сочиненій Сумарокова. Т. X, стр. 57 (изд. въ 1787 г.)

хорошо писать, *безъ благодѣтелей* регистраторскова чина не получишь». *Ниса:* «ежели бы только такихъ людей въ регистраторы посвящали, которыя хорошо писать умѣютъ, такъ бы не было на Руси ни одново регистратора», и т. п.—

Начатое Сумароковымъ продолжалъ *Княжнинъ*, бывшій и въ комедіи такимъ же ревностнымъ подражателемъ французскимъ образцамъ, какъ и въ трагедіи. Лучшая его комедія: «Хвастунъ» есть переводъ, можно сказать, самый вѣрный, комедіи де-Брюйе (de Brueys): «L'emportant» [1]. Комедія «Чудаки» заимствована изъ комедіи Детуша: «L'homme singulier»; «Скупой» и «Сбитеньщикъ» — подраженіе «Скупому» и «Школѣ мужей», Мольера, и пр. Характеры также утрированы, какъ и у Сумарокова: глупость Простодума и Чванкиной, высокомѣрное хвастовство Верхолета— въ высшей степени невѣроятны; неизбѣжные слуги въ комедіяхъ Княжнина передѣланы имъ изъ французскихъ подлинниковъ, безъ всякаго отношенія къ русской дѣйствительности, что замѣчено еще критиками прошлаго столѣтія. Къ Княжнину относятся и слѣдующія слова разсужденія о театрѣ: «нѣкоторые переводчики стали переводить комедіи и передѣлывать ихъ на Русскіе нравы; но всякая комедія передѣланная на Русскіе нравы въ представленіи имѣла одинъ только недостатокъ въ русскихъ обычаяхъ» [2]. И у Княжнина комизмъ заключается болѣе въ словахъ, нежели въ дѣйствіи, что напоминаетъ приведенный нами отзывъ Дюси о Вольтерѣ. Въ комической оперѣ «Мужья женихи своихъ женъ» все смѣшное состоитъ въ пестрой смѣси русскихъ словъ съ иностранными. Вообще, главныя

[1] «Нѣкоторыя замѣчанія Россіянина, живущаго нынѣ въ Парижѣ, на Антологію г. Дюпре де Сент-Мора». Вѣстникъ Европы. 1824. № 22, стр. 106.

[2] «Зритель». Октябрь стр. 125.

черты, указанныя нами у Сумарокова характеризируютъ и комедіи Княжнина; заслуги послѣдняго заключаются во 1-хъ, въ легкости, живости и чистотѣ языка, а во 2-хъ, въ томъ, что онъ далъ русской комедіи правильный наружный видъ. Комедіи Сумарокова скорѣе драматическія шутки, фарсы, нежели комедіи; комедіи же Княжнина могутъ носить это названіе съ такою же справедливостію, какъ и произведенія французскихъ комиковъ, которымъ онъ подражалъ, — если судить о нихъ по тогдашнимъ понятіямъ о драматической поэзіи. Въ этомъ смыслѣ Княжнина можно назвать первымъ русскимъ комикомъ; но мы признаемъ основателями русской комедіи и Сумарокова и Княжнина: ибо послѣдній далъ ей правильный видъ, усовершенствовалъ ее, первое же и твердое начало положено ей Сумароковымъ; притомъ же Княжнинъ былъ болѣе переводчикъ, а Сумароковъ писатель оригинальный, хотя и находившійся подъ сильнымъ и неизбѣжнымъ въ то время вліяніемъ французской литературы.

Характеръ, сообщенный русской комедіи Сумароковымъ и Княжнинымъ, вполнѣ удовлетворялъ вкусу публики, и постоянно держался на нашей сценѣ и во время Фонъ-Визина и долго послѣ него; онъ сохраняется отчасти даже и теперь—въ легкой комедіи и водевилѣ.

Первое мѣсто между русскими комиками XVIII вѣка безспорно приналлежитъ *Фонъ-Визину* [1]. Дидактизмъ и сати-

[1] Въ «Россійскомъ ѳеатрѣ» помѣщено комедій втрое болѣе, нежели трагедій, и всѣ онѣ представляютъ богатый матеріялъ для историческаго изученія, по нѣкоторымъ, выраженнымъ въ нихъ, чертамъ народности и современности; но въ эстетическомъ отношеніи онѣ не выдерживаютъ критики, и князь Вяземскій правъ, отвѣчая отрицательно на вопросъ: есть ли у насъ театръ? — и въ доказательство предлагая терпѣливому читателю прочесть 43 части Р. ѳеатра. («Фонъ-Визинъ» соч. Кн. Вяземскаго).

ричность преобладаютъ и въ комедіяхъ Фонъ-Визина. Цѣлью «Бригадира» было, какъ видно изъ заключенія, показать, что дурное поведеніе всегда бываетъ достойнымъ образомъ наказано, и потому «жить съ совѣстью лучше, нежели безъ совѣсти». Въ «Недорослѣ» авторъ воспламеняется негодованіемъ на родителей, пренебрегающихъ своею священною обязанностію, воспитаніемъ дѣтей. Дѣйствіе первой піэсы довольно слабо, самое сцѣпленіе обстоятельствъ не естественно; въ этомъ отношеніи «Недоросль» имѣетъ преимущество передъ «Бригадиромъ», хотя въ обѣихъ комедіяхъ есть много явленій, которыя слѣдовало бы выпустить для приданія большей живости цѣлому. Въ рѣчахъ добродѣтельныхъ особъ слышны собственныя мнѣнія автора, и его же остроуміе блещетъ въ сарказмахъ дѣйствующихъ лицъ, и это тѣмъ замѣтнѣе, что иногда глупцы говорятъ очень умныя остроты. Не смотря на все это, Фонъ-Визинъ имѣетъ важное преимущество въ сравненіи съ своими предшественниками. Герои прежнихъ нашихъ комедій были какими-то выходцами изъ страны невѣдомой, въ ихъ смѣшныхъ поступкахъ нельзя узнать слабостей, заблужденій ихъ вѣка; Фонъ-Визинъ представляетъ въ комедіяхъ своихъ *русское* общество, беретъ краски изъ *русскаго* быта. Нѣкоторые характеры очерчены мастерски. Особенно замѣчательна, и по идеи и по выполненію, роль «Простаковой», составляющей какъ бы дальнѣйшее развитіе «Бригадирши» [1]. «Простаковъ» выставленъ въ самомъ жалкомъ свѣтѣ. «Скалозубъ», въ комедіи Грибоѣдова, говоритъ, что какая-то графиня вышибла ребро, и какъ у нея «теперь ребра не достаетъ, такъ для поддержки ищетъ мужа»: къ числу та-

[1] Объ этой роли подробно и весьма-вѣрно говоритъ князь Вяземскій, въ сочиненіи своемъ: «Фонъ-Визинъ».

кихъ мужей, для поддержки, принадлежитъ и Простаковъ. Онъ находится въ полномъ распоряженіи жены, по временамъ только осмѣливается подавать свой голосъ; но при малѣйшемъ покушеніи на самостоятельность, его заставляютъ молчать...только не супружескою нѣжностію. «Вральманъ, Цыфиркинъ, Кутейкинъ, Еремеевна» перешли въ комедію прямо изъ современнаго общества. Вральманъ умѣлъ вполнѣ овладѣть довѣріемъ хозяйки, вооружалъ ее противъ соперниковъ своихъ, Кутейкина и Цыфиркина, доказывалъ, что грамматика и ариѳметика совершенно-лишнія науки; Простакова видѣла въ словахъ его откровеніе самой высокой мудрости, и вѣрила имъ со всѣмъ простосердечіемъ тогдашней степной помѣщицы.—До Фонъ-Визина всѣ наши комедіи были собственно сатиры въ разговорной формѣ, Фонъ-Визинъ довелъ эти сатиры до высокой степени совершенства, обогатилъ ихъ прекрасно-подмѣченными чертами народнаго быта, словомъ, онъ—первый, по достоинству, изъ всѣхъ русскихъ драматическихъ сатириковъ; но его нельзя назвать истиннымъ художникомъ. Въ этомъ случаѣ, мнѣніе наше совершенно совпадаетъ съ мнѣніемъ лучшаго критика Фонъ-Визина, князя Вяземскаго: «Фонъ-Визинъ не былъ драматическимъ творцемъ, а только писателемъ комическимъ, въ чемъ большая разница. Драматическій писатель есть нѣкоторымъ образомъ провидѣніе міра, имъ созданнаго: онъ также долженъ по таинственнымъ путямъ вести созданія свои къ цѣли, оправдывающей предназначенія его; долженъ изъ противурѣчій, изъ ошибокъ страстей и пользъ, извлечь одно цѣлое, изъ разногласій согласіе, изъ безпорядковъ порядокъ. Фонъ-Визинъ не имѣлъ въ виду сихъ обширныхъ предначертаній: онъ хотѣлъ просто вылить въ нѣкоторыя изъ драматическихъ формъ частныя свои наблюденія, свои мысли о томъ и о

семъ, разцвѣтить кистью своею лица, которыя встрѣчалъ въ обществѣ или которыя представляло ему воображеніе, созидая вымышленные образы по чертамъ и очеркамъ дѣйствительныхъ» [1].

Начало художественной комедіи положено у насъ *Грибоѣдовымъ*. Фонъ-Визинъ былъ превосходнымъ копистомъ русской дѣйствительности, Грибоѣдовъ не просто списываетъ, а воспроизводитъ ее, и если бы въ поэтическомъ возсозданіи заключалась вся тайна истинной комедіи, мы бы назвали «Горе отъ ума» твореніемъ совершеннымъ; но ему нельзя дать такого названія, и виною этому, прежде всего, загадочная роль «Чацкаго». Трудно объяснить, что̀ именно хотѣлъ выразить ею поэтъ. Если судить по странности пріемовъ Чацкаго, по неумѣстному рвенію высказывать всѣмъ и каждому свои личныя мнѣнія, то невольно подумаешь, не желалъ ли авторъ представить въ Чацкомъ также лицо комическое, осмѣять въ немъ тѣхъ недоученыхъ умниковъ, которые, побывавъ за границей, и набравшись дешевой мудрости, принимаютъ, по возвращеніи на родину, смѣшную роль всеобщаго наставника и диктаторскимъ голосомъ проповѣдываютъ заемныя истины. По крайней мѣрѣ такимъ кажется Чацкій, когда, во время длиннаго, неумѣстнаго монолога на балѣ, воображая, что у него есть слушатели, «оглядывается, всѣ вальсируютъ, старики усѣлись за карты». Съ другой стороны, въ рѣчахъ Чацкаго столько неподдѣльнаго остроумія, самой злой ироніи и вмѣстѣ столько высокаго, горячаго чувства, что невольно видишь въ немъ исключеніе—человѣка, неподходящаго подъ уровень окружающихъ его личностей. Правда, поэтъ заставляетъ иногда, подобно Фонъ-Визину, людей тупыхъ и

1 «Фонъ-Визинъ», соч. *князя Вяземскаго* 1848. стр. 208 – 209.

ограниченныхъ говорить мѣткія остроты; но такія выходки попадаются мимоходомъ, какъ оговорки, искажающія смыслъ и естественную прелесть роли. У Чацкаго, напротивъ того, всѣ монологи одинаково превосходны, и, будучи разсматриваемы отдѣльно, безъ отношенія къ дѣйствію, представляютъ самую язвительную, жгучую сатиру, какая являлась только когда-нибудь въ нашей литературѣ. Не занимаетъ ли Чацкій мѣста подобнаго тому, какое имѣли, въ прежнихъ комедіяхъ, люди добродѣтельные: «Палемоны, Добролюбовы, Правдины» и др. [1]? По крайней мѣрѣ, его патетическіе возгласы какъ будто для того и раздаются, чтобы показать пустоту и ничтожность другихъ дѣйствующихъ лицъ, и потому такъ мало вяжутся съ общимъ ходомъ піэсы, что почти никогда не служатъ отвѣтомъ на вопросъ, а развиваютъ совершенно-постороннюю мысль.—Въ дѣйствіи нѣтъ необходимой связи, именно потому, что интересъ его внѣ піэсы; онъ сосредоточивается въ Чацкомъ, въ исторіи любви его, а Чацкій рѣзко выдается изъ общей массы, и слѣдовательно не принадлежитъ всецѣло комедіи. Всѣ прочія лица не только представлены, но возсозданы съ удивительнымъ искусствомъ. Сколько, напримѣръ, комизма, сколько истиннаго юмора въ этой чистосердечной бесѣдѣ Фамусова съ самимъ собою:

Охъ, родъ людской! пришло въ забвенье,
Что всякій долженъ самъ туда же лѣзть;
Въ тотъ ларчикъ, гдѣ ни стать, ни сѣсть.
Но память по себѣ намѣренъ кто оставить
Житьемъ похвальнымъ, вотъ, примѣръ

---

[1] Вліяніе старой школы замѣтно у Грибоѣдова въ названіяхъ лицъ, объясняющихъ ихъ свойства: князь *Тугоуховскій*, *Скалозубъ*, *Молчалинъ*, *Хлестова* и п.

Покойникъ—былъ почтенный Камергеръ,
Съ ключемъ, и сыну ключь умѣлъ доставить,
Богатъ, и на богатой былъ женатъ,
Переженилъ дѣтей, внучатъ;
Скончался—всѣ о немъ съ прискорбьемъ поминаютъ;
Кузьма Петровичь! миръ ему!
Что за тузы въ Москвѣ живутъ, и умираютъ!

Этотъ монологъ потому и драгоцѣненъ, что вылился прямо изъ души Фамусова; однимъ стихомъ высказалъ онъ здѣсь и себя и свой взглядъ на Москву яснѣе, нежели прежде продолжительнымъ монологомъ о Москвѣ, о московскихъ старичкахъ и невѣстахъ. Поэтъ не всегда одинаково владѣлъ своими лицами: тотъ же самый Фамусовъ, который такъ естественно выразилъ себя въ приведенномъ разсужденіи, является утрированнымъ въ другихъ подобныхъ признаніяхъ. Такъ Молчалинъ чрезвычайно вѣрно обрисовывается въ ухаживаньи за Лизой, въ обѣщаньи подарить ей туалетъ «прехитрую работу»; но приторенъ въ разсказѣ о своей огромной опекѣ.—Разсматривая комедію Грибоѣдова, въ сравненіи съ произведеніями его предшественниковъ, мы видимъ, что Грибоѣдовъ далеко превосходитъ всѣхъ прежнихъ комиковъ нашихъ и даже самого Фонъ-Визина. Послѣдній нисколько не заботился о столкновеніи интересовъ, о драматической коллизіи: любовь, приданная его дѣйствующимъ лицамъ, и вызывающая собою коллизіи, въ такомъ разладѣ съ обычною, закоренѣлою грубостью этихъ лицъ, что не только не обнаруживаетъ ихъ характера, а развѣ искажаетъ его, дѣлая ихъ карикатурами въ сценахъ взаимнаго объясненія. Въ комедіи Грибоѣдова коллизіи представляются въ бесѣдахъ Чацкаго съ другими лицами; ихъ нравственное ничтожество всего яснѣе могло бы выказаться при столкновеніи съ человѣкомъ совершенно-

противоположныхъ правилъ, понятій и убѣжденій, и если комикъ не всегда достигаетъ своей цѣли, то единственно по причинѣ двусмысленнаго положенія Чацкаго, по крайней неопредѣленности его характера. У Фонъ-Визина дѣйствіе замедляется ролью разсудительнаго «Стародума», у Грибоѣдова—ролью любящаго и оскорбленнаго «Чацкаго»; но Стародумъ говоритъ холодныя истины и сентенціи, нѣмыя для искусства и замѣчательныя совершенно въ другомъ отношеніи; въ рѣчахъ Чацкаго, напротивъ того, много истинной поэзіи, много энергіи и высокаго лирическаго вдохновенія. Продолжая далѣе наше сравненіе, замѣтимъ, что комикъ, представляющій, вмѣсто характеровъ, безжизненныя, невѣрныя олицетворенія общечеловѣческихъ свойствъ и страстей, не имѣетъ эстетическаго достоинства; комикъ, вѣрно описывающій извѣстныхъ ему людей, при всѣхъ заслугахъ своихъ, остается не болѣе, какъ превосходнымъ портретистомъ; но онъ является истиннымъ художникомъ, когда создаетъ идеалы, и въ этихъ идеалахъ поражаетъ насъ полнота ихъ внутренней жизни, развивающейся сообразно съ вѣчными законами человѣчества. Въ такомъ отношеніи находятся между собою комедіи Сумарокова и Княжнина, комедіи Фонъ-Визина и комедія Грибоѣдова. Прежніе комики наши представляли порочныя страсти своихъ героевъ въ самомъ отвратительномъ видѣ и неестественномъ размѣрѣ, Грибоѣдовъ самый порокъ умѣлъ изображать вполнѣ художественно, и потому-то комедія его доставляетъ высокое эстетическое наслажденіе. Изображеніе порочной страсти въ человѣкѣ тогда только бываетъ художественнымъ, когда онъ, въ *основѣ*, человѣкъ нравственный, подобно намъ, и только случайно, а не отъ природы, *искаженный* страстію; смѣясь его заблужденіямъ, гнушаясь ими, мы сожалѣемъ о его человѣческомъ достоинствѣ, ко-

торому еще возможно подняться изъ паденія. Гдѣ нѣтъ этой возможности возстанія, гдѣ нравственное достоинство человѣка совершенно уничтожено, гдѣ одна только отвлеченная *страсть* (напр. скупость въ «Кащеѣ», хвастовство въ «Верхолетѣ» и пр.)—тамъ карикатура, а не художественно-комическій типъ. У прежнихъ комиковъ, отчасти у самаго Фонъ-Визина, комическія лица являются карикатурами, и только у Грибоѣдова получаютъ они эстетическое значеніе, какъ художественныя созданія поэта.—

Имя даровитаго писателя комическаго принадлежитъ, въ нашей литературѣ послѣднихъ годовъ, *Гоголю*. Не во всѣхъ своихъ произведеніяхъ онъ одинаковъ: его «Женитьба», не смотря на множество прекрасныхъ сценъ, въ цѣломъ остается «совершенно невѣроятнымъ событіемъ»; но его отдѣльныя «сцены» написаны рукою художника, а «Ревизоръ» составляетъ эпоху въ исторіи русской комедіи. Признавая въ Гоголѣ лучшаго изъ современныхъ комиковъ русскихъ, разсмотримъ, въ какой мѣрѣ можетъ быть допущено мнѣніе противоположное, принимаемое нѣкоторыми изъ нашихъ критиковъ. По мнѣнію ихъ, «Ревизоръ» собственно не комедія, а карикатура въ разговорахъ; дѣйствіе ея не ново и притомъ несбыточно и невѣроятно; въ ней, съ начала и до конца, нѣтъ ни одного благороднаго, возвышеннаго движенія, не только мысли, лица ея принадлежатъ къ числу самыхъ ничтожныхъ людей въ мірѣ и пр. На послѣднее обвиненіе можно отвѣчать, что художникъ свободенъ въ выборѣ предметовъ для изображенія, и критика должна оцѣнить, *какъ* пользуется онъ избранными матеріялами, что̀ замѣтили мы уже выше, говоря о теоріи Батте. Нельзя считать недостаткомъ комедіи то̀, что въ ней нѣтъ высокихъ движеній: они принадлежатъ трагедіи и если бы зашли въ комедію, то придали бы ей несвойственную важ-

ность, составляющую, по мнѣнію Гегеля, существенный недостатокъ комедіи, въ которой все должно быть весело и беззаботно. [1] Дѣйствіе «Ревизора» нисколько не лишено правдоподобія, если смотрѣть на комедію, какъ на художественное произведеніе. Въ комедіи, какъ и въ трагедіи, необходима коллизія, заставляющая дѣйствующія лица обнаружить свой характеръ, а ничто такъ сильно не могло подѣйствовать на недобросовѣстныхъ чиновниковъ, какъ неожиданное извѣстіе о прибытіи ревизора. Всѣ доказательства говорятъ за правду извѣстія: его принесли городскіе всезнайки, Бобчинскій и Добчинскій, суевѣрному городничему видѣлся зловѣщій сонъ, а въ рукахъ почтмейстера—распечатанное письмо съ его убійственнымъ «инкогнито». И ревизоръ уже двѣ недѣли въ городѣ, слѣдовательно, ему все извѣстно, нельзя и думать объ оправданіи передъ судомъ неумолимаго очевидца. Весьма много содѣйствуетъ обману самый характеръ Хлестакова. Нисколько не думая обманывать, самъ не понимая мгновенной перемѣны обстоятельствъ, Хлестаковъ безсознательно, но превосходно выполняетъ свою роль. Если бы на его мѣстѣ былъ человѣкъ умный, проницательный, онъ вдругъ смекнулъ бы въ чемъ дѣло, старался бы поддѣлаться подъ свою мнимую обязанность, и тотчасъ бы показалъ свое незнаніе, а вмѣстѣ съ тѣмъ, и ключъ къ открытію истины. Нужно было именно Хлестаковской безпечности и даже безсовѣстности, чтобы такъ самоувѣренно говорить очевидную ложь. Смышленый городничій догадывается, что гость его «любитъ вкинуть красное словцо»; но паническій страхъ ослѣпилъ его, и онъ раздумываетъ: «Ну что, если хоть одна половина изъ того, что онъ говорилъ, правда?

[1] *Hegel's:* Aesthetik. Das Princip der Komödie.

Да какъ же и не быть правдѣ»?—Одно изъ существенныхъ достоинствъ комедіи Гоголя заключается въ объективности изображенія: вмѣсто знакомыхъ намъ резонеровъ, выступаютъ лица живыя, съ своими страстями и понятіями, и всякое говоритъ по своему крайнему разумѣнію, не служа отголоскомъ чужаго образа мыслей. Въ «Ревизорѣ» не видно ни малѣйшаго слѣда иноземнаго вліянія, отъ котораго Гоголь окончательно освободилъ русскую комедію, указавъ ей вѣрный путь къ совершенству.

Въ сужденіи о драматическихъ созданіяхъ, весьма важенъ вопросъ о впечатлѣніи, произведенномъ ими на зрителей. Мы можемъ, говоря словами Гегеля, оставить книгу, которая намъ не нравится, пройдти мимо картины или статуи, не привлекшей нашего вниманія, и творецъ ихъ нисколько не виноватъ въ нашемъ равнодушіи: ибо онъ трудился не для однихъ насъ исключительно. Но не то съ драматическими произведеніями: они представляются передъ публикою, слѣдовательно имѣютъ въ виду извѣстный кругъ зрителей, изъ которыхъ каждому принадлежитъ одинаковое право критика, всякій становится судьею совершившагося передъ глазами его дѣйствія. Еще Теренцій сказалъ:

> Poeta cum primum animum ad scribendum appulit
> Id sibi negoti credidit solum dari
> Populo ut placerent quas fecisset fabulas. [1].

Но не всегда произведеніе, заслужившее единодушное одобреніе публики, остается безукоризненнымъ и передъ трибуналомъ эстетической критики. Успѣхъ какой-нибудь дра-

[1] *Terentii:* Andria. Prologus.

матической піэсы на сценѣ зависитъ сколько отъ внутренняго достоинства піэсы, столько же, и еще болѣе, отъ ея, такъ сказать, современности, т. е. если она является именно въ то время, когда общество всего болѣе настроено къ принятію извѣстныхъ впечатлѣній. Такому появленію *во-время* обязана большимъ успѣхомъ трагедія Крюковскаго «Пожарскій»; оно же много содѣйствовало и долговременной славѣ «Димитрія Донскаго» Озерова.—Замѣчательно, какъ иногда требованіе теоріи расходится съ мнѣніемъ публики: то, что всего болѣе достойно осужденія въ комедіяхъ Фонъ-Визина, то въ особенности нравилось тогда зрителямъ. Карамзинъ, бывшій на первомъ представленіи Недоросля, сказывалъ г. Гречу, что сцены комическія возбуждали въ зрителяхъ мимолетный смѣхъ, а серіозныя обращали на себя все вниманіе публики, которая въ то время любила такія разглагольствія на сценѣ, особенно если они были наполнены колкими замѣчаніями на свѣтскіе обычаи и слабости того времени [1]. Безъ сомнѣнія важное ручательство въ достоинствѣ какого-нибудь произведенія—восторгъ, съ которымъ оно встрѣчено зрителями; но должно быть крайнѣ осмотрительнымъ въ опредѣленіи истиннаго основанія этого восторга: публика не взвѣшиваетъ внутренняго достоинства, художественности представленной драмы, довольствуясь частными красотами, нѣсколькими эффектными сценами, наконецъ, яркими проблесками народнаго ума, народнаго юмора, народности вообще.—Вотъ причина, почему мы не упомянули о нѣкоторыхъ піэсахъ, имѣвшихъ болѣе или менѣе успѣха на нашей сценѣ, между тѣмъ какъ говорили подробно о твореніяхъ Пушкина, непредставляемыхъ на театрѣ. Вліяніе піэсы на зрителей или на совре-

[1] *П. Греча*: Чтенія о Русскомъ языкѣ. I, 121.

менникомъ вообще важно для показанія ея историческаго значенія, а нашею цѣлію было — разсмотрѣть преимущественно съ эстетической точки зрѣнія постепенный ходъ русской драмы; слѣдовательно, для насъ особенную цѣну имѣли тѣ драматическія произведенія, которыя могутъ назваться художественными, будучи разсматриваемы безотносительно или, лучше сказать, въ отношеніи къ одному только искусству, какъ оно должно проявляться въ драматической поэзіи. Большая часть нашихъ писателей, отъ Сумарокова до Полеваго включительно, писали свои драмы преимущественно съ цѣлію представленія ихъ на театрѣ, и это, по нашему мнѣнію, много повредило ихъ достоинству. Наши драматурги увлеклись въ этомъ случаѣ примѣромъ французскихъ піэсъ, сочиняемыхъ исключительно для сцены, въ противоположность драмамъ нѣмецкимъ, изъ которыхъ большая часть извѣстна только въ чтеніи. По замѣчанію Сталь, драматическія творенія Гэте могутъ быть разсматриваемы съ двухъ сторонъ: написанныя для театра не чужды ума и граціи, не болѣе; тѣ же, которыя чрезвычайно трудны для представленія, носятъ печать генія необыкновеннаго [1]. Велико и многозначительно вліяніе театральныхъ представленій на общество; но цѣль художественной драмы, какъ и всякаго изящнаго созданія, должна быть выше внѣшнихъ условій: художникъ долженъ, говоря словами Баратынскаго, «въ искусствѣ находить возмездіе искусства». «Rien ne nuit à la beauté d'une fiction—говоритъ Сталь—comme une intention quelconque qui n'a pas cette beauté même pour objet» [2].

---

[1] *De l'Allemagne*, par M-me La Baronne de Staël Holstein. T. II. стр. 134. 1813.

[2] *De l'Allemagne*, T. II, стр. 23.

Повторяю: цѣлью нашего очерка было—показать какимъ путемъ, по какому направленію шла наша драма, приближаясь къ періоду самостоятельности, въ который теперь вступила, и если, по замѣчанію Шлегеля, не только драматическимъ твореніямъ одного какого-либо поэта, но даже произведеніямъ цѣлаго вѣка, цѣлой націи, часто служитъ основаніемъ общая идея, которая во всѣхъ ихъ одна и таже [1], то характеристическою чертою въ исторіи русской драмы можно признать рѣшительное вліяніе французской теоріи и французскихъ образцевъ, и, въ слѣдствіе этого, однообразіе, замѣчаемое во всѣхъ произведеніяхъ нашей драматической литературы, до ея новѣйшаго періода: трагедія удерживала постоянно эпическій, а комедія сатирическій характеръ. У Сумарокова, Княжнина и ихъ послѣдователей, французское вліяніе обнаруживается во всей силѣ. Озеровъ главными чертами своего направленія примыкаетъ къ своимъ предшественникамъ; но въ трагедіяхъ его ясно выражается и его поэтическая оригинальность, а у Фонъ-Визина французское направленіе замѣтно только въ общемъ, въ духѣ его комедій, въ отдѣльныхъ же сценахъ, въ обрисовкѣ выведенныхъ лицъ, въ изображеніи вообще, Фонъ-Визинъ является вполнѣ оригинальнымъ писателемъ. Наконецъ съ появленіемъ Пушкина, Грибоѣдова и Гоголя, русская драма достигаетъ самостоятельности, освободясь совершенно отъ вліянія французской драматургіи. —

[1] *Фр. Шлегель:* Исторія древней и новой лит. Т. II, стр. 123.

ПОЛОЖЕНІЯ.

1. Драматическая поэзія возможна только у народовъ образованныхъ.

2. Трагедія и комедія одинаково важны для искусства.

3. Первыми драматическими представленіями были у насъ, какъ и во всей Европѣ, религіозныя и аллегорическія мистеріи.

4. Правильная русская трагедія начинается съ Сумарокова, комедія—съ Сумарокова и Княжнина,—подъ вліяніемъ французской драматургіи.

5. Озеровъ довелъ подражательную трагедію, а Фонъ-Визинъ—комедію-сатиру, до высокой степени совершенства.

6. «Борисъ Годуновъ», Пушкина и «Горе отъ ума», Грибоѣдова составляютъ переходъ отъ превосходной поэмы и сатиры къ истинной трагедіи и комедіи.

7. Драматическія произведенія Пушкина могутъ быть названы художественными.

8. Гоголь окончательно освободилъ русскую комедію отъ вліянія французской классической школы.