

НЕКОТОРЫЕ ОСОБЕННОСТИ ПОЭТИКИ КРЫЛОВА-ДРАМАТУРГА (взаимоотношения с литературной традицией)

Л. КИСЕЛЕВА

И. А. Крылов вступил в литературу в эпоху, когда средоточием литературной жизни был театр, и то, что он начал свой творческий путь с драматургии, знаменательно.

Уже первое сочинение Крылова — комическая опера "Кофейница" — свидетельствует о том, что юный провинциал быстро сориентировался в жанровых и тематических приоритетах эпохи¹. Рубеж 1770—1780 гг. в русском театре был периодом интенсивного соперничества в жанре комической оперы (навеянного полемикой вокруг "Мельника" Аблесимова), а также временем резких столкновений между кругом Николева и кругом Княжнина². Крупнейшим театральным явлением эпохи стала, как бы там ни было, постановка "Недоросля" Фонвизина. Все эти события так или иначе отразились на первом тексте Крылова, а во многом определили и его дальнейшую театральную карьеру.

"Кофейница" насквозь литературна. Она демонстрирует включенность Крылова в тот механизм творчества, общий для литературы XVIII в., "когда писатели свободно черпали как отдельные мотивы и детали, так и схемы у своих предшественников. Основой их творчества вообще была книга, прочитанный текст, готовая словесная конструкция"³. Заметим сразу, что этот "состязательный" (как назвал его Г. А. Гуковский) принцип навсегда останется основой крыловской поэтики.

Исследователи уже давно установили, что сюжет "Кофейницы" был связан со статьей о кофегадательнице в "Живописце" Н. И. Новикова. Однако эта статья была опубликована в 1772 г., и трудно себе представить, что в

поисках злободневного сюжета (требование, продиктованное сложившейся жанровой традицией) Крылов обратился к тексту десятилетней давности. Нужна была новинка, которая находилась бы в зрительском обиходе. Такой новинкой стало четвертое издание того же "Живописца", вышедшее в 1781 г. и воспринимавшееся читателями как новый текст. Под непосредственным импульсом этого издания опера и создавалась.

"Кофейница" представляет собой своего рода драматизацию упомянутой статьи, т.е. не только сюжет, но и драматическая форма были подсказаны Крылову новиковским журналом. По форме статья о кофегадательнице в "Живописце" — это как бы краткий конспект пьесы. Сюжет излагается в виде отдельных сценок, обрисованных несколькими словами, с включением прямой речи персонажей: "Ваньку секут без пощады <...> он признается в покраже ложки, сказывает, что ее продал и пропил — с кем, спрашивает боярыня — с Андреем, соседским слугою — так, кричит госпожа Скупягина, я никогда не ошибаюсь, вы оба давно казались мне ворами"⁴ и т.д. Конечно, Крылов дополняет и усложняет заимствованную сюжетную схему, причем делает это, пользуясь готовыми образцами русской комической оперы (ср. явные переключки с "Прикащиком" Николева, "Несчастьем от кареты" Княжнина, "Мельником" Аблесимова⁵), а также "Недорослем" Фонвизина.

Следует обратить особое внимание на то, что пока еще Крылов свободно соединяет мотивы произведений писателей-соперников, как бы игнорируя различия между ними и опираясь на то, что всех их объединяло. Насколько это соединение, этот "синтез" в "Кофейнице" разных, полемически соотнесенных друг с другом источников были сознательно избранной Крыловым творческой установкой, судить трудно. Все-таки "Кофейница" — еще несовершенно юношеское сочинение, и, возможно, Крылов еще не до конца сориентировался в литературной ситуации; в дальнейшем у него наметится явная последовательность в выборе источников.

Чувство литературного клана, партии, требовавшее избирательности в подражании "образцам", было в XVIII в. жестким законом литературной жизни, вступавшим в противоречие с принципом "состязательности", закрепленным авторитетом классицистических поэтов⁶. В эпоху

бурных и очень личностных литературных полемик активному участнику литературной жизни, борющемуся за собственное место на Парнасе, невозможно было стоять "над партиями", соединяя в одном тексте мотивы враждующих авторов. Необходимо было принять чью-то сторону в литературной борьбе.

На рубеже 1770—1780-х гг. сложность заключалась еще и в том, что борьба развернулась внутри одной — сумароковской — школы. Борьба между группировками Княжнина и Николева была соперничеством за приоритет на Парнасе, попыткой изменить соотношение сил в литературной иерархии⁷. При всем различии в частностях (пусть даже существенных), в творчестве Княжнина и Николева и их последователей было много точек пересечения (что и сделало возможным "синтез" мотивов в "Кофейнице" Крылова). При такой творческой близости полемика неизбежно должна была выйти за пределы чисто литературной дискуссии и переключиться на личности, как это было во времена Тредиаковского—Ломоносова—Сумарокова.

Крылов вошел в литературу с явным намерением стать знаменитым писателем: для него это был вопрос социального статуса. В "Кофейнице" он ясно сформулировал свою идеологическую позицию обличителя современных нравов, но этого было явно недостаточно для завоевания видного места в литературе. Нужно было включиться в полемику, делать выбор, но для этого пока не хватало житейского опыта, и в своем следующем дошедшем для нас драматургическом опыте Крылов остался верен тактике "сопоставительности", только сменил жанр.

"Филомела" — трагедия на античный сюжет. Выбор жанра лишний раз свидетельствует о серьезности литературных планов Крылова. Источником сюжета, как и для "Кофейницы", становится новиковский журнал — "Модное ежемесячное издание", где был опубликован единственный к тому времени русский перевод "Метаморфоз" Овидия, выполненный В. И. Майковым⁸.

Знаменитый сюжет о преступной страсти фракийского царя Терей к свояченице Филомеле, полный насилия, кровавых и жестоких сцен, переводится Крыловым на язык классицистической трагедии. Для этого он увеличивает число действующих лиц, доводя его до канона. Введены первый любовник — соперник главного героя Линсей, наперник Терей Агамет и резонер — жрец Калхант (образ,

заимствованный из "Илиады" Гомера, см.: песнь 1, ст. 70). Время действия резко сжимается. Оно у Крылова не обозначено, но ясно, что от прибытия Терея с Филомелой во Фракию до его смерти проходит не более трех канонических суток, хотя количество приключений возрастает: Филомела похищается дважды, освобождается оба раза Линсеем, два раза начинается поединок Линсея и Терея, добавлены народное возмущение, смерть Филомелы, самоубийство Терея. Филомела у Крылова не причастна к ужасной мести Прогнеи и до конца остается идеальной героиней — пассивной жертвой. Кровавые деяния героев-мстителей также переведены у Крылова в иной, более высокий план. Даже отвратительная в подробностях мечь Прогнеи в последних словах жреца если и не оправдывается, то и не осуждается. Заключительная сентенция:

В месть беззаконью зря пролиты крови реки

Страшится раздражать бессмертных, человеку!

превращает все происшедшее в обобщенный моральный урок, снимающий оценку неаппетитных деталей.

Перед нами — моральный конфликт, трагедия страсти-наваждения, которой человек не в силах противостоять. В выборе предмета, несомненно, сыграли важную роль сочинения Расина, полученные Крыловым от издателя Брейткопфа в качестве гонорара за "Кофейницу"⁹. Но не меньшую роль сыграла и русская традиция, особенно уже отмечавшиеся исследователями трагедии Сумарокова (в первую очередь, "Димитрий Самозванец"), Княжнина (на наш взгляд, "Дидона"), Николева ("Сорена и Замир", которая была литературной и театральной новинкой середины 1780-х гг.). Конечно, Крылов стремился создать оригинальную трагедию, но как писатель он еще не сложился и мыслил готовыми литературными блоками, поэтому задача, которую он поставил перед собой, была не просто трудна, она была непомерна.

В заглавие трагедии вынесено имя Филомелы, но она отнюдь не стала центральным персонажем¹⁰. Главный герой, конечно, Терей. Сама постановка в центр отрицательного персонажа, пылающего преступной страстью, закономерно возводит "Филомелу" к "Димитрию Самозванцу", что подтверждается и составом персонажей, и даже их речами. Но есть и существенные отличия. Так, Терей — не тиран своих подданных, как Димитрий. Слово

"тиран" употребляется Сумароковым как политический термин, и действия героя оправдывают такое словоупотребление. Наперсник говорит Димитрию:

*Ты много варварства и зверства совершил,
Ты мучишь подданных, Россию разорил,
Тирански плаваешь во действиях бесчинных,
Ссылаешь и казнишь людей ни в чем не виновных*¹¹.

Ни в чем подобном Терей не грешен. Наоборот, он говорит, что своим венцом "утверждал спокойство я сердец" (д. 5, явл. 4). Слово "тиран", в основном, употребляется Крыловым, как и Майковым в переводе Овидия, в исконно церковнославянском значении "мучитель". Но есть в трагедии случаи и иного — "политического" — употребления (особенно в речах Калханта — см., например, д. 4, явл. 5). Эта тенденция, лишь намеченная и почти не развитая, могла бы, при иных авторских возможностях, превратить "Филомелу" в политическую трагедию о добродетельном государе, который терпит крах в результате нравственного падения (подобно Мстиславу в "Сорене и Замире"). То же можно сказать и о другом моменте, связующем "Филомелу" с "Димитрием Самозванцем", — о народном восстании. Присутствующее и в "Федре" Расина, и в "Дидоне" Княжнина, оно занимает наибольшее место в трагедии Сумарокова, откуда достаточно механически перенесено в "Филомелу". У Сумарокова восстание народа вызвано бесчинствами Димитрия по отношению к подданным (его любовное преступление — лишь частный повод, но не причина восстания). У Крылова народное волнение — кара богов за нравственное преступление Терейя:

Их <богов. — Л. К.> гром над варваром разрушиться готов,

Народ со ужасом его свирепству внемлет;

За истину отмщать оружие приемлет (д. 4, явл. 2),

и — одновременно — попытка отвратить от страны божью кару (д. 4, явл. 5). Не месть народа, а месть Прогнеи ужасна Терее, который восклицает в конце:

Тираны! наконец, отмщенье вы нашли,

И злобою мои злодейства превзошли.

Автор пытается усложнить образ Терейя по сравнению с одноплановым образом Димитрия Самозванца. Крылов

явно ориентируется на завоевания Княжнина в драматургии. Его Терей мучится любовью, раскаивается, утверждает в пороке, мстит, проклиная, умоляет о пощаде и оказывается тверд перед противником, наконец, проявляет себя как нежный отец, — однако все это происходит на столь малом временном отрезке и на столь узком сюжетном пространстве, что эти противоречивые душевные движения лишаются убедительности и даже перестают замечаться читателями. Кроме того, очевиден еще один авторский просчет: чтобы вызвать сочувствие у читателей XVIII в., Терей сделан недостаточно благородным.

Словом, Крылов выбрал характеры и интригу, по сложности тяготеющие к "Дидоне", но не справился с ними. Задача стать "русским Расином", углубить поэтику Сумарокова достижениями Княжнина, создать античную трагедию порочных страстей была не по плечу юному и неопытному автору. Видимо, Крылов сам это ощутил и отказался от сочинений в этом жанре, хотя внутренние "счеты" с трагедией остались. На биографическом уровне они проявились потом в личном конфликте с Я. Б. Княжнинным, а на творческом — в создании пародийной шуто-трагедии "Подщипа".

В один год с "Филомелой" и, возможно, параллельно с ней или вскоре после нее, Крылов создал комическую оперу "Бешеная семья", которую Я. А. Гордин тонко охарактеризовал как комедийный комментарий к "Филомеле". Думается, что еще точнее ее можно было бы назвать трагедии "Филомелы". Конечно, "Бешеная семья" — это также еще юношеское произведение, но в ней Крылов впервые нащупывает ту линию, которая затем — в зрелых пьесах — станет характерной и наиболее сильной чертой его драматического почерка: фарсовость, обнажение театральной условности и игра с ней.

В "Бешеной семье" бурные страсти, поданные в "Филомеле" вполне серьезно, в высоком ключе, переведены в другой — сниженный — регистр и доведены до абсурда. Сюжет выведен в область чистого смеха, и в этом отношении "Бешеная семья" представляет собой контраст по отношению к первой комической опере "Кофейница", где в центре стоят вполне серьезные социальные и нравственные проблемы. Крылов как бы требует от комической оперы чистоты жанра — вопреки доминировавшей в русском театре традиции¹².

"Серьезность" перенесена в "Бешеной семье" в иную плоскость: это серьезность литературных задач, литературного эксперимента. "Бешеная семья" насквозь литературна, о чем свидетельствует интенсивность использования расхожих театральных ситуаций и фарсовых приемов (подмена, неузнавание, обыгрывание возраста, падежня, извлечение из-под стола, хватанье за руку и т.д.).

Как и в предыдущих литературных опытах Крылова, у "Бешеной семьи" есть своего рода "претекст", т.е. чужое литературное сочинение, от которого Крылов отталкивается для создания своего текста. Это одноактная комическая опера В. И. Майкова "Любовник-колдун". Характерно, что и для "Филомелы", и для "Бешеной семьи" опорой послужили тексты одного и того же автора¹³.

Проследим ход трансформации готового сюжета.

У Майкова в молодого человека Миловидова влюблены помещица Стародумова и три ее племянницы (у Крылова также четыре женщины влюблены в одного мужчину). Интрига тоже условна, но Майков придает ей хоть некоторые черты бытового правдоподобия: действие происходит в деревне, женихи там редки, все женщины не замужем и могут претендовать на благоприятную перемену в своей судьбе, они не хотят признаваться друг другу в своих чувствах и т.п. Комизм ситуации в том, что одной из претенденток жених годится в сыновья, а тех, кому он подходит по возрасту, оказывается слишком много. У Крылова аналогичная ситуация доведена до абсурда: все четыре женщины принадлежат к разным поколениям (от прабабушки до правнучки). Выход из создавшегося положения в обеих пьесах "театрален", но у Майкова он опять-таки тщательнее мотивирован: Миловидов переодевается в колдуна и, беседуя с каждой из героинь наедине, находит способы отвратить от себя немилых и соединиться с милой. Крылов в поисках сюжетного решения не идет далее интриги служанки, обманувшей, во имя соединения влюбленных, скупого главу семейства. Использование столь затертого театрального приема лишний раз подчеркивает условность всей пьесы.

В 1786 г. Крылов создал еще одну пьесу — комедию "Сочинитель в прихожей". Хотя у нас нет данных о хронологии создания произведений, можно полагать, что комедия писалась последней. Она представляет собой своего

рода переход, подготовку к "Проказникам", написанным, видимо, в 1788 г.

В "Сочинителе в прихожей" Крылов частично возвращается к проблемам "Кофейницы". Этот прием — диалог с собственными текстами, развитие или "переговаривание" заново старых тем — тоже станет характерной чертой его поэтики.

Новомодова в комедии — не просто повторение имени героини первой комической оперы, но и развитие ее образа. Обличение дворянских нравов движется в русле сатирической традиции эпохи (характерны переключки с комедией Екатерины II "О время", "Недорослем" Фонвизина, "Живописцем" Новикова). Но проблематика комедии серьезно осложнена темой Рифмохвата — продажного литератора.

Крылов поднимает важный вопрос о личности писателя — тему, которая имела для него самого не только литературный, но и биографический смысл. Между героем комедии и ее автором вполне могла быть проведена параллель: Рифмохват надеется с помощью своей пьесы вырваться "в люди", как и мелкий чиновник И. А. Крылов с помощью своих театральных сочинений. И все-таки Рифмохват — это сниженный пародийный двойник не самого Крылова, а его возможной социальной роли, которая могла быть ему приписана из-за его общественного положения, но которую сам он решительно отвергал. Это пародия на то, каким он мог видаться извне, с иных социальных и литературных позиций — с той точки зрения, которую Крылов весьма скоро припишет Княжнину.

Рифмохват — злая пародия. Он наделен всеми возможными отрицательными качествами. Он глуп, бездарен, продажен, и его злоключения не вызывают никакого сочувствия. Но при этом любопытен важный нюанс авторской позиции Крылова. Рифмохват показан им как плебей, кичащийся дворянством, претендующий на светский успех, а на деле — как человек, социально чуждый дворянскому миру. В дворянском доме его место — прихожая, им помыкают не только господа, но и слуги, он принимает служанку за воспитанницу, пытается хвастаться латинской ученостью (мучительно старается вспомнить "доказательства о Гомере"), что выдает его семинарское прошлое. Высмеивая социальную униженность Рифмохвата, автор как бы акцентирует тем самым собственное

социальное превосходство: бедный провинциальный дворянин из самых "захудалых", Крылов, по сравнению с Рифмохватом, — почти аристократ. Видимо, эта возможность "прилюдно" взглянуть на кого-то сверху вниз была нужна Крылову для собственного самоутверждения. Он стремится максимально дистанцироваться от подобного облика и от подобной позиции в литературе. И здесь вырисовывается внутренняя связь между "Сочинителем в прихожей" и следующей комедией молодого Крылова — "Проказниками".

Для характеристики литературной позиции Крылова важно заметить и связь Рифмохвата с сентиментальным слогом. Крылов высмеивает его цветистую перифрастическую речь, его восклицания, используя прием, впоследствии закрепленный комедиями А. А. Шаховского. Слуги постоянно реализуют метафоры Рифмохвата, сталкивая его неестественную книжную речь с точкой зрения "здорового смысла". Подчеркивая эту связь приемов, мы отнюдь не стремимся говорить о прямой преемственности. Крылов пользовался готовым литературным приемом, и Шаховской затем черпал из одного с ним источника. Можно, однако, предположить другой рефлекс этой ранней комедии Крылова в последующей комедийной традиции.

Более чем через три десятилетия многие мотивы "Сочинителя в прихожей" были подхвачены в комедии А. С. Грибоедова и П. А. Катенина "Студент" (1817—1818). Ее герой Беневольский — надутый графоман, изъясняющийся штампами сентиментальной литературы, воображающий себя гением и светским человеком, высокомерный со слугами, унижающийся перед вышестоящими, подобно Рифмохвату принимает барыню за служанку, служанку за барышню. Сходство образов может быть продиктовано близостью темы и ее трактовки в обеих комедиях, но не исключено и прямое знакомство "младших архаистов" Грибоедова и Катенина с юношеским сочинением их старшего собрата по литературному направлению, в то время уже маститого И. А. Крылова¹⁴.

Теперь вернемся к связи "Сочинителя в прихожей" с "Проказниками". Нельзя пройти мимо переключки имен героев — Рифмохвата и Рифмокрада. Фактически, это тоже двойники. Вообще же, "Проказники" буквально начинены поэтами. Из семи героев четверо пишут стихи. Тянислов и Ланцетин — люди одного круга и одного

уровня с Рифмохватом, а Рифмокрад и Таратора, наоборот, принадлежат к миру Новомодовой и графа Дубового из "Сочинителя в прихожей". Однако всех "поэтов" объединяет потребительское отношение к литературе. Стихи для них — это средство привлечь внимание, избавиться от скуки, удовлетворить честолюбие и т.д.

Центральным героем комедии, безусловно, является Рифмокрад, в образе которого Крылов изобразил Я. Б. Княжнина.

Любопытно, что памфлетная направленность комедии не сразу была замечена современниками. П. А. Соймонов принял пьесу и одобрил ее к постановке и только после разразившегося скандала, как явствует из открытых писем Крылова к Княжнину и Соймонову, наложил на нее запрет.

Ошибка Соймонова, не узнавшего в Рифмокраде и Тараторе из "Проказников" своих знакомых Я. Б. Княжнина и его жену, свидетельствует о том, что дом Княжнинных не пользовался той скандальной репутацией, которую приписал ему Крылов. К сожалению, обстоятельства ссоры молодого писателя с прославленным поэтом и драматургом трудно поддаются расшифровке из-за отсутствия документов.

Мы почти не имеем сведений о личной жизни Княжнина. Из современников только Н. И. Греч и С. Н. Глинка более или менее подробно коснулись интересующего нас конфликта в своих воспоминаниях. Греч привел рассказ об обиде, якобы нанесенной Крылову Е. А. Княжниной ("писатель за пять рублей!"). С. Н. Глинка, ученик Княжнина по Кадетскому корпусу, явно ориентирует свой рассказ о Княжнине на опровержение обвинений, выдвинутых в "Проказниках". У Крылова Рифмокрад — "зараженный собою парнасский шалун", легкомысленный и могущий быть жестоким, у Глинки Княжнин изображен как скромный, чуждый тщеславия труженик, преданный отечественной словесности и бескорыстно радующийся успехам других писателей¹⁵.

Что касается Екатерины Александровны Княжниной, урожденной Сумароковой, то неизвестны даже даты ее жизни. В авторитетных справочниках они либо отсутствуют вообще, либо по ошибке заменяются датами жизни ее отца, А. П. Сумарокова¹⁶.

Женитьбу Княжнина следует отнести к 1769—70 гг. (знакомство с семейством Сумароковых приурочено в биографической литературе к премьере "Дидоны", а в 1771 г. в молодой семье родился первый сын Александр). Судя по тому, что Е. А. Сумарокова-Княжнина печаталась в 1759 г., можно считать, что она родилась в начале 1740-х гг., и ее брак по нормам эпохи был поздним. В начале 1770-х гг. Княжниним пришлось пережить трудное время. Как известно, в 1773 г. за растрату казенных денег Я. Б. Княжнин был приговорен к смертной казни, замененной с лишением дворянства и разжалованием в солдаты. В 1777 г. он был помилован и смог выйти в отставку в прежнем капитанском чине. В 1780-х гг. его дела поправились, он поступил на службу секретарем И. И. Бецкого и преподавателем словесности в Кадетский корпус и Академию Художеств. В 1783 г. Княжнин был избран членом Российской Академии, а в 1787 г. вышло роскошное трехтомное собрание его сочинений (на это издание намекает Крылов в "Проказниках").

Крылов познакомился с Княжниним вскоре после приезда в Петербург из Твери (утверждение в открытом письме к Княжнину, что они не были знакомы, не соответствует действительности). Насколько верны сведения С. Н. Глинки о том, что Крылов даже жил у Княжнинных, не известно, но во всяком случае их связывал общий театральный круг и дом И. А. Дмитревского.

Исследователи согласны в том, что Крылов был несправедлив к Княжнину в "Проказниках". В объяснении конфликта большинство ученых следуют за Г. А. Гуковским, вскрывшим социально-психологическую подоплеку ненависти разночинца (точнее мелкого бедного дворянина) к человеку из аристократического круга¹⁷. И. З. Серман и Я. А. Гордин добавляют еще мысль о том, что Крылов боролся за чистоту литературных нравов, не признавая за Княжниним права быть писателем — учителем жизни, при его очевидных человеческих слабостях,¹⁸ М. А. Гордин в еще не опубликованной статье пишет о желании молодого Крылова с помощью скандала привлечь к себе внимание и обрести литературную известность. Все эти объяснения исходят, в основном, из анализа писем Крылова к Княжнину и Соймонову, сосредоточены вокруг биографических мотивов конфликта, но мало затрагивают самое комедия "Проказники". Нам бы хотелось, не отвергая предшествующих точек зрения, предложить еще

одну версию, однако при этом уделить основное внимание литературному обвинению, брошенному Княжнину Крыловым.

То, что за непримиримой враждой к Княжнину, продолженной потом в журнале Крылова "Почта духов", стоит какая-то личная обида, очевидно. Вопрос лишь в том, в чем она заключалась. На наш взгляд, следует еще раз обратить внимание на слова Крылова, сказанные им в открытом письме, о Княжнине как о человеке, "который своими колкими и двоемысленными учтивостями восхищает дураков и обижает честных людей" (ср. в "Проказниках" слова Рифмокрада: "Надо вытalking так, чтоб за то благодарили" — д. III, явл. 4). Не исключено, что за этим стоит обида на учтивый по тону, но критический по сути отзыв о сочинениях самого Крылова. Можно предположить, что не только Дмитревскому, но и Княжнину показывал Крылов свои драматические сочинения, особенно трагедии. Актеру Дмитревскому критика была прощена, но в устах старшего собрата по перу, которого самолюбивый юноша надеялся превзойти на театральном поприще, вежливая критика в сочетании с похвалами, была расценена как насмешка и оказалась непереносима. Крылов мстил Княжнину за собственные неудачи¹⁹.

В литературном отношении "Проказники" являют собой обычный для Крылова диалог с литературной традицией, продолжают традицию комедий XVIII века о писателях. Непосредственным предшественником "Проказников" была комедия Н. П. Николева "Самолюбивый стихотворец" (1775, премьера в 1781 г., опубли. в 1787 г.)²⁰, направленная против тестя Княжнина А. П. Сумарокова. Под именем Чеснодума там выведен и Я. Б. Княжнин, а сюжетную основу комедии составляла переосмысленная история его сватовства. Сумароков легко и безошибочно узнаваем в комедии, где не только выведены хорошо известные современникам черты его личности (вспыльчивость, повышенная самооценка, литературная нетерпимость), но и цитируются его произведения. Однако комедия Николева несравнимо мягче и деликатнее "Проказников", где Крылов перешел все границы литературных и общежитейских приличий. Напомним, что до смерти Сумарокова Николев не обнаружил своего сочинения, тогда как Крылов приложил все усилия, чтобы "Проказники" стали поводом для скандала.

"Самолюбивый стихотворец" Николева учитывался Крыловым при написании "Проказников". Можно найти и сюжетные переключки: у Николева служанка Марина остроумной выдумкой устраняет препятствия для брака своей госпожи Миланы с Чеснодумом. Впрочем, такая сюжетная ситуация встречается во многих комедиях, и в ее конкретном наполнении "Проказники" восходят к другой современной Крылову комедии — "Имянинникам" М. И. Веревкина (1774, опубл. в 1788 г.: Российский феатр, ч. 21, с. 187—301). С 1776 по 1781 г. Веревкин служил в Тверском наместничестве и был Крылову известен²¹.

Можно даже сказать, что "Проказники" Крылова — это своего рода переработка "Имянинников" Веревкина, откуда извлечены наиболее выгодные и удачные сюжетные элементы. Можно предположить также наличие общего, неизвестного нам пока, французского источника, но и в этом случае посредство комедии Веревкина несомненно.

Крылова явно заинтересовала встреча в саду, которую подстраивает ловкая служанка Лукерья (Плутана у Крылова), чтобы устроить свадьбу своей госпожи Глафиры (Прияты у Крылова) с ее возлюбленным Достойновым (Милоном у Крылова). Лукерья влюбляет в себя хозяина дома Крохоборова (Плутана — Рифмокрада). Правда, Лукерье нет необходимости переодеваться в мужское платье, чтобы влиять на хозяйку дома, т.к. та сама делает ее своей confidentкой. Макрида Евстратьевна влюблена в Достойнова и поэтому препятствует браку своей падчерицы Глафиры. Интрига у Веревкина достаточно запутана, у Крылова также, но именно за счет побочных сюжетных линий, которых нет у Веревкина. Макрида в "Имянинниках" пользуется скупостью мужа, чтобы заставить его отказать Достойнову (Таратора в "Проказниках" пользуется легкомыслием и равнодушием Рифмокрада). Лукерья сталкивается вечером в саду всех персонажей, и Макрида объясняется в любви Щелкоперову (которого сама же сделала женихом Глафиры), приняв его за Достойнова. У Крылова Таратора в темноте объясняется в саду с собственным мужем, принимая его за Славолюбова, т.е. переодевую Плутану. *Harro end* венчает обе пьесы.

Конечно, Крылов, создавая "Проказников", ставил перед собой иные задачи, чем Веревкин, и отличия комедий очевидны. Перед нами не литературный плагиат, а

обычные в XVIII в., и в театре особенно, заимствования и обработка некоторых сюжетных элементов. На это не следовало бы обращать столь пристального внимания, если бы центральным обвинением в адрес Княжнина в "Проказниках" не было литературное воровство (мотив обыгрывается уже в имени Рифмокрад, а затем во многих сценах). По существу же Княжнин делал с пьесами своих литературных предшественников то же, что Крылов сделал с пьесой Веревкина. Было ли использование "Имянинников" автором "Проказников" неосознанным следованием литературным законам своего времени, осуждаемому в других и не замечаемому в собственном творчестве, или сознательной литературной игрой, решить трудно. Но сам по себе факт знаменателен и вписывается в ситуацию литературного скандала, где все средства борьбы с противником казались хороши.

Более десяти лет отделяет "Проказников" от следующего театрального сочинения Крылова — шуто-трагедии "Подщипа". Однако есть еще пьеса, предшествовавшая "Проказникам", о которой исследователи, за редким исключением, лишь упоминают — "Американцы". Причина, почему эта опера как бы выпадает из основного корпуса драматургии Крылова, понятна. Полный ее текст известен лишь в редакции А. Клушина, напечатавшего "Американцев" в 1800 г. отдельным изданием и ясно указавшего в предисловии: "Г. Крылов <...> сделал основание оперы "Американцы". Молодость, живость воображения и, смею сказать, некоторая небрежность в слоге и в характерах были повсюду приметны. <...> я хотел поправить "Американцев", и вылилось, что, кроме стихов, в ней не осталось ни строки, принадлежавшей перу г. Крылова"²². Однако следует вспомнить публикацию С. М. Бабинцева, издавшего текст партитуры "Американцев" 1788-го г. с правкой Крылова, относящейся к 1799–1800 гг. Она доказывает, что в тексты арий не было внесено поправок, которые бы меняли общий смысл или же направленность оперы²³. Видимо, правка Клушина тоже носила, как он косвенно и утверждал, стилистический, а не концептуальный характер и возможно даже была согласована с Крыловым. Сказанное заставляет нас с большим доверием отнестись к тексту 1800 г.

Крылов, как явствует из открытого письма П. А. Соймонову, где он уделил "Американцам" много места, настойчиво добивался постановки оперы и даже согласился

для этого на переделки, потребованные театральной дирекцией. Думается, что все это указывает на важность "Американцев" для автора. Однако вряд ли следует рассматривать оперу лишь в серьезном, "идеологическом" ключе, как это делают С. М. Бабинцев и П. Н. Берков²⁴. Слова Крылова из письма к Соймонову, что он "писал не комическую, но героическую оперу", не противоречат сделанному утверждению. Здесь же в письме Крылов говорит о намерении "забавлять, трогая сердца" и о том, что в его опере "можно и смеяться, и чувствовать", и помещает "Американцев" в контекст драм Мольера, Мерсье и Бомарше, т.е. представляет ее как "слезную комедию" или буржуазную драму. Судя по характеру полемики с Соймоновым, причислившим оперу к творениям, не имеющим "ни содержания, ни связи", Крылову пришлось отстаивать право на смешение серьезного и комического начал²⁵.

Крылов затронул в своей опере тему серьезную, активно разрабатывавшуюся просветительной литературой как первого, так и второго ряда. О жестокости европейцев, покорявших "дикие" народы, о чистоте и высоких душевных качествах "детей природы", их контрасте с развращенными "детьми цивилизации" писали многочисленные авторы XVIII в. от Вольтера до Коцебу. Собственно, заглавие оперы Крылова ясно указывает на корреспондирующий текст — трагедию Вольтера "Альзира, или Американцы"²⁶, новый русский перевод которой был осуществлен П. М. Карабановым и издан в 1786 г. Крылову приписывают известную эпиграмму на этот перевод: "Как Карабанов взял "Альзиру" перевесть..."²⁷. Через четверть века обоим авторам предстояло вместе засесть в "Беседе любителей русского слова", но пока карабановский перевод, видимо, явился для Крылова толчком к переосмыслению проблематики "Альзиры".

По существу, "Американцы" Крылова — это своеобразное травести "Альзиры". Столкновение испанского завоевателя Гусмана с вождем американцев Ацемом, осложненное любовью Гусмана к сестре Ацема Цимаре и любовью Ацема к сестре Гусмана Ельвире, сопровождаемое пленом сперва одного, затем другого, разрешается вполне благополучным соединением влюбленных, а также шута Фолета и его возлюбленной Сореты (другой сестры Ацема). Все герои решают ехать в Испанию. "Хотя Гишпания разврат-

на, / Тобою мне она приятна", — подводит итог своим недолгим колебаниям Ацем, обращаясь к Ельвице.

Перед нами, конечно, литературная игра с известным сюжетом, который заново прокручивается перед зрителями и читателями. Это позволяет поддерживать легкое напряжение и, одновременно, постоянно обманывать зрительское и читательское ожидание. Крылов, как ему свойственно, доводит театральную условность пьесы до предела, не отменяя при этом серьезности подтекста, но придавая ему новый иронический смысл.

Образ шута Фолета создает игровую переключку еще с одним текстом — "Дон-Кихотом" Сервантеса (упомянутом, кстати, и в письме к Соимонову). Фолет явно ориентирован на Санчо Пансо, что придает его образу иное измерение, как придает дополнительный колорит всей "испанской" теме.

Этот сложный диалог текстов внутри текста вносит в оперу "Американцы" элемент пародии. Пьеса и серьезна, и смешна (даже абсурдна) **одновременно**, и ни того, ни другого момента нельзя из нее выделить. Для Крылова они не исключают друг друга. Можно сказать, что опера, как и "Бешеная семья", готовит почву для "Подщипы". Крылов овладевает принципами литературной игры, как бы готовится к будущей роли "дедушки Крылова", поучающего современников в баснях и иронизирующего над позицией моралиста ("а Васька слушает да ест").

Обе названные пьесы, конечно, еще весьма далеки от уровня "Подщипы". Крылов по-прежнему еще не опытен, он не справляется с теми задачами, которые интуитивно нащупывает в своих ранних пьесах. Но именно театральная школа 1780-х гг., в соединении с журнальным опытом рубежа 1780-х—1790-х гг. дают нам зрелую крыловскую драматургию.

Нам уже приходилось писать о двух пьесах Крылова, созданных им для домашнего театра кн. С. Ф. Голицына в Казацком²⁸. Напомним здесь, что в статье речь шла, в частности, о сквозной литературности как "Подщипы", так и "Пирога", о напряженном диалоге Крылова с литературной традицией.

Для "Подщипы" это — бурлескная традиция (И. Барков, В. Майков), давшая Крылову адекватный язык для шуто-трагедии. Важно напомнить и о том, что диалог с текстами Княжнина вступает в новую фазу: наряду

с травестированием княжнинской "Дидоны", в "Подщипе" встречаются сочувственные переключки с комедией Княжнина "Чудаки"²⁹. "Пирог", в свою очередь представляет собой полемический диалог с сентиментальной традицией. По мнению Крылова, сентиментальная литература, с одной стороны, спекулирует на чувствах читателей, а с другой — своей показной эмоциональностью дает им возможность прикрывать двуличие и лживость.

Добавим к сказанному, что финал ("явление позднее") "Пирога" столь напоминает окончание оперы В. И. Майкова "Деревенский праздник, или увенчанная добродетель" (М., 1777), где счастливые крестьяне веселятся в присутствии своего добродетельного и заботливого Господина, что воспринимается как цитата. Скорее всего, это и есть своего рода цитата — значимая для автора и зрителей (во всяком случае, для узкого круга обитателей Казацкого) игра с чужим текстом, усиливающая ощущение условности всей пьесы.

"Домашние" пьесы Крылова продолжили и развили принципы поэтики его ранних пьес и, вместе с тем, были выходом на совершенно новый художественный уровень. То, что в 1780-е гг. лишь намечалось, но часто не получало адекватного художественного воплощения, теперь обрело силу. Появилась и возможность диалога со зрителями. Юношеские театральные сочинения Крылова никак не попадали на сцену. "Подщипа" и "Пирог" были поставлены в Казацком, а затем "Пирог" стал первой оригинальной пьесой Крылова, сыгранной на профессиональной сцене (1802 г.)³⁰.

В середине 1800-х гг. начался заключительный этап крыловской драматургии. Его новые пьесы "Модная лавка", "Илья богатырь", "Урок дочкам" широко ставились на сцене и имели грандиозный успех.

Тема двух последних комедий Крылова — "Модной лавки" и "Урока дочкам" — обличение галломании, пристрастия к модам, разврата нравов, происходящего от французских учителей и французских лавок, — более чем традиционна для русской литературы XVIII в. Сам Крылов отдал ей обильную дань в журналах 1790-х гг., и ряд писем из "Почты духов" и повесть "Ночи" из "Зрителя" имеют непосредственное отношение к содержанию комедии "Модная лавка".

В VII письме "Почты духов" характеризуются нравы модной торговки, в XLII письме подробно описывается любовное свидание в модной лавке, а в повести "Ночи" — похищение из нее, причем героиню, компаньонку французенки, зовут (как героиню "Модной лавки"), Машей. В письме XXXIX рассказывается предыстория хозяйки французской лавки и ее брата, рекомендуемого на учительское место, до их появления в России, что находит параллель в истории мадам Каре и Трише из крыловской комедии.

Создается впечатление, что Крылов в "Модной лавке" использует свои ранние произведения в качестве заготовок, которые он теперь, зрелым мастером, заново обрабатывает. При этом Крылов возвращается к приему, лежавшему в основе его первой пьесы "Кофейница" — "драматизации" журнальной статьи; правда, тогда это была чужая статья, а теперь своя собственная³¹. Если вспомнить весь предыдущий опыт Крылова-драматурга, который, как мы пытались показать, всегда отталкивался от какого-то литературного текста, сюжета или мотива, то мысль об обработке старых материалов может показаться правдоподобной. Вопрос только в том, зачем это было ему нужно.

На выбор проблематики двух последних комедий могла натолкнуть политическая ситуация — война с Францией. Обличение галломании в этих условиях не только приобретало особую актуальность, но и получало политическую остроту. Для театрального успеха, к которому Крылов стремился, это было важно. Кроме того, создание комедий было расценено согражданами как общественный поступок, и это также шло на пользу сочинениям и их автору. Ф. Вигель даже полагал, что Крылов хотел "сделать переворот в общественном мнении и нравах. Ему не удалось, и это, кажется, навсегда охолодило его к сцене"³².

Однако для Крылова на первом плане были, как кажется, иные причины. Ему как художнику хотелось "переговорить" старый материал по-новому. То же мы видим и в его баснях, которые он начинает создавать в эти же годы, и где почти всегда обрабатывает уже известный сюжет.

Отношение Крылова к проблеме модных лавок и французского воспитания не изменилось, но изменилась авторская позиция в тексте. Уже рецензенты первых спектаклей "Модной лавки" осторожно подметили противоречие

между кажущейся однозначностью характеров и ясностью морали и — отсутствием в пьесе идеального характера и сомнительным торжеством нравоучения в финале³³. Рецензент "Лицея" писал: "Жаль только, что г-жа Каре, торгующая запрещенными товарами, не наказана; жаль, что сводница Маша за выхлопотанное ею свидание Лизы с Лестовым осталась также ненаказанною"³⁴. Ему вторил А. А. Шаховской: "Большая часть критиков находит, что характер молодого человека не довольно любезен, чтобы заставить зрителей за него бояться <...> словом, они желали бы, чтобы и в самой его ветренности видно было доброе сердце и хороший нрав, которые обнадежили бы их, что Лиза, вышед за него, будет счастлива"³⁵. Но ведь число этих сомнений и сожалений можно было бы умножить. Так, Сумбуров — наиболее, казалось бы, "авторский" герой — не может противостоять своей глупой и вздорной жене, он простоват, хотя уверен в обратном, его легко обмануть, он панически боится огласки, скандала³⁶.

Виртуозное владение техникой классической комедии позволяло Крылову играть на отступлениях от театральных ампула³⁷, на нарушении литературных и театральных "приличий", на обмане зрительских и читательских ожиданий. В 4-ом явлении 2-го действия "Модной лавки" зрители и читатели 1800-х гг. были смущены намеками Сумбурова, которые неверно истолковала Маша. С другой стороны, не оправдались и предположения тех, кто истолковал намерения героя так же, как Маша. В-третьих, поступок Сумбурова, даже после выяснения всех недоразумений, не мог удовлетворять моральным установкам эпохи. Приход дворянина в модную лавку с деловым и вполне "невинным" предложением к служанке в жизненной реальности был бы вполне понятным бытовым, житейским компромиссом, но в пьесе — с точки зрения господствовавших литературных норм — был отступлением от нравственного канона. В результате характер положительного героя лишился привычной ясности и однозначности. Похоже, что Крылову доставляло явное удовольствие создавать условную комедию на традиционную тему, с соблюдением всех классических "единств", с традиционными комическими приемами и затем исподволь поддразнивать зрителей авторской иронией в адрес всех без исключения персонажей и ситуации в целом.

Выделим еще один прием, переводивший зрелые пьесы Крылова в новое художественное качество, — углубление подтекста. Мы отмечали это, когда писали о "Подщипе" и "Пироге". Можно сказать, что теперь Крылов овладевает этим приемом, который встречался и в его драматических сочинениях 1780-х гг. В качестве примера из "Модной лавки" приведем тему, разрабатывавшуюся Крыловым еще в ранних пьесах ("Кофейница", "Проказники"): показ дворянского мира глазами крестьянина. В д. 2, явл. 5 реплика Антропки, разглядывавшего наряды в модной лавке: "Неужели эти наряды в будни носят, что их наделано так много?" вызывает ответ Лестова: "Здесь одеваются, пьют, едят и живут в будни так же точно, как в праздник. <... > здесь город такой, что и в будни праздник". Ответная реплика Антропки многозначна: "Экой обычай! Ну, коли, барин, здесь на страстной масленицу справляют, так не приходится ли иногда сочельник-то о святой?" — и совершенно серьезна по существу. Она затрагивает важную для Крылова тему крестьянских представлений о жизни господ как вывернутой, неестественной и даже греховой. Однако в отличие от современных ему драматургов, привыкших педалировать важные для них места, Крылов высказывает это замечание походя, как бы между прочим, в ироническом контексте, не нарушая общего тона сцены.

После "Модной лавки", к удивлению многих современников, Крылов создал волшебную оперу-феерию "Илья богатырь", и, пожалуй, ни в одной другой пьесе основные особенности его поэтики не проявились с такой очевидностью, как в ней. Оперу можно считать демонстрацией литературного мастерства Крылова в чистом виде.

"Илья богатырь" был написан по заказу театральной дирекции, преследовавшей вполне коммерческие цели. Волшебные оперы были вообще популярны и давали большие сборы, а тут еще на русской сцене с 1803 г. началась "русалочья" эпопея. К моменту создания "Ильи" существовало уже три переводных "русалочьих" оперы: "Русалка", "Днепровская русалка", "Леста, днепровская русалка", и к ним присоединилась еще популярная переводная опера "Князь Невидимка или Личарда Волшебник". Дирекции нужны были новые волшебные оперы, чтобы поддержать успех. Кроме того, было решено наконец создать национальную волшебную оперу, чтобы ответить на патриотический подъем, возникший во время войны с французами.

Заказ на сочинение национальной оперы не мог не позагорить Крылова. Возможность перебить успех у самых успешных театральных постановок была заманчива. Но, думается, это не единственная и во всяком случае не главная причина создания "Ильи богатыря". Сам жанр соответствовал особенностям творческой манеры Крылова и притягивал его своей откровенной и нарочитой условностью, "театральностью" и литературностью.

Нельзя не согласиться с современным исследователем в том, что "национально-героическая тема <...> не столь уж значительна" в "Илье богатыре"³⁸. Однако в 1806 г. пьеса воспринималась по-другому. Появление на сцене русского богатыря и русского князя, одолевающих врагов Руси, ощущалось как национальное торжество и вызывало в зрительном зале не меньший восторг и подъем патриотических чувств, чем трагедия В. А. Озерова "Димитрий Донской", премьера которой состоялась через две недели после премьеры "Ильи".

Заглавие оперы ставит вопрос о ее связях с фольклором. Эту проблему тщательно исследовал С. Ф. Елеонский³⁹. Он указал конкретные фольклорные источники (лубочная "История о славном и о храбром богатыре Илье Муромце...", устное предание), легшие в основу "Ильи богатыря". Однако ученый пришел к выводу, что в целом опера сугубо литературна. С. Ф. Елеонский показал, что большинство эпизодов и персонажей восходит к волшебнo-рыцарским романам последней трети XVIII в. Более того, сам принцип драматизации фольклорных сказаний также не оригинален и восходит к операм Екатерины II. Эту традицию, названную Елеонским народно-подражательной, в конце XVIII — начале XIX вв. продолжили многие авторы, в том числе Державин. Крылов активно пользовался "Русскими сказками" В. Левшина — настоящим кладом фольклорных и псевдофольклорных сюжетов и мотивов. Нам кажется верным и существенным заключение, к которому приходит исследователь: "Поэтому, быть может, и "Илья богатырь" так понравился публике, что зрители видели перед собою на сцене то, что уже издавна было облюбовано в книге. Добрая и злая духи, демоны, оборотни, волшебные предметы, чудодейственные мечи, воздушные лодки, полеты в воздухе <...> — все, о чем читали и чем зачитывались любители этих <т.е. волшебнo-рыцарских. — Л. К.> романов, теперь явилось перед ними воочию"⁴⁰.

Манипулируя готовыми блоками, заимствуя из разнообразных источников, в том числе из предшествующих опер⁴¹, мотивы и сюжетные пружины, Крылов, однако, смог создать стройное произведение с отчетливым развитием сюжета. Он избежал эклектики, в плену у которой находились его предшественники Н. Краснопольский и Е. Лифанов, а затем и А. А. Шаховской (автор IV части "Русалки"). Цельный спектакль "Ильи богатыря" давал более "классический" образец волшебной оперы, чем предшествовавшие ему "русалки". Крылов вышел победителем, и директор театра А. Л. Нарышкин имел все основания сказать свой экспромт:

*Сравненья критиков двух опер очень жалки:
Илья сто раз умней Русалки!*⁴²

В последней комедии Крылова "Урок дочкам" уже современники без труда разглядели литературную подоснову сюжета. На этот раз "претекстом" стали "Смешные жеманницы" Мольера. Связь была столь очевидной, что недоброжелательный рецензент из "Северного Меркурия"⁴³ даже прозрачно намекнул на плагиат. Разумеется, ни о каком плагиате речь не шла: Крылов рассчитывал на узнавание и даже на хорошее знание зрителями текста великой комедии Мольера. В самой заглавии "Урок дочкам" Крылов как бы давал современникам сигнал, указание на творчество Мольера (ср. его комедии "Урок женам", "Урок мужьям").

Сопоставление со "Смешными жеманницами"⁴⁴ показывает, что Крылов по-другому строит механизм интриги. У него в центре оказывается слуга Семен (у Мольера слуги — лишь исполнители воли и сценария своих господ). В традиционное классическое амплуа "слуга-плут" Крылов вносит новые акценты: из помощника господина Семен превращается в самостоятельного вершителя интриги и, одновременно, своей судьбы.

Сюжет, в котором слуги пользуются галломанией господ, чтобы добиться своего счастья, вызывал в памяти зрителей начала XIX в. еще одно популярное произведение — комическую оперу Я. Б. Княжнина "Несчастье от кареты". Княжнин более традиционен: здесь шут подучил влюбленных крестьян, которым грозила разлука, произнести магические слова "monsieur", "madame", и расчувствовавшиеся такой "просвещенностью" господа избавили героя от рекрутчины. У Крылова сама интри-

га гораздо тоньше и замысловатее. Семен отнюдь не шут, он ловкий энергичный "простолюдин" (в прошлом крестьянин, конечно), готовый на риск ради достижения цели. Его образ имеет аналогии в творчестве Крылова: Дарья в "Пироге", Маша в "Модной лавке", более отдаленно — Плутана в "Проказниках". Сопоставление с этими комедиями, а также с "Несчастьем от кареты" ясно показывает еще одну — может быть, важнейшую — особенность "Урока дочкам": **погруженность в быт**. Деревенский помещичий дом с колоритным конторщиком Сидоркой, няней Василисой, жалованьем гостю кафтана с галунами, сватовством солидных соседей, имеющих твердые матримониальные планы еще до того, как увидели невест с нарочито-провинциальными именами Фекла и Лукерья, самим распорядительным хозяином с театральным именем Велькаров — в этом внимании к бытовым подробностям Крылов шел гораздо далее своих предшественников. Как всегда, Крылов идет по пути внесения своих акцентов, незначительных на первый взгляд поворотов в традиционные сюжетные и жанровые структуры, но именно эти акценты и формируют оригинальность крыловской комедии.

Бытовая стихия не даром связана у Крылова с вопросом языка. Речь, язык как выражение национального характера (и в этом смысле запрет на подмену родного языка чужим, характерную для галломанов) — вот та серьезная культурологическая проблема, которая стоит за забавной интригой слуги, переодевшегося маркизом, и формирует подтекст комедии. "Урок дочкам" еще в большей мере, чем "Модная лавка" показывает, что присоединение Крылова в 1807 г. к кружку А. С. Шишкова, а через несколько лет к "Беседе любителей русского слова" не было случайным.

Исподволь, очень косвенно и для ненаблюдательных современников неощутимо, Крылов в "Уроке дочкам" продемонстрировал еще одну глубинную особенность своего мировосприятия — скепсис⁴⁵. Связь с сюжетами популярных комедий подчеркивала неистребимость людских пороков и демонстрировала печальную истину, что театр нравов не исправляет. Невольно напрашивалась мысль, что и нравоучения Велькарова не способны исправить положения. Эту мысль подхватил друг и единомышленник Крылова С. Н. Марин в своем послании к автору "Урока дочкам":

*... В театре быв, французским говорили,
И спину в вечер тот поболее открыли.*

...

*Ругает дочь тебя и мать полунагая;
Восстали на тебя их дядя, брат, отец,
Все полу-русские пустились наконец
Полу-французскими бранить тебя словами.*

Правда, С. Н. Марин кончает свое послание оптимистически:

*Но несмотря на то, и прозой и стихами,
Над странностями их шутить ты продолжай
И смехом зрителей их брани заглушай.⁴⁶*

Однако Крылов все же оставил сцену и перешел к иному жанру, в котором ему было суждено обессмертить свое имя.

Крылов-баснописец заслонил в русской литературе Крылова-драматурга, и стало исследовательской традицией подчеркивать, что он начинал свой писательский путь дважды. Связь двух больших этапов в жизни и творчестве Крылова либо вообще не замечалась исследователями, либо ее наличие констатировалось на уровне отдельных тематических переключек, общей сатирической и нраво-учительной направленности творчества или же признания важности драматургического опыта для создания басен-сенок, организации басенного диалога и т.п. По-новому заставили взглянуть на проблему работы о сквозной театральности жизненного поведения Крылова, вскрывшие внутреннюю цельность его пути⁴⁷.

Настоящая статья имела целью обратить внимание на глубинное единство всего творчества Крылова с точки зрения **основных принципов поэтики**, которые, как мы пытались показать, объединяют и юношескую оперу "Кофейница", и зрелые басни. Не перечисляя заново всех отмеченных нами моментов, напомним основополагающий, с нашей точки зрения, принцип крыловской поэтики — использование "претекста" для создания нового текста и отношение к этому готовому тексту как к заготовке, которую нужно обработать по-своему, а иногда подвергнуть кардинальному игровому переосмыслению. В новом литературном контексте XIX в. Крылов недаром сосредоточился на басне. В басенной традиции наличие "претекста"

и его обыгрывание является, фактически, законом жанра. Крылов остался верен творческому принципу XVIII в., освоенному им в драматургии. Однако обработка готовых текстов при создании собственных произведений не была лишь индивидуальной особенностью Крылова.

В "Романе в письмах" Пушкин обдумывает, по существу, тот же способ создания нового текста, которым всю жизнь пользовался Крылов. Пушкин приписывает своему герою следующее рассуждение: "Как странно читать в 1829 г. роман, написанный в 775-м <...> Происшествие хорошо запутано — но Белькур говорит косо, но Шарлотта отвечает криво. Умный человек мог бы взять готовый план, готовые характеры, исправить слог и бессмыслицы, дополнить недомолвки — и вышел бы прекрасный оригинальный роман"⁴⁸. Именно так Пушкин строит в следующем 1830 г. свои "Повести Белкина". В постромантическую эпоху художественный код прошлого и, казалось бы, устаревшего века оказывается способным порождать новые смыслы.

Пушкин всегда испытывал к Крылову особый интерес, и в 1830-е гг. ему были важны не только крыловские воспоминания о пугачевском бунте или другие свидетельства очевидца ушедшей эпохи. Крылов не был музейной реликвией. В нем традиции XVIII в. продолжали жить, органично развиваясь и видоизменяясь вместе с самой жизнью, раскрывая перед новой литературной эпохой свои внутренние возможности. Крылов был звеном, связующим XVIII век с XIX-ым. Недаром Крылов и Пушкин так хорошо понимали друг друга.

ПРИМЕЧАНИЯ

- 1 Датировка "Кофейницы" не совсем ясна, но даже если принять точку зрения, что Крылов начал работу над ней в Твери, то завершил он ее, без сомнения, в Петербурге, после знакомства с "Недорослем" Фонвизина, о чем свидетельствуют многочисленные текстуальные переклички.
- 2 См.: В. П. Степанов. К истории литературных полемик XVIII в. ("Обед Мидасов") // Ежегодник рукописного отдела Пушкинского дома на 1976 год. — Л., 1978.

- 3 Г. А. Гук ов с к и й . О русском классицизме // Поэтика. Сб. статей: Временник отдела словесных искусств Гос. ин-та истории искусств. — (Вып.) 5. — Л., 1929. — С. 24.
- 4 См.: Сатирические журналы Н. И. Новикова. — М.—Л., 1951. — С. 349 ("Живописец", 1772, ч. 1, Л. 19). Напомним, что и Княжнин в "Несчастье от кареты" обращается к Новикову, буквально воспроизводя его сатирический прием. У Крылова эта связь простирается гораздо дальше, но нам важно сейчас подчеркнуть общность творческих приемов, а возможно и прямое следование Крылова за Княжнинным (здесь мы присоединяемся к точке зрения И. З. Сермана: см. след. сноску).
- 5 См.: И. З. С е р м а н . Молодой Крылов и театр // Иван Андреевич Крылов. Проблемы творчества. — Л., 1975. — С. 15.
- 6 Ср. у Сумарокова в "Эпистоле 1" образ писателя — трудолюбивой пчелы, которая "себе берет / Отвсюду то, что ей потребно в сладкий мед" (курсив наш. — Л. К.).
- 7 См.: В. П. С т е п а н о в . Ук. соч.
- 8 См.: Модное ежемесячное издание, или Библиотека для дамского туалета. — 1779. — Ч. 3. — С. 122—138.
- 9 См.: Жизнь и сочинения Ивана Андреевича Крылова / Соч. акад. Михаила Лобанова. — СПб., 1847. — С. 5.
- 10 Надо иметь в виду, что часто заглавия в трагедиях XVIII в. давались по сюжету, а не по имени центрального персонажа.
- 11 А. П. С у м а р о к о в . Избр. произвед. — Л., 1957. — С. 427.
- 12 В этом отношении "Бешеная семья" имеет точки пересечения с "Мельником" Аблесимова, привлекавшим зрительские симпатии именно веселостью, лишенной морализаторства.
- 13 То, что в первом случае это переводной текст, не имеет принципиального значения. В "Филомеле" наблюдается и стилистическая зависимость от слога В. И. Майкова (ср., в частности, употребление слова "тиран", о котором мы упомянули). Не исключено, кстати, что и "Любовник-колдун" представляет собой перевод-переделку какой-нибудь французской оперы.
- 14 "Сочинитель в прихожей" был опубликован: Российский Феатр. — 1794. — Ч. 41. — С. 149—228.
- 15 См.: Записки Сергея Николаевича Глинки. — СПб., 1895. — С. 80, 87—88 и др.
- 16 См., например: Князь Н. Н. Голицын. Библиографический словарь русских писательниц. — СПб., 1889. Наиболее

- полные сведения о ней см. в кн.: Русская поэзия: Собр. произ. русских поэтов / Под ред. С. А. Венгерова. — СПб., 1897. — Т. 1, вып. 6. — С. 218—222, где перепечатаны статьи А. С. Макарова (Дамский журнал, 1830, ч. 29) и П. В. Владимирова (из его кн.: Первые русские писательницы XVIII века. . . — Киев, 1892), а также помещены стихотворения Е. А. Сумароковой из "Трудолюбивой пчелы", 1759.
- 17 См.: Г. А. Гук о в с к и й. Заметки о Крылове // XVIII век. — Сб. 2. — М.—Л., 1940.
- 18 См.: И. З. Серман. Ук. соч.; М. Гордин, Я. Гордин. Театр Ивана Крылова. — Л., 1983. — С. 55 (далее — Театр Ивана Крылова).
- 19 Впрочем, все перечисленные предположения, за отсутствием документов, остаются в области догадок.
- 20 См.: Стихотворная комедия конца XVIII—начала XIX в. — М.—Л., 1964. — С. 70—172.
- 21 Впервые на переключку Крылова с комедией "Имянинники" указал Н. Тупиков (см. его брошюру: Михаил Иванович Веревкин: Историко-литературный очерк. — СПб., 1895. — С. 28), однако он назвал "Бешеную семью", где параллель гораздо менее очевидна.
- 22 И. А. Крылов. Соч. — М., 1946. — Т. 2. — С. 632.
- 23 См.: Неизвестные рукописи пьес И. А. Крылова / Публ. С. М. Бабинцева // Театральное наследство: Сообщения: Публикации. — М., 1956. — С. 237—257.
- 24 См.: П. Н. Берков. История русской комедии XVIII в. — Л., 1977. — С. 294—298.
- 25 Характерно, что Крылов защищает "слезную комелию", призывая на помощь авторитет А. П. Сумарокова и трактуя в свою пользу известную цитату: "Смешить без разума — дар подлыя души" (при этом в письме к Соймонову цитата приведена неточно: "смешить безрассудно"). Прошло немногим более десяти лет со дня смерти "отца русской трагедии", и его яростная защита принципа "чистоты жанра" и яростные филиппики против "слезной комедии" оказались совершенно забыты.
- 26 В. В. Калаш в своих информативных комментариях упомянул в скобках о связи оперы Крылова с трагедией Вольтера, но оставил этот факт без интерпретации. См.: Полн. собр. соч. И. А. Крылова / Ред., вступ. статьи и примеч. В. В. Калаша. — Т. 2. — С. 234.

- 27 См.: Русская эпиграмма (XVIII—начало XX века). — Л., 1988. — С. 136. Замечательно, что молодой Крылов (если только эпиграмма принадлежит ему!) совпал с последующей критикой карабановского перевода карамзинистами (см. сатирические выпады 1810-х гг. А. Воейкова, В. Л. Пушкина).
- 28 См.: Л. Киселева. "Домашние" пьесы И. А. Крылова // Сборник статей к 70-летию проф. Ю. М. Лотмана. — Тарту, 1992. — С. 155—162.
- 29 "Чудаки", вне сомнения оказались значимы и для "Пирого" (особенно д. 2, явл. 7; д. 4, явл. 2 комедии Княжнина, где высмеивается мода на "сентиментальное" поведение); затем, как нам кажется, "Чудаки" явились своеобразным "претекстом" для незавершенной комедии Крылова "Лентяй".
- 30 До этого, правда, были поставлены "Американцы" в редакции А. И. Клушина.
- 31 Вопрос о том, в какой мере статьи "Почты духов" были переводами иностранных источников, нас сейчас не занимает.
- 32 См.: И. А. Крылов в воспоминаниях современников. — М., 1982. — С. 97. Последнее утверждение показывает, как далек был Вигель от понимания внутреннего мира Крылова, но суждение в целом показательно и не единично.
- 33 См. подробнее наблюдения М. А. Гордина в кн.: Театр Ивана Крылова. — С. 116—117.
- 34 Лицей. — 1806. — Ч. III. — Кн. 3. — С. 103.
- 35 Драматический вестник. — 1808. — № 1. — С. 13.
- 36 При построении характера Сумбурова Крылов, как нам кажется, воспользовался литературным опытом Княжнина и принципами построения характеров в его комедии "Чудаки".
- 37 См., например, д. 1, явл. 5, где остроумный Лестов оказывается побежденным не ловким слугой в амплу плута, а "ротозеем" Антропкой.
- 38 См.: Иван Андреевич Крылов. Проблемы творчества. — Л., 1975. — С. 146.
- 39 См.: С. Ф. Елеонский. "Илья Богатырь", опера И. А. Крылова: К истории взаимосвязей народного творчества и литературы XVIII—начала XIX века // Уч. зап. Московского городского пед. ин-та им. В. П. Потемкина. — 1957. — Т. 67. — Вып. 6. — С. 93—108.
- 40 Там же. — С. 105.
- 41 Мы произвели подробное сопоставление текста "Ильи богатыря" с "русалками" и "Князем Невидимкой". Оказалось, что все персонажи "Ильи" имеют "двойников" в предшествую-

щих операх. Например, Владисла соответствует Видостану из "Русалки", а Всемила — Милославе, а также Милолике из "Князя..."; Седырь и Зломека параллельны Кифару и Зломире в "Русалке" и т.д. То же можно сказать и о большинстве приключений, превращений, трюков (за недостатком места вынуждены опустить примеры). Очевидны также отдельные автореминисценции из "Подщипы".

- 42 См.: Летопись русского театра / Сост. Пимен Арапов. — СПб., 1861. — С. 176.
- 43 См.: Северный Меркурий. — 1807. — № 1. — С. 66—73.
- 44 См.: Иван Андреевич Крылов. Проблемы творчества. — Л., 1975. — С. 152—153; Театр Ивана Крылова. — С. 135—138.
- 45 См. наблюдения М. А. Гордина: Театр Ивана Крылова. — С. 138.
- 46 Драматический вестник. — 1808. — № 8. — С. 72.
- 47 См.: Театр Крылова; М. А. Горд и н. Жизнь Ивана Крылова. — М, 1985.
- 48 А. С. Пушкин. Полн. собр. соч. Л., 1978. — Т. 6. — С. 46.