

**МИНИСТЕРСТВО ВЫСШЕГО И СРЕДНЕГО  
СПЕЦИАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ  
РЕСПУБЛИКИ УЗБЕКИСТАН  
НАМАНГАНСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ  
КАФЕДРА РУССКОГО ЯЗЫКА И ЛИТЕРАТУРЫ**

**“Допущено к защите”**  
декан факультета филологии  
\_\_\_\_\_ **К.Сиддиқов**  
«\_\_» \_\_\_\_\_ **2019 г.**

**ВЫПУСКНАЯ КВАЛИФИКАЦИОННАЯ  
РАБОТА**

**студентки 4 курса образовательного направления 5111300 – Родной язык и  
литература (русский язык и литература в иноязычных группах)  
Умирзаковой Маргубы**

**на тему: «КОМЕДИЯ ФОНВИЗИНА «НЕДОРОСЛЬ» В СВЕТЕ  
ТРАДИЦИЙ ЗАПАДНОЕВРОПЕЙСКОЙ И РУССКОЙ  
ЛИТЕРАТУРЫ»**

**«Рекомендовано к защите»**  
Заведующий кафедрой русского  
языка и литературы  
\_\_\_ к.ф.н. доц. **Абдулазизов А.Х.**  
«\_\_» \_\_\_\_\_ **2019 г.**

**Руководитель ВКР: преп.**  
**Э.И.Акрамова**\_\_\_\_\_

# **Комедия Фонвизина «Недоросль» в свете традиций западноевропейской и русской литературы**

## **Содержание**

Глава 1. Особенности развития и специфика жанра трагедии в русской и западноевропейской драматургии XVIII века.

- 1.1. Социальные и политические факторы развития культуры XVIII века.
- 1.2. Просвещение в России XVIII века. Развитие русского классицизма.
- 1.3. Драматургия 60-90 х годов XVIII.

Глава 2. Жанровые традиции и новаторство сатиры и оды в комедии «Недоросль».

- 2.1. Проблема жанрового своеобразия комедии «Недоросль»
- 2.2. Каламбурное слово и природа художественной образности в комедии.
- 2.3. Традиции и новации в комедии Фонвизина «Недоросль» в сопоставлении в контексте общеевропейской традиций классицизма.

## **Заключение**

## **Список использованной литературы**

## Введение

### **Актуальность и практическая значимость.**

На настоящем этапе развития высшим руководством страны уделяется серьезное внимание дальнейшему развитию сферы среднего общего образования. Президент Республики Узбекистан Шавкат Миромонович Мирзиёев в своем Послании Олий Мажлису 28 декабря 2018 года указывает: «Мы должны дать достойное образование нашему молодому поколению, стимулировать его интерес к науке и знаниям.<...> Воспитание и образование начинаются с колыбели, как говорит наш народ. Ведь только просвещение дает гармоничное развитие личности и обществу. Поэтому государственная политика в сфере образования должна основываться на его непрерывности на протяжении всей жизни человека, начиная с детского сада. <...> Предстоит работа по совершенствованию системы общего среднего образования на основе современных требований»<sup>1</sup>. В становлении молодого поколения большую роль играет изучение иностранных языков, в том числе, русского.

Вопросы драматургии и в особенности жанра трагедии вновь привлекают к себе все больше и больше внимание литературоведов. На эту тему посвящены отдельные монографии и научные исследования.

В настоящее время драматургия привлекает внимание многих исследователей. Значительная часть теоретических работ по вопросам драматургии создается на материале западноевропейских исследований. Историю развития теории русской драматургии невозможно рассматривать в отрыве от становления мировой драматургии.

Последние четыре десятилетия XVIII в. отличаются подлинным расцветом русской драматургии. Но классические комедия и трагедия далеко не

---

<sup>1</sup> Послание Президента Республики Узбекистан Шавката Мирзиёева Олий Мажлису [Электронный ресурс] - URL:<http://uza.uz/ru/politics/poslanie-prezidenta-respubliki-uzbekistan-shavkata-mirziyeevas-28-12-2018> (Дата обращения 22.05.2019 г.).

исчерпывают ее жанровый состав. В драматургию начинают проникать произведения, не предусмотренные поэтикой классицизма, свидетельствующие о назревшей потребности в расширении границ и демократизации содержания театрального репертуара. Среди этих новинок прежде всего оказалась так называемая слезная комедия, т. е. пьеса, сочетающая в себе трагическое и комическое начала. Она отличалась не только разрушением привычных жанровых форм, но и сложностью, противоречивостью характеров новых героев, которые соединяли в себе и добродетели, и слабости.

Нельзя не отметить заслуг Фонвизина в разработке приемов реалистического изображения сложных человеческих чувств и жизненных конфликтов.

Знаменитая комедия Д.И. Фонвизина "Недоросль" отличается большой социальной глубиной и резкой сатирической направленностью. С нее, в сущности, и начинается русская общественная комедия. Пьеса продолжает традиции классицизма. "На всю жизнь, — указывал Г.А. Гуковский, — его художественное мышление сохраняло явственный отпечаток этой школы". Однако пьеса Фонвизина — явление позднего, более зрелого русского классицизма, испытавшего сильное влияние просветительской идеологии.

В "Недоросле", по замечанию первого биографа Фонвизина, автор "уже не шутит, не смеется, а негодует на порок и клеймит его без пощады, если же и смешит, то тогда внушаемый им смех не развлекает от впечатлений более глубоких и прискорбных". Объектом осмеяния в комедии Фонвизина становится не частная жизнь дворян, а их общественная, служебная деятельность и крепостническая практика.

В этой связи представляется интересным изучение истории русской драматургии 18 века. В работе исследуется творчество западноевропейских и русских драматургов 18 века.

Актуальность исследования. Как известно драматургия была и остается наиболее передовой – авангардной среди всех остальных литературных жанров. Драматургия прочно заняла свое место в литературе как самостоятельный вид

художественного творчества уже в 18 веке и открыла перед русскоязычными читателями широкий доступ к сокровищницам русской и европейской культур. В этой связи изучение жанра трагедии в русской драматургии 18 века представляет большой историко-литературный интерес.

Актуальность данного исследования видится в том, что история и теория жанра драматургии является областью литературоведения.

**Цели и задачи исследования.** Целью нашей квалификационной работы является раскрытие сущности жанра трагедии, выявление особенности русской драматургии 18 века, сопоставить с западноевропейскими образцами и показать неразрывность связей между историческими событиями и литературным процессом.

Цель исследования предопределила следующие задачи:

1. Рассмотреть специфику жанра трагедии русской драматургии 18 века. Соответственно, сначала мы совершим экскурс в историю России 18 века, а затем дадим сведения о драматургии данного периода.

2. Выявить художественные особенности, поэтику, стиль Д.И. Фонвизина.

3. Провести историко-литературный анализ драматургии 18 столетия и сопоставить с западноевропейской драматургией 18 века.

**Объект и предмет исследования.** Объектом нашего исследования является комедия «Недоросль», Фонвизина, других русских и западноевропейских драматургов XVIII века.

Работа состоит из введения, двух глав, заключения и списка использованной литературы.

В 1-ой главе “XVIII век – Особенности Просвещения в России. Социальные и политические факторы развития культуры XVIII века” рассматриваются возросшие внешние экономические и культурные связи России в XVIII веке. Контакты с развитыми западноевропейскими государствами втягивали Россию в мировой экономический и культурный процессы. Однако активный характер этих связей был подготовлен общностью

некоторых внутренних процессов. Открытость как характерная черта новой культуры была результатом разрушения средневековых устоев и особенностью не только русской, но и западноевропейской культуры. Процесс взаимодействия национальных культур в период их формирования значительно усилился и приобрел качественно новые черты по сравнению с предшествующим временем.

Проблемы связи русской культуры с западноевропейской имеет большую традицию в современной историографии. Известным итогом в ее осмыслении является тезис о необходимости не противопоставлять «западную» и «русскую» культуру при изучении их взаимных связей, а выявлять диалектику старого и нового в едином историко-культурном процессе<sup>2</sup>. Начинался процесс дифференциации появления новых сфер культуры (наука, художественная литература, светская живопись и т. д.) и одновременно происходило значительно большее их соприкосновение и взаимовлияние).

Во второй главе рассматривается комедия великого драматурга 18 века Д.И. Фонвизина «Недоросль».

Несомненно, данное произведение вызывает живой интерес у исследователей. В языке его прозы широко используется народно-разговорная лексика и фразеология. В качестве строительного материала предложений выступают различные несвободные и полусвободные разговорные словосочетания, и устойчивые обороты; происходит столь важное для последующего развития русского литературного языка объединение «простых российских» и «славенских» языковых ресурсов.

Нельзя не отметить заслуг Фонвизина в разработке приемов реалистического изображения сложных человеческих чувств и жизненных конфликтов.

«Эта комедия – бесподобное зеркало», - писал о «Недоросле» В.О. Ключевский. И добавлял: «Комедия не лиц, а положений». Почему же

---

<sup>2</sup> См.: Краснобаев Б. И. Основные черты и тенденции развития русской культуры в XVIII в. // Очерки русской культуры XVIII в. - М., 1985. - Ч.1. - С.20.

литературное произведение XVIII века вызвало столетие спустя жгучий интерес великого историка? «Фонвизин взял героев «Недоросль» прямо из житейского омута, и взял, в чем застал, без всяких культурных покрытий, да так и поставил их на сцену со всей неурядицей их отношений... Эти герои, выхваченные из общественного толока для забавы театральной публики, оказались вовсе не забавны, а просто нетерпимы ни в каком благоустроенном обществе: автор взял их на время для показа из-под полицейского надзора, куда и поспешил вернуть их в конце пьесы при содействии чиновника Правдина...», – писал историк.

История интерпретации комедии “Недоросль” за истекшие два века — от первых критических отзывов XIX в. до фундаментальных литературоведческих трудов XX в. — неукоснительно возвращает любого исследователя к одному и тому же наблюдению над поэтикой фонвизинского шедевра, своеобразному эстетическому парадоксу комедии, суть которого литературоведческая традиция видит в разном эстетическом достоинстве этически полярных персонажей. Критерием же этого достоинства традиция считает не что иное, как жизнеподобие: яркий, достоверный, пластичный образ порока признается более художественно полноценным, чем бледная идеологизированная добродетель

Цель работы во второй главе - осветить основные черты новаторства в комедии Фонвизина «Недоросль» и сопоставить с аналогичными произведениями западноевропейских драматургов.

В заключении даются общие выводы по двум главам и по всей квалификационной работе в целом.

Практическая значимость данного исследования заключается в использовании материала на лекционных и практических занятиях по русской литературе, семинарах и дополнительных занятиях в школах, лицеях и вузах с филологическим направлением.

## **Глава 1. Особенности развития и специфика жанра трагедии в русской и западноевропейской драматургии XVIII века.**

В современной историографии большую традицию имеет проблема связи русской культуры с западноевропейской. Известным итогом в ее осмыслении является тезис о необходимости не противопоставлять «западную» и «русскую» культуру при изучении их взаимных связей, а выявлять диалектику старого и нового в едином историко-культурном процессе<sup>3</sup>. Начинался процесс появления новых сфер культуры (наука, художественная литература, светская живопись и т. д.), и одновременно происходило значительно большее их соприкосновение и взаимовлияние.

### **1.1. Социальные и политические факторы развития культуры XVIII века.**

Россия - страна с богатейшим культурным наследием. Ее огромные пространства исторически обусловили формирование культурного своеобразия отдельных регионов, которое можно назвать культурным многоголосием. В этой связи изучение динамики культурных процессов, происходивших в российской провинции в конце XVIII - первой половине XIX вв. представляет несомненный интерес в настоящее время.

Характерной чертой исторического пути России является формирование сильного государства, влияние которого на социально-экономическое развитие и его специфику сложно переоценить. Особая значимость этого фактора обусловила выбор темы исследования, а осмысление содержания современных проблем привлекло внимание к особенностям формирования российской государственности в XVIII в. XVIII в. можно считать историческим отрезком времени, имевшим особое значение для России. Именно тогда синтез старых

---

<sup>3</sup> См.: Краснобаев Б. И. Основные черты и тенденции развития русской культуры в XVIII в. // Очерки русской культуры XVIII в. – М., 1985. – Ч.1. – С.20.

традиций Московской Руси и новых тенденций петровской эпохи дал новое качество российской государственности, обусловил ее характерные особенности. Складываются основные черты государственного, социально-экономического и культурного развития, сказывающиеся и в начале XXI столетия. Основными элементами государственной системы, формирующейся к концу XVIII в., являются: организация властной иерархической вертикали с приматом "власти-собственности" над правом; административно-территориальное деление, характерное для централизованного государства с тенденцией движения к унитарному государству; назначение руководителей на верхних и средних «этажах» власти, включенность органов сословного самоуправления в структуру государственного бюрократического управления; круговая порука как форма распределения обязанностей перед государством и коллективной ответственности в отношении их отбывания; коррупция; прошения, жалобы и доноительство как элементы системы управления.

Особенности складывающейся финансовой системы и государственной системы тесно взаимосвязаны. Модель устройства государственных финансов в XVIII в., обусловленная потребностью в мобилизации ресурсов и их централизованном распределении, основывалась на усилении властной вертикали во главе с монархом. В руках последнего сосредотачивается высшая военная, законодательная, административная и финансовая власть, осуществляемая через бюрократию.

Проводимая в течение века аграрная политика отразила эволюцию самого государства и складывающихся аграрных отношений. Она становится инструментом строительства новой (дворянской) государственности и хозяйственного освоения территорий быстро растущей империи.

Политика доминирует над экономикой. Указанная специфика взаимодействия экономики и политики обусловлена военно-политическими задачами, особенностями политической системы, экономической отсталостью страны и находит отражение в непроизводительном характере бюджетных

расходов, хозяйственной политике государства, ее целях и способах осуществления.

Установлено, что связанный преимущественно с военно-финансовыми потребностями дефицит государственного бюджета является фактором эволюции российской государственности в течение всего века. Он влияет на логику петровских реформ и после-петровских преобразований, является важнейшей предпосылкой реформ екатерининской эпохи и Павла I. Оказывая воздействие на административное строительство и социальную эволюцию общества в направлении усиления крепостничества, он существенным образом влияет и на экономическую политику государства, подчиняя ее задаче поиска источников государственных доходов.

Среди факторов хозяйственной эволюции государство в XVIII в. занимает особое место. Само превращаясь в мощный экономический фактор, оно создает новые или способствует усилению значения уже действующих -экономических, естественно-географических, социальных, культурных и внешних - факторов. Не имея возможности в своих политических задачах опереться на народное хозяйство, государство становится активным хозяйствующим субъектом и катализатором хозяйственных процессов. Закрепляется ведущая роль государства в экономическом развитии, что становится характерной чертой российской государственности.

Тем самым, не отрицая фундаментального значения экономических факторов в общественном развитии, можно утверждать, что для отдельных периодов истории человечества, отдельных обществ характерно свое сочетание разного рода факторов с доминированием тех или иных факторов.

Оценивая политическое и социально-экономическое развитие России в XVIII веке в мировых координатах, можно констатировать следующее:

Впервые "поворачиваясь лицом" к европейской цивилизации, страна переходит на траекторию догоняющего развития. В условиях разложения "старого порядка" в передовых европейских странах русское самодержавие, воспользовавшись западноевропейским опытом и политической мыслью,

обновляет идеологию и совершенствует технику управления, что в свою очередь придает ему дополнительную устойчивость. Предпринимается попытка своего рода индустриализации, в результате которой Россия в промышленном развитии по меньшей мере уже не отставала от большинства европейских стран. Тем самым инициируется начало длительного процесса перехода от аграрного к индустриальному обществу. Однако, втягиваясь в мировую торговлю, страна начинает превращаться в поставщика сырья и продовольствия на европейский рынок. Закрепляется ее сельскохозяйственная специализация.

В XVIII в. возросли внешние экономические и культурные связи России. Контакты с развитыми западноевропейскими государствами втягивали Россию в мировой экономический и культурный процесс. Но активный характер этих связей был подготовлен общностью некоторых внутренних процессов. Открытость как характерная черта новой культуры была результатом разрушения средневековых устоев и особенностью не только русской, но и западноевропейской культуры. Процесс взаимодействия национальных культур в период их формирования значительно усилился и приобрел качественно новые черты по сравнению с предшествующим временем.

Вопрос о путях и средствах распространения культуры в обществе, степень овладения ею различными общественными слоями, в первую очередь образованием является важной историко-культурной проблемой. В новый период общекультурный прогресс был связан с демократизацией культуры – процессом, в результате которого произошло расширение круга потребителей и производителей культурных ценностей, увеличение возможностей приобщения к культуре различных социальных групп. По сравнению с предшествующим временем в обществе увеличивалась система передачи культурных ценностей, формировался новый «механизм» их распространения (светская школа, гражданская азбука, новый литературный язык, печатная книга, газета, журнал и т. д.). Петровская эпоха занимает важное место в истории культуры России, поскольку в это время произошел крутой перелом в культурной жизни, имевший далеко идущие последствия для судеб отечественной культуры.

## **1.2. Просвещение в России XVIII века. Развитие русского классицизма.**

Почва для распространения идей Просвещения была подготовлена реформами Петра I. Эпоха Петра – эпоха просветительства и «птенцы гнезда петрова (прообраз будущей интеллигенции), представляли собой очень тонкий слой образованных реформаторов, во многом оторванных от образа жизни не только большинства населения, но и от жизни своего класса. С этим связывают хрупкость преобразований, обратимость реформ и непредсказуемость событий XVIII века. В России просвещенное дворянство составляло меньшинство, а остальное общество придерживалось традиционалистских взглядов. В дворянстве Петр видел подневольное сословие, оно несло повинность: служба. От государя зависело благосостояние дворян. К концу его царствования страна уверенно шла по пути европеизации и оказалась включенной в культурную орбиту Запада. Быстрыми темпами шло становление отечественной науки и образования. Образование давалось в западном духе и на свою страну смотрели взглядом постороннего. Но на западный лад образованный человек, зачастую, внутри себя сохранял приверженность русским традициям. Не сразу давалось ощущение внутренней свободы и независимости, индивидуальных достоинств и чести. Появилось много новшеств, каких не знала допетровская Россия: газеты, журналы, портретная живопись.

К середине XVIII века образованное общество состояло из европеизированного дворянства (прежде всего московского и петербургского), а также крайне малочисленной молодой разночинной интеллигенции (разночинцами называли выходцев из семей солдат, матросов, священнослужителей, мелких чиновников и т.д.) Философские и общественно-политические идеи западноевропейских мыслителей начали проникать в Россию уже при Петре I. Но движение Просвещения под общим названием "вольтерьянство" получило распространение в 40- 60-е гг. XVIII в.

Если в конце XVII века лидером европейского Просвещения была Англия, то в XVIII веке "историческая инициатива" перешла к французскому Просвещению. Кроме того, российская "французомания" была вызвана расширением культурных связей между Россией и Францией, особенно во второй половине XVIII в. Богатые дворяне имели прекрасную возможность приобщиться к Просвещению во время путешествия за границу, или изучая труды просветителей (благодаря знанию языка). В России чрезвычайную популярность получили произведения просветителей: образованное общество зачитывалось книгами Вольтера, Монтескье, Д.Ламбера и Дидро. Но многовековой путь развития России во многом отличался от европейского, и семена Просвещения, попав на русскую почву, принесли иные плоды, нежели на Западе.

Русское Просвещение обращено к Европе, оно возникло позже европейского. Реформы были изначально ориентированы на позитивный (так считалось) опыт Европы. Европейская культура считалась средством, с помощью которого возможно достичь необходимого роста. Если идеи равенства и всеобщей ценности, сформированные на Западе, развивались под воздействием буржуазно-демократических процессов, то в России они вступали в противоречие с крепостной системой, деспотичным государством и самодержавием, как средневековым идеалом национального устройства. Феномен русского самодержавия, в его специфических взаимоотношениях с дворянской и народной культурой ведет к формированию русского радикализма (революционного, а не эволюционного). Весь XVIII век в России проходит под знаком Просвещения.

Франция во второй половине XVIII века уже была на пороге великой революции. Резкая критика просветителями отживших порядков и предрассудков, провозглашаемые ими идеалы соответствовали настроениям будущих вождей революции. Между тем Россия времен расцвета вольтерианства совершенно не походила на Францию: на промышленных предприятиях царил крепостной труд, а наиболее состоятельные

предприниматели из купцов жаждали слиться с могущественным и привилегированным дворянским сословием. Крепостное право вошло в кровь и плоть России, став привычным, будничным явлением. Его охраняло самодержавие, имевшее в своем распоряжении огромный государственный аппарат<sup>4</sup>. Крестьянство вместе с духовенством и купечеством пребывало скорее в допетровской Руси. Дистанция между культурой дворянства и др. сословий, возникла не изнутри, её создало усвоение западной культуры. Складывается конфликт между просвещенным меньшинством (культурной элитой) и консервативно настроенным большинством. Наблюдается социальный феномен: петровские реформы изменили положение благородного сословия в сторону Запада, а «подлых» людей – в сторону Востока. Приоритет государственной службы характеризует переход от традиционного аграрного общества к индустриальному обществу.

Вестернизация культуры выступала как средство её ориентации относительно европейских и западных ценностей, а внешняя демократия жизни служила укреплению абсолютизма восточно-деспотического типа под личиной Просвещения. Абсолютизм явился решающей силой в утверждении новой светской культуры, ибо от того, как шел этот процесс, зависела судьба петровских преобразований. Своим образовательным мероприятиям Пётр стремился придать ещё больший размах и планомерность. Будучи за границей, Пётр вызывает к себе одного из самых выдающихся мыслителей и ученых того времени – Лейбница. Лейбниц принимается на русскую службу, с тем, чтобы своими предложениями и проектами способствовать систематическому «введению наук» в России. В отношениях Петра с Лейбницем мы сталкиваемся с первой попыткой реализации идеи союза монарха с философами, утопическая мечта о котором, будет так популярна в кругах позднейшей французской философии. Идея подобного союза ляжет в основу одной из наиболее влиятельных политических доктрин XVIII века, которая получит название «просвещенного абсолютизма».

---

<sup>4</sup> История русского искусства. Под ред. И.А. Бартенева, Р.И. Власова. - М.: Изобразительное искусство, 1987.

Расцвет «просвещенного абсолютизма» приходится на царствование Екатерины II. Она вступает в переписку с виднейшими мыслителями Франции – Вольтером, Д.Аламбером, Дидро. Помогает им материально, закупает коллекции картин и библиотек, пишет получивший по всей Европе «Наказ», в котором заявляет о своем намерении воплотить идеи французских просветителей в законы Российской империи. В письмах к Вольтеру Екатерина рисует фантастические картины народной жизни в России: например, в её империи все и всем довольны; нет крестьянина, который не ел бы курицы, когда ему захочется; везде поют благодарственные молебны, пляшут. Неудивительно, что слава о Звезде Севера, «благодетельнице всех народов», как называл Екатерину Вольтер, быстро распространяется в Европе.

Созданная государственной властью система социокультурных учреждений (светские школы, типографии гражданской печати, Академия наук и др.), указы, законодательно закреплявшие культурные новшества, не только расширяли сферу новой культуры, но и способствовали ее воспроизводству. Осуществление многих реформ, особенно в области культуры, встречало немало противодействий со стороны поборников «ветхозаветности» и старины. В числе противников преобразований оказалась и православная церковь. Такая позиция церкви во многом определила политику к ней со стороны абсолютизма. С ликвидацией патриаршества и созданием Синода (1721) церковь фактически потеряла самостоятельность в духовной жизни общества, что уменьшало ее влияние на общественно-культурную жизнь. С утратой церковью своей самостоятельности менялось значение религиозного мировоззрения как преобладающей формы выражения духовного творчества. Стало возможно более быстрое развитие рационализма, формирование нового взгляда на человеческую личность, ее творческого потенциала, утверждение личностного начала в культуре.

Во времена Московской Руси Западная Европа была почти недоступна русскому человеку. Поднятию образовательного уровня способствовали начавшиеся при Петре поездки русских людей за границу, в Западную Европу.

В 1697 году Пётр отправляет в Италию, Англию и Голландию 50 молодых людей для обучения кораблестроению и мореходству. В том же году инкогнито выезжает в Европу и сам Пётр. С этого времени поездки с учебными целями «в чужие края» становятся своего рода государственной повинностью, приобретающей подчас прямо массовый характер. Знатные дворянские сынки, возвращаясь на родину, вывозили из «чужих» краев чисто внешний лоск, модные костюмы и прически, светский этикет, что не мешало им оставаться грубыми и заядлыми крепостниками.

Через всю сатирическую литературу XVIII века проходят резко обличительные образы таких «русских парижан», замечательно обобщенные Пушкиным в петиметре Корсакове («Арап Петра Великого»). Но из «чужих» краёв возвращались не только Корсаковы, но и люди, подобные прадеду Пушкина, «арапу» Ганнибалу. Большое значение имели поездки на Запад и для многих выдающихся представителей нашей культуры XVIII века. При этом, в большинстве случаев, овладение европейской культурой не стирало с их облика национально-русские черты, а, наоборот, сопровождалось обострением национального самосознания, нарастанием любви к родине, патриотических стремлений.

Проблема образования, развитие школы молодых людей впервые при Петре I становится государственной политикой. В практику входит обучение молодежи за границей, главным образом корабельному и морскому делу, создается система светской школы. За короткое время в столичных городах появилось еще несколько профессиональных школ: Артиллерийская, Инженерная, Медицинская. При солонецких и уральских заводах по инициативе В.Н.Татищева возникли горнозаводские училища. Эти старейшие профессиональные школы России продолжали существовать и в следующем столетии. Первоначально в школы принимали дворян и разночинцев, детей «всяких чинов». Однако в Навигацкой школе, например, уже с самого ее возникновения в высшем классе, где преподавались алгебра, геометрия, морские науки, могли обучаться только дети дворян. Вскоре детей разночинцев

в эти школы принимать перестали. Постепенно они превращались в закрытые привилегированные учебные заведения для дворян. На базе некоторых профессиональных школ впоследствии образовались высшие специальные учебные заведения.

Реформы, проведённые Петром I (1689–1725), затронули не только политику, экономику, но также и искусство. Целью молодого царя было поставить русское искусство в один ряд с европейским, просветить отечественную публику и окружить свой двор архитекторами, скульпторами и живописцами. В то время крупных русских мастеров почти не было. Петр I приглашал иностранных художников в Россию и одновременно посылал самых талантливых молодых людей обучаться “художествам” за границу, в основном в Голландию и Италию. Во второй четверти XVIII в. “петровские пенсионеры” (ученики, содержавшиеся за счет государственных средств – пенсiona) стали возвращаться в Россию, привозя с собой новый художественный опыт и приобретённое мастерство.

Дальнейшим важным шагом в утверждении светской культуры были введение гражданской азбуки и начало гражданской печати. Реформа шрифта, проведенная в 1708-1710 гг., упростила сложную кириллицу и способствовала дальнейшему разделению сфер светской и церковной книжности. По меткому выражению Ломоносова, «при Петре Великом не одни бояре и боярыни, но и буквы сбросили с себя широкие шубы и нарядились в летние одежды». Окончательный вариант гражданской азбуки был утвержден Петром I в 1710 году. «Сими литерами, - указывал он, - печатать художественные и мануфактурные книги». Правительство активно использовало книгу для пропаганды проводимых реформ. В указах, регламентах, манифестах, публицистике излагались события внутренней жизни, утверждалась и обосновывалась необходимость преобразований. В России начали издавать официальную печатную газету «Ведомости» (1703), в которой публиковались внутренняя и иностранная хроника, сведения о военных, хозяйственных и культурных событиях.

Из стен академического университета вышли многие крупные ученые, имена которых стали широко известны в русской науке и просвещении второй половины XVIII в. Академический университет закончил М.В.Ломоносов, ставший первым русским академиком. Интерес к научным знаниям в первые десятилетия XVIII в. был связан с практическими потребностями Российского государства в освоении новых территорий, полезных ископаемых, с градостроительством.

Общественно-политическая мысль XVIII в. выдвинула целый ряд новых политических, социально-экономических, культурных проблем. В первой четверти века центральное место занимала разработка идеологии абсолютизма, причем господствовало официальное направление. Утверждение или неприятие абсолютной монархии - узловой вопрос идейных столкновений. Интересы основной массы дворянства в петровскую эпоху полностью совпадали с политической программой абсолютизма. Оппозиция политической власти, главным образом, была со стороны реакционного боярства и духовенства.

В общественном сознании утверждается представление о монархическом государстве как высшей форме власти, способной обеспечить «благо» всех подданных. Концепция «общего блага» понималась как достижение благополучия в стране «через служение государственному интересу». Оно становилось обязанностью каждого подданного в соответствии с его сословной принадлежностью. Дворянству при этом отводилась первостепенная роль. Петр I, не отвергавший личное служение отечеству, был для общественных деятелей и мыслителей воплощением идеального монарха. Эта идея продолжала жить в общественном сознании и последующего, XIX столетия.

В петровское время усиливается роль государственной власти во внутренней жизни: государственной политикой наряду с управлением, финансами, судопроизводством становятся торговля, мануфактурная и заводская промышленность, образование, книгоиздательское дело. Идеи о необходимости просвещения, хотя и медленно, но все же проникают в сознание общества.

У истоков русской национальной науки стоял М.В.Ломоносов (1711-1765). Именно с него, по мнению многих исследователей, начинается век Просвещения в России. Ученый-энциклопедист и патриот, первый русский академик, он оказал значительное влияние на развитие русской и мировой науки и культуры, был, избран почетным членом Шведской и Болонской Академий наук. Заслуги Ломоносова в области геологии, минералогии, геофизики, физики, физической химии, химии огромны. Он был новатором во многих областях техники и технологии. Его интересовали горное дело и металлургия, пробирное искусство, производство стекла, получение солей и красок. Ломоносов возродил искусство мозаики в России, в его мастерских были созданы замечательные произведения мозаичного искусства. В естествознании Ломоносов уделял внимание разработке кардинальных, ведущих проблем. Замыслы его во многом опережали время.

В XVIII в. из гуманитарных наук наибольшее развитие получила история. Основные достижения исторической мысли того времени связаны с деятельностью М.В.Ломоносова и В.Н.Татищева. Ломоносов впервые затронул вопрос об этногенезе славян, высоко оценил их древнюю культуру. Его «Краткий российский летописец» был основным учебником по истории в XVIII в. Труд Татищева «История Российская» был первым опытом научного освещения отечественной истории. Важным фактом русской историографии XVIII в. стали исторические сочинения М.М.Щербатова (1733-1790) и И.Н.Болтина (1735-1792), в которых также предпринималась попытка дать общую концепцию русской истории. Повышение внимания к истории выражалось в распространении исторической литературы, оживлении интереса к народным преданиям и песням, в появлении исторической темы в литературе и искусстве. Это было существенным моментом в становлении национального самосознания.

В XVIII веке гораздо значительнее стала роль человека в человеческом обществе.

В XVIII веке на российской почве вместились четыре века европейской

культуры: Ренессансный – ХУ век, Постренессансный – ХУ1 век, барочный – ХУП век и классицистический – ХУШ век. Эпоха царствования Петра явилась периодом русского Ренессанса, который сыграл такую же роль в социокультурном развитии России, как тот же период для Западной Европы. В России весь социокультурный интерес жизни переместился в город, на перипетии государственной службы, на события внешней политики. ХУ1 век в Европе – век религиозной реформации и начало капитализма, в русской истории можно соотнести с петровской эпохой, хотя радикальных церковных реформ не было. Петр четко уловил и внедрил в сознание правящего класса, тот настрой исторического оптимизма и практицизма, который в Европе подарил ХУ1 век. Для барочной эпохи в Европе (ХУП- нач. ХУШ столетия) характерны антиномии, трагический гуманизм, разочарование в уповании на внутренне присущую миру гармонию, в веру во всемогущество разума человека и его сакральную миссию на земле.

В России европейскому барокко ХУП века, соответствовала вторая треть ХУШ века, которая была насыщена деятельностью небескорыстных авантюристов и деятелей: Бирон, Орловы, Миних. Это метания между пуританской петровской традицией и карнавальностью елизаветинской. Это эпоха меркантильных героев. Совершенно иной классицизм ХУШ века – это реабилитация разума и знаний. Классицизм в культуре – это торжество содержания над формой, в отличие от барокко, именно в нем видится существенный признак новой эпохи, приверженности античности. В России классицизм – царствование Екатерины II. Просвещенная часть российского общества, была столь же театральна, как и предыдущее поколение, но не столь имитационная (т.е. «костюмная игра в Европу» закончилась), а скорее романтически аффектирована. Люди уже не столь подражали заманчивым иноземным образцам, видя в них форму социальной престижности, сколько органично усвоив европейскую традицию, создавали свои смыслы и содержания собственной национальной культуры.

В художественной культуре второй половины XVIII в. господствующим

направлением был классицизм. Русский классицизм сформировался несколько позднее западноевропейского, в частности французского классицизма. Неодновременным был процесс становления классицистического искусства. Ранее всего (30-50-е годы) он начался в русской литературе, затем в изобразительном искусстве (примерно с 60-х годов XVIII в.). В своем развитии русский классицизм подчинялся общим закономерностям, ему были присущи и нормативность, и жанровая регламентация, и ярко выраженный интерес к античности. Переводы античных авторов, особенно Анакреона и Горация, пользовались в России большой популярностью. Образцом совершенства воспринималась архитектура древнего мира, античные элементы (колонны, портики, фронтоны и т.д.) становились неперенными деталями архитектурного оформления зданий. Античные сюжеты были широко распространены в поэзии, драматургии, живописи. Эстетика классицизма, основанная на рационалистических идеях философии Просвещения, требовала от искусства решения больших государственных, общественных задач, что определяло его высокий гражданский пафос. Но русский классицизм имел и некоторые национальные особенности. В отличие от западноевропейского он был более тесно связан с просветительством. Это привнесло в него идеи демократизма, понимание общественного долга в духе просветительских принципов. Поэтому во многих художественных произведениях того времени находили выражение и сочувствие к судьбе обездоленного крепостного крестьянина, и осуждение жестокости невежественного дворянства, и убежденность в силе просвещения как средства избавления от многих социальных бед.

В художественной культуре XVIII века выделяют периоды:

1. Конец XVII- 20-е годы XVIII века несет деятельность Петра, закладываются основы Просвещения. Это время создало идеологию, связанную с воспитательной, созидательной ролью искусства в обществе. Система искусства развивается по нескольким направлениям: это и совершенствование ранее найденных средств художественной выразительности; поиски нового

сквозь призму представлений; рождение новых, светских жанров.

2. 30-50 годы XVIII века. Связанный с правлением Анны Иоановны и Елизаветы Петровны – период пышного цветения барокко и перехода к классицизму в архитектуре.

3. Кульминация расцвета Просвещения – правление Екатерины II. Характеризуется взлетом во всех областях художественного творчества, расцвет классицизма, развитие русской словесности, время перехода от парсуны к портрету. Русское искусство вышло из периода ученичества. XVIII век был знаменателен для России заметными переменами и значительными достижениями в области искусства. Изменились его жанровая структура, содержание, характер, средства художественного выражения. И в архитектуре, и в скульптуре, и в живописи, и в графике русское искусство выходило на общеевропейские пути развития.

Еще в недрах XVII века, в петровские времена, происходил процесс «обмирщания» русской культуры. В становлении и развитии светской культуры общеевропейского типа невозможно было полагаться на старые художественные кадры, для которых новые задачи оказались не по плечу. Приглашаемые на русскую службу иностранные мастера не только помогали создавать новое искусство, но и были учителями русских людей. Другим не менее важным путем получения профессиональной подготовки была посылка русских мастеров на учебу в Западную Европу. Так, многие русские мастера получили высокую подготовку во Франции, Голландии, Италии, Англии, Германии.

В отличие от средневековой эпохи, когда искусство носило, главным образом, культовый характер, в XVIII веке стали интенсивно развиваться его светские формы. Больших успехов достигли: живопись и гравюра, архитектура и скульптура, прикладное искусство. Они наследовали богатейший национальный художественный опыт Древней Руси, использовали европейские культурные традиции. Переход к светским формам художественного

творчества в России по сравнению с европейскими странами осуществлялся с опозданием, однако, он был подготовлен всем ее развитием. Поэтому новое русское искусство скоро приобрело профессиональную зрелость.

Русское искусство, как мы увидим ниже, продолжающее развиваться в XVIII веке на новых европейских началах, по-прежнему оставалось выражено национальным явлением со своим специфическим лицом, и факт этот сам по себе весьма знаменателен.

В России эпоху классицизма сложилась новая художественная литература с характерным для нее сюжетом на основе вымысла, развитой системой жанров (ода, элегия, басня, трагедия, комедия, повесть, роман). «Новая словесность», по словам Пушкина, была «плодом новообразованного общества». Существенно важными элементами этой литературы стала новая система стихосложения и литературный язык. Впервые принципы силлаботонического стихосложения сформулировал В. К. Тредиаковский (1703-1768) в опубликованной им в 1735 г. статье «Новый и краткий способ к сложению российских стихов». Эта система, заменившая силлабический стих, основана на чередовании ударных и безударных слогов в строке. Она лежит в основе русской поэзии до настоящего времени. В области русского стихосложения, художественной прозы работал М.В.Ломоносов («Письмо о правилах российского стихотворства», 1739; «Риторика», 1745).

#### **1.4. Драматургия 60-90 х годов XVIII века**

Основоположником новой русской драматургии был А.П.Сумароков (1717-1777), поэт, автор первых русских трагедий и комедий, директор Российского театра в Петербурге. Общественно-политические взгляды Сумарокова имели дворянскую направленность, но его произведения способствовали воспитанию человеческого достоинства, гуманизма, высокой морали и чести. Будучи сторонником крепостного права, он резко критиковал его крайности. Литература русского классицизма создала образ нового человека-патриота и гражданина. Она способствовала утверждению внесловной ценности человека и решительно

боролась с жестокостями крепостничества. Середина XVIII в. – важный рубеж в театральной культуре, успехи которой были связаны с развитием отечественной драматургии. Во второй половине XVIII в. театральные труппы существовали в столицах, некоторых провинциальных городах; в дворянских поместьях имелись крепостные театры. В 1756 г. в Петербурге был учрежден первый в России государственный театр «для представления трагедий и комедий». Основу его составила труппа ярославских актеров во главе с Ф.Г.Волковым (1729-1763), замечательным русским актером из ярославских купцов. В Петербурге в это время действовал школьный театр при Сухопутном Шляхетском корпусе, а в 1779 г. Возник частный театр на Царицыном лугу (Марсово поле), которым руководил известный русский актер И.А. Дмитревский (1734-1821). На сцене этого театра впервые были поставлены пьесы Д.И.Фонвизина, а в комедии «Недоросль» Дмитревский сыграл роль Стародума. Но театр просуществовал недолго: в 1783 г. он был закрыт по указу Екатерины II. В Москве театральные представления разыгрывались в университете итальянской труппой Д.Локателли. В 1780 г. был открыт Петровский театр, в репертуаре которого, как это было принято, имелись драматические, оперные и балетные спектакли. Повышению уровня сценического искусства во многом способствовал провинциальный и крепостной театр. Из его среды вышло немало талантливых русских актеров. Театральный репертуар становился предметом обсуждения в печати, высказывались настойчивые пожелания создавать национальную драматургию, которая отражала бы русскую народную жизнь и историю.

В 1792 г. актер и драматург П.А.Плавильщиков в журнале «Зритель» писал, что «отечественность в театральном сочинении должна быть первым предметом». Музыка приобретала характер более сложный и разнообразный; распространялось любительское музицирование, устраивались публичные концерты с участием зарубежных и русских исполнителей, о чем сообщалось в столичных газетах. В 1802 г. в Петербурге было создано Филармоническое общество, которое ставило целью «возбуждать в публике интерес к древней и классической музыке». Широкую популярность в России в середине XVIII в.

получила итальянская и французская придворная опера, творчество итальянских композиторов. В последней трети XVIII в. формируется отечественная композиторская школа, появляются первые русские композиторы, сложные жанры оперной, хоровой, инструментальной, камерной музыки. В XVIII веке опера в нашей стране становится очень популярной. Начиная с 30-х годов XVIII века Москву и Петербург часто посещают труппы из Франции и Италии.

Последние четыре десятилетия XVIII в. отличаются подлинным расцветом русской драматургии. Обращает на себя внимание резко увеличившееся число драматических произведений. Так, если в предшествующий период Сумароковым, Ломоносовым и Тредиаковским было написано немногим более десятка пьес, то по данным «Драматического словаря» 1787 г. их число возросло до 334. Примерно половина из них была написана в жанре комедии. Расширяется круг писателей-комедиографов: Д.И. Фонвизин, В.И. Лукин, Б.Е. Ельчанинов, И.П. Елагин, П.А. Кропотков, А.Д. Копилов, Я.Б. Княжнин, В.В. Капнист и ряд других авторов.

На раннем этапе драматургии, группировавшиеся вокруг Елагина - Лукин, Ельчанинов, молодой Фонвизин, - переделывали иноземные пьесы, приспособляя их к русским нравам и обычаям. Но за этим недолгим периодом наступило время вполне оригинальных русских комедий, таких, как «Бригадир» и «Недоросль» Фонвизина, «Фомушка, бабушкин внучек» Кропотова, «Хвастун» Княжнина, «Ябеда» Капниста.

Углубляются содержание и образы комедийных произведений. Если в пьесах Сумарокова обличалось преимущественно нравственное уродство героев: зависть, скупость, ханжество, стяжательство, то в комедиях Фонвизина, Княжнина, Капниста объектом сатирического осмеяния становятся общественные явления: крепостнический произвол, фаворитизм, несправедливость. В отличие от небольших пьес Сумарокова создаются классицистические пятиактные комедии с четкой композицией, хорошо продуманным сюжетом. Наряду с прозаическими появляются стихотворные комедии, особенно ценные классицистами («Хвастун» Княжнина, «Ябеда» Капниста).

Не меньшей популярностью пользуется в это время и «классическая» трагедия, первые образцы которой дал Сумароков. Его деятельность продолжают ученики и последователи: А.А.Ржевский, В.И.Майков, М.М.Херасков, Н.П.Николев, Я.Б.Княжнин. Воздействие на трагедию просветительской идеологии сказывается, прежде всего, в том, что в ней усиливаются тираноборческие мотивы. В монологах героев появляются афористические реплики, защищающие права человека на свободу, независимость убеждений. В ряде пьес ощущается непосредственное влияние трагедий Вольтеру и его учеников Сорена, Лемьера. Лучшей и наиболее смелой из трагедий этого времени была пьеса Княжнина «Вадим Новгородский», в которой автор осмелился прославить героя-республиканца.

Но классицистические комедия и трагедия далеко не исчерпывают жанровый состав драматургии второй половины XVIII в. В нее начинают проникать произведения, не предусмотренные поэтикой классицизма, свидетельствующие о назревшей потребности в расширении границ и демократизации содержания театрального репертуара. Среди этих новинок прежде всего оказалась так называемая слезная комедия, т. е. пьеса, сочетающая в себе трогательное и комическое начала.

Но подлинный переворот в русской комедии XVIII в. совершил его современник Д. И.Фонвизин. Стремление к освоению национальной русской действительности наблюдалось также и в комической опере. Так назывались в XVIII в. драматические произведения с включенным в них стихотворным текстом, предназначенным для пения. Комическую оперу называли также «драмой с голосами». Главными героями в ней были представители демократических слоев: крестьяне, ремесленники, ямщики, торговцы, солдаты, матросы. Одним из законов этого жанра была обязательная благополучная развязка. В создании комической оперы принимали участие не только писатели, но и композиторы: В.А.Пашкевич, Е.И. Фомин, М.А.Матинский, Д.С.Бортнянский и ряд других. Появление комической оперы в России было обусловлено возросшим интересом к жизни простого народа, к его устному

творчеству, особенно к песне.

**Выводы:** Традиции художественной культуры Просвещения характеризует не только внешняя устремленность к диалогу. Не менее характерным был диалог внутренний, который вели между собой разные виды искусств. Союз русской словесности и музыки, давший в XVIII веке столь высокие художественные результаты, в XIX столетии окреп еще более. Как известно, основой европейского романтизма была идея общности искусств, их взаимовлияние и взаимопроникновение. Например, что писал об этом немецкий романтик Роберт Шуман: «Образованный музыкант может с такой же пользой учиться на рафаэлевской Мадонне, как художник – на симфониях Моцарта... Для художника стихотворение превращается в картину, музыкант же перекладывает картину в звуки». Самым наглядным примером синтеза искусств в культуре XVIII века, может служить столица империи, город Санкт-Петербург или театральные постановки, в которых были задействованы художники, декораторы, композиторы, артисты, танцоры и использовались технические новинки. Идея взаимодействия «разных художеств», характерная для русского искусства XIX века, вытекала из всей художественной практики предшествующей эпохи.

2. На грани двух столетий, в майский день 1799 года, родился Александр Сергеевич Пушкин – в этом есть нечто символическое в данном историческом факте, что именно Его поэтической музе суждено было вдохнуть жизнь в вершинные достижения русской классической музыки. Эти вершины сияют и сегодня: «Руслан и Людмила» М.И.Глинки, «Русалка» А.С. Даргомыжского, «Борис Годунов» М.П.Мусоргского, «Евгений Онегин» и «Пиковая дама» П.И.Чайковского...
3. Изменился не только быт человека, изменилось его мироощущение, изменились его социокультурные приоритеты. При Петре I произошло «изменение всей знаковой системы Древней Руси» (Д.С.Лихачев): вводились новая одежда, новая иерархия чинов, закреплённая «Табелью о рангах», была учреждена новая система орденов, в том числе высший

военный орден Андрея Первозванного. В XIX веке, после поражения в Крыму, видный общественный деятель Ю.Ф.Самарин писал: "Мы сдались не перед внешними силами западного союза, а перед нашим внутренним бессилием. Мы слишком долго, слишком исключительно жили для Европы, для внешней славы и внешнего блеска, и за свое пренебрежение к России мы поплатились утратою именно того, чему мы поклонялись, - утратой нашего политического и военного первенства".

4. Даже сегодня, на рубеже XX и XXI столетий, еще нельзя утверждать, что найден ответ на все вопросы, возникшие в ходе дискуссий о влиянии Запада на русскую культуру, о месте России между Востоком и Западом. Современное человеческое общество не стало более гармоничным, гуманным и безопасным. На смену старым противоречиям пришли новые и будущее человечества вряд ли представляется более ясным и безмятежным, чем 100 или 200 лет назад. И именно в этом тревожном мире Россия продолжает мучительно искать пути своего дальнейшего развития. Можно провести параллель между дискуссиями конца XVIII и XIX столетий о влиянии Запада на Россию и необходимости сохранения самобытной русской культуры и современными дискуссиями о месте России в мировом сообществе.
5. Современное идеализирование Америки и Запада и незнание отечественных культурных традиций, очень во многом напоминает ситуацию, сложившуюся в XVIII веке в России (тогда лишь говорили о повальном "офранцуживании" русской аристократии). Перекосы во взаимоотношениях с иными культурами можно было бы отнести к влиянию пресловутого "русского менталитета" ("гулять, так гулять; любить, так любить..."), но об этом лучше рассуждать, находясь вне рамок данной культуры. Серьезную помощь в этом поиске может оказать осмысление богатейшего опыта, накопленного российской общественной мыслью.

## Глава 2. Жанровые традиции и новаторство сатиры и оды в комедии «Недоросль»

Знаменитая комедия Д.И. Фонвизина "Недоросль" отличается большой социальной глубиной и резкой сатирической направленностью. С нее, в сущности, и начинается русская общественная комедия. Пьеса продолжает традиции классицизма. "На всю жизнь, — указывал Г.А. Гуковский, — его художественное мышление сохраняло явственный отпечаток этой школы". Однако пьеса Фонвизина — явление позднего, более зрелого русского классицизма, испытавшего сильное влияние просветительской идеологии.

В "Недоросле", по замечанию первого биографа Фонвизина, автор "уже не шутит, не смеется, а негодует на порок и клеймит его без пощады, если же и смешит, то тогда внушаемый им смех не развлекает от впечатлений более глубоких и прискорбных". Объектом осмеяния в комедии Фонвизина становится не частная жизнь дворян, а их общественная, служебная деятельность и крепостническая практика.

Не довольствуясь одним изображением дворянского "злонравия", писатель стремится показать и его причины. Автор объясняет пороки людей их неправильным воспитанием и дремучим невежеством, представленным в пьесе в разных его проявлениях.

В языке его прозы широко используется народно-разговорная лексика и фразеология. В качестве строительного материала предложений выступают различные несвободные и полусвободные разговорные словосочетания, и устойчивые обороты; происходит столь важное для последующего развития русского литературного языка объединение «простых российских» и «славенских» языковых ресурсов.

Нельзя не отметить заслуг Фонвизина в разработке приемов реалистического изображения сложных человеческих чувств и жизненных конфликтов.

«Эта комедия — бесподобное зеркало», - писал о «Недоросле» В.О. Ключевский. И добавлял: «Комедия не лиц, а положений». Почему же

литературное произведение XVIII века вызвало столетие спустя жгучий интерес великого историка? «Фонвизин взял героев «Недоросля» прямо из житейского омута, и взял, в чем застал, без всяких культурных покрытий, да так и поставил их на сцену со всей неурядицей их отношений... Эти герои, выхваченные из общественного толока для забавы театральной публики, оказались вовсе не забавны, а просто нетерпимы ни в каком благоустроенном обществе: автор взял их на время для показа из-под полицейского надзора, куда и поспешил возвратить их в конце пьесы при содействии чиновника Правдина...», – писал историк.

## **2.1. Проблема жанрового своеобразия комедии «Недоросль»**

На уровне жанрообразования поэтика “Недоросля” продолжает пребывать парадоксальной: сатирико-бытовые по типу художественной образности персонажи комедии предстают в плотном ореоле трагедийных ассоциаций и жанрообразующих мотивов, тогда как герои-идеологи, по своему эстетическому статусу восходящие к бесплотному голосу высоких жанров оды и трагедии, целиком погружены в стихию комедийных структурных элементов.

Начнем с того, что бытовые персонажи — архаисты, приверженцы старины и обычая, как истинно трагические герои “Старинные люди” не только родители Простаковой и Скотинина, но и они сами, принадлежащие к роду “великому и старинному” (IV,1), чья история восходит к шестому дню творения. Впрочем, задолго до того, как выяснится это обстоятельство, отдаленный звон трагедийных ассоциаций слышится в первой же характеристике, которую г-жа Простакова получает от постороннего лица: “Правдин. Нашел помещика дурака бессчетного, а жену презлую фурию, которой адский нрав делает несчастье целого их дома (II,1)”. Фурии и ад — устойчивые словесные ореолы трагических тиранов Сумарокова, возникающие в каждом из девяти его трагедийных текстов (ср., например, “Димитрий Самозванец”: “Зла фурия во мне смятенно сердце гложет”; “Ступай во ад, душа, и буди вечно пленна!”) Что же касается несчастья, то именно это понятие

покрывает собою трагедийный мирообраз, в котором совершается специфически трагедийная перипетия — перелом от счастья к несчастью.

Именно такая перипетия совершается в “Недоросле” по линии действия в стане бытовых героев: радостно готовящиеся к свадьбе Скотинина в начале комедии (“Скотинин. В день моего сговора! Я прошу тебя, сестрица, для такого праздника отложить наказание до завтрава” — I,4), они дружно впадают в тоску и скорбь в финале. Мотив тоски, первоначально возникающий в связи с бытовыми образами в каламбурно-предметном смысле желудочной неприятности объевшегося Митрофана (“Еремеевна. Протосковал до самого утра” — I,4), очень быстро распространяется в значении “состояния души” по тексту комедии и определяет собой эмоциональную доминанту действия для бытовых персонажей:

Г-жа Простакова. Полно, братец, о свиньях-то начинать. Поговорим-ка лучше о нашем горе. (К Правдину.) <...> Бог велел нам взять на свои руки девицу. Она изволит получать грамотки от дядюшек; Кутейкин. Житье твое, Еремеевна, яко тьма кромешная. Пойдем-ка за трапезу, да с горя выпей сперва чарку. Еремеевна (в слезах). Нелегкая меня не приберет!; Г-жа Простакова. Как! Нам расстаться с Софьюшкой! <...> Я с одной тоски хлеба отстану; Цыфиркин. Ох-ти мне! Грусть берет. Кутейкин. О, горе мне, грешному!; Г-жа Простакова (тоскуя). О, горе взяло! О, грустно!

Эта финальная тоска Простаковой, высказанная ею самой и поддержанная двумя ремарками (“видя в тоске г-жу Простакову” —; “очнувшись в отчаянии”, явл. последнее) усугубляется еще и типично трагедийной пластикой: стояние на коленях, простираание рук и обморок довершают ассоциативно-трагедийный рисунок ее роли, подчеркивают эмоциональный смысл действия, сопряженного с образами бытовых героев, как трагедийный.

И такое свойство трагического действия как его постоянное колебание на грани жизни и смерти, чреватое гибелью и кровопролитием, также находит в ассоциативно-словесной ткани “Недоросля” свое адекватное выражение.

Правда, в комедии никто не гибнет физически. Но само слово смерть и синонимичные ему слова погиб, пропал, умер, покойник буквально не сходят с уст бытовых персонажей, которые обладают эксклюзивным правом на это трагедийное понятие и широко им пользуются. Обычные фразеологизмы, включающие слово “смерть” как выражение предельной концентрации качества или эмоции, то и дело мелькают в их речи:

Г-жа Простакова. Я чаю, тебе жмет до смерти (I,1); Скотинин. И не деревеньки, а то, что в ее деревеньках водится, и до чего моя смертная охота (I,5); Г-жа Простакова. Умираю, хочу видеть этого почтенного старичка (II,5); Простаков. А я уже тут сгиб да пропал (III,5).

Бурное физическое действие в стане обличаемых постоянно подвергает их жизнь риску и ставит на грань гибели, и такой сугубо трагедийный мотив, как самоубийство, тоже очень не чужд бытовым персонажам комедии:

Скотинин. Митрофан! Ты теперь от смерти на волоску. Еремеевна. Ах, уходит он его! <...> Скотинин. <...> чтоб я в сердцах не вышиб из тебя духу. <...> Еремеевна. Издохну на месте, а дитя не выдам! (II,4); Митрофан. Нет, так я спасибо, уже один конец с собою! <...> Ведь здесь и река близко. Нырну, так поминай как звали. Г-жа Простакова. Уморил! Уморил! <...> По тебе, робенка хоть убей до смерти (II,6).

Исконный трагедийный смысл этой темы со всей силой начинает звучать в финальном пятом акте, до предела насыщенном мотивом гибели и смерти:

Г-жа Простакова. Всех прибить велю до смерти! (V,2), Жива быть не хочу! (V,3), Мой грех! Не губите меня! (V,4); Стародум. Не хочу ничьей гибели. Я ее прощаю (V,4); Г-жа Простакова. Все теряю. Совсем погибаю! (V,4), Погибла я совсем! Отнята у меня власть! <...> Нет у меня сына! (V, явл. последнее).

Так действие комедии, для семейства Простаковых характеризующееся лавинообразным нарастанием мотива гибели и смерти, разрешается вполне трагедийным финалом хотя бы в чисто словесном плане: физически живая, Простакова настойчиво твердит о своей гибели, которую, в таком случае,

может быть, следует счесть духовной. И разве не мертва ее душа на всем протяжении действия, разве не убил ее, воскресшую на секунду в финале, Митрофан, повергнув своим грубым словом в обморок, равнозначный смерти?

Наконец, и такое специфическое свойство трагедийного действия как его роковой характер, предсказуемость и неотвратимость трагического финала, в высшей степени характеризует действие “Недоросля” по отношению к бытовым героям комедии. С самого начала известно, чем оно для них кончится: “Правдин. Не сомневаюсь, что унять их возьмутся меры” (II,1); “Правдин. Именем правительства вам приказываю <...>” (V,4).

Этот глобальный повтор в структуре комедии, в сущности, упраздняет необходимость всего того, что происходит между означенными явлениями. Однако действие происходит, стремительно движется к предначертанной катастрофе, его трагический характер усугубляется истинно трагической маниакальной слепотой [24] и противоположными ожиданиями семейства Простаковых, которые все время уповают на случай — но им этот универсальный помощник комедийных героев служить отказывается:

Г-жа Простакова. Как кому счастье на роду написано, братец (1,6). Авось-либо господь милостив, и счастье на роду ему написано (II,5). Батюшка, ведь ребенок, может быть, свое счастье прорекает: авось-либо сподобит Бог быть ему и впрямь твоим племянничком (III,5).

Эти несбыточные упования актуализируют в категориальном аппарате “Недоросля” сугубо трагедийный мотив пророчества-рока. Судьба, настигающая семейство Простаковых, обрушивает на них пусть заслуженную, но, тем не менее, вполне трагическую кару утраты: как справедливо заметил П.А. Вяземский, “в наших комедиях начальство часто занимает место рока (*fatum*) в древних трагедиях” [25]. Этот финал — утрата того, чем персонаж обладал при завязке — классическая структура соотношения исходной ситуации и развязки трагедийных текстов. Все бытовые персонажи “Недоросля” что-нибудь теряют: г-жа Простакова — власть и сына, Скотинин — невесту и ее деревеньки со свиньями, Митрофан — беспечальную жизнь в

родительском доме (“Правдин. Пошел-ко служить...” — V, явл, последнее). Ничего не теряют только те, кому терять нечего. Простаков и Еремеевна остаются при своем, как Стародум без табакерки, но свое для них — это полное и бессловесное личное рабство, которого не может отменить даже указ об опеке. И если принять за чистую монету ту гармонию, которую Правдин именем правительства насильственно водворяет в искаженном безумием мире простаковского имения, то разве это не трагический исход тоже?

В итоге приходится констатировать факт: та группа персонажей, которая концентрирует в себе квинтэссенцию комизма “Недоросля”, в своих формально-драматургических параметрах всесторонне выстроена инвариантами трагедийной структуры, что и дает совершенно невероятное жанровое определение: комедия... рока.

Совершенно ту же самую картину, но развернутую на 180°, можем наблюдать в противоположном мире “Недоросля”. Образы героев-идеологов комедии, созданные по этико-эстетическим установкам высоких жанров оды и трагедии, развернуты в действии сугубо комедийной структуры.

Несмотря на то, что Стародум носит “старую” фамилию, он в комедии — “новый человек”, новатор, как и положено это герою комедии [26]. История его рода не идет дальше Петровской эпохи — по сравнению с шестым днем творения это достаточно “ново”, даже если не учитывать того очевидного факта, что эпоха Петра I общепризнанно открывает собой период новой русской истории. И если Стародум думает по-старому при Екатерине II, то это на самом деле значит, что он думает по-новому.

Перипетия, которая совершается для героев-идеологов в “Недоросле”, тоже носит отчетливо комедийный характер поворота от несчастья к счастью. В завязке комедии Софья, попавшая к Простаковым после смерти матери и разлученная с Милоном, глубоко несчастна, да и Милон, потерявший следы своей возлюбленной и терзаемый подозрениями, что его любовь безответна, появляется несчастным на сцене, но исходное несчастье и взаимная утрата

увенчаны полным и совершенным счастьем Софьи и Милона в финале комедии:

Софья. Сколько горестей терпела я со дня нашей разлуки! Бессовестные мои свойственники... Правдив. <...> не спрашивай о том, что столько ей прискорбно...” (II,2); Милон. <...> и, что еще горестнее, ничего не слыхал я о ней во все это время. Часто, приписывая молчание ее холодности, терзался я горестию. <...> Не знаю, что мне делать в горестном моем положении. (II,1). Милон (обнимая Стародума). Мое счастье несравненно! Софья (целуя руки Стародумовы). Кто может быть счастливее меня! (IV.6).

Правдин, переживающий “несчастье целого дома” Простаковых как свое собственное, счастлив возможностью “положить границы злобе жены и глупости мужа” (II, 1); Стародум переживает эту комедийную перипетию буквально за один момент, ибо сам его приезд, равнозначный избавлению Софьи от вынужденного брака, и является той самой точкой осуществления комедийной перипетии, которой подводит окончательный итог “явление последнее” комедии:

Стародум. Ничто так не терзало мое сердце, как невинность в сетях коварства. Никогда не бывал я так собою доволен, как если случилось вырвать добычу из рук порока <...> (III,2); Стародум (к Правдину, дерзка руку Софьи и Милона). Ну, мой друг! Мы едем. Пожелай нам... Правдин. Всего счастья, на которое имеют право честные сердца (V, явл. последнее).

И даже тогда, когда по этой линии действия добродетельный персонаж, пусть хотя бы в словесном плане, оказывается на грани смерти, в его репликах актуализируется мотив жизни. В мире героев-идеологов даже война не столько чревата погибелью, сколько служит средством утверждения жизненных принципов. Не случайно и слово “смерть” принципиально отсутствует в лексиконе положительных персонажей, даже когда речь идет о жизни на грани смерти:

Стародум. В самое то время <...> услышали мы нечаянно, что объявлена война. Я бросился обнимать его с радостью. “Любезный граф! Вот случай нам

отличить себя. Пойдем тотчас в армию и сделаемся достойными звания дворянина” <...> (III,1); Стародум. Как! Будучи в сражениях и подвергая жизнь свою... <...> Милон. Он [военачальник] <...> славу свою предпочитает жизни. <...> неустрашимость его состоит, следственно, не в том, чтоб презирать жизнь свою. <...> Мне кажется, храбрость сердца доказывается в час сражения, а неустрашимость души во всех испытаниях, во всех положениях жизни (IV,6).

И конечно, далеко не случайно в рассуждениях добродетельных персонажей о риске жизнью всплывает такая субстанциально-комедийная категория, какой является всеильный двигатель этого типа действия — случай. Многочисленные случайные встречи близко знакомых людей в поместье Простаковых исследовательская традиция тоже склонна рассматривать как огрех драматургической техники Фонвизина: “Милон неожиданно встречает в доме Простаковых любимую им девушку, Правдин — Милона, Стародум находит в нем племянника друга своего, графа Честана, даже Вральман оказывается знакомцем Стародума, у которого был кучером” [27]. В этих многочисленных случайностях комедии многие литературоведы видят превышение меры драматургической условности, искусственную концентрацию событий и совпадений в пределах сценического времени [28].

Но если отнестись к случайности как к жанрообразующей категории, то станет очевидно, что такая концентрация случайных совпадений в “Недоросле” далеко не случайна: это жанровая доминанта, эстетическая характеристика мира героев-идеологов. Так же как трагедийное слово “смерть” не сходит с уст бытовых персонажей “Недоросля”, комедийное слово “случай” прочно утверждается в кругу понятий героев-идеологов: всеильный комедийный случай правит жизнью отвлеченных риторических персонажей, чей художественный генезис восходит к высоким жанрам и одо-трагедийному типу образности:

Милон. Как я рад, любезный друг, что нечаянно увиделся с тобой! Скажи, каким случаем... (II,1); Милон. Любезная Софья! Скажи мне, каким случаем здесь нахожу тебя? (II,2); Стародум. <...> услышали мы нечаянно, что

объявлена война. <...> Любезный граф! Вот случай нам отличить себя. <...> Многие случаи имел я отличить себя. <...> Тут слепой случай завел меня в такую сторону, о которой мне отроду и в голову не приходило. <...> я видел тут множество людей, которым во все случаи их жизни ни разу не приходили ни предки, ни потомки. (III,1); Стародум. Случалось быть часто раздраженным <...> (III,2); Правдин. Я найду случай представить тебя после (III,5); Милон. Признаюсь вам искренно, что показать прямой неустрашимости не имел я еще никакого случая (IV,4); Стародум. На первый случай сгодилось бы и к тому, что ежели случилось ехать, так знаешь, куда едешь (IV,8); Милон. Я думаю, в этом случае и ваш лоб был бы не крепче ученого (IV,8).

Поддержанное благосклонностью комедийного случая, действие! “Недоросля” для добродетельных героев развивается по типично комедийной схеме обретения: Стародум, обретший материальный достаток за пределами текста, обретает в действии племянницу с “сердцем честного человека”, Милон и Софья обретают друг друга, Правдин, как будто ничего особенного не получивший, кроме возможности обуздать произвол, на самом деле тоже обретает, и едва ли не больше других: утрата иллюзий относительно “человеколюбивых видов вышней власти” — в конечном счете тоже обретение, и принципиальное для героя-идеолога, поскольку оно совершается в сфере духа.

Однако при этом сверхблагополучном исходе действия комедии; его трагический обертон не только весьма ошутим, но даже и подчеркнут той невероятно высокой концентрацией случайностей, которая нужна, чтобы удержать логику событий в сфере комедийной структуры. Случай и только случай с неизменной закономерностью отделяет добродетельных персонажей от подлинно трагического для них возможного исхода событий. И разве не трагично то, что идеальная добродетель в своем стремлении к нормальной разумной жизни может уповать только на счастливый случай и внешнюю поддержку? Так второй мирообраз “Недоросля”, целиком выстроенный на

идеолого-эстетическом категориальном аппарате высоких жанров, обретает не менее парадоксальные, чем первый, жанровые очертания трагедии... случая.

До сих пор мы рассекали действие и текст комедии “Недоросль” надвое. Пора, наконец, вспомнить, что это одно действие и один текст, в котором на равных правах, в постоянной системе аналогий и оппозиций функционируют два типа художественной образности, два мирообраза, две жанровые установки: универсальное двоение всех уровней поэтики “Недоросля” доходит, наконец, до своего логического завершения. Под напором двоящегося слова, двоящихся типов художественной образности, двоящегося мирообраза и двойной сферы жанрового тяготения текста “Недоросля” к трагедии и комедии двойится сама традиционно единая структура драматического произведения, в котором, с аристотелевско-европейской точки зрения, должен быть один конфликт и одно действие.

Пожалуй, утверждение И.А. Гончарова о том, что в грибоедовском “Горе от ума” “две комедии как будто вложены одна в другую” [Гончаров И.А., Собр. соч., 1980, т. 8, стр. 45], может быть применено к “Недорослю” едва ли не с большим успехом. В этом повинно все то же самое каламбурное слово, изначально решительно размежевавшее все структурные элементы комедии. Между персонажами, чьи среды обитания (дом и мир) так различны, чьи образы сформированы столь разными (вещь и понятие) категориями и чьи уровни владения словом (предметное и переносное значение) исключают какой бы то ни было диалог, основу любого драматического действия, невозможен никакой личностный конфликт, который охватил бы всех персонажей многофигурной композиции “Недоросля” одним противоречием. Отсюда — естественный переход конфликта в сферу надличностную и его дробление.

В конфликте “Недоросля” происходят постоянные “обманные движения” и подстановки. Как и любой драматургический текст, комедия Фонвизина должна была бы обозначить свою конфликтную сферу с самого начала. Однако та линия политического противостояния, которая намечается в первых пяти явлениях (спор о кафтане, г-жа Простакова и Тришка, крепостница и

крепостной), не находит развития в действии комедии. Конфликт, стало быть, переходит на уровень бытового нравоописания (борьба Митрофана и Скотинина за право присвоить деньги Софьи — I,4; II,3). Появление же на сцене Правдива и Стародума, сразу озаглавленное диалогом о неизлечимой болезни русской власти (III, 1), переводит его в сферу идеологическую [30].

Из этих трех возможностей реализации конфликта в действии комедии актуализируются только две: политический субстрат, на который намекает столкновение хозяйки поместья с крепостным портным, так и остается под спудом действия, ибо единственный сюжет, в котором этот конфликт мог бы развернуться, — бунт крепостных — был, естественно, немислим на русской сцене. Следовательно, приходится признать, что в комедии “Недоросль” два конфликта: семейно-бытовое соперничество за руку богатой невесты, порождающее любовную интригу, которую венчает помолвка Милона и Софьи, и идеологический конфликт идеальных понятий о природе и характере власти, категорически не совпадающих с ее практическим бытовым содержанием. Этот конфликт продуцирует нравственно-идеологическое противостояние реального властителя-тирана г-жи Простаковой и носителей идеальной концепции власти Стародума и Правдина, которое и увенчано лишением г-жи Простаковой ее политических прав.

Таким образом, каждый из двух конфликтов развернут в самостоятельном действии, которых, естественно, в комедии Фонвизина тоже: оказывается два, причем внутри каждого лагеря персонажей эти действия распределяются по закону кривозеркального (или, если угодно, каламбурного) отражения однотипных драматургических ситуаций. Если г-жа Простакова осуществляет тираническую власть на деле (“То бранюсь, то дерусь; тем и дом держится <...>” — II,5), то Стародум и Правдин обсуждают проблему власти и условий ее перерождения в тиранию. Вскармливание Митрофана пародически соответствует просвещению умов Правдина и Софьи, псевдоэкзамен Митрофана предварен истинным экзаменом Милона на право называться честным человеком, драка Митрофана и Скотинина за право присвоить

наследство Софьи сопровождает борьбу Милона за счастье с любимой девушкой и т.д. Причем каждое из этих действий “Недоросля” обладает полным набором композиционных элементов структуры: исходной ситуацией, развитием, кульминацией и развязкой — и этот двойной набор соответственно удваивает композиционные элементы действия комедии в целом.

Если в стане героев-идеологов происходит истинно-результативное действие со знаком “плюс”: освобождение Правдина от политических иллюзий, обуздание произвола и тирании г-жи Простаковой, соединение любящих друг друга Милона и Софьи, то в стане бытовых героев эти же самые элементы оказываются антидействием со знаком “минус” в смысле своей полной безрезультатности: усилия г-жи Простаковой по воспитанию Митрофана дают отрицательный эффект, ее попытки устроить судьбу сначала брата, а потом сына в браке с Софьей увенчиваются полным крахом, наконец, она сама, лишившись власти, тоже оказывается у разбитого корыта.

И если учесть то обстоятельство, что истинно результативное действие осуществляется в идеологическом говорении, а безрезультатное охватывает собою вещный мирозобраз достоверного физического быта, то приходится признать мирозидительную силу слова-мнения, которое правит миром “Недоросля” отчасти даже в сакральном смысле. “В начале было Слово” — и письмо Стародума творит живой движущийся мир комедии. В конце — тоже слово, “Страшный Суд” наместника воскрешает мертвые души “Недоросля” для того, чтобы сокрушить этот сущий, но недолжный мир. Так сакральные ассоциации сюжета и композиции комедии усугубляют невероятную емкость фонвизинской картины русской жизни, возводя ее общий абрис к универсальному вневременному сюжетному архетипу Евангелия и Апокалипсиса: пришествие новой ипостаси Божества, несущей Новый завет погрязшему в пороках, изжившему себя ветхому миру и возвещающей Страшный Суд грешникам в конце времен.

Синтез инвариантных элементов двух оппозиционных рядов жанровой иерархии XVIII в., поделившей литературу на области высокого идеального и

низкого бытового мирообразов, сложная система их параллельного и перекрестного совмещения в “Недоросле” породили принципиально новый эстетический статус литературного произведения. Если ранее сама категория жанра, замыкающая в жесткую систему инвариантных элементов заданной структуры каждый входящий в систему этого жанра текст, делала его своеобразным способом конструирования словесной модели мира под определенным углом зрения, т.е. модели моноскопической, то комедия Фонвизина, совместив в себе две жанровые структуры, два набора инвариантов, два угла зрения и два способа словесного моделирования жизненных связей, создала эффект стереоскопический. Отсюда модель действительности, продуцируемая “Недорослем” в целом, приобрела доселе неведомую русской литературе объемность, всеохватность и универсальность. Пожалуй, невозможно найти в русской литературе XVIII в. другой текст, который при столь же компактном объеме был бы столь же репрезентативен в отношении масштабов охвата русской действительности и литературной жизни, как “Недоросль”.

## **2.2. Каламбурное слово и природа художественной образности в комедии**

История интерпретации комедии “Недоросль” за истекшие два века — от первых критических отзывов XIX в. до фундаментальных литературоведческих трудов XX в. — неукоснительно возвращает любого исследователя к одному и тому же наблюдению над поэтикой фонвизинского шедевра, своеобразному эстетическому парадоксу комедии, суть которого литературоведческая традиция видит в разном эстетическом достоинстве этически полярных персонажей. Критерием же этого достоинства традиция считает не что иное, как жизнеподобие: яркий, достоверный, пластичный образ порока признается более художественно полноценным, чем бледная идеологизированная добродетель:

В.Г. Белинский: “В комедии его [Фонвизина] нет ничего идеального, а следовательно, и творческого: характеры дураков в ней — верные и ловкие списки с карикатур тогдашней действительности; характеры умных и добродетельных — риторические сентенции, образы без лиц”.

К.В. Пигарев: “<...> Фонвизин стремился к обобщению, типизации действительности. В отрицательных образах комедии ему это блестяще удалось. <...> Положительным персонажам “Недоросля” явно недостает художественной и жизнеподобной убедительности. <...> Созданные им образы не облеклись живой человеческой плотью и, действительно, являются своего рода рупорами для “голоса”, “понятий” и “образа мыслей” как самого Фонвизина, так и лучших представителей его времени”.

Из подобного единогласного противопоставления, отдающего пальму эстетического первенства “живым” отрицательным персонажам, следуют столь же единогласные сомнения в искусстве Фонвизина строить драматическое действие и вообще соображения о наличии в ней “лишних” сцен, не укладывающихся в действие, которое непременно должно быть единым:

Сама повторяемость этого исследовательского лейтмотива от многих критиков свидетельствует о том, что в этом подходе обнаружена фундаментальная основа поэтики великой комедии и что эта основа не совпадает ни с чистой априорной теорией драмы (лишние персонажи, лишние сцены, прерывистое, лишенное единства действие), ни с априорными же критериями эстетического достоинства художественных образов (жизнеподобность или отсутствие таковой). Однако если в качестве точки отсчета подразумевается сам данный драматургический текст, признаваемый своим собственным высшим законом, тогда парадокс “Недоросля” обретает смысл приема и намеренно достигаемого эффекта.

Цитированные наблюдения над поэтикой “Недоросля” четко выявляют эстетические параметры двух антагонистических групп персонажей комедии: с одной стороны, словесная живопись и “живая жизнь” в пластически достоверной бытовой среде, с другой — ораторство, риторика, резонерство,

говорение. Эти два семантических центра очень точно определяют и природу художественной специфики разных групп персонажей как разных типов художественной образности, и русскую литературную традицию, к которой эти типы восходят. Нужно ли говорить, что общие принципы конструкции художественных образов “Недоросля” обусловлены все теми же ценностными ориентациями и эстетическими установками живописательной пластической сатиры (комедии) и идеологизированно-бесплотной оды (трагедии)!

Таким образом, становится очевидно, что слово, исходный конструктивный материал драмы подчеркнуто выступает в “Недоросле” в двоящихся функциях: в одном случае акцентирована живописательная, пластически-изобразительная функция слова, создающего модель мира физической плоти, в другом — его самоценная и самостоятельная идеально-понятийная природа, для которой человеческий персонаж нужен лишь как посредник, переводящий бесплотную мысль в материю звучащего слова. Так в центр эстетики и поэтики “Недоросля” выдвигается специфика его драматургического слова, изначально и принципиально двусмысленного и двусмысленного.

Первое свойство, которое драматургическое слово комедии предлагает своему исследователю, — это его очевидная каламбурная природа. Речевая стихия “Недоросля” — поток вольных и невольных каламбуров, среди которых особенно продуктивен прием разрушения фразеологизма, сталкивающий традиционно-условленное переносное с прямым буквальным значением слова или словосочетания:

Скотинин. <...> а у нас в околотке такие крупные свиньи, что нет из них ни одной, которая, став на задни ноги, не была бы выше каждого из нас целою головою (I,5); Скотинин. <...> да я, слышь, то сделаю, что все затрубят: в здешнем-де околотке и житье одним свиньям (II,3).

Смысловая вибрация условного и буквального способов понимания фразеологизма побуждает слово двоиться и обнаруживать под традиционно-

ассоциативным изначальное предметное значение; это рождает колебание слова на грани предмета и понятия:

Скотинин. <...> возьмем дядю Вавилу Фалалеича. О грамоте никто от него не слыхивал, <...> а какова была головушка! <...> Верхом на борзом иноходце разбежался он хмельной в каменные ворота. Мужик был рослый, ворота низки, забыл наклониться. <...> Я хотел бы знать, есть ли на свете ученый лоб, который от такого тумака не развалился <...>. Милон. <...> Я думаю, в этом случае и ваш лоб был бы не крепче ученого. Стародум (Милону). Об заклад не бейся. Я думаю, что Скотинины все родом крепколобы (IV,8).

И в этом случае каламбурная игра значением слова теряет свою самоценность чисто смехового приема. Если в комедиях Сумарокова можно сплошь и рядом видеть каламбуры, преследующие только эту цель, то у Фонвизина смеховой эффект каламбура прочно увязан с высшим смыслом комедийного действия. Текст “Недоросля” четко дозирует каламбурное слово по принадлежности одного из двух возможных значений тому или иному персонажу.

Игра смыслами недоступна Скотинину: более того, что свиньи его очень большого роста, а лоб дяди Вавилы Фалалеича невероятно крепок на излом, он сказать не хочет и не может. Точно так же и г-н Простаков, заявляя, что “Софьюшкино недвижимое имение нам к себе придвинуть не можно” (1,5), имеет в виду реальное перемещение по физическому пространству, а Митрофан, отвечающий на вопрос Правдина: “А далеко ли вы в истории?” очень точным указанием конкретного расстояния: “В иной залетишь за тридевять земель, за тридесято царство” (IV,8), совсем не намерен острить, играя значениями слов “история” (учебная дисциплина и жанр лубочной литературы) и “далеко” (количество знаний и протяженность пространства).

Иное дело Милон, Правдин и Стародум. В их устах слово “крепколобый” звучит приговором умственным способностям Скотинина, а вопрос “Далеко ли вы в истории?” предполагает ответ, очерчивающий объем знаний. И это деление смыслов каламбурного слова между персонажами разных групп

приобретает значение характерологического художественного приема. Тот уровень смысла, которым пользуется персонаж, начинает служить его эстетической характеристикой:

Правдин. Когда же у вас могут быть счастливы одни только скоты, то жене вашей от них и от вас будет худой покой. Скотинин. Худой покой? ба! ба! ба! Да разве светлиц у меня мало? Для нее одной отдам угольную с лежанкой (II,3); Г-жа Простакова. Убирала покои для твоего любезного дядюшки (II,5); Правдин. <...> гость ваш теперь только из Москвы приехал и что ему покой гораздо нужнее похвал вашего сына. <...> Г-жа Простакова. Ах, мой батюшка! Все готово. Сама для тебя комнату убирала (III,5).

Дифференцированное на предметное (покой — комната, светлица) и идеально-переносное (покой — спокойствие, состояние духа), слово “Недоросля” дифференцирует и носителей своих разных значений, устанавливая между ними каламбурные синонимически-антонимические отношения по признаку того уровня смысла, которым пользуется тот или иной персонаж. Кровные родственники Простаковы-Скотинины объединены, помимо семейного сходства, и уровнем употребления слова в его предметном буквальном смысле, а если между персонажами и нет кровного родства, то “есть же и тут какое-нибудь сходство” (I,5), например, между Скотининым и свиньей (“Ну, будь я свиной сын, если я не буду ее мужем <...>” — II,3), или между Митрофаном и Кутейкиным, учеником и учителем, которые одинаково видят в разных вещных воплощениях одного и того же понятия разные вещи:

Кутейкин. Во многих книгах разрешается: во псалтыре именно напечатано: “И знак на службу человеку”. Правдин, Ну, а еще где? Кутейкин. И в другой псалтыре напечатано то же. У нашего протопопа маленька в осьмушку, и в той то же (II,5). Правдин. Дверь, например, какое имя: существительное или прилагательное? Митрофан. Дверь? Котора дверь? Правдин. Котора дверь! Вот эта. Митрофан. Эта? Прилагательна. <...> Потому что она приложена к своему месту. Вон у чулана шеста неделя дверь стоит еще не навешена: так та покамест существительна (IV,8).

Как Кутейкину недоступна идея псалтыри, объединяющая общим смыслом разные издания одного и того же текста, так и Митрофану недоступно понятие грамматического смысла слова, объединяющее все существующие в природе двери общей категорией имени существительного — так учитель и ученик вступают в синонимические отношения.

Напротив, Правдин, являющийся их собеседником в обеих сценах, оперирует именно общими понятиями, а в других случаях ему принадлежит, например, и слово “покой” в своем абстрактном значении (состояние души, духовно-понятийная категория). Достаточно сравнить с речью Правдина словарь Стародума, Милона и Софьи, почти сплошь состоящий из подобных абстрактных понятий, которые, как правило, относятся к сфере духовной жизни (воспитание, научение, сердце, душа, ум, правила, почтение, честь, должность, добродетель, счастье, искренность, дружба, любовь, благонравие, спокойствие, храбрость и неустрашимость), чтобы убедиться: синонимические отношения внутри этой группы персонажей тоже складываются на основе одного и того же уровня владения словом и его смыслом. Эта синонимия поддержана идеей не столько кровного, сколько духовно-интеллектуального родства, реализованного в словесном мотиве “образа мыслей”, который и связывает между собой добродетельных героев “Недоросля”: “Стародум (читает). Возьмите труд узнать образ мыслей его” (IV, 4).

Для героев этого ряда “образ мыслей” становится в полном смысле слова образом действия: поскольку иначе как в процессе говорения (или письменного сообщения) образ мыслей узнать невозможно, диалоги Правдина, Стародума, Милона и Софьи между собой оборачиваются полноценным сценическим действием, в котором сам акт говорения приобретает драматургическое значение, поскольку для этих героев именно говорение и словесные операции на уровне общих понятий имеют характерологические функции.

И точно так же, как кровные родственники Простаковы-Скотинины вбирают в свой круг посторонних по признаку уровня владения словом в его вещном, предметном смысле (Кутейкин), так и круг духовных

единомышленников Стародум-Правдин-Милон-Софья охотно размыкается навстречу идеологическому собрату Цыфиркину, который руководствуется в своих поступках теми же самыми понятиями чести и должности:

Цыфиркин. За службу деньги брал, по-пустому не бирал и не возьму. Стародум. Вот прямой добрый человек! <...> Цыфиркин. Да за что, ваше благородие, жалуете? Правдин. За то, что ты не походишь на Кутейкина (V,6)

Так двоящееся на разных уровнях значения (вещного и понятийного) слово “Недоросля” обнаруживает свои конструктивные функции для системы образов комедии. Предметное слово в устах Простаковых-Скотининых самой своей пластической природой вещи не просто живописует эти образы, но и вовлекает их в мир предметов и уравнивает людей с вещами по их эстетическому статусу (отсюда — мотив животного и животной материальной жизни — бездушная, безмысленная плоть). Абстрактное, тяготеющее к понятийной сфере и обобщающей деятельности интеллекта слово Правдина, Стародума, Милона и Софьи сопрягает образы этих персонажей с миром духовной жизни и, вырывая их из пределов физически достоверного в предметном слове быта, погружает в высокую сферу чистой мысли (бесплотный дух и бесплотная мысль).

На эту же самую иерархию смыслов работают и семантические центры номинации персонажей. Их значащие имена и фамилии возводят одну группу к вещному ряду — Простаковы и Скотинины просты и скотоподобны, а примкнувший к ним Кутейкин ведет свой именной генезис от ритуального блюда кутьи; тогда как имена и фамилии их антагонистов восходят к понятийно-интеллектуальным категориям: Правдин — правда, Стародум — дума, Милон — милый, Софья — мудрость. Да ведь и Цыфиркин обязан своей фамилией как-никак не только профессии, но и абстракции — цифре. Так люди-предметы и люди-понятия, объединенные внутри группы синонимической связью, вступают в межгрупповые антонимические отношения. Так в комедии именно каламбурным словом, которое само себе синоним и антоним, сформированы два типа художественной образности —

бытовые герои и герои-идеологи — восходящие к разным литературным традициям, в одинаковой мере односторонним и концептуальным по создаваемой ими модели действительности, но и в равной же мере художественным — традициям сатирической и одической образности.

### **2.3. Традиции и новации в комедии Фонвизина «Недоросль» в сопоставлении в контексте общеевропейской традиций классицизма**

В европейской и русской литературе XVIII века известно большое количество пьес с названием "Школа": "Школа отцов" А. Пирона, "Школа буржуа" Л. Д'Алланваля, "Школа Света" К. Вуа-зенона, "Школа матерей" П. Мариво и "Школа матерей" Н. Лашос-се, "Школа нравов" Ф. Фенуйо, "Карл IX, или Школа королей" М.-Ж. Шенье во Франции, "Школа опекунов" А. Марфи, "Школа жен" Х. Келли, "Школа злословия" Р. Шеридана в Англии, "Школа вдов" П. Кьяри в Италии, "Солдатская школа" Н. Санду-нова и "Школа добродетели" М. Хераскова «Недоросль» Фонвизина и многие произведения в России.

О связях комедии Д. И. Фонвизина с произведениями западноевропейских литератур писали неоднократно еще в 1820-е годы. Кое-какие заимствования указал П. А. Вяземский. Особенно посчастливилось речам Стародума, высказывавшего идеи, распространенные в эпоху Просвещения. Фонвизин, конечно, и не претендовал на особую оригинальность, задача его заключалась в том, чтобы устами своего героя высказать несколько несомненных истин, самоочевидных и потому принятых всеми просвещенными людьми. Особая «оригинальность» была бы тут как будто и ни к чему. Позднейшие исследователи изредка останавливались на тех же вопросах, имея в виду главным образом публицистическую сторону комедии, крепостничество, чиновничество, монархический и помещичий произвол и т. д. Нас интересует «педагогический» сюжет, подсказанный не только русским, но и общеевропейским движением мысли. Целесообразное воспитание,

рассчитанное на нужды гражданской и практической жизни, давно привлекало внимание. Так, например, Л. Хольберг, басни которого перевел Фонвизин, в комедии «Эразмус Монтанус, или Расмус Берг», напечатанной в 1731 и поставленной на сцене в 1748 г., изображает педанта-зазнайку, прошедшего схоластические науки и извлекшего из них только вред. Но это аспект вопроса, который характерен больше для XVII столетия, жестоко преследовавшего педантов. В XVIII в. интересы шли в другом направлении. Проблема «естественного» и вместе с тем гражданственного воспитания, согласного с законами природы и добродетели, особенно остро была поставлена в «чувствительной» и «слезной» комедии. «Школа матерей» Нивеля де Лашоссе иногда упоминалась при анализе комедии Фонвизина, но преимущественно в связи с созданным Лашоссе жанром. Говорили о сочетании смеха и слез, о деформации старой сатирической или «веселой» комедии, о «борьбе» с этим жанром Гольдони, Хольберга и Фонвизина и т. д.

«Школы матерей», в разных вариантах разрабатывавшийся несколькими крупнейшими драматургами Европы. Мадам Арган без ума от своего сына и, чтобы передать ему все имущество, хочет постричь свою дочь в монахини. Сын, избалованный матерью, чувствуя за собой ее постоянную поддержку, вконец развращается и платит ей черной неблагодарностью, между тем как нелюбимая дочь спасает всех и вносит в семью мир. Господин Арган слишком мягок, чтобы властно вмешаться в течение событий, но он играет роль резонера. Он произносит разумные и трогательные речи, которые должны наставить зрителя и выразить основную нравственную идею произведения. «Школа матерей» была самой известной комедией слезного жанра. Несомненно знал ее и Гольдони, полемизировавший с новациями Аашоссе и с его итальянскими последователями. Одна из комедий Гольдони шла по следам «Школы матерей». Он хотел назвать ее, словно по аналогии с комедией Лашоссе, «Школой отцов», но затем остановился на названии «Отец семейства» («Il padre di famiglia»). Она была впервые представлена в сентябре 1750 г. во Флоренции и затем в карнавал следующего года в Венеции. В первоначальном

своем виде она заключала традиционные маски, затем в новом издании (около 1765 г.) маски исчезли. Семья, изображенная в комедии, состоит из купца Панкратио, его жены Беатриче и двух сыновей; от первого брака Лелио и от второго Флориндо. Беатриче не любит пасынка и потворствует всем прихотям родного сына. У сыновей есть учитель Оттавио мошенник, ловко использующий ситуацию. Он не хочет учить Лелио, называя его лентяем и тупицей, хотя Лелио отличается всеми достоинствами и, чтобы понравиться матери, расхваливает Флориндо. Флориндо полон всяких пороков, он не хочет учиться, но хочет жениться. Беатриче не позволяет утомлять его ученьем: «Не уставай так сильно, дорогой мой Флориндо; ты заболеешь, если будешь так трудиться. Синьор учитель... я не хочу, чтобы он себя убивал; от большого ученья можно сойти с ума». Флориндо пытается совратить служанку Фьямметту, затем хочет жениться на дочери Джеронио, мать покровительствует ему и в этом. Учитель ведет его в игорный дом и учит воровать, делясь с ним украденным. Флориндо похищает почти одновременно и служанку, и дочь Джеронио, но тут он пойман и разоблачен. Он обвиняет мать в том, что она своей неразумной любовью испортила и погубила его, мать признает, что она виновата, но огорчена тем, что собственный сын обвиняет ее за то, что она слишком его любила. Так и должно быть, утверждает благоразумный отец: «Дети первые обвиняют отца и мать, когда они их плохо воспитывают». В это же время нелюбимый пасынок готов все простить мачехе. Отец отправляет жену к ее родителям, наказывает испорченного сына и награждает благонаправленного.

Панкратио резонер пьесы. Он высказывает основную ее мысль воспитание важнее, чем происхождение: «Счастлив тот, кто рождается с хорошим характером, но еще более счастлив тот, кому посчастливилось получить хорошее воспитание! Дерево, выросшее на хорошей почве, посаженное в должное время, возникшее из лучшего семени, дичает, дает отвратительные плоды и становится бесполезным, годным только для того, чтобы быть сожженным, если за ним не ухаживают и не срезают у него ненужных ветвей.

Также и дети, какого бы они ни были происхождения, каким бы характером они ни обладали, если их хорошо не воспитывать, не подавать им добрых примеров, становятся дурными людьми, бесполезными и вредными, позором для семьи и для общества». Панкратио «ненавидит тех гнусных родителей, которые влюблены в одного ребенка и пренебрегают другим». «Отец семейства» получил довольно широкую известность не столько в Италии, сколько за ее рубежом. Пьетро Кьяри поставил в конкурирующем театре комедию «Добрый отец семейства», противопоставленную комедии Гольдони. В XVIII в. комедия «Отец семейства» много раз переиздавалась в собрании сочинений Гольдони: четыре раза в первоначальном варианте (в 1751, 1752, 1753 и 1772 гг.), три раза во втором (в 1754 г. дважды и в 1757 г.) и пять раз в окончательном виде (около 1765 г., в 1788, 1789 дважды и в 1794 г.). Следовательно, до появления «Недоросля» она была напечатана в восьми изданиях. Она была переведена на французский, английский и португальский языки. Испанский драматург Л. Ф. де Моратин в некоторой зависимости от Гольдони написал комедию «Лицемерка» («La Mojigata»), в которой противопоставлены две системы воспитания, причем одна создает добродетельную женщину, другая лицемерку. Во Франции известный критик и враг «философов» Фрерон в своем журнале «Année littéraire» напечатал статью о недавно появившейся комедии Дидро «Побочный сын», утверждая, что Дидро заимствовал сюжет ее из комедии Гольдони «Подлинный друг», и предсказывал, что и следующая комедия Дидро «Отец семейства» будет заимствованием из комедии Гольдони того же названия. Раздраженный Дидро набросился на Гольдони, назвав его комедию фарсом («Discours sur la poésie dramatique», 1758). М. Гримм в своей «Correspondance littéraire» (1758), поддерживая своего друга и сотрудника, также отозвался о комедии Гольдони отрицательно. Гольдони заявлял, что не видит никакого сходства между его комедией и своей. Но если нельзя говорить о заимствовании, то сходство все-таки есть: это вопрос о воспитании. Отец семейства в страшном волнении, предполагая, что его сын сбился с пути, тем более что его богатый родственник видит в поведении сына результат дурного

воспитания и попустительства, в котором виноват и отец семейства, и его жена. В конце концов отец, воспитавший своего сына согласно правилам чувствительности, оказывается прав, а сын проявляет себя благороднейшим человеком. Таким образом, проблема остается той же, только здесь она представлена, так сказать, в опрокинутом виде по отношению к комедии Гольдони. У Гольдони юноша кажется благонаправленным, но оказывается негодяем вследствие дурного воспитания, у Дидро он кажется негодяем, но оказывается добродетельным благодаря хорошему воспитанию. В обширном посвящении принцессе Нассау-Саарбрюккенской Дидро настаивает на своих принципах воспитания, еще более подчеркивая основную задачу пьесы. Комедия Гольдони особенный успех имела в Германии. Она была переведена на немецкий язык несколько раз и дважды переработана в драму под названием «Muttersöhnehen auf der Galeere» и под названием «Der Hofmeister, oder ein Muttersöhnehen». В Англии проблема воспитания имела, конечно, то же значение. В «Томе Джонсе» Фильдинга действуют два учителя: один педант, другой церковник, и оба наносят вред своим ученикам, потому что ни тот, ни другой благодаря своему догматизму и формализму не могут найти путь к сердцу своих воспитанников и благотворно на них воздействовать. Читал ли Оливер Гольдсмит комедию Гольдони? Может быть, когда-нибудь найдутся более или менее веские тому доказательства. В данном случае это не имеет большого значения. В комедии «Она принижается, чтобы победить» («She stoops to conquer»), написанной незадолго до смерти Гольдсмита, есть те же мотивы. Шалопай-сын не желает учиться и проводит время в трактирах с веселыми друзьями. Мать любит своего сына, не позволяет ему учиться, чтобы занятия не повредили его здоровью, и пререкается по этому поводу с учителем и отцом юноши. Она пытается женить сына на нелюбимой воспитаннице, которая его терпеть не может и любит другого. Планы матери рушатся, сын обманывает ее, взламывает ящик, где она хранит драгоценности, принадлежащие его невесте, и возвращает их владелице, способствует похищению невесты ее возлюбленным и в конце пьесы упрекает мать в том, что она его слишком любила и своей

неразумной любовью испортила его. Пьеса кончается вполне благополучно беспутный сын оказывается просто шалым шутником, не плохим по природе и даже благодетелем влюбленной пары. Комедия Гольдони была напечатана в 1773 г. В следующем 1774 г. была напечатана комедия Якоба Ленца «Гувернер, или Выгоды домашнего воспитания» («Der Hofmeister, oder Vortheile der Privaterziehung»). Эта комедия была в наше время переработана Бертольдом Брехтом. В семье майора двое детей: мальчик Леопольд, любимец матери, и дочь Густхен, любимица отца. Несправедливость в отношении к детям приводит к баловству, с одной стороны, и к отсутствию родительской заботы с другой. Майор нанимает домашнего учителя Лейфера для детей невежду, умеющего лишь сказать два слова по-французски, танцевать, играть на скрипке и на клавесине. Он не может научить своего ученика ничему хорошему. Майор и майорша обращаются с ним, как со слугой, и отец требует, чтобы Лейфер обучил катехизису его дочь Густхен. Дело кончается тем, что Лейфер соблазняет свою ученицу (мотив «Новой Элоизы») и вызывает катастрофу в семье, плохо понимающей свои обязанности по отношению к детям. Резонер пьесы, старший брат майора, тайный советник фон Берг противник домашнего воспитания и настаивает на воспитании в школе. Неразумная любовь к одному ребенку и ненависть к другому воспроизводит приблизительно ту же ситуацию, что и в комедии Гольдони. Роль гувернера, приводящего к гибели доверенного ему ребенка, также напоминает «Отца семейства». После множества сцен, более или менее связанных с этой основной ситуацией, пьеса заканчивается благополучно, несмотря на то, что она полна страшных бедствий, обрушивающихся на всех членов семьи по причине дурного воспитания и пристрастного отношения родителей к детям. В семье майора обнаруживается весь комплекс помещичьего самодурства, характерный для прусских отношений так же, как и для русских. «Magazin der deutscher Kritik» (1774) отмечал, что в комедии не показано следствие дурного воспитания на самом воспитаннике. Журнал, очевидно, имел в виду воспитанника мужского пола, так как соблазненная Лейфером Густхен также является его ученицей.

Гольдони в «Отце семейства» предпочитает домашнее воспитание воспитанию в монастыре. Ленц говорит об опасностях домашнего воспитания, предпочитая ему воспитание в школе. Фонвизин отдает предпочтение военному воспитанию перед домашним. Все три решения вопроса, столь как будто различные, подсказаны местными общественными потребностями и формами культуры, но по существу преследуют одни и те же цели. Комедия Ленца имела необычайный успех. Долгое время она приписывалась Гете, подробно рецензировалась и считалась одним из лучших образцов драмы в манере Шекспира. «Бурные гении» нашли в ней яркое выражение того, что искали. «Недоросль» был написан в 1781 г., когда больной Ленц переселился в Москву, представлен 24 сентября 1782 г. и напечатан в 1783 г. Фонвизин мог прочесть многие из комедий и драм на тот же педагогический сюжет задолго до того, как написал «Недоросля». Но из всех этих произведений ближе всех к его комедии стоит «Отец семейства» Гольдони. Отвлекаясь от того, что не связано с интересующими нас мотивами, можно было бы построить сюжетную схему, общую для этих двух комедий. Неразумная и с нравственной точки зрения непривлекательная мать 1 Цит. по кн.: М. Н. Розанов. Поэт периода «бурных стремлений». Якоб Ленц, его жизнь и произведения. М., 1901. Зак любит своего родного сына, невежественного негодяя, и ненавидит чужого ребенка, полного добродетелей. Она потворствует лени и прихотям своего сына, не позволяет учителю утомлять его занятиями, беспокоится о его здоровье. Сын не хочет учиться, а хочет жениться. Мать потворствует и этому его желанию, причем отец едва вмешивается в семейные дела. Мать устраивает брак сына втайне от всех и пользуется при этом недозволенными средствами. Похищение невесты не удается благодаря своевременно принятым полицейским мерам. Любимый сын, развращенный материнской любовью, видя, что покровительству матери положен конец, упрекает ее за плохое воспитание и проявляет жестокость по отношению к ней, а резонер пьесы рассматривает это как неизбежную закономерность. Между тем угнетаемый ребенок готов забыть прошлое и все простить. Дурной сын несет наказание, добродетельный ребенок награждается

и вступает в счастливый брак, в котором было отказано дурному. Злого учителя изгоняют, у глупой матери отнята домашняя власть, и резонер (отец или дядя) приводит в порядок семейные дела, выражая по ходу действия просвещенные взгляды относительно гражданского поведения и воспитания. Как будто бы полное сходство, на основании которого можно было бы говорить о влиянии комедии Гольдони на «Недоросля» Фонвизина! Но так может показаться только с первого взгляда. Прежде всего у нас нет никаких данных о знакомстве Фонвизина с этой комедией Гольдони долгое пребывание в Италии не может служить доказательством этого.

### **Выводы:**

Пьеса «Недоросль» очень похожа и на другие комедии типа «школы». Если бы в нашем распоряжении была только одна из них, то при желании можно было бы почти с той же убедительностью доказывать ее влияние на Фонвизина. Но сходство всех их друг с другом и с «Недорослем» может служить аргументом против влияния каждой. Мы говорим здесь только о трех или четырех комедиях. Но если бы просмотреть всю европейскую литературу эпохи, вероятно, можно было бы найти еще не одно произведение с подобным же сюжетом. Теперь о схеме, которую мы только что привели. Нетрудно убедиться, что и другие комедии могли бы с большей или меньшей точностью подойти к этой схеме, а степень сходства ровно ничего не доказывает, так как иногда очень большое сходство делает предполагаемое влияние маловероятным. Наконец, эта схема обладает только видимостью сходства с «Отцом семейства» и с «Недорослем». В своей абстрактности она не похожа ни на ту, ни на другую. Это некое «третье» произведение, из которого можно было бы сделать сколько угодно весьма различных комедий. Сходство здесь возникает только благодаря силе абстракции и уничтожению художественной специфики каждого данного произведения. Но если в данном случае, за неимением других доказательств, кроме сходства, нельзя говорить о влиянии одной комедии на другую, то из суммы сходных черт между всеми ими можно было бы сделать вывод, может быть, в известном смысле менее «точный», но с

исторической точки зрения более обоснованный. Движущей силой всех этих и подобных им комедий являлись идеи и интересы, общие всему европейскому просвещению, подсказанные действительностью и нуждами европейской государственной жизни. Они получили свое выражение в какой-нибудь, условно говоря, «первой» комедии данного типа, например, в «Школе матерей» Нивеля де Лашоссе, хотя подобные темы существовали в более или менее отчетливом виде и в литературе предшествовавших столетий. Те же идеи и интересы продолжали действовать и на других писателей Европы, которые находили их в публицистических, педагогических и критических сочинениях; эти идеи циркулировали повсюду и переходили из страны в страну, легко преодолевая препятствия государственных границ, языка и нравов. Образы, созданные Нивелем де Лашоссе, широко известного, хотя и жестоко критиковавшегося автора, оседали в памяти, возбуждали воображение, интерпретировались в местных национальных ассоциациях, приобретали формы бытовых персонажей, обычных для данной страны и ее искусства. Они становились в известной мере общей собственностью всего данного культурного мира. Примеров дурного домашнего воспитания, небрежного отношения к детям, невежественных учителей, которым целиком доверены души и судьбы будущих граждан, можно было найти повсюду и в любом количестве. Так возникали в сознании Гольдони образы, воплощенные в его комедии, типично итальянские и вместе с тем несомненно общеевропейские. Они пришлись по вкусу в Европе и продолжали действовать вместе с воспоминаниями из «Школы матерей» и общими стимулами идейного плана. Так же возникали и другие комедии этого типа, усваивавшие или развивавшие какой-нибудь элемент или идею из комедии предшественников, добавлявшие массы нового материала, взятого из жизни, из местных потребностей и нравов. Трудно и, может быть, невозможно было бы установить точный литературный генезис комедии Фонвизина. Читал ли он «Школу матерей», или «Отца семейства», или «Гувернера», или комедию «Она принижается, чтобы победить», или какой-нибудь отзвук или неизвестный нам вариант одной из

них? Узнал ли он об этих пьесах из статьи в журнале, из частного письма, из рассказа тех, кто читал или видел их на сцене? Возник ли в его сознании некий коллективный образ неразумной матери, или дурного учителя, или развращенного сына на основании той или иной из этих пьес или всех их вместе? Какой именно образ оказался для него ведущим, организующим весь творческий процесс? Или, может быть, таким организующим элементом оказалась теория, а не образ, идея совершенного воспитания, к которой подбирались противоречившие ей факты действительности. Может быть, когда-нибудь мы сможем ответить на эти вопросы. Пока же можно предполагать, что поиски источников приведут к результатам, не похожим на ожидаемые. Ответить на вопрос, «у кого заимствовано», будет все труднее по мере того, как в поле нашего зрения будет вступать все большее число возможных «источников». Исчезнет древнее, робко оспаривавшееся мнение о «несамостоятельности» «Недоросля», основанное на том, что некоторые элементы его сходны с элементами какой-нибудь другой комедии или с идеями, высказанными каким-нибудь другим публицистом или критиком. Не будет надобности доказывать самостоятельность «Недоросля» тем, что Фонвизин в какой-то уличной сценке подслушал слово «зацепы» и перенес его в свою комедию. Сфера применения понятия «источник» будет все больше суживаться, а самое это понятие значительно расширится. «Источники» того или иного произведения, сюжета или образа утратят тот случайный характер, который они имели в недавнее время и сохраняют иногда и до сих пор. Точность, к которой стремились исследователи, устанавливая сходство деталей, определяя непременно один источник для каждого данного случая, сцены, фразы, утратит свою привлекательность и покажется ошибочной. Место этой мелкой, приводящей в заблуждение точности займет другая, более широкая, конструирующая творческий процесс писателя в масштабе всей данной культуры и в сумме всех нерасторжимых ее элементов. При таком изучении «источников» и «сходств» можно будет более отчетливо представить себе и движение идей в пределах данного культурного мира, и самобытность каждого

данного литературного произведения, уходящего своими корнями в глубину бесконечно сложного, неповторимого исторического бытия народа.

### **Заключение**

Литература XVIII века во время всеобщего национального подъема сформировала в обществе гражданское сознание. Классицисты пропагандировали идеи равенства людей, гуманизм, принцип общей пользы, ответственности властей перед народом. Они считали своим долгом принести пользу отечеству. Классицисты стремились к правдивому изображению жизни, говорили об актуальных проблемах общества, им присущи гражданский пафос, патриотизм. Но драматургия того времени обогащалась и произведениями, выходящими за рамки классицизма. Такова комедия Д. И. Фонвизина «Недоросль». Комедия была завершена в 1781 году. Пафос ее определила политическая острота и приверженность Фонвизина идеалам свободы человека.

Главная тема комедии, ее конфликт обозначен автором уже в самом начале, это — произвол помещиков и бесправие крепостного. Борьба прогрессивного дворянства с крепостниками—драматический конфликт «Недоросля». На стороне передового дворянства выступают Правдин и Стародум, крепостники — Простаковы и Скотинины. Фонвизин убеждает нас, что крепостничество губительно, с ним надо бороться. Оно развращает самих крепостников, которые теряют свои человеческие качества в обращении с

крепостными, чувствуют себя всесильными. Автор хотел показать в своем произведении поступки и мораль крепостников, порожденные крепостным правом. Именно крепостнический произвол, а не борьба за руку Софьи — главная тема «Недоросля». Изображение претендентов на ее руку — еще один случай внимательно рассмотреть представителей «благородного сословия», изображенных в комическом свете. Любовный сюжет, по мнению Фонвизина, не может быть основой драматического произведения. Его основой стал конфликт эпохи.

Литературовед Г. П. Макогоненко считает, что «Недоросль» — политическая комедия, так как новаторские черты в ней определили именно политические убеждения автора. Здесь есть сюжет, передающий реальный исторический конфликт; положительные герои с чертами дворянских просветителей.

Но положительные герои, следуя канонам классицизма, в «Недоросле» имеют одну характерную черту. Власть традиций классицизма сохранилась в говорящих фамилиях героев, в сохранении симметрии в распределении отрицательных и положительных персонажей. Речь героев в пьесе передает характеры действующих лиц, но герой-резонер, в классицистических произведениях — носитель мнения автора, тоже присутствует, это благородный Стародум. Главная идея классицизма — идея просвещения. В «Недоросле» же она получает иную трактовку: просвещение важно, но добродетель важнее ума. Триединство времени, места и действия нарушено: вместо одной проблемы автор затрагивает целый ряд одинаково важных.

Фонвизинский реализм — правдивость, историческая конкретность образов, особенно ярко проявил себя в создании характеров Еремеевны и Простаковой, показав сложность их натуры. Образы Стародума и Правдина — тоже живые характеры, читатели даже «узнавали» их прототипов, дворянских просветителей. Реализм помог Фонвизину отойти от литературных штампов, автор первым сделал шаг к созданию героя-передового деятеля. Стародум, Правдин и Милон выписаны в общих чертах, без подробностей биографии,

внутреннего мира. Но образ Стародума в этом плане более значителен.

Фонвизин создал новый тип реалистической комедии: положил не готовый сюжет в ее основу, а реальный исторический конфликт, который затрагивает всех героев. Конфликты в доме, по мысли автора, — это отражение конфликтов в стране. Поведение Простаковой, например, исходит из указа о вольности дворянской. Осуждение ее значит то, что в ее лице осуждается крепостничество. Но высокое содержание не означает для автора отказ от комического. Но это комедия обличительная, а порой и с горькой иронией. С «Недоросля» начинается русская общественная комедия. Фонвизин придал комедии социальную глубину и резкую сатирическую направленность. Автор обличает порок — крепостническую практику, дворянское «злонравие» и стремится показать его причины: неправильное воспитание, невежество людей.

Проведя исследование и сопоставительный анализ мы пришли к выводам:

В комедии "Недоросль" нашли отражение некоторые черты комедии-"школы", начиная с организации действия и заканчивая структурой образов. К проблеме гражданского воспитания, основанного на разумности и добродетели, Фонвизин обращается в рамках "низкого" жанра, следуя примеру французских коллег. В. И. Федоров справедливо называет комедию "Недоросль" многотемной. Однако все поднятые в пьесе проблемы направлены на одно - на переосмысление привычного мира крепостничества, его нравственных ценностей, зачастую лишенных какого-либо разумного, добродетельного начала. Выдвигая на первый план этико-социальный конфликт, драматург сумел организовать действие таким образом, что его движение полностью зависело от главной идеи пьесы вообще. Используемые приемы урока позволяли зафиксировать его основные этапы и, вместе с тем, обнажить тот моральный контраст, который лежит в основе самой идеи гражданского воспитания в помещичьей среде, где царит произвол. В этом комедия Фонвизина была созвучна настроениям комической оперы, обратившейся к разработке актуальнейшего вопроса российской жизни во второй половине XVIII века - крестьянского вопроса. Авторы произведений этого жанра

подошли к теме общественного воспитания и образования с этических позиций. Они, с одной стороны, продолжали развивать лучшие критические традиции отечественной комедии, а с другой, - открывали дорогу драме-"школе", наполнив действие пьес серьезными этическими и философскими размышлениями о судьбах простого человека в условиях крепостничества и сущностью тех социальных отношений, которые бытовали в России в XVIII веке.

\* Итак, "школа" стала отражением сознания общества XVIII века. Используя различные жанровые формы, она решала главную задачу времени - воспитание и просвещение нового человека. При этом драматурги, создавшие "школу", не всегда были сторонниками просветительской идеологии. Подобно А. Пирону или Л. Д'Алланвалю, они нередко показывали те негативные последствия, которые несет с собой этика представителей третьего сословия. Оптимизм и пессимизм были отличительными чертами XVIII века, обратившегося к поиску истины через рационалистический анализ действительности. Вот почему этико-социальный конфликт явился центральным в драматических произведениях, написанных в форме "школы". Этическая парадигма общества, ее переосмысление и расширение во многом определили содержание пьес, их основных тем. Смешное и серьезное выступало в тесном единстве. На первый план выходил философский анализ общечеловеческих ценностей в условиях утверждавшихся буржуазных отношений. В этом "школа" продолжала развивать традиции Мольера. Впервые в комедиях-"школах" Л. Д'Алланваля и Н. Лашоссе рассматривались "социальность буржуа" и "социальность дворянства" как явления принципиально разные. Менялось представление о любви, нравственном долге, о взаимоотношениях между близкими людьми - матерью и дочерью, отцом и сыновьями. Впервые именно в комедии-"школе" был остро поставлен вопрос об истинном и ложном понимании добра.

\* Школа" отразила все противоречия "века Разума". Размышляя о трудностях изучения эпохи Просвещения, Тураев вслед за Берковским

указывал на "двойственность мотивировок, раздвоение сюжета, когда, с одной стороны, показано воздействие материальных обстоятельств, реальной среды на жизнь действующих лиц, а с другой - главными и определяющими в развитии сюжета оказываются установления разума и природы"<sup>1</sup>. Подтверждение справедливости слов исследователя находим в драме "Школа ума и сердца" анонимного автора начала XIX века: "Разум должен участвовать в произведении добра: сердце склоняет нас к чувствительности, а разум должен обдумывать, стоит ли предмет сострадания, чтоб мы в нем участвовали".

\* Добродетель на разумной основе стала ведущей идеей "школы". Она была созвучна просветительско-воспитательной задаче искусства в эстетике просветителей, что способствовало широкому распространению "школы" во французской и русской литературе XVIII века. На реализации этой идеи построены комедии авторов XVIII века, в т. ч. и драмы русских драматургов А. Сандунова и М. Хераскова. При этом заметим, что на Сандунова значительное влияние оказали творчество немецкого драматурга Ф. Шиллера и социально-философские взгляды А. Радищева, в частности, в разработке идеи справедливого бунта. Авторы пьес-"школ" отражали новое понимание многих устоявшихся этических категорий, в первую очередь, таких, как честь, достоинство, добро, любовь. Обыденное сознание оказывалось объектом общественного процесса воспитания. Театр-"школа" становился частью этого процесса. Поэтому так много размышлений о судьбах театральных постановок в XVIII веке. Идея "школы" приобретала статус канонической. "Век Разума" требовал полной реализации задач просвещения, образования, поэтому наглядность и пример стали главными приемами сценических "уроков".

\* Все пьесы-"школы", в какой бы жанровой форме они не были написаны, имели единую структуру действия - урок. "Эффект отчуждения" на этом сценическом "уроке" позволял представить со всех сторон выносимое на обсуждение философское или этическое положение. Ситуация -"зеркало" помогала зрителю быстро ориентироваться в происходящем, соотносить увиденное с повседневной реальностью. При этом ни драматург, ни герой-

резонер не подсказывали выхода. Наоборот, любое действие в "школе" всегда предполагало какие-то варианты его завершения. "Эффект обучения" возникал как раз в тот момент, когда зритель должен был сам оценить явление или поступок в соответствии со своим мировосприятием. В отличие от драматургии нравов, в "школе" не ограничивалась свобода выбора каждого зрителя. Это позволило Д. Дидро впервые поставить под сомнение чудодейственную силу воздействия театрального представления на нравы человека.

\* Школа" как драматургическая формазвивалась на протяжении всего XVIII века. Она сумела избежать открытого дидактизма драматургии нравов, рассматривая этические вопросы. Это способствовало вычленению ее за пределы устоявшихся жанровых форм и позволило не ограничиваться их рамками.

\* На развитие комедии "урока" в русской литературе первой половины XIX века решающее влияние оказала мольеровская концепция комедии-"школы". Сосредоточив свое внимание на частных этических вопросах, драматурги, в первую очередь, воплощали в действии мольеровский принцип "развлекая поучать". Легкая форма, юмор и насмешка вместо сатиры и серьезных философских обобщений сближали одноактную комедию "урока" с водевилем.

Таким образом, "школа" как самостоятельная: драматургическая форма сыграла заметную роль в культурной жизни европейских стран и России в XVIII-XIX веках. Исследование "школы" позволило восстановить некоторые пробелы в литературном процессе названного периода и увидеть объективную закономерность многих явлений, связанных с поисками художественных форм и этической парадигмы в "век Разума", значение которого сегодня переоценить трудно. "Эстетика Просвещения есть по преимуществу эстетика театра. Именно в театре художественная культура эпохи нашла свое если не наиболее высокое, то, во всяком случае, наиболее распространенное выражение.

«Недоросль» продолжает традиции классицизма. По мнению Г. А. Гуковского, художественное мышление Фонвизина всегда «сохраняло

явственный отпечаток этой школы». «Недоросль» — явление позднего русского классицизма, который испытал влияние просветительской идеологии. Это произведение сочетает в себе трогательное и комическое, разрушает привычные жанровые формы.

Характеры героев сложны, противоречивы, отсутствует их деление только на положительных и отрицательных, как того требовали принципы классицизма.

## **Список использованной литературы:**

### **1.Труды Президента Республики Узбекистан**

1. Мирзиёев Шавкат Миромонович. Мы все вместе построим свободное, демократическое и процветающее государство Узбекистан. Выступление на торжественной церемонии вступления в должность Президента Республики Узбекистан на совместном заседании палат Олий Мажлиса / Ш.М. Мирзиёев. – Ташкент : Ўзбекистон, 2016. - 56 с.
2. Мирзиёев Шавкат Миромонович. Критический анализ, жесткая дисциплина и персональная ответственность должны стать повседневной нормой в деятельности каждого руководителя. Доклад на расширенном заседании Кабинета Министров, посвященном итогам социально-экономического развития страны в 2016 году и важнейшем приоритетном направлении экономической программы на 2017 год. / Ш.М. Мирзиёев. – Ташкент : Ўзбекистон, 2017. - 104 с.

3. Послание Президента Республики Узбекистан Шавката Мирзиёева Олий Мажлису [Электронный ресурс] - [URL:http://uza.uz/ru/politics/poslanie-prezidenta-respubliki-uzbekistan-shavkata-mirziyeevas-28-12-2018](http://uza.uz/ru/politics/poslanie-prezidenta-respubliki-uzbekistan-shavkata-mirziyeevas-28-12-2018) (Дата обращения 22.05.2019 г.).

## **2. Книги, монографии**

1. Артаксерксово действо. Первая пьеса русского театра XVII в / Подг. текста, статьи и комм. И.М.Кудрявцева. М., 1957.
2. Княжнин Я.Б.Избранные произведения. Л., 1961. С.729-735 (Библ. поэта. Большая серия. 2-е изд.).
3. Лукин В.И. Соч. и переводы. Спб., 1868. С.11.
4. Первые пьесы русского театра. Ранняя русская драматургия (XVII - первая половина XVIII в. ). М., 1972.
5. Пьесы “школьных” театров Москвы Ранняя русская драматургия (XVII - первая половина XVIII в). М., 1974.
6. Пьесы столичных и провинциальных театров первой половины XVIII в
7. Ранняя русская драматургия (XVII- первая половина XVIII в.). М., 1975.
8. Ранняя русская драматургия (XVII- первая половина XVIII в.). Вып. 5. Пьесы любительских театров. М., 1976. С. 102—103.
9. Русская драматургия последней четверти XVII и начала XVIII в. Ранняя русская драматургия (XVII- первая половина XVIII в.). М., 1972.
- 10.Сумароков А.П. Полн. собр. всех сочинений. М., 1781. Ч. 4. С. 62.
- 11.Театральное наследство. М., 1956, с. 142.

## **3. Научно-критическая литература:**

1. Бегунов Ю.К. Ранняя русская драматургия (конец XVII- первая половина XVIII в.) // История русской драматургии: XVII - первая половина XIX века. Л., 1982. С. 28-57.
2. Благой Д. От Кантемира до наших дней. В 2-х тт. М.: Худ.лит., 1979.
3. Богоявленский С. К. Московский театр при царях Алексее и Петре. М., 1914; Старинный спектакль в России. Л., 1929.
4. Гуковский Г.А.Русская литература XVIII века. М., 1939. С.150; Зритель, 1792. Ч.П. С. 128-129.
5. Драматургия "школы" на русской сцене XVIII века: Н. И. Сандунова "Солдатская школа" / / Литературный процесс и творческая индивидуальность писателя. - Орск, 1996. - С.24 -31.
6. Драматургия "школы" в европейской и русской литературе восемнадцатого-начала девятнадцатого веков (к постановке проблемы) // Научная программа: Русский язык, культура, история: Сб. материалов

- научной конференции 11. лингвистов, литературоведов, фольклористов, историков. - Ч. I. - М., 1995. - С. 229-235.
7. История русского искусства/Под ред. И.А.Бартенеева, Р.И.Власова. М.: Изобразительное искусство, 1987.
  8. К вопросу о типологической образности жанра комедии- "школы" в английской и русской литературе конца XVIII века // Вторая межвузовская конференция литературоведов-англистов, посвященная 200-летию Перси Биши Шелли. - Орел, 1992. - С. 68. 9. Шеридан и мольеровская традиция "школы" // Литературный процесс и творческая индивидуальность писателя. - Эрск, 1992.
  9. Краснобаев Б.И. Основные черты и тенденции развития русской культуры в XVIII в. // Очерки русской культуры XVIII в. М., 1985. Ч.1. С. 20.
  10. Кузьмина В.Д. Русский демократический театр XVIII века. М., 1958,;
  11. Кулакова Л.И. П.А.Плавильщиков. М. Л., 1952. С. 55.
  12. Логвинская Э.Я. Интерьер в русской живописи/ Матонство в России. М.: Искусство, 1978. С. 5.
  13. Материалы для истории русской литературы. СПб., 1867. С. 138.
  14. Материалы и исследования/ Под ред Т.В.Алексеевой. М.: Наука, 1979.
  15. Морозов П. О. История русского театра до половины XVIII столетия. СПб., 1889.
  16. Николаев Е. Судьба классического интерьера. М.: Декоративное искусство, 1968.
  17. Новые черты в русской литературе и искусстве 17-нач.18в. Под ред. А.Робинсона.
  18. Письма русских писателей XVIII века. Л., 1980. С. 133.
  19. Проблемы литературного развития в России первой трети 18 в. Сборник статей. Л.:Наука.1986 г.
  20. Б. Г. РЕИЗОВ К ВОПРОСУ О ЗАПАДНЫХ ПАРАЛЛЕЛЯХ «НЕДОРОСЛЯ»
  21. Русское искусство второй половины XVIII- первой половины XIX века.
  22. Русская литература XVIII в. Л., 1970. С. 209.
  23. Русская литература последней четверти XVIII в.: Хрестоматия / Сост. В.А. Западов. М., 1985. С. 61.
  24. Русская литература 18 века в её связях с искусством и наукой. Л.: Наука. 1986 г.
  25. Русско-английские литературные связи конца XVIII-XIX вв. (Р. Б. Шеридан в России): Уч. пос. - Орск, 1991. - Гл. I, § 1. - С. 28-41; Гл. II - С. 41-76. 4. Шеридан и жанр комической оперы: Уч. пос. - Орск, 1996, -45 с.

26. Стенник Ю.В. Жанр трагедии в русской литературе. Эпоха классицизма. Л., 1981.
27. Тихонравов Н. С. Русские драматические произведения 1672-1725 годов. СПб, 1874. Т.1. (Старинные комедии Петровского времени, извлеченные из рукописей и подготовленные к печати И.А. Шляпкиным. Пгр., 1921, "Товия" до нас не дошел, текст "Иосифа"- не полностью.
28. Федоров В.И. История русской литературы XVIII века. М.:Просвещение. 1990г.
29. "Школа" как драматургический жанр во французской и русской литературе ХУТII века. - Орск, 1997. - 204 с. 2. Шеридан // Зарубежные писатели. Биобиблиографический словарь. В 2 ч. Ч. 2. - М-Я / Под ред. Н. П. Михальской. - М., 1997. - С. 410-412.
30. Шеридан и мольеровская традиция "школа" // Первая всесоюзная конференция литературоведов-англистов. - М., 1991. - С. 21-22. 7. Р. Шеридан и И. М. Муравьев-Апостол // Классика и современный литературный процесс. - Орск, 1991. - С. 28-30.
31. Этические основы "Школы матерей" Мариво и Лашоссе // VIII Пуришевские чтения. Всемирная литература в контексте культуры. - М., 1996. - С. 33.

#### **4. Интернет-сайты**

[gramota.ru](http://gramota.ru).

[literatura.ru](http://literatura.ru).