Федеральное агентство по образованию

Государственное образовательное учреждение высшего профессионального образования

Уральский государственный университет им. А.М. Горького

Филологический факультет

Кафедра фольклора и древней литературы

ДИПЛОМНАЯ РАБОТА

**Женский мир у Д.И. Фонвизина и Н.И. Новикова:**

**Аспекты комического**

Студентки 6 курса

Соловьёвой Т.А.

Научный руководитель:

профессор, Соболева Л.С.

Екатеринбург 2008 г.

**ОГЛАВЛЕНИЕ**

Введение

Глава 1. Особенности «комического» в эстетике эпохи Просвещения

§1. Способы воплощения «комического» в литературе

§2. Комический ракурс русской литературы XVIII века

Глава 2. Несовершенство женского мира в журналах Н.И. Новикова сквозь призму «комического»

§1. Просветительские взгляды Н.И. Новикова на роль журналистики. Полемика с Екатериной II о назначении сатиры

§2. Русская женщина в зеркале новиковской сатиры

Глава 3. Женские нравы и характеры в комедиях Д.И. Фонвизина

§1. Герои Д.И. Фонвизина перед вызовом просветительских идей

§2. Грани комического изображения женских образов в комедиях Д.И. Фонвизина «Бригадир» и «Недоросль»

Заключение

Список использованной литературы

**Введение**

Типы женских образов изменялись с развитием литературы. В разных направлениях литературы женщины были различными, но так как литература развивалась, и углублялся психологизм – психологически женский образ, как и все образы, усложнялся и внутренний мир становился значительней. Если в средневековых романах идеальный женский образ – это благородная добродетельная красавица, то в реализме идеал усложняется, и значительную роль играет внутренний мир женщины.

Литература от внешнего изображения переходит к психологической глубине. Женский образ ярче всего проявляется в сюжетах, связанных с мотивами любви, ревности, страсти; и, чтобы ярче выразить женский идеал, автор часто ставит женщину в условия, когда она полностью проявляет свои чувства.

Чувства женщины определяют ее внутренний мир, и часто автор использует женщину в роли индикатора, то есть ее отношение к тому или иному герою воплощает отношение автора.

Женский идеал различался не только в разных литературных направлениях, он менялся и с наступлением новой исторической эпохи. Новые веяния и тенденции времени быстро проникают в искусство. Появляется мода на определенный женский типаж, и женщины стараются соответствовать ему.

Со временем меняется не только образ женщины, но меняется само отношение к женщине. Однако женщина в процессе эволюции не утратила свою женскую сущность и свое предназначение. Она по-прежнему выполняет функцию родительницы, является матерью, женой, сестрой, дочерью. Так почему же меняется отношение к женщине от эпохи к эпохе и от чего это зависит? Каким образом это находит образное воплощение в литературе?

В Средние века женщина занимала зависимое от мужчины положение в семье и обществе. В Новое время, начиная с XVIII в., ее социальная роль меняется, постепенно увеличивается влияние в социуме. Однако преобразовательные процессы в России протекали достаточно медленно: сама женщина и всё общество в целом оказались не готовы к столь разительным переменам в своем статусе.

Облик русской женщины XVIII в. и его несоответствие идеалу и образцу порождают целый пласт сатирических произведений в русской литературе.

Задачами моего исследования является выявление многообразия в комической окраске женских образов и через анализ галереи женских портретов выход на добавочные характеристики эстетико- и историко-литературного процесса в целом.

В XVIII в. страна пережила духовный переворот. Суть его заключалась в переходе от культуры преимущественно традиционной, церковной и относительно замкнутой к культуре светской и европейской, с все более явленным личностным началом. В отличие от Западной Европы этот переход был более поздним, более сжатым по времени, а отсюда и противоречивым. Он совпал с идеями эпохи Просвещения.

Большие достижения императорского периода сопровождались глубокими внутренними конфликтами. Главный кризис зрел в национальной психологии. Европеизация в России принесла с собой новые политические, религиозные и социальные идеи, которые были восприняты изначально правящими и высшими классами общества прежде, чем они достигли народных масс. Соответственно, возник раскол между верхушкой и низами общества, между «интеллектуалами» и «народом». Главная психологическая опора русского государства – православная церковь – в конце XVII в. была потрясена в своих основах и постепенно теряла свое влияние, начиная с 1700 г. и до революции 1917 г., когда возникла угроза распада.

Прежде всего, в XVIII в. произошли изменения в дворянских нравах. Любовь к роскоши, получившая начало вместе с подражанием западным обычаям, сделала значительный шаг вперед в царствование Елизаветы Петровны. Высшее русское общество старалось окружить себя наружным блеском европейской цивилизации и усердно поклонялось западным модам. Быстро распространялась привычка жить сверх своего состояния – привычка, отличающая всегда полуобразованное общество. Женщина, освобожденная Петром I из своего терема, в особенности увлеклась этой роскошью и дорогими нарядами. Во времена Елизаветы развитию роскоши между дамами высшего слоя способствовал пример императрицы: она любила одеваться пышно и по несколько раз в день меняла свой костюм. После кончины государыни в ее гардеробе нашли более 15 тысяч платьев и соответствующее количество других принадлежностей туалета. При Елизавете придворное искусство сделало заметные успехи.

Между тем в большей части русского общества господствовали почти те же патриархальные нравы, те же верования и привычки, которые характеризуют Русь допетровскую. Воспитание юношества, составляющее главную заботу образованных народов, мало продвинулось вперед после Петра Великого. Между знатными людьми распространился обычай учить детей иностранным языкам и вверять их иностранным гувернерам, которые редко владели научными сведениями или нравственными достоинствами. Образование людей небогатых по-прежнему ограничивалось церковно-славянской грамотой. Учение их обыкновенно начиналось с азбуки, продолжалось часословом и кончалось псалтирью.

В царствование Екатерины II влияние французских обычаев и французской литературы на высшие классы общества делало быстрые успехи. Влияние это заметно отразилось на смягчении нравов, чему немало способствовал и просвещенный взгляд самой императрицы. Казни Петра и Анны Иоанновны и сечение кнутом времен Елизаветы начинают переходить в область преданий. Пытки хотя и употреблялись при судебных допросах, но производились уже далеко не в таких размерах и не с такой жестокостью, как прежде.

После Петровской реформы усилилось наружное разъединение между высшими и низшими классами народа; первые все более и более усваивали иностранные обычаи, а вторые оставались верны обычаям и понятиям Древней Руси. Господство крепостного права и отсутствие народных школ полагали неодолимое препятствие к умственному просвещению и материальному благосостоянию сельского населения.

Качественный скачок сделало образование. В стране была создана целая сеть различных школ, военных и гражданских специальных учебных заведений (начало которым положили Навигацкая, Артиллерийская, Инженерная школы и т.д.), формируется система высшего образования: Московский университет (1755), Петербургское горное училище (1773) и т.д.

Впервые в широких масштабах стало практиковаться обучение за границей. В результате в России не только распространились передовые знания, но во второй половине столетия появилось первое образованное светское сословие – дворянство. Этот результат особенно удивителен, учитывая, что еще в 1714 г. Петр I вынужден был издать указ, запрещавший жениться необразованным молодым дворянам.

Царствование Екатерины II отмечено попытками создать стройную и постоянную систему общественных школ. С этой целью она назначила Комиссию об учреждении народных училищ. По плану комиссии предложено было завести в уездных городах малые народные училища, а в губернских – главные. Предполагалось также открытие новых университетов.

Для просвещения народа в царствование Екатерины была создана система воспитательных и образовательных учреждений. Строились они на принципах Руссо: изолировать детей от испорченного общества и дать возможность природе воспитать их честными, свободными и нравственно чистыми. С этой целью создавались закрытые сословные училища: училище при Академии художеств, Общество благородных девиц при Смольном институте.

XVIII в. положил начало расцвету русского искусства, историографии, театра, скульптуры, литературы и архитектуры. Быстро формируется отечественная словесность, появляются первые профессиональные литераторы. С выходом в свет газеты «Ведомости» (1702) в России зарождается периодическая печать и журналистика.

Вместе с тем процессы быстрого обмирщения и европеизации затрагивали в основном дворянские, городские «верхи», крестьянские же «низы» по-прежнему придерживались традиционной системы ценностей. Таким образом, начиная с Петровских реформ, в России происходит социокультурный раскол «низов» и «верхов» общества. Отныне их разделяют не только социальные перегородки, но и быт, одежда, жилище и даже язык (особенно с началом увлечения французским языком в высшем свете). Они отличаются теперь уже не столько «количественно», как ранее, а «качественно», как проявление двух типов культур.

Менялась эпоха, общество, вследствие этого очень менялась женщина. Женский мир сильно отличался от мужского. Женщины еще не служили, чинов не имели. Чин женщины, если она не была придворной, определялся чином ее мужа или отца. В документах того времени можно встретить слова: «полковница», «статская советница». Но эти слова определяют положение мужа женщины, а не положение ее самой.

Несмотря на то, что женщина была исключена из мира службы, это не лишало ее значительности. Женщина входила в мужской мир через литературу. Петровская эпоха вовлекла женщину в мир словесности: от женщины потребовали грамотность. Было бы неправильно думать, что до правления Петра женщины были безграмотны. Просто к концу XVIII в. речь шла уже не просто о грамотности, а о способности к переписке. Частная переписка (семейная, любовная), постепенно разрастаясь, превратилась в неотъемлемую черту дворянского быта. Жизнь женщины без письма стала невозможной. Например, у Фонвизина неграмотная женщина – сатирический образ.

«Вопрос о месте женщины в обществе неизменно связывался с отношением к ее образованию. Знание традиционно считалось привилегией мужчин – образование женщины обернулось проблемой ее места в обществе, созданном мужчинами. Необходимость женского образования и характер его стали предметом споров и связались с общим пересмотром типа жизни, типа быта»[[1]](#footnote-1).

Стремительно изменяется женский быт, мода. Женщины стремились внешне изменить облик, приблизиться к типу западноевропейской светской женщины.

Семья в начале XVIII в. очень быстро подверглась поверхностной европеизации. Жительницы столицы стали считать нужным и модным иметь любовника, чтобы не «отставать» от времени. Кокетство, балы, танцы, пение – вот женские занятия. Семья, хозяйство, воспитание детей отходили на задний план.

Таким образом, можно сделать вывод, что русское общество XVIII в. в целом оказалось психологически неготовым к таким стремительным переменам в социальных ролях обоих полов. Особенно это касается мужской части населения. Мужчины с интересом и изумлением смотрели на все возрастающую самостоятельность, образованность и деловую хватку женщин. В XVIII в. Россия активно включается в общеевропейские культурные процессы; следствием этого стало увеличение социального статуса, степени образованности, снижение зависимости от мужчины. Стремление к европеизации сыграло положительную роль в развитии страны, но привела и к негативным последствиям. Русские женщины XVIII в. так увлеклись западными веяниями, что забыли о собственной традиционной русской культуре: это выразилось в глупом копировании и подражании. Русские модницы слепо следовали заграничной моде. Они одевались в платья, сшитые по европейским образцам, пользовались заграничной косметикой, копировали жесты и манеру поведения европейских дам, а также читали иностранную литературу. Еще одним следствием европеизации было поверхностное увлечение иностранными языками, особенно французским. Причем французские словечки употреблялись часто не к месту и не по необходимости, а с целью пустить пыль в глаза собеседнику, обнаружить свою образованность. Нередко дамы коверкали иностранные слова, не понимая их истинный смысл.

Изменения в женском мире вызывали недовольство мужчин. Они осмеивали женщин, их слепое подражание, мнимую образованность, претензии на ведущую социальную роль в обществе. Все это высмеивалось в литературных жанрах.

Литература XVIII в. впитала в себя социальные и культурные преобразования, зафиксировала изменение роли женщины, недовольство мужчин этой ролью. В качестве борьбы против этого писатели обращаются к комическим жанрам, создавая сатирические портреты.

Несмотря на стремительную европеизацию России, количество образованных женщин в XVIII в. было крайне незначительным в масштабах страны. Преобразования затронули лишь высшие слои общества, а большинство представительниц женского пола еще не приобщились к новому образу жизни. Купчихи и помещицы разного рода показываются в литературе как плохо образованные, глупые, невежественные, нередко для них характерно самодурство и искреннее непонимание, а иногда и неприятие, новых явлений и веяний времени.

Поэты, писатели и публицисты XVIII в. как никто другой видели все эти недостатки в российском обществе. Их единственным средством и оружием борьбы против этих недостатков является сатира.

У каждого автора было свое направление осмеяния пороков. В связи с этим можно выделить разные аспекты комического изображения: насмешку, хохот, сарказм, иронию, сатиру, улыбку, юмор, гротеск.

Целью моего исследования и будет выявление аспектов комического изображения женщин путем анализа поэтики текста произведений.

Предметом исследования являются литературные тексты, связанные с комическим изображением женщин у Д.И. Фонвизина и Н.И. Новикова. Объект исследования – комедии Д.И. Фонвизина «Бригадир» и «Недоросль» и сатирические журналы Н.И. Новикова «Трутень», «Живописец».

Методы, которыми я буду пользоваться в своем исследовании, - культурно-исторический, типологический и поэтика художественного и публицистического текста.

**Глава 1. Особенности «комического» в эстетике эпохи Просвещения**

**§1. Способы воплощения «комического» в литературе**

**новиков фонвизин комический женщина**

Прежде чем приступать к исследованию аспектов комического изображения женщин в конкретных литературных текстах, необходимо поговорить о теории сатиры. Во-первых, нужно определить, что такое «смех», какова его природа, его особенности. Следует определить соотношение «смешного» и «комического». Также необходимо разграничить два основных типа комического: юмор и сатиру. Во-вторых, в качестве типов комического изображения я буду характеризовать иронию, сарказм, шутку и насмешку.

Разные философы и мыслители прошлого по-своему видели роль смеха. Например, Платон утверждал, что смешны слабые и неспособные отомстить, если над ними насмехаются. Невежество лиц могущественных – ненавистно, а невежество слабых делает их смешными. Платон представлял рабовладельческую аристократию, поэтому ему была чужда демократическая сущность комедии. Он считал, что нужно запретить «свободнорожденным» людям заниматься сатирой и предоставить это занятие рабам и чужестранным наемникам[[2]](#footnote-2). Аристотель полагал, что смех вызывают несчастья, никому не причиняющие страдания и ни для кого не пагубные[[3]](#footnote-3). К смешным относятся характеры гневливые, вялые, расточительные, жадные, честолюбивые, невоздержанные. Смешное для Аристотеля – область «безвредных» нарушений этики. Обличающий смех Аристофана, наполненный часто не веселостью, а болью и вызывающий гнев и отвращение к осмеиваемому, не соответствовал аристотелевскому пониманию комического. Эстетика Аристотеля отрицала сатиру и теоретически обосновывала комедию характеров. По мнению Аристотеля, свободному человеку подходит ирония, ибо пользующийся ею вызывает смех ради собственного удовольствия, а шут – для забавы другого. Иронией Аристотель называет оттенок смеха, вызываемый особым комедийным приемом, когда мы говорим одно, а делаем вид, что говорим другое, или когда мы называем что-либо словами, противоположными смыслу того, о чем мы говорим[[4]](#footnote-4). В Средние века многие философы отрицали смех как способность, которая отсутствовала у Спасителя.

И. Кант считал смех средством примирения противоречий и подчеркивал, что воспоминание о чем-либо смешном радует нас и не так легко сглаживается, как другие приятные рассказы. Причина смеха, по Канту, в состоянии внезапно ущемленных нервов. Он писал: «Смех разбирает нас особенно сильно тогда, когда нужно держать себя серьезно. Смеются всего сильнее над тем, кто имеет особенно серьезный вид. Сильный смех утомляет и, подобно печали, разрешается слезами. Смех, вызванный щекоткой, весьма мучителен. На того, над кем я смеюсь, я уже не могу сердиться даже в том случае, если он причиняет мне вред»[[5]](#footnote-5). «Смех – культурно-психологический феномен, в котором выражается способность человека к комической оценке действительности. В силу своего исключительного положения среди других оценок смех всегда привлекал к себе внимание философии. Он рассматривался как особая способность человека, отличающая его, наряду со способностью мыслить и стыдом, от животного»[[6]](#footnote-6).

Немногие исследователи понимают сущностные различия между «смешным» и «комическим». Вот какое толкование «комического» дает Философский словарь: «комическое – категория эстетики, выражающая в форме осмеяния исторически обусловленное (полное или частичное) несоответствие данного социального явления, деятельности и поведения людей, их нравов и обычаев объективному ходу вещей и эстетическому идеалу прогрессивных общественных сил»[[7]](#footnote-7). «Комическое» (от греч.comicos – веселый, смешной) – эстетическая категория, которая отражает несоответствие жизненных явлений (усилий и результата, желаний и возможностей, целей и средств), а также различные отклонения от нормы, социальные недостатки и прочее. Спектр оттенков «комического» в литературе широк – от добродушной усмешки до негодующе-уничтожающего смеха.

Следует различать «смешное» и «комическое», как это делает Ю. Борев. Он говорит о том, что смех и смешное шире комического. Смех могут вызывать не только комические, но и самые разнообразные явления: и при восприятии комического, и в связи с рядом духовных чувств, как восторг, радость, веселье, и в связи с восприятием забавного, веселого. Смешные явления имеют не эстетическую природу, «комическое» по своей природе – явление эстетическое, оно имеет широкую общественную значимость и своим объективным содержанием способно вызвать к себе эмоционально-критическое отношение, имеющее определенную социальную цель и направленность[[8]](#footnote-8).

Не существует «комического» вне собственно человеческого. Если мы смеемся над животным, то только потому, что нас поразила в нем поза или выражение, свойственные человеку. Смех вызывает предмет, схожий с человеком. «Комическое» производит воздействие, если касается спокойной и уравновешенной поверхности души. То есть идеальное условие для смеха – равнодушие. «Комическое» обращается к разуму человека, при этом разум должен общаться с разумом других людей. Смех не терпит одиночества и нуждается в отклике. Чтобы понять смех, его надо перенести в его естественную среду - общество.

Таким образом, «комическое» возникает тогда, когда соединенные в группу люди направляют все свое внимание на одного из своей среды, заглушая в себе чувствительность и давая волю одному только разуму.

В категории «комического» раскрывается «противоречие между ничтожным, ложным содержанием и формой, кажущейся полной значения, т.е. в самом широком смысле здесь существует полное несовпадение содержания и формы, сущности и являемого; дисгармония здесь, в отличие от трагедии, приобретает характер парадокса, а шире – неразрешенного противоречия»[[9]](#footnote-9), которое возникает в результате того, что все феномены комического в общественной жизни представляют отклонение от нормы[[10]](#footnote-10).

Подлинно комическая ситуация часто тяготеет к трагическому, так же как трагедия часто во многом несет элементы «комического». На этой основе возникает категория трагикомического, отражающего это противоречие. Трагикомическая категория характеризует противоречия в развитии коллизии человека и истории, обнаруживая устойчивый характер этих противоречий, обусловленных несовпадением личностных представлений о ходе исторического развития с реальным движением истории[[11]](#footnote-11).

Двумя основными типами комического изображения являются юмор и сатира. Они являются своеобразными полюсами, между которыми расположена целая гамма оттенков смеха, например: насмешка, хохот, сарказм, тонкая ирония, милая улыбка, искристый юмор, смех сквозь слезы, шутка.

По словам Ю. Борева «в основе сатирического и юмористического лежит особая форма эстетического отношения к действительности: комедийное отношение к действительности, то есть особое эмоционально критическое отношение»[[12]](#footnote-12). Таким образом, сатира и юмор определяются в зависимости от природы объекта, на который направлен смех, и целей субъекта, который высмеивает то или иное явление действительности.

«Сатира – вид комического: беспощадное, уничтожающее переосмысление объекта изображения (и критики), разрешающееся смехом; специфический способ художественного воспроизведения действительности, раскрывающий ее как нечто превратное, несообразное, внутренне несостоятельное»[[13]](#footnote-13). Юмор трактуется словарем как особый вид комического; отношение сознания к объекту, сочетающее внешне комическую трактовку с внутренней серьезностью[[14]](#footnote-14).

Сатира бичует и изобличает все, что не отвечает общественным идеалам, будь то нравственным, политическим или эстетическим. Сатира не только высмеивает явление, но и отрицает его и противопоставляет ему находящийся вне данного явления идеал.

Юмор же «призывает не к уничтожению данного явления, а к его совершенствованию, к устранению недостатков, имеющихся в нем. Юмор направляется против тех объектов, которые, заслуживая критики, все же сохраняют свою привлекательность»[[15]](#footnote-15). Юмор оставляет в прошлом все отживающее, наносное и продвигает общественно полезное и ценное. В данном случае юмор будет дружелюбным и беззлобным. Но бывает так, что изживает себя не просто черта какого-либо явления, а уже само явление стало пережитком и представляет опасность для общества – в таком случае смех становится уже недружелюбным, бичующим, то есть сатирическим.

В подлинной сатире всегда видно, от имени кого и во имя чего ведется критика. Не бывает сатиры без ясно выраженной позиции автора и лишенной высоких эстетических идеалов.

При своем зарождении сатира являлась определенным лирическим жанром. Она представляла собой стихотворение, часто значительное по объему, содержание которого заключало в себе насмешку над определенными лицами или событиями. Сатира как жанр возникла в римской литературе. Само слово «сатира» происходит от латинского названия мифических существ, насмешливых полубогов-полуживотных – сатиров. Филологически оно связано и со словом satura, означавшим в простонародьи блюдо мешанины, что указывало на присутствие в сатире самых разнообразных описаний всевозможных фактов и явлений в отличие от других лирических жанров, которые имели строго ограниченную и определенную область изображения. Римская сатира дала свои наиболее высокие образцы в произведениях Горация, Ювенала. С течением времени сатира утратила свое значение определенного жанра. Изобличающая насмешка стала основным признаком сатиры, который определяет ее сущность. Это назначение сатира выполняла при помощи разных литературных форм и жанров. Правда, всякий раз, когда возрождались в литературе формы античной литературы, возрождалась частично и старинная жанровая сатира. Так было, например, в русской литературе второй половины XVIII в., когда классическая форма сатиры была использована Кантемиром, Сумароковым и другими. Но одновременно с ней существовали и сатирическая комедия и сатирические журналы с их фельетонами, карикатурами, рассказами.

Комизм лежит в основе сатиры вне зависимости от жанра. Смех всегда является огромным средством социального воздействия. Социальные функции «комического» определяют его форму: юмористическую, сатирическую и ироническую. Социальная функция смеха и сатиры заключается в действенной борьбе с комически изображаемым объектом. В этом отличие сатиры от юмора и иронии. От всех форм комического изображения сатира отличается своей активностью, волевой направленностью и целеустремленностью. Смех всегда содержит отрицание, поэтому наряду со смехом в сатире звучат не менее сильно негодование и возмущение. Иногда они так сильны, что почти заглушают смешное, оттесняют его на задний план. Элементы смеха и негодования могут по-разному комбинироваться в сатире. Но вне «комического» построить сатиру нельзя.

Специфика сатиры не в том, что она вскрывает отрицательные, вредные или позорные явления, а в том, что она всегда делает это при помощи средств комического закона, в котором негодование составляет единство с комическим изобличением. При этом изобличаемое показывается как нормальное, чтобы затем обнаружить через смешное, что эта норма – только видимость, которая заслоняет зло.

Существует сатира, отрицающая всю социально-политическую систему. Этот тип сатиры создан величайшими мировыми сатириками, которые в разные эпохи дали гениальные образцы критики и отрицания социальной действительности своей эпохи. Рабле, Свифт, Салтыков-Щедрин – каждый со своими индивидуальными особенностями создавали именно этот тип сатиры. Есть сатира, когда сатирик зовет к исправлению отдельных пороков, а не к уничтожению системы, породившей эти пороки. Эта сатира направлена большей частью на быт, нравы, культурные навыки и обычаи. Таков Фонвизин, который стремился выдвинуть на место невежественного патриархального дворянства – дворянство европеизированное, культурное.

Формы сатирических произведений чрезвычайно разнообразны. Если мы обратимся к тому типу сатиры, который построен на отрицании социальной системы, то увидим, что творчество великих сатириков – Рабле, Свифта, Салтыкова-Щедрина – отделено друг от друга временем и пространством, различно по своей социально-политической природе, но представляет собой большую близость форм. Основная особенность сатиры этого типа заключается в том, что все изображаемое в ней дается в плане полного отрицания. Причем положительные идейные установки автора, во имя которых идет это отрицание, не даны в самом произведении. Их сущность становится ясна из комического обнаружения всей ничтожности изображаемого. Такая сатира обычно построена на гротескной гиперболичности, превращающей реальную действительность в фантастику. Рабле рассказывает о необычных великанах, о колоссальных аксессуарах их быта, об их фантастических приключениях, об оживающих колбасах и сосисках, о паломниках, путешествующих во рту Гаргантюа. Свифт фантастически смещает все человеческие понятия, сталкивая своего героя поочередно с лилипутами и великанами, рассказывает о летающем острове и т.п. Салтыков-Щедрин изображает градоначальника с заводным механизмом в голове, всегда произносящего одни и те же фразы, и т.п. Усиливая комическое до степени гротеска, придавая ему форму невероятного, фантастического, сатирик тем самым выявляет его абсурдность, его неопределенность, его противоречие с реальной действительностью. Такая реалистически-гротескная фантастика сатириков как основа их стиля определяет целый ряд отдельных приемов. Главнейшие из них состоят в том, что фантастическое дается с точным и весьма обширным перечислением натуралистических подробностей (Рабле) или даже точным измерением его размеров (Свифт).

Великие писатели-сатирики, которые направляли свой дар на изобличение враждебной им социально-политической системы, сделали роман своим основным жанром. Форма романа давала возможность широкого охвата сатирического произведения.

Я говорила до сих пор о двух основных видах сатиры. В рамках этих видов мы находим многообразные жанры сатиры: наряду с сатирическим романом, с сатирической драмой и комедией сатира использует и целый ряд малых жанров – эпиграмму, анекдот, сатирический фельетон, карикатуру.

На Западе сатира развивалась в течение многих веков. Сатира не раз становилась господствующим жанром в русской литературе – напомним расцвет русской сатиры во второй половине XVIII в. Но эта сатира старалась уменьшить, а не истребить зло, что подтверждается той обильной сатирической журналистикой, в которой непосредственное участие принимали правящие верхи («Были и небылицы», «Всякая всячина», «И то и се», «Поденщина», «Полезное с приятным» и другие).

Резкую противоположность сатире такого типа представляют сатирические разоблачительные картины «Путешествия из Петербурга в Москву» Радищева. Грибоедов в своей комедии заклеймил Молчалиных и Скалозубов. Гоголь сатирически показывал «мертвые души» помещичьей России. Салтыков-Щедрин давал полное разложение, всесторонне показывал негодность, а главное вредность своего Иудушки Головлева. Его лучшие произведения – гениальные гротески «Господа Головлевы», «История одного города» - необычайны по своей силе и меткости изобличения самодержавия, бюрократической тупости и глупости, крепостнического варварства и самодурства, либерального благодушия.

Теперь перейдем к другому полюсу комического изображения – юмору. «Юмор – особый вид комического, переживание противоречивости явлений, соединяющее серьезное и смешное и характеризующееся преобладанием позитивного момента в смешном»[[16]](#footnote-16). Существо юмора теснейшим образом связано с сущностью смеха как психологического явления; смехом разрешаются разнообразно окрашенные субъективные настроения творца художника. Смех юмористичен, когда смеющийся ощущает некоторую сердечную близость с тем, что вызывает смех в нем, и явление воспринимается не только с той стороны, с какой оно заслуживает более или менее решительного осуждения, но и с других сторон, связанных с тем, что есть в явлении нормально жизненного и вызывающего сочувствие. Поэтому, юмор слагается из элементов и насмешки, и сострадания. Юмористическое восприятие жизни и явлений характеризует собою некоторый смешливый склад ума при чутком и мягком сердце, даже умонастроение, отличное от чисто сатирического склада ума и созерцания, в котором преобладает сухой и рассудочный мотив.

Юмор сложен, и юморист часто столько же сочувствует явлению, сколько и осуждает его, и больше прощает, чем это может делать сатирик. Юмористический «смех сквозь слезы» - это возвышенное в «комическом». Юмор от смеха переходит к слезам, к трагическому, к мировой скорби у Сервантеса. Дон-Кихот и Санчо-Панса: в их образах из-за своей смехотворной нелепости поступков и речей мало помалу встают глубоко трогательные и величественные черты высоких моральных побуждений; у Дон-Кихота – настоящий героизм и чистота принципов, у Санчо-Пансы - трогательная преданность высшему, воплотившемуся для него в его господине, и здравый ум, выбивающийся из-под грубой коры невежества. Другой пример – смех Гоголя, который превращается в вопль о «Мертвых душах». Юмор в наиболее чистом виде трогает своей мягкой улыбкой, обращенной к вечным слабостям человеческого ума и сердца, и, в противоположность резкому бичующему отношению сатиры к жизни, примиряет с жизнью.

Русский юмор в литературе представлен чрезвычайно богато, причем переплетен со всеми разновидностями смеха, от легкого жизнерадостного до бичующей сатиры. Стихию юмора можно найти в русском романе и повести, в драме и комедии, отчасти в басне Крылова с его лукавым смехом. До вершины мирового значения возвысился юмор Гоголя. В его повестях, «Мертвых душах», комедиях «Ревизор» и «Женитьба» юмор переходит в резкие сатирические образы и трагическое отчаяние о тщете мира. Гончаров с его Обломовым и при нем Захаром, так же, как юморист, стоит чрезвычайно высоко. Менее характерен юмор у Тургенева, и почти не играет роли у Толстого и Достоевского. К области чистого юмора относится и ряд произведений и страниц по преимуществу сатирика Салтыкова-Щедрина, и один из виднейших русских юмористов – Чехов, с его всегдашней иронической, но мягкой улыбкой.

Из всего выше сказанного можно сделать вывод, что сатира – это особая эмоциональная критика отрицания, а юмор – это критика, утверждающая свой объект в его существе.

Теперь мы перейдем к характеристике разных оттенков смеха, остановимся на иронии и сарказме и их соотношении.

Ирония (от греч. eironeia – скрытая насмешка, притворство) – разновидность «комического». В отличие от юмора, ирония основана на скрытой, завуалированной насмешке. В литературе она может выполнять две функции: 1. композиционного принципа в создании образа или всего произведения, при этом цель иронии – показать нелепость происходящего, в данном случае она может быть трагической, сатирической или романтической; 2. стилистического приема, тропа, который предполагает противоположное понимание того, о чем говорится в тексте. Ирония может быть легкой, добродушной, грустной, злой, гневной, едкой, переходящей в сарказм. Посредством иронии автор высказывает свое отношение к изображаемому предмету, явлению, герою и т.д. Ирония – явно притворное изображение отрицательного явления в положительном виде, чтобы путем доведения до абсурда самой возможности положительной оценки осмеять и дискредитировать данное явление, обратить внимание на тот его недостаток, который в ироническом изображении заменяется соответствующим достоинством. Подчеркнутость притворного тона – необходимое условие для осуществления иронии.

Изображая отрицательное явление в положительном виде, ирония противопоставляет, таким образом, то, что должно быть, - тому, что есть, осмеивает данное с точки зрения должного. В этой функции иронии – ее сходство с юмором, тоже вскрывающим недостатки различных явлений, сопоставляя два плана – данного и должного. Подобно иронии и в юморе основанием, сигналом для сопоставления двух планов – данного и должного – служит откровенно и подчеркнуто демонстрируемое притворство говорящего, которое как бы предупреждает, что его слова нельзя воспринимать всерьез. Однако если ирония притворно изображает должное в качестве данного, то юмор, наоборот, притворно изображает данное в качестве должного. Например, юмор гоголевских повестей и поэмы «Мертвые души» осуществляется именно через притворно-серьезный тон рассказчика, который якобы наивно приемлет все нелепости и недостатки изображаемой жизни и рассматривает эту жизнь глазами своих героев.

И в иронии и в юморе даются два отношения автора к изображаемому: одно - притворное, другое – подлинное; и в иронии и в юморе интонация противопоставляется буквальному смыслу высказывания, но в иронии интонация несет в себе подлинное дискредитирующее отношение, в юморе – притворное уважительное отношение. Ирония и юмор, различимые теоретически, часто переходят друг в друга и до неразличимости переплетаются в художественной литературе.

Ведя к дискредитированию явления, то есть выражая оценку, юмор только подсказывает эту оценку при помощи фактов, заставляет факты говорить за себя. Ирония же высказывает оценку, передает в интонации отношение говорящего.

В своем стилистическом осуществлении ирония пользуется целым рядом форм, охватывающих самый разнообразный по объему и характеру материал, который локализуется в отдельном слове или проникает во всё произведение в целом. Из форм, которыми пользуется ирония, самой распространенной и самой элементарной представляется антифраза – употребление слова в значении, прямо противоположном его обычному смыслу (например, «Хорош, нечего сказать»).

Контраст между данным и должным может быть еще больше подчеркнут при помощи гиперболы, которая доводит иронически утверждаемое явление до в высшей степени преувеличенных с целью большей выразительности, размеров: так, вместо того, чтобы маленький предмет иронически назвать большим, его называют огромным, гигантским. Ирония может проявиться не только в словесном обозначении предмета, но и в характере его показа, даже при отсутствии иронического словоупотребления в обрисовке характера, в ситуации.

Ирония находит особенно широкое применение в двух жанрах: в сатире – жанре, использующем прием иронического дискредитирования как один из самых острых приемов идеологической борьбы, в комедии, использующей для создания комического положения и возбуждения смеха заключенную в иронию игру противоречиями и несуразностями. Комбинацию изобличительных и комических возможностей иронии можно найти в сатирической комедии.

Отдельные проявления иронического творчества встречаются в большей или меньшей степени почти у всех писателей во все эпохи, но ирония как стилеопределяющее начало расцветает в эпохи социально-экономических кризисов, является показателем сопровождающего подобные кризисы крушения какой-либо идеологии. Ирония может рождаться изнутри разлагающейся идеологии, а может быть направлена на идеологию изжившего себя класса также извне – со стороны призванного сменить его нарождающегося, крепнущего класса. Однако говорить о связи иронии с эпохами идеологического разложения того или иного экономически деградирующего класса, с изживанием или сменой классовой идеологии можно лишь в том случае, когда ирония не встречается в виде обособленного приема, не играет подсобной эпизодической роли, а характерна для стиля писателя, художественной структуры произведения.

Сарказм (от греч. sakrasmos – издевательство) – один из видов комического, содержащий язвительную, едкую насмешку, уничижительное изображение какого-либо лица или явления действительности. Сарказм – высшая степень иронии, передающая уже не тонкий намек, а негодующе-негативную оценку. Это один из видов сатирического изобличения. Как и сатира, сарказм заключает в себе борьбу с враждебными явлениями действительности через ее осмеяние. Беспощадность, резкость изобличения – отличительная особенность сарказма. В отличие от иронии в сарказме находит свое выражение высшая степень негодования, ненависть. Сарказм никогда не является характерным приемом юмориста, который, выявляя смешное в действительности, изображает ее всегда с известной долей симпатии и сочувствия. Комический элемент в саркастическом изобличении может быть весьма ничтожен. В сарказме негодование высказывается вполне открыто.

Одним из требований саркастической действенности является афористичность. Сарказм является формой изобличения, в одинаковой степени присущей публицистике, полемике, ораторской речи, так же как и художественной литературе. Рабле, гуманист, боровшийся против скованности сознания теологией, стрелы сарказма направляет против схоластических ученых, производя от слова «Сорбонна» насмешливые – сорбонята, сорбониды и т.д. Вольтер широко использовал прием сарказма для изобличения церкви и ее служителей в своих памфлетах и в особенности в «Орлеанской девственнице».

Глубочайшим негодованием проникнут сарказм русских революционно-демократических писателей (Чернышевский, Салтыков-Щедрин) в их борьбе с самодержавием, крепостничеством, либералами.

Говоря о соотношении иронии и сарказма, можно сделать вывод о том, что ирония возникает чаще всего тогда, когда смех включает в себя издевку. Ирония представляет собой скрытую насмешку, которая метит в самое уязвимое место. Тогда как сарказм – это «сатирическая по направленности, особо едкая и язвительная ирония, достигшая трагедийного накала, это ирония, изобличающая явления, особо опасные по своим общественным последствиям»[[17]](#footnote-17).

Собственно насмешка – это прямая обидная издевка, протекающая в комедийной форме. Насмешка может возникать на основе сатирического и на основе юмористического эстетического отношения к явлениям. В последнем случае мы имеем дело с шуткой. Шутка возникает тогда, когда предмет насмешки не является общественно опасным, хотя может стать объектом особой эмоциональной критики. Иными словами, шутка – это юмористическая безобидная насмешка, а насмешка – сатирическая шутка.

Пародия (от греч. parodia – перепев) – подражание произведению или творческой манере другого автора в форме добродушного вышучивания, иронического или саркастического высмеивания жанров, повторяющихся мотивов, образов, художественных приемов и т.п. Например, произведение испанского писателя М. де Сервантеса Сааведра «Дон Кихот», создавалось как пародия на средневековый рыцарский роман, а «Историю одного города» М. Салтыкова-Щедрина можно рассматривать как пародию на историографические жанры или летописи. Сущность пародии заключается в резком несоответствии, ироническом смещении пафоса и стилистики в художественном тексте. Это своего рода литературная игра, которая в непринужденной форме способна осмеять и отвергнуть то, что уже себя исчерпало и изжило.

Еще одним типом комического изображения является гротеск (от франц. grotesque – необычный, смешной). Сам термин заимствован из живописи. Так называлась древняя стенная роспись, которая была найдена в подвалах Тита. Рафаэль использовал ее как образец для украшения лож Ватикана, а его ученики – для росписи потолков и стен дворцов. Знаменитый итальянский мастер эпохи Возрождения Бенвенуто Челлини гравировал гротеск на клинках мечей. Историки, описывающие этот род живописи, подчеркивают его фантастически-комический характер – порождение самой безудержной фантазии. Таким образом, гротеск определяется как фантастическое преувеличение.

Гротеск – художественный прием сочетания фантастического и реального, ужасного и смешного, безобразного и прекрасного, при этом забавное в нем неотделимо от зловещего. Поэтому смысл гротескных образов всегда двойственен – комичен и трагичен одновременно.

Гротеск – это высшая степень «комического», которая может проявляться в виде чрезмерного преувеличения, карикатурного искажения, которые могут достигать границ фантастического, либо в виде композиционного контраста, внезапного смещения серьезного, трагического в плоскость смешного. Такое построение представляет собой цельный, замкнутый внутренне комплекс и является гротеском чистого рода – гротеском комическим. Но может произойти обратное движение, если «комическое» завершится резким трагическим срывом – это будет композицией гротескного юмора. Наконец, трагическое и комическое изображения могут быть лишь внешне смежными, не составляя единого комплекса. Такое сочетание надо отличать от гротеска, называя его «гротескно-трагическим», обычно оно служит не комическим целям. Этим формам подачи литературного материала соответствует особый гротескный стиль. Его характерные признаки таковы: 1. преднамеренное разрушение сюжета путем вставок, отступлений, перерывов, перестановок частей повествования; 2. культивирование асимметрии, беспорядочности и бесплановости композиции; 3. ряд словесных эффектов, рассчитанных на контрастное воздействие: звуковые нагромождения, стремление к звукоподражательности, игра словами, синонимами, неожиданные словопроизводства, употребление метафорических выражений в прямом значении, гиперболические сравнения, нарушение серьезного тона рассуждения алогизмом вывода, несоответствие тона повествования содержанию.

Чертами, общими для всех видов гротеска, являются: расхождение с реалистическим отображением соответствующего явления не только благодаря его гиперболизации, но и благодаря искажению реальных взаимоотношений между его отдельными элементами, их смещению; использование общего для всех видов комики контраста не только для смещения планов возвышенного и вульгарного, но и для смещения планов реального и ирреального, для введения двухплановой действительности. Эти основные черты гротеска позволяют определить его особенности: нарушенное, иррациональное восприятие действительности, связанное с эмоциональным и мистическим мироощущением.

В античной поэзии гротеск расцветает в эпоху своеобразных романтических настроений начала упадка империи (Апулей, Лукиан). В литературе христианского средневековья первыми представителями гротеска являлись ваганты. Здесь форма гротеска отражала упадочнические настроения. Иначе было в литературе Ренессанса. Гротеск становится орудием сатиры в руках молодого сословия. Литература XVI в. создала целый ряд образцов гротескного стиля в его чистом виде. Социальная почва для этого была очень благоприятна. Писатели эпохи Возрождения подвергли критике все устои общественной жизни и орудием борьбы за новые идеи сделали сатиру и карикатуру, поэтому гротеск выразился здесь главным образом в формах «чрезмерного преувеличения» и «комического контраста».

Упадочнические настроения, достаточно заметные в сентиментализме середины XVIII в., выступают еще отчетливее в гротеске романтиков конца XVIII и начала XIX вв. Вместе с тем именно в романтическую эпоху гротеск получил свое теоретическое обоснование и явился основой целого мировоззрения. И это имеет свое социологическое объяснение: начало XIX в. – эпоха экономических, политических и идеологических крушений. На арену экономической и политической жизни выступает буржуазия, дворянство вынуждено уступить ей первенствующую роль. Но в самой буржуазии происходит расслоение. Выделяется мелкая буржуазия, политически бесправная и экономически неустойчивая. На этой почве вырастает гротеск, являясь стилем мелкобуржуазного класса и отражая в себе восприятие ущербности, неустойчивости бытия. Действительно, эпохи социально-экономического равновесия не знают гротеск.

Чем оправдывается оттенок смеха – оттенком, разновидностью, индивидуальными особенностями явления или его сущностью? По мнению Ю. Борева «оттенки смеха, краски смеха определяются не оттенками явления, а его качественной определенностью, его сущностью и индивидуальными особенностями проявления этой сущности в данном характере. Качественная определенность явления, его моральное, политическое существо, его эстетические качества, мера недостатков или порочность осмеиваемого и, с другой стороны, непримиримость художника к недостаткам и отрицание всего фальшивого, злого, низменного должны определять цель, а следовательно, и меру смеха, его краски и оттенки»[[18]](#footnote-18).

Многообразие оттенков смеха я связываю еще и с тем, что внутри каждого из них свои тона, переходы, оттенки. Юмор, например, может быть и мягким, задушевным, и холодным, колким. Он имеет множество тональностей и оттенков, ибо в такой особой форме критики, как юмор, эмоциональная ее сторона может быть озарена самыми различными духовными чувствами.

**§2. Комический ракурс русской литературы XVIII в.**

Русская литература XVIII в. получила в наследство от предшествующих веков представление о высокой общественной миссии искусства слова, веру в его способность служить могучим средством формирования национального самосознания, орудием общественного воспитания. Литература русского классицизма и Просвещения, возникшая в XVIII в., придала этим традиционным особенностям русского художественного слова новые формы, соответствующие потребностям времени.

На Западе эпоха Возрождения, по сравнению со Средневековьем, сформировала черты новой, сильной и самостоятельной личности. Конфликт этой новой личности с обществом и государством дал историческое содержание европейской трагедии классицизма. В России же в эпоху классицизма главным двигателем развития литературы на всем протяжении XVIII в. оставался пафос государственного строительства и общественных преобразований. Отсюда – развитие в русской литературе XVIII в. прежде всего двух основных направлений – высокой гражданско-патриотической одической поэзии и критического, сатирического обличения пороков русского общества и государства.

Последнее направление было представлено в первую очередь сатирой, басней и прозаической бытовой комедией нравов. Обе эти главные линии развития русской литературы XVIII в. отчетливо определились уже в годы ее формирования, первая – в творчестве Ломоносова, а вторая – в произведениях его предшественника и старшего современника Кантемира.

Начало XVIII столетия не вполне совпадает с началом новой эпохи в развитии русской литературы. Пора петровских преобразований стала резким переломным моментом в истории русской государственности и культуры, но еще не была поворотным периодом в литературе. Скорее в это время продолжался обозначившийся во второй половине предшествующего столетия переход от литературы древнерусской к литературе новой. Литература первой четверти XVIII в. отражала определенные сдвиги, происходившие в общественном сознании, но в силу переломного характера эпохи не создала произведений, равных по художественной ценности и глубине духовного содержания, например, «Житию» протопопа Аввакума. Переход литературы средневекового типа к литературе европейской был органической составной частью общего исторического процесса формирования русской нации. Этот процесс сопровождался утверждением военно-бюрократической дворянской монархии XVIII в., неуклонным расширением экономических, политических и культурных взаимоотношений России со странами Западной Европы. Свой отпечаток на литературу наложили глубокие качественные изменения во всех областях культуры, которая высвобождалась из-под гегемонии церковной идеологии и принимала светский характер. Уже со второй половины XVII в. в ней усилился интерес к изображению человеческой личности, начали развиваться сатирические тенденции, углубился драматизм понимания жизни, появились ранее неизвестные виды литературных произведений (школьная драма, любовная песенная лирика). Но одним из главнейших препятствий к дальнейшему движению вперед являлась неупорядоченность литературного языка, его неприспособленность к передаче новых явлений жизни и новых понятий, рождавшихся под влиянием общественных и культурных преобразований. Лишь в период с конца 30-х годов по 50-е годы благодаря теоретическим трудам и творческой практике М.В. Ломоносова перед русской литературой оказался расчищенным путь к созданию художественных форм, которые соответствовали бы ее новому историческому качеству. Именно в эти годы значительно возрастает и общественная роль литературы, начинают выходить литературные журналы, а также в острой общественно-идеологической борьбе происходит утверждение эстетики классицизма.

Естественно, что, сравнительно поздно включившись в общеевропейский литературный процесс Нового времени, русская литература активно осваивала европейский художественный опыт. Но важно и то, что с самых первых шагов на новом для нее пути она сумела к чужому опыту подойти творчески.

Усвоение русской литературой всего нового означало не разрыв с отечественными литературными традициями, а дальнейшее развитие, подъем на новую ступень многих важнейших общих и определяющих особенностей русской национальной культуры. Менее чем за сто лет русская литература прошла путь, на который передовым литературам Запада потребовался значительно более длительный срок. Вслед за утверждением классицизма в России уже вскоре зарождаются и достигают расцвета сентиментализм и предромантизм, возникают и сложно взаимодействующие с ними реалистические тенденции. В творчестве отдельных крупных писателей сочетались элементы разных литературных направлений, что делало часто границы между литературными направлениями весьма зыбкими. В этом – одна из коренных особенностей русской литературы XVIII в. Другие ее характерные черты – гражданственность, объединяющая произведения разных направлений, более широкое, чем в большей части европейских литератур той эпохи, влияние на нее фольклора и бытового просторечия.

Русская литература XVIII в. создавалась в условиях постоянно расширявшихся оживленных контактов России и Запада. Основоположники русского классицизма Кантемир, Тредиаковский и Ломоносов – первый в годы своей дипломатической службы, а оба последних в годы учения – жили за границей. Дважды побывал в Западной Европе крупнейший комедиограф XVIII в. Д.И. Фонвизин, автор замечательных по глубине и исторической проницательности писем, посвященных характеристике предреволюционной Франции.

Образованные русские люди XVIII в., как правило, хорошо знали французский язык, а многие из них читали на двух или трех европейских языках. Произведения французской, английской, немецкой философии, литературы, общественно-публицистической мысли были им хорошо известны в подлиннике. Кроме того, на протяжении всего XVIII в. в России постоянно росло число и совершенствовалось качество переводов с древних и с основных европейских языков.

Таким образом, русская литература XVIII в. осознавала себя органической частью европейского литературного движения своего времени.

Первое литературное направление в России – классицизм складывается в 30-50-е гг. XVIII в. Название этого направления происходит от латинского classicus, т.е. образцовый. Так называли античную литературу, которую широко использовали классицисты. Наиболее яркое воплощение классицизм получил в XVII в. во Франции в творчестве Корнеля, Расина, Мольера, Буало. Идеологической основой литературных направлений всегда служит широкое общественное движение. Русский классицизм создавало поколение европейски образованных молодых писателей, родившихся в эпоху петровских реформ и сочувствовавших им.

Главное в идеологии классицизма – государственный пафос. Государство, созданное в первые десятилетия XVIII в., было объявлено высшей ценностью. Классицисты, воодушевленные петровскими реформами, верили в возможность его дальнейшего совершенствования. Оно представлялось им разумно устроенным организмом, где каждое сословие выполняет возложенные на него обязанности. Противоречиво отношение классицистов к природе человека. Ее основа, по их мнению, эгоистична, но вместе с тем поддается воспитанию, воздействию цивилизации. Залогом этого является разум, который классицисты противопоставляли эмоциям и страстям. Разум помогает осознанию долга перед государством, в то время как страсти отвлекают от общественно полезной деятельности. Своеобразие русского классицизма состоит в том, что в эпоху становления он соединил в себе пафос служения абсолютистскому государству с идеями раннего европейского Просвещения. Во Франции XVIII в. абсолютизм уже исчерпал свои прогрессивные возможности, и общество стояло перед буржуазной революцией, которую идеологически подготовили французские просветители. В России в первые десятилетия XVIII в. абсолютизм еще шел во главе прогрессивных для страны преобразований. Поэтому на первом этапе своего развития русский классицизм воспринял от Просвещения некоторые из его общественных доктрин. К ним относится прежде всего идея просвещенного абсолютизма. Согласно этой теории государство должен возглавлять мудрый, просвещенный монарх, стоящий в своих представлениях выше своекорыстных интересов отдельных сословий и требующий от каждого из них честной службы на благо всего общества. Примером такого правителя был для русских классицистов Петр I.

В отличие от французского классицизма XVII в. и в прямом соответствии с эпохой Просвещения в русском классицизме 30-50-х годов огромное место отводилось наукам, знанию, просвещению. Страна совершила переход от церковной идеологии к светской. Россия нуждалась в точных, полезных для общества знаниях. Само слово «просвещенный» означало не просто образованного человека, но человека-гражданина, которому знания помогли осознать свою ответственность перед обществом. Невежество же подразумевало не только отсутствие знаний, но вместе с тем непонимание своего долга перед государством.

В художественной области перед русскими классицистами стояли такие сложные задачи, которых не знали их европейские собратья. Французская литература середины XVII в. уже имела хорошо обработанный литературный язык и сложившиеся на протяжении длительного времени светские жанры. Русская литература в начале XVIII в. не располагала ни тем, ни другим. Поэтому на долю русских писателей второй трети XVIII в. выпала задача не только создания нового литературного направления. Они должны были реформировать литературный язык, осваивать неизвестные до того времени в России жанры. Каждый из них был первооткрывателем. Кантемир положил начало русской сатире, Ломоносов узаконил жанр оды, Сумароков выступил как автор трагедий и комедий. В области реформы литературного языка главная роль принадлежала Ломоносову. На долю русских классицистов выпала и такая серьезная задача, как реформа русского стихосложения, замена силлабической системы силлабо-тонической.

В результате настойчивой работы было создано литературное направление, располагавшее собственной программой, творческим методом и стройной системой жанров. Художественное творчество мыслилось классицистами как строгое следование «разумным» правилам, вечным законам, созданным на основе изучения лучших образцов античных авторов и французской литературы XVII в. Творческий метод классицистов складывается на основе рационалистического мышления. Они стремятся разложить человеческую психологию на ее простейшие составные формы. Типизируются не социальные характеры, а человеческие страсти и добродетели. Категорически запрещалось в одном характере соединять разные «страсти» и тем более «порок» и «добродетель». Точно такой же однозначностью отличались и жанры. В комедию не полагалось вводить возвышенные эпизоды. Трагедия исключала показ комических персонажей.

Произведения классицистов были представлены четко противопоставленными друг другу высокими и низкими жанрами. Здесь имела место рационалистически продуманная иерархия. К высоким жанрам относились ода, эпическая поэма, похвальная речь. К низким жанрам – комедия, басня, эпиграмма. Каждая из групп предполагала свое морально-общественное значение. В высоких жанрах изображались «образцовые» герои – монархи, полководцы, которые могли служить примером для подражания. Среди них самым популярным был Петр I. В низких жанрах выводились персонажи, охваченные той или иной «страстью». Особые правила существовали в классицистическом кодексе для драматических произведений. В них должны были соблюдаться три единства – места, времени и действия. Рациональное зерно заключалось в стремлении к четкой организации драматического произведения, в концентрации внимания зрителя не на внешней, развлекательной стороне, а на самих героях, на их драматических взаимоотношениях. Несмотря на подобную регламентацию творчества, произведения каждого из писателей-классицистов имели свои индивидуальные особенности.

Русский классицизм XVIII в. прошел в своем развитии два этапа. Первый из них относится к 30-50-м годам. Это становление нового направления, когда один за другим рождаются неизвестные до того времени в России жанры, реформируется литературный язык, стихосложение. Второй этап падает на последние четыре десятилетия XVIII в. и связан с именами таких писателей, как Фонвизин, Херасков, Державин, Княжнин, Капнист. В их творчестве русский классицизм наиболее полно и широко раскрыл свои идеологические и художественные возможности. Начиная с конца 60-х годов XVIII в. русская литература исключительное место отводит крестьянской теме, так как особенностью русского просвещения было постоянное пристальное внимание общественной мысли и литературы к крестьянскому вопросу. Оно было вызвано специфическими условиями русской действительности, бесправием крепостного крестьянства, ростом его движения против помещичьего произвола.

В XVIII в. Россия обрела статус европейской державы, что сопровождалось динамичными и целеустремленными мерами Петра I в деле просвещения нации. В результате этого процесса обновлялась русская культура, важная роль в которой принадлежала литературе. Русская литература на протяжении всего XVIII в. являлась основным проводником нововведений в идеологии и культуре.

Россия вступила в семью европейских стран в тот момент, когда в Европе были популярны идеи Просвещения. Они основывались на культе разумного порядка и социальной справедливости. Просветительские идеи усваивались образованными русскими людьми и становились определяющими в деле преобразования общества и культуры. Именно этим объясняется нетерпимость деятелей русской культуры XVIII в. к жестокости, взяткам, социальной несправедливости, порокам крепостничества. На всем протяжении XVIII столетия Россия оставалась страной, где крепостное право составляло основу социально-экономического хозяйствования. Подавляющая часть населения по-прежнему была юридически бесправной. В связи с этим передовые умы русского общества обратились к идеологии Просвещения и сделали ее основой своего мировоззрения и основой пафоса в сатирической литературе. Сатира, как средство обличения и высмеивания пороков, становится очень популярна в XVIII в.

Таким образом, актуальность сатиры в литературе XVIII столетия объясняется тем, что Россия восприняла идеологию Просвещения, но еще являлась феодальной крепостнической страной в социально-экономическом отношении. Сатира была призвана уничтожать феодальные порядки, указывать на пороки общества и истреблять их.

Чем была сатира в глазах писателей XVIII в.?

Феофан Прокопович подчеркивал поэтическую природу сатиры, главное внимание уделял функциональной, содержательной стороне природы жанра: «сатира должна быть язвительной и остроумной, бичуя человеческие пороки. Однако, бичуя порочные нравы и стараясь их исправить, сатира должна остерегаться, как бы скорее не причинить вреда и не раздражить души, вместо того чтобы исцелить»[[19]](#footnote-19). При этом, Прокопович рекомендовал не касаться личности: «Лиц поименно не следует затрагивать, но применять вымышленные от себя, лучше всего греческие имена, обозначающие какой-либо порок, или же их можно брать из Марциала, Горация и Ювенала»[[20]](#footnote-20).

А.Д. Кантемир осознавал сатиру как назидательно-морализирующее искусство. Центральное место в характеристике сатиры он отводил выполнению воспитательной функции. Свое понимание жанра стихотворной сатиры он понимал так: «Сатиру назвать можно таким сочинением, которое, забавным слогом осмеивая злонравие, старается исправлять нравы человеческие. Потому она в намерении своем со всяким другим нравоучительным сочинением сходна; но слог ее, будучи прост и веселый, читается охотнее»[[21]](#footnote-21). Иными словами, главной задачей сатиры для Кантемира является нравоучительность в сочетании с простотой слога.

А.Д. Кантемир был первым по времени писателем русского классицизма. Он сознательно выбрал для своего творчества жанр сатиры. Его первые выступления как литератора пришлись на то время, когда противники петровских нововведений при его преемниках сделали решительную попытку вернуться к старине. Кантемир был непосредственным участником политических событий, предотвративших восстановление в стране светской и церковной реакции. В борьбе против врагов Просвещения он использовал средства литературы.

Обычно его сатира открывалась авторским вступлением и завершалась его же заключением. Центральную часть составляли речевые портреты или сцены, диалоги героев. Но и они сопровождались пояснениями повествователя. Наиболее значительными и в идейном, и в художественном отношении являются первые две сатиры Кантемира: «К уму своему, или На хулящих учение», «Филарет и Евгений, или На зависть и гордость дворян злонравных». Кантемир нарисовал ряд портретов невежд из числа реакционного духовенства и дворянства. Критон – представитель невежественного духовенства, ханжа; он выступает против науки и просвещения потому, что видит в них врагов церкви. По его мнению, просвещение приводит в безбожие всех, «кто над книгой тает», пробуждает любознательность у молодого поколения, порождает недоверие к авторитетам, в том числе к авторитету церкви.

Другой враг просвещения – Сильван. Это помещик старого времени, занятый домостроительством. Его презрительное отношение к образованию идет от чисто утилитарного взгляда на науку и ее место в жизни людей. Наука не учит множить доход, поэтому она не имеет для него практического смысла. Можно вполне обойтись без нее.

Тип невежды – весельчак и гуляка Лука; он восстает против науки по иной причине. По его мнению, она разрушает содружество людей. Смысл жизни он видит в веселье, в пирах. Наука же заставляет человека уединяться, лишает его общения с приятелями. Луку дополняет щеголь Медор, который представляет молодое поколение, затронутое современным просвещением. Однако он воспринял от современной культуры лишь внешнюю сторону: модный покрой платья, прическу, манеры. Во всем остальном он также невежествен: портной или сапожник в его представлении более значительны, чем Цицерон и Вергилий.

Но все эти враги просвещения не представлялись Кантемиру особо опасными: по своему положению в обществе они не могли оказывать влияние на ход жизни. Главную опасность поэт видит в тех противниках и врагах науки, которые были облечены властью. В первую очередь это высшие церковные чины. Не менее опасны и те, кто находятся на государственной службе, но не почитают и не соблюдают гражданские уставы и закон. По роду службы судейское чиновничество призвано стоять на страже честности, справедливости, закона. Кантемир видел, что в действительности тяжбы решались в пользу богатого.

Наиболее характерный прием создания образа у Кантемира в этой сатире – самораскрытие героя с помощью его монолога. Давая возможность каждому из своих сатирических персонажей высказаться, автор последовательно вводит портрет за портретом. Поэтому они не повторяли друг друга, что достигалось с помощью их речи, придания ей особой эмоционально-психологической окраски. Ворчливая, сердитая она у Критона, заносчивая, самоуверенная и пренебрежительная – у Сильвана.

Вторая сатира Кантемира – «Филарет и Евгений, или На зависть и гордость дворян злонравных» по своей композиции представляет собой разговор двух героев: Филарета (в переводе – «любящего добродетель») и Евгения (в переводе – «благородного», т.е. в данном случае дворянина). Осуждая в этой сатире родовитое невежественное дворянство, Кантемир не подвергал сомнению принцип общественного неравенства. Он выступал как защитник прогрессивной мысли о внесословной ценности человека. По глубокому убеждению Кантемира, истинное благородство не в дворянском происхождении. Оно в личных качествах и достоинствах человека, в его стремлении быть полезным государству, людям.

Эта мысль художественно выражена Кантемиром с помощью приема антитезы. Противопоставлены Филарет и Евгений; контрастны словесные портреты потомка и предка, нарисованные Филаретом в беседе с приятелем. В ответ на жалобы Евгения, что он обойден чинами, хотя и принадлежит к знатному роду, Филарет, выражающий в сатире авторский взгляд, напоминает ему, что предки его прославили себя делами в разных областях государственной службы.

Идеалом, из которого исходил Кантемир в своей критике, была мечта видеть Россию просвещенною, а ее людей – образованными, гуманными, истинными патриотами своей страны, способными во имя общей пользы поступиться личным, - настоящими людьми с государственным мышлением. В становлении человеческой личности он большое значение придает воспитанию. С постановкой воспитания в семье и обществе связывает он появление в России истинных сынов отечества[[22]](#footnote-22).

Новым этапом в понимании задач сатирического искусства явилось то, что А.П. Сумароков перенес идеи Буало на русскую почву. В теории это уже было сделано Кантемиром, но его силлабические стихи вплоть до 1762 года оставались в рукописных списках и формально были выключены из историко-литературного контекста того времени. Именно Сумароков на практике перенес идеи Буало в русскую литературу.

Тематика сумароковской сатиры схожа с темами Кантемира. Это нападки на чиновничество: его продажность, взяточничество, несправедливость. Сумароков тяготеет к лирическому развертыванию сатирических тем. Он прямо выражает свое отношение к осмеиваемым недостаткам, часто дает волю чувствам: негодованию, возмущению, презрению.

В центре стихотворной сатиры Сумарокова стоит сам поэт с его взглядом на мир, его отношением к русской жизни, ее отрицательным сторонам. В отличие от Кантемира, для которого было характерно соединение прямой речи сатирического персонажа с авторскими оценками, Сумароков предпочитал форму монолога лирического «я» («О благородстве», «О честности»).

В его «Эпистоле II. О стихотворстве» (1748 г.) автор дает определение жанра стихотворной сатиры, определяет ее цели и специфику:

В сатирах должны мы пороки охуждать,

Безумство пышное в смешное превращать,

Страстям и дуростям, играючи ругаться,

Чтоб та игра могла на мысли оставаться.

И чтобы в страстные сердца она втекла,

Сие нам зеркало сто раз нужней стекла[[23]](#footnote-23).

В этой сатире видно понимание автором особой ответственности поэта сатирика перед обществом.

В упомянутой выше сатире «О благородстве» автор обращается к дворянству с вопросом: что дает дворянству право оставаться «благородным» сословием. Ответ его категоричен: только исполнение своего высокого долга, который состоит в служении отечеству. Сатирик высказывает мысль о естественном равенстве дворянина и крестьянина. Но более важным для Сумарокова является различие между ними: ум барина должен быть ясней, просвещеннее ума мужика. Наука и просвещение – это важные темы стихотворной сатиры поэта. Он хочет видеть дворянство достойным своего звания. Сатиры «О французском языке», «О честности», «О злословии» отличаются ироничностью и резким тоном. Поэт негодует и грустно иронизирует над человеческими пороками.

Немаловажно то, что Сумароков превратил сатиру в орудие литературной борьбы. Он первым в XVIII в. стал обращаться к сатире для отстаивания своих творческих позиций при помощи сатирического высмеивания литературных противников. Он пародировал произведения Ломоносова, Тредиаковского, выводил последнего в карикатурном виде в комедиях, осмеивал в своих баснях. В этом он следовал примеру Буало, который нередко превращал свои сатиры в орудие литературной критики, едко и зло высмеивая в них бездарных поэтов.

У Сумарокова отсутствует антиклерикальный пафос. Исчезает тема корыстолюбия и лицемерия лиц духовного звания, пропадает обличение монашества. Зато в стихотворной сатире важной становится тема модничанья. Эта тема теперь является самостоятельным предметом сатиры и превращается в осмеяние галломании[[24]](#footnote-24).

Последующее развитие жанра стихотворной сатиры связано с именем Г.Р. Державина. Предмет его изображения – высшее общество. Он порицает или одобряет тех, кто стоит у власти и определяет судьбы государства. Поэт соединяет два противоположных начала – отрицание и утверждение – в рамках одного произведения. В этом состоит новаторство его сатиры, так как такой синтез был нехарактерен для классицизма. Классицизм привык к тому, чтобы делить явления либо на возвышенные, либо на низменные.

Державин высмеивал не просто дворянство, а его «сливки» - вельможную знать, которая забыла о своих гражданских обязанностях. В сравнении с Кантемиром и Сумароковым, у него гораздо сильнее звучат гражданские мотивы. Он предпочитает монолог лирического «я», который построен по типу ораторской речи с использованием характерных для нее стилистических приемов: гиперболического описания чувств, риторических восклицаний. Поэту свойственна эмоциональная напряженность чувств, которая оказала эмоциональное воздействие на последующие поколения поэтов[[25]](#footnote-25).

К середине XVIII столетия русская литература обрела собственные образцы ведущих жанров классицизма. Стихотворная сатира Буало в качестве канона утратила свою эстетическую актуальность. В результате этого получают развитие другие сатирические жанры, например басня.

«Басня – жанр дидактической литературы: короткий рассказ в стихах или прозе с прямо сформулированным моральным выводом, придающим рассказу аллегорический смысл»[[26]](#footnote-26). Это один из древнейших жанров словесного искусства. Наряду с мифом басня была одной из первых форм художественного мышления.

Она отличается краткостью и всегда носит нравоучительный характер, что роднит ее с притчей. В начале или чаще в конце произведения сформулирован вывод, основная поучительная мысль – мораль. Басня всегда носит аллегорический (аллегория относится к группе метафорических тропов, когда одно явление изображается и характеризуется через другое), иносказательный характер; в качестве персонажей в ней выступают животные, растения, птицы, рыбы, вещи. Олицетворение – художественное средство, чаще всего используемое баснописцами в своем творчестве. Среди басенных персонажей часто встречаются и люди, но их образы выступают лишь в качестве символов тех или иных человеческих свойств. В басне обычно отсутствуют метафоры, ее язык прост, безыскусен, близок к разговорному: слова и выражения даются в их прямом, непосредственном значении, что способствует ясности и точности смысла.

Особое место в становлении и развитии жанра принадлежит Древней Греции. Ученые считают, что первая басня, дошедшая до нас, принадлежит Гесиоду (VIII-VII в. до н.э.) – это притча о соловье и ястребе, обращенная к жестоким и несправедливым правителям. Но по преданиям основоположником басни считают легендарного Эзопа, жившего, как предполагают, в VI в. до н.э. В то время басня существовала как вид устного творчества, лишь позднее, около II в. до н.э., были записаны басни Эзопа, составившие большой сборник, предназначенный для учебных целей в риторических школах. Тексты басен снабжены подробными комментариями, которые представляют собой первую попытку создания теории басни в литературе.

Традиции Эзопа были продолжены в творчестве других античных авторов: к басенному жанру обращались Гораций в поэзии, Плутарх в философских трактатах. В I в. н.э. римский поэт Федр переложил басни Эзопа в стихотворную форму и издал их отдельными сборниками. Так родился жанр латинской стихотворной басни. В XVII в. древний жанр был возвеличен французским писателем Ж. де Лафонтеном. Лафонтен, в отличие от античных авторов, которым сюжет был необходим лишь в качестве иллюстрации к нравоучительной сентенции, пишет развернутые, полные жизни, действий, диалогов остроумные стихотворные повествования. Лафонтен в баснях опирается на народную мудрость, стремится передать взгляд простого человека.

В эпоху Просвещения с ее ярко выраженной гражданственностью басня стала одним из излюбленных жанров. Русская литература обратилась к басне в XVIII в. Разделив своим учением «о трех штилях» литературу на три стилистические группы, М.В. Ломоносов отнес басню к тем жанрам, которые пишутся третьим, «низким» штилем, где употребляются «простонародные низкие слова». Жанр басни утвердил в русской поэзии А.П. Сумароков, смело вводивший в свои произведения народные выражения, пословицы.

Для Сумарокова характерна резкость сатирических красок, страстность обличения ненавистных ему пороков. Видя вокруг себя проворовавшихся чиновников, невежественных дворян, бессовестных торгашей, поэт яростно обличает их («Сатир и гнусные люди», «Лисица и Статуя», «Болван»). Назидательные басни писали И.И. Хемницер, И.И. Дмитриев. Высшего своего расцвета басня достигла в творчестве И.А. Крылова.

Басни Крылова глубоко национальны по форме и содержанию. Их персонажи не носят условно-аллегорического характера, а становятся типичными для российской действительности. Сюжет крыловской басни облекается в форму короткой сценки, передающей живость, многообразие живой разговорной речи. Его произведения – не просто басни: это повесть, комедия, юмористический очерк, злая сатира. Творчество Крылова-баснописца – важнейший шаг русской литературы по пути становления реализма. Басни Крылова охватывают широчайший круг тем, продиктованных самой жизнью России, современной автору. Он едко высмеивает лень, тщеславие, трусость, глупость. Но Крылов не только моралист. Его басни – злая сатира на сильных мира сего. «У сильного всегда бессильный виноват…» - горько констатирует баснописец в «Волке и Ягненке», раскрывая безнравственную, бесчеловечную сущность деспотизма, произвола, самодурства. В языковых средствах, образах Крылов идет от фольклора, но при этом благодаря своей афористической точности, меткости, простоте многие строки его басен органично вошли в разговорную русскую речь, стали пословицами и поговорками, зажили своей отдельной жизнью в национальном языке: «А Васька слушает да ест», «А вы, друзья, как ни садитесь, все в музыканты не годитесь», «А Ларчик просто открывался», «Слона-то я и не приметил».

Особую популярность в России XVIII в. получил жанр ироикомической поэмы, выворачивающей привычные образы и мотивы героической эпопеи наизнанку. Выдающимся представителем этого жанра выступил Василий Иванович Майков, автор поэмы «Елисей, или Раздраженный Вакх». В этой поэме Майков проявил подлинное новаторство. Сохраняя внешние структурные особенности героической эпопеи классицизма (торжественный зачин, обращение к лире и к своему вдохновителю, элемент волшебного), Майков идет дальше и о «низких делах» ямщика Елисея рассказывает «низкими» словами. В пределах одного и того же произведения Майков свободно и непринужденно сочетает черты бурлеска и шутливой перелицовки героической поэмы. Многие эпизоды «Елисея» представляют собой остроумную пародию на «Энеиду» Вергилия, первая песня которой как раз в начале 1770 г. вышла в свет в переводе В.П. Петрова, официального придворного поэта-одописца, пользовавшегося покровительством Екатерины II. Но главное в поэме Майкова – горячее восхищение автора его «низким» героем – кулачным бойцом, своеобразным русским богатырем, ямщиком Елисеем, его широкой и разгульной натурой. Грубоватая, не гнушающаяся натуралистических подробностей, но запечатлевшая колоритные картинки быта городских «низов», чуждая какой бы то ни было жеманности и чопорности, полная непринужденного комизма, поэма заслужила благодарное воспоминание Пушкина.

Еще одним популярным жанром в русской литературе XVIII в. является комическая опера.

Комическая опера – драматическое произведение в жанре комедии с музыкой в виде вставных арий, дуэтов, хоров, куплетов. Возникла во Франции и достигла расцвета во второй половине XVIII в. в творчестве Ш.-С. Фавара, М.-Ж. Седена, Ж.-Ж. Руссо. В России первые оригинальные комические оперы появились в 70-е и стали популярны в 80-90-е годы XVIII в. Становление этого жанра в русской литературе было связано с развитием интереса к отечественной истории, фольклору и национальному быту, с утверждением крестьянской темы в искусстве и формированием русского театра, также, в известной степени, влиянием французской музыкальной и театральной культуры. В России было создано около 70 оригинальных комических опер, над которыми работали около 30 писателей и 20 композиторов. Среди авторов комических опер были известные литераторы той эпохи – И.А. Крылов, В.И. Майков, Н.А. Львов, Я.Б. Княжнин, М.Б. Херасков и другие. К самым значительным произведениям этого жанра относят «Анюту» М.И. Попова (1772), «Розану и Любима» Н.П. Николева (1776), «Несчастье от кареты» Я.Б. Княжнина (1779), «Мельника – колдуна, обманщика и свата» А.О. Аблесимова (1779), «Санкт-Петербургский гостиный двор» М.А. Матинского (1781). Источниками сюжетов для русских драматургов служили произведения как отечественной, так и переводной литературы («Ставленник» М. Чулкова, «Деревенский колдун» Ж.-Ж. Руссо и т.д.). Народные песни были заимствованы из сборников В. Трутовского, М. Чулкова, Н. Львова. Комическая опера развивалась по двум основным направлениям. Обличительное начало в развитии жанра было связано с осуждением злоупотреблений крепостников, с осмеянием невежества дворян и церковнослужителей, алчности чиновников и купцов (пьесы И. Крылова, М. Матинского, Н. Николева). Жанр комической оперы имел свою развитую типологическую систему. Различают такие виды опер, как бытовые, пасторальные, сказочно-авантюрные, дидактические и другие, по форме речевого выражения – прозаические и стихотворные. Зародившись как средний жанр литературы классицизма («Анюта» М. Попова), комическая опера испытала на себе воздействие сентиментализма («Деревенский праздник» В. Майкова) и предромантизма («Новгородский богатырь Боеслаевич» Екатерины II). В ходе развития этот жанр вступал во взаимодействие с различными формами драмы и лирики – слезной комедией, трагедией, идиллией и другими. При постановке комических опер использовались музыка и балет, хоровое пение и живопись. Конфликт в комической опере внешне носил социальный характер (столкновение облеченного властью и богатством человека с человеком бесправным и бедным), однако его разрешение обычно переводилось в нравственно-этический план, кончалось раскаянием злодея. В основе конфликта лежал поиск социальной гармонии, мысль о неизбежном наказании порока и торжестве добродетели. Комические оперы – своеобразные социальные утопии XVIII в.

Сюжеты опер однотипны. Для них характерны наличие любовного треугольника, мотивы сватовства и похищения невесты, изображение купеческого обмана и чиновничьих плутней, галломании и произвола дворян, однако для них обязателен счастливый конец. Представители обличительного направления в развитии жанра предпочитали разрабатывать сюжеты из современной им жизни России, в то время как для писателей охранительного направления был свойственен интерес к событиям прошлого: они часто переносили действие в условный мир рыцарских подвигов, в мир русских былин и сказок.

Обычно комические оперы отличались небольшим объемом, состояли из 1-3 актов. Основой микроструктуры пьес было явление. Главные герои комических опер, как правило, - представители третьего сословия: крестьяне, купцы, мещане, солдаты, мелкие чиновники. Дворяне чаще всего выступали в виде антигероев, создавали драматургический фон, символизируя некое социальное зло. Ведущими принципами создания системы образов в комической опере были нравственный (добродетельные и жестокосердные герои) и социальный (дворяне и люди третьего сословия), при этом часто соблюдался принцип парности образов. В отличие от статичных женских образов комедий, в комической опере женские персонажи активны, успешно противостоят жизненным невзгодам и одерживают победу в борьбе за свою любовь. Если в комедиях крестьяне изображались обычно в виде глуповатых слуг или невежественных земледельцев, то в комических операх это люди высоких чувств, глубоких нравственных понятий, поэтические натуры, близкие к миру природы и музыкально одаренные. В комических операх особо хорошо был разработан образ плута (Семен в «Розане и Любиме» Николева, Мельник в «Мельнике-колдуне» Аблесимова, Степан и Афанасий в «Несчастье от кареты» и «Сбитенщике» Княжнина). С этими образами, восходящими к традициям народного балаганного театра и отличающимися многогранностью, обладающими чертами одновременно и положительных, и отрицательных героев, в пьесах было связано движение и разрешение интриги. Герои комических опер часто носили «говорящие» имена и фамилии, например: офицер Болтай, купец Сквалыгин, девица Хавронья, подьячий Крючкодей, помещица Новомодова. В комической опере господствовали две стилевые стихии: разговорно-бытовой язык третьего сословия с использованием диалектных особенностей и специфически «народной» лексики и книжно-литературный язык дворянства. В основе речевой структуры комической оперы лежат диалог и тетралог, в то время как полилоги и монологи встречаются редко, что связано с законами жанра, культивировавшего разработку сюжетного любовного треугольника.

В музыкальном оформлении русской комической оперы были сильны традиции итальянской и французской школ. Музыку к пьесам обычно писали иностранцы: француз Бюлан, итальянец Мартини, немец Раупах, чех Блима. Среди русских композиторов, работавших в этом жанре, можно назвать Евстигнея Фомина, Василия Пашкевича, Михаила Соколовского. В спектаклях могли исполняться собственно народные песни (в «Санкт-Петербургском гостином дворе» приведен весь обряд девичника с его песнями), стилизованные под народные песни и стихи поэтов XVIII в., куплеты, заимствованные из французских комических опер, арии, дуэты и хоры. Народные песни, звучавшие в комических операх, во многом способствовали успеху жанра; они усиливали лирическое начало пьесы, давали эмоционально-психологическую характеристику персонажам. В начале XIX в. жанр комической оперы прекратил свое существование, уступив место водевилю[[27]](#footnote-27).

Излюбленным жанром русской литературы XVIII в. можно назвать комедию.

Комедия – вид драмы, в котором специфически разрешается момент действенного конфликта или борьбы антагонистических персонажей. Качественно борьба в комедии отличается тем, что она не влечет за собой серьезных, гибельных последствий для борющихся сторон; направлена на «низменные», то есть обыденные цели и ведется смешными, забавными или нелепыми средствами.

Задача комедии – произвести комическое впечатление на зрителей (читателей), вызывая их смех с помощью смешной наружности (комизм формы), речей (комизм слова) и поступков (комизм действия персонажей), нарушающих социально-психологические нормы и обычаи данной общественной среды. Все эти виды комизма переплетаются в комедии, причем перевешивают то одни, то другие. На анализе преобладающих в комедии форм комизма и основаны формальные классификации комедии. Преобладание комизма слова приводит к созданию более тонкой, литературной комедии. Перевес комизма формы характеризует более примитивные виды комедии, в основе которых лежит клоунада как первичное ядро комического. К числу таких примитивных видов комедии относятся все малые жанры: фарс, водевиль, интермедия, оперетта. Интерес к комизму положений обычно влечет безразличие к разработке характеров героев комедии; последние обнаруживают тенденцию застывать в схематические образы, условные обобщения, лишенные индивидуальных черт и потому легко переносимые из пьесы в пьесу. Такие схематические ходовые образы называются масками. Существует два вида комедии положений: простая, одноплановая, малосюжетная, интенсивная по композиции (средневековый фарс) и сложная, многоплановая, сюжетная, экстенсивная по композиции, развлекательная. Во втором виде комедии положений главенствует интрига, то есть сцепление ряда тайных кодов (обман, подтасовка фактов, подмена лиц, переодевание и.т.п.), применяемых в процессе борьбы борющимися сторонами. Этот вид комедии положений часто называется комедией интриги. В ее композиции важную роль играет случай, поворачивающий действие в неожиданную сторону, разрубающий сложный узел отношений персонажей.

Русская комедия XVIII в. связана прежде всего с именем А.П. Сумарокова. Ему принадлежат двенадцать комедий. По опыту французской литературы «правильная» классическая комедия должна быть написана стихами и состоять из пяти актов. Но Сумароков в ранних своих опытах опирался на другую традицию – на интермедии и на комедию дель-арте, знакомую русскому зрителю по спектаклям приезжих итальянских артистов. Сюжеты пьес традиционны: сватовство к героине нескольких соперников, что дает автору возможность демонстрировать их смешные стороны. Интрига обычно осложняется благоволением родителей невесты к самому недостойному из претендентов, что не мешает благополучной развязке. Первые три комедии Сумарокова «Тресотиниус», «Пустая ссора» и «Чудовищи», состоявшие из одного действия, появились в 1750 г. Герои их повторяют действующих лиц комедии дель-арте: хвастливый воин, ловкий слуга, ученый педант, алчный судья. Комический эффект достигался примитивными фарсовыми приемами: дракой, словесными перепелками, переодеванием.

Так, в комедии «Тресотиниус» к дочери господина Оронта – Клариссе сватаются ученый Тресотиниус и хвастливый офицер Брамарбас. Господин Оронт – на стороне Тресотиниуса. Сама же Кларисса любит Доранта. Она притворно соглашается подчиниться воле отца, но втайне от него вписывает в брачный контракт не Тресотиниуса, а Доранта. Оронт вынужден примириться с совершившимся. Комедия «Тресотиниус» еще очень связана с иностранными образцами: герои, заключение брачного контракта – все это взято из итальянских пьес. Русская действительность представлена сатирой на конкретное лицо. В образе Тресотиниуса выведен поэт Тредиаковский. В пьесе много стрел направлено в Тредиаковского, вплоть до пародии на его любовные песенки.

Следующие шесть комедий – «Приданое обманом», «Опекун», «Лихоимец», «Три брата совместники», «Ядовитый», «Нарцисс» - были написаны в период с 1764 по 1768 г. Это так называемые комедии характеров. Главный герой в них дается крупным планом. Его «порок» - самовлюбленность («Нарцисс»), злоязычие («Ядовитый»), скупость («Лихоимец») – становится объектом сатирического осмеяния. На сюжет некоторых комедий характеров Сумарокова оказала влияние «мещанская» слезная драма, в которой обычно изображались добродетельные герои, находящиеся в материальной зависимости от «порочных» персонажей. Большую роль в развязке слезных драм играл мотив узнавания, появление неожиданных свидетелей, вмешательство представителей закона. Наиболее типична для комедий характеров пьеса «Опекун» (1765). Ее герой – Чужехват – разновидность типа скупца. Но в отличие от комических вариантов этого характера сумароковский скупец страшен и отвратителен. Будучи опекуном нескольких сирот, он присваивает их состояние. Некоторых из них – Нису, Пасквина – он держит на положении слуг. Сострате препятствует выйти замуж за любимого человека. В конце пьесы козни Чужехвата разоблачаются, и он должен предстать перед судом.

К 1772 г. относятся «бытовые» комедии: «Мать – совместница дочери», «Вздорщица» и «Рогоносец по воображению». Последняя из них испытала влияние пьесы Фонвизина «Бригадир». В «Рогоносце» противопоставлены друг другу два типа дворян: образованные, наделенные тонкими чувствами Флориза и граф Кассандр – и невежественные, грубые, примитивные помещик Викул и его жена Хавронья. Эта чета много ест, много спит, играет от скуки в карты. Одна из сцен живописно передает черты быта этих помещиков. По случаю приезда графа Кассандра, Хавронья заказывает дворецкому праздничный обед. Делается это увлеченно, вдохновенно, со знанием дела. Обширный перечень блюд колоритно характеризует утробные интересы деревенских гурманов.

«Рогоносец по воображению» - шаг вперед в драматургии Сумарокова. В отличие от предшествующих пьес, писатель избегает здесь слишком прямолинейного осуждения героев. В сущности, Викул и Хавронья – неплохие люди. Они добродушны, гостеприимны, трогательно привязаны друг к другу. Беда их в том, что они не получили должного воспитания и образования.

Следующим этапом в развитии русской комедии XVIII столетия можно назвать творчество В.И. Лукина. Его общественно-литературная позиция была двойственна и противоречива, а деятельность как драматурга шла навстречу потребностям и вкусам нового, более демократического зрителя. Лукин призывал к созданию драматургии, которая отражала бы реальную русскую действительность и которую он противопоставлял не только ставившимся тогда на сцене петербургского театра переводным пьесам по преимуществу чисто развлекательного характера, но и ранним комедиям Сумарокова. Он считал, что Сумароков механически следовал иностранным образцам. Русские персонажи называются в его комедиях нерусскими именами, а в русский бытовой уклад им вносится ряд черт и подробностей, ему совершенно несвойственных. Например, «русский подьячий» является на квартиру русского человека, носящего почему-то имя Оронт, с целью составить брачный контракт, хотя всем известно, что русские люди венчаются в церкви и никаких гражданских свадебных контрактов у них не заключается.

Лукин призывал изображать в пьесах русскую жизнь, русские характеры – это имело прогрессивное значение для того времени. Однако сам он не спешил создавать самостоятельные русские произведения. Все его пьесы, за исключением «Мота, любовию исправленного», представляют собой переделки французских пьес. Лукин просто устранял все специфические французские черты и заменял их соответственным русским материалом. Подобную переработку иностранного подлинника писатель называл «склонением на русские нравы».

Наиболее значительной из переделок Лукина является комедия «Щепетильник». Сюжет в ней почти отсутствует, зато есть колкая сатира, направленная против представителей дворянского столичного общества («пустобряков»). Эта сатира исходит от торговца-щепетильника, который сознательно разоряет светских мотов, запрашивает с них втридорога, но раздает третью часть своих доходов беднякам. Другим положительным персонажем пьесы является Чистосердов. Он дает понятие своему племяннику-провинциалу об испорченности дворянских столичных нравов, подводит его к лавке щепетильника, у которого многие щеголи и вертопрашки, судья Обиралов, поэт Самохвалов (Сумароков) и другие приобретают за огромные деньги всяческие модные «безделки».

В «Моте, любовию исправленном» Лукин выводит на сцену взамен условно-театральных слуг и служанок русского крепостного слугу Василия. Автор превозносит Василия за то, что, получив в конце пьесы отпускную, он презирает вольность и остается при господине.

По своей литературно-общественной позиции Лукин был близок к официально-правительственному лагерю – в этом состоит основная причина нападок на него передовых сатирических журналов. Наоборот, со стороны «Всякой всячины» Лукин встречал одобрение и поддержку. Именно этим путем «склонения» иностранных подлинников на русские нравы пошел и журнал Екатерины.

Постепенно по мере своего развития русская комедия XVIII в. становится все более самобытной, самостоятельной и отличной от иностранных аналогов.

Традицию стихотворной классической комедии XVIII в. завершал В.В. Капнист, сын украинского помещика. Свой творческий путь он начал как автор сатиры на дворянские нравы. Затем в 1783 г. им была написана «Ода на рабство», вызванная закрепощением Екатериной II украинских крестьян. Поздняя лирика Капниста отличается горацианскими мотивами – воспеванием уединения, прелестей деревенской жизни, лучшим же его произведением справедливо считается комедия в стихах «Ябеда» (1798).

Комедия посвящена обличению судебного произвола и взяточничества. Слово «ябеда» первоначально означало любое прошение, поданное в суд. Позже им стали называть плутовство в судопроизводстве. Содержание пьесы было подсказано автору многолетней тяжбой с помещицей Тарковской, незаконно претендовавшей на одно из имений его матери. В пьесе эта роль принадлежит ловкому мошеннику, отставному асессору Праволову, решившему завладеть имением своего соседа подполковника Прямикова. Тяжбу между ними должна рассмотреть гражданская палата. Каждого из ее членов в начале пьесы аттестует доброжелатель Прямикова – повытчик Добров. Председатель гражданской палаты Кривосудов, по его словам, есть предатель. Не брезгует взятками и его супруга Фекла. Далее называются члены гражданской палаты, такие же, как и их начальник, бесчестные плуты. У каждого из них свои пристрастия: Атуев – охотник, Бульбулькин – пьяница, Паролькин – картежник. Завершает этот перечень жрецов Фемиды прокурор Хватайко и секретарь Кохтин. Каждому из судейских чиновников Праволов раздает деньги и подарки, соответственно их рангу и вкусам. Кривосудову – три тысячи рублей на покупку деревни, Хватайко – карету на рессорах, Атуеву – свору дорогих охотничьих собак, Бульбулькину – четырехведерную бочку венгерского вина, Паролькину – дорогие часы, украшенные жемчугом. Чтобы еще более расположить к себе Кривосудова, он сватается к его дочери Софье, в которую уже давно влюблен Прямиков. Пиршество для подкупленных чиновников, которое устраивает Праволов, - кульминация пьесы. Здесь правит бал само неправосудие, пьяное, наглое, уверенное в своей безнаказанности. В разгаре вакханалии Софья, по требованию отца, поет песенку, посвященную добродетелям императрицы. Этот комплимент царице воспринимается как насмешка над верховной властью, под эгидой которой спокойно процветает чиновничий произвол. Пиршество становится все циничнее. Прокурор Хватайко поет песню во славу взятке:

Бери, большой тут нет науки;

Бери, что только можно взять.

На что ж привешены нам руки,

Как не на то, чтоб брать[[28]](#footnote-28)?

Все присутствующие повторяют: «Брать, брать, брать».

В последнем пятом действии следуют две развязки. Вначале изображается заседание гражданской палаты, на котором, вопреки истине и закону, имение Прямикова присуждается Праволову. Но не успели еще судьи поздравить нового владельца, как входит Добров с письмом из сената, повелевающим отдать под суд и Праволова, и всех членов гражданской палаты. Справедливость как будто бы восторжествовала. Но Капнист не очень верит в ее окончательную победу. На это многозначительно намекает Добров:

Впрям: моет, говорят, ведь руку де рука:

А с уголовною гражданская палата,

Ей-ей, частехонько живет запанибрата:

Не то, при торжестве уже каком ни есть,

Под милостивый вас подвинут манифест[[29]](#footnote-29).

«Ябеда» написана по правилам классицизма александрийским стихом. В ней пять действий, сохранены все единства. Четко разграничены порок и добродетель. И вместе с тем классицизм в пьесе Капниста обогатился новыми завоеваниями. Любовная интрига сохранена, но она играет в пьесе незначительную роль. Борьба между Прямиковым и Праволовым фактически идет не столько за Софью, сколько за победу правого или неправого дела. Один выступает как защитник справедливости, другой – как сутяга и ябедник. О бесчестных подьячих, вымогателях и грабителях писали еще Кантемир и Сумароков. Своеобразие «Ябеды» в том, что судебное лихоимство показано автором не как «страсть» отдельных людей, а как недуг, присущий государственной системе, как широко распространенное общественное зло. Отсюда и название пьесы не «Ябедник», а «Ябеда», некое явление, определяющее состояние всего судопроизводства в России[[30]](#footnote-30).

Наряду с литературой в России XVIII активно развивалась журналистика.

Журналистика как особая сфера общественной деятельности возникала у каждого народа на достаточно высокой ступени социального развития. Феодальное общество с его разобщенностью и натуральным хозяйством практически не нуждалось в широком обмене информацией. Только с ростом капиталистических отношений – товарного обмена или, по крайней мере, развитием элементов капиталистического уклада в рамках феодализма – появлялись современные способы распространения информации с помощью тиражирования новостей на машинной основе, нарождается журналистика. В России журналистика как индустрия информации появилась в начале XVIII в.

Русская сатирическая журналистика XVIII в. представлена журналами Н.И. Новикова «Трутень», «Живописец», «Пустомеля», «Кошелек», Д.И. Фонвизина «Друг честных людей», И.А. Крылова «Зритель», «Почта духов» и другими. Это были преимущественно литературные журналы. Однако и в литературной форме передовые журналисты того времени Новиков, Крылов сумели поставить ряд острых социальных проблем. Новиков в своих журналах критиковал крепостнические порядки, осуждал жестокосердие помещиков, паразитизм, стремление жить не по средствам, французоманию дворян и другие пороки. Журнал «Трутень» сопровождался выразительным эпиграфом «Они работают, а вы их труд ядите» и был обращен к русским дворянам-помещикам. Не менее остро критиковал дворян-помещиков и Крылов, впоследствии знаменитый русский баснописец. Под видом переписки духов, гномов и других фантастических существ потустороннего мира он критиковал самодержавие, придворные нравы, дикость и жестокость помещиков, взяточничество чиновников. Нужно сказать, что эта сатирическая струя в журналистике была в значительной степени предопределена крупным крестьянским восстанием под предводительством Е. Пугачева, показавшим остроту социальных противоречий в стране.

Подводя итог первой главе, можно сказать, что юмор и сатира были популярны не только в античной Греции и Риме. Теория сатиры активно применялась русскими литераторами XVIII в. Взяв себе в качестве орудия борьбы идеологию Просвещения и теорию сатиры, писатели XVIII столетия хотели окончательно уничтожить феодальные порядки в России, указать на пороки общества и истребить их.

**Глава 2. Несовершенство женского мира в журналах Н.И. Новикова сквозь призму «комического».**

**§1. Просветительские взгляды Н.И. Новикова на роль журналистики. Полемика с Екатериной о назначении сатиры**

Николай Иванович Новиков родился 27 апреля 1744 г. в селе Авдотьине под Москвой в дворянской семье среднего достатка. Обучался одновременно с Фонвизиным в дворянской гимназии при Московском университете. После этого служил в чине солдата в Измайловском полку, вместе с которым принял участие в дворцовом перевороте 1762 г. В 1767-1768 гг. он состоял одним из секретарей Комиссии по составлению нового Уложения.

Важную роль в формировании мировоззрения Новикова сыграла иностранная литература. Однако определяющую роль в выработке его взглядов сыграли произведения прогрессивных русских писателей, его предшественников и современников, в которых получили свое непосредственное и наиболее полное выражение запросы, национальные принципы и особенности русской культуры.

На первое место можно поставить сочинения Ломоносова, которые оказали на молодого Новикова наиболее сильное влияние. Об этом свидетельствуют многочисленные упоминания и ссылки в ранних изданиях Новикова с неизменно высокими оценками личности и деятельности Ломоносова. Новиков был автором первой развернутой научной биографии Ломоносова. Однако не все воспринял Новиков от своего учителя. Он не понимал и не признавал материалистическое мировоззрение Ломоносова, а его писательский авторитет Новиков ставил ниже сумароковского.

Новиков был верующим, религиозным человеком. Рационалистические идеи века Просвещения уживались в нем с признанием Бога как Творца мира и человека, с верой в бессмертие души и загробную жизнь. Он всегда горячо осуждал атеизм, неуважительное или скептическое отношение к религии; верил в возможность примирения науки и религии, знания и веры, философии и богословия, в возможность доказательства существования Бога, его познания не путем откровения, а посредством разума.

Как и многие передовые люди того времени, Новиков стал членом масонского ордена. Его привлекала в масонстве не столько мистическая, сколько этическая сторона, идеи отвлеченного гуманизма, проповедь морального равенства и братства людей, независимо от их чинов и богатства. Масонство привлекало его вниманием к человеку, призывами к нравственному обновлению, к освобождению от жизненных пороков и недостатков, к веротерпимости. Таким образом, Новикова привели к масонству его идеалистические взгляды на общество, на его переустройство путем воспитания, просвещения, морального самоусовершенствования людей. Несмотря на увлечение нравственными принципами масонства, Новиков пренебрежительно относился к масонскому ритуалу и мистике. Он подвергал их критике в своих журналах и всячески высмеивал. Поэтому он являлся масоном постольку, поскольку масонство отвечало его собственным идеалам и стремлениям и поскольку он видел в лице масонов помощников в своей просветительской деятельности и издании книг.

Основными формами просветительской деятельности Новикова стали книгоиздательство и журналистика, распространение печати, исторические исследования и публикации, благотворительность. В книге он видел основной источник знаний, могучее идейное орудие, важнейшее средство воспитания и духовного воздействия на человека. Новиковым были выпущены в Петербурге 12 песен «Илиады» Гомера, несколько трагедий Корнеля в переводах Я.Б. Княжнина, а также некоторые исторические сочинения и публикации.

К концу 1770-х гг. Новиков уже имел значительный издательский опыт. За весь период от начала своей издательской деятельности с 1766 г. до 1779 г. он издал в Санкт - Петербурге 53 названия книг и журналов, которые печатались в типографиях Академии наук, Сухопутного шляхетского кадетского корпуса.

Решительный перелом в деятельности Новикова как книгоиздателя произошел в 1779 г. в связи с его переездом в Москву и взятием в аренду на десять лет типографии Московского университета. Началось время удивительной, небывалой по своей интенсивности и размаху издательской работы Новикова, масштабы и результаты которой поражали современников и потомков. Под руководством Новикова университетская типография преобразилась. Улучшилось качество выпускаемых книг (бумага, шрифты, графическое оформление и прочее), увеличился их тираж, постепенно снижалась стоимость. За первые три года Новиков издал в университетской типографии больше книг, чем их было издано в ней за предшествующие двадцать четыре года. Она стала лучшим типографским предприятием в России и одним из лучших в Европе.

Во второй половине 1780-х гг. Новиков руководил уже пятью типографиями, сам вел подбор иностранной литературы для переводов, подбирал авторов и переводчиков, просматривал рукописи. Основная часть книг прошла через его руки, была издана по его инициативе, что позволяет судить об идейно-политической направленности его издательской деятельности.

Большой заслугой Новикова было то, что он впервые так широко познакомил русского читателя с многими крупнейшими произведениями классиков зарубежной и отечественной литературы. Из западных писателей им были изданы в русских переводах сочинения Шекспира, Мильтона, Дефо, Свифта, Стерна, Мольера, Корнеля, Расина, Бомарше и других. Продолжали интенсивно печататься литературные и драматические произведения французских просветителей – Руссо, Вольтера, Дидро, Даламбера.

Кроме издания произведений художественной литературы, в чем Новиков справедливо видел важное средство просвещения народа, им было выпущено множество книг по самым различным областям знания – истории, философии, политике, социологии, педагогике, языкознанию, юриспруденции, географии, краеведению. Значительную группу изданий составляли учебники и учебные пособия, словари и самоучители иностранных языков, а также всякого рода справочники и практические руководства – по сельскому хозяйству, домоводству, медицине и т.д. Все эти книги находили самый широкий спрос.

Издательская деятельность Новикова сыграла огромную роль в развитии русской книжной культуры. Новиков показал себя в ней подлинным просветителем-патриотом, который пропагандировал передовые идеи и научные знания в самых широких слоях русского общества, пионером демократической издательской политики в России.

В общественно-политических взглядах и деятельности Новикова критика сословного неравенства и сословных предрассудков занимала важнейшее место. Новиков был убежден в том, что все люди от природы равны и подобны друг другу, что сословное неравенство – противоестественное, несправедливое и уродливое состояние, унижающее человека. Идея естественного равенства духовных способностей людей, независимо от их сословной принадлежности, буквально пронизывает собой все содержание сатирических журналов Новикова. Он настойчиво убеждал своих читателей в том, что моральная ценность человека не зависит от его сословной принадлежности, а определяется по его заслугам и нравственным качествам. Новиков указывает конкретных носителей и виновников создавшегося сословного неравенства. Весь его обличительный пафос направлен против сильных мира сего, дворянской знати, а все его симпатии – на стороне мещан, разночинцев, крестьян.

Люди, по Новикову, от рождения равны, одинаково склонны к добродетели, нравственно чисты. Но сословное неравенство морально калечит их: слабых унижает, сильных развращает, делает порочными и бесчеловечными. Пороков больше у тех, кто защищает и поддерживает несправедливый сословный строй, у богатых и знатных, у дворян. Среди богатых мало добродетельных и достойных людей, так как богатство и высокое положение портят человека. Богач живет за счет стонущих крестьян, обрабатывающих его земли, грабит и разоряет их без угрызения совести. Дворяне считают зазорным трудиться, заниматься науками, служить обществу. Ведя паразитический образ жизни, они чаще других совершают аморальные поступки.

Одним из самых отвратительных пороков Новиков считал барскую спесь, вельможное чванство, пренебрежительное и высокомерное отношение к людям среднего и низшего слоев общества. Истинное достоинство и величие человека состоят совсем в другом – в его дарованиях, заслугах перед обществом, нравственных добродетелях, в возвышенности его стремлений. Новиков мечтал о создании бессословного государства, общества свободных тружеников, где не будет трутней-эксплуататоров, где все будут одинаково трудиться для всеобщего блага, выполнять общественные обязанности, уплачивать налоги. Путь к этому – просвещение, широкое, всесословное образование народа, исправление нравов, воспитание счастливых людей и полезных граждан. Несмотря на весь утопизм подобных взглядов, они имели в то время большое прогрессивное значение. Они противостояли общепринятому тогда делению общества на «благородных» и «подлых», шли вразрез с официальной политикой правительства Екатерины II.

Главными виновниками бедствий и страданий крестьянства Новиков считал самих помещиков, их жестокие нравы. Поэтому важнейшей задачей в постановке крестьянского вопроса было для него осуждение поведения представителей помещичьего сословия, критика пороков дворянского общества. На фоне тех лишений, которые переживало закрепощенное крестьянство, поведение землевладельцев-эксплуататоров казалось особенно неприглядным, аморальным и возмутительным. Несмотря на то, что Новиков осуждал крепостнические порядки с чисто этических позиций, противопоставление положения помещиков и крестьян выглядело на страницах новиковских журналов ярким социальным контрастом.

Важнейшим пороком, от которого, по его мнению, происходят все другие недостатки, Новиков считал дворянский паразитизм, неумение и полное нежелание помещиков трудиться, их презрение к труду и трудящимся. Дворяне были убеждены в том, что «благородные» не должны работать, что труд является жребием, уделом их рабов. Безделье же порождает бессмысленный, животный образ жизни. Иные дворяне, не имея полезных занятий, бывают «отягощены» лишь такими занятиями, как еда, питье, сон.

Новиков глубоко ненавидел рабство, насилие одного человека над другим в любой его форме. Горячо и искренне сочувствуя угнетенному крестьянству, он добивался того, чтобы в крестьянине видели не безгласного раба, но человека. Он впервые в русской литературе с такой решительностью и силой убеждения поставил вопрос о бедственном положении крестьян, заклеймил тиранов-крепостников, показал, что все зло современной ему жизни лежит на совести дворян-рабовладельцев, которые мучают и истязают своих крепостных. Не выступая с требованием немедленной ликвидации крепостного права, Новиков резко обличал российских Безрассудов, которые отстаивали его незыблемость. Защищая крестьян, он апеллировал к верхам, к тем же помещикам, в которых надеялся пробудить добрые чувства.

У Новикова были свои воззрения на вопросы государственного устройства и политики. Он считал, что власть возникает из договора между правителем и народом, вручается государю для блага подданных, для удовлетворения нужд народа. Она должна основываться на принципах справедливости и строгом соблюдении законов. В случае если государь нарушит эти принципы и сделается тираном, деспотом, договор разрушается и подданные освобождаются от всяких обязательств перед ним.

Во многих статьях, опубликованных в журналах Новикова, разоблачались несправедливость и неправосудие государей, их тщеславие, корысть, слепое доверие, оказываемое недобросовестным советникам, лживость и лесть придворных. В некоторых случаях высказывалось сомнение в законности и справедливости установившейся общественной иерархии. Особенно горячим и непримиримым противником Новиков был по отношению ко всякого рода самовластью и беззаконию, тирании, насилию, жестокости. Сурово осуждая деспотическое правление, Новиков широко пропагандирует идеи сословного равенства и политической свободы.

Проблема «вольности», борьбы за эмансипацию личности человека, за справедливое общественное и политическое устройство, против угнетения и самовластия – занимала главное место в общественно-политических воззрениях Новикова, была для него главной целью и идеалом.

Следуя за Ломоносовым, Новиков ратовал за преодоление экономической и культурной отсталости России, пропагандировал идеи научного и хозяйственного прогресса, выступал за широкое развитие рыночных отношений и всего народного хозяйства.

Одной из несомненных заслуг Новикова была постановка им вопроса о равноправии женщин, о женском образовании. Подвергая беспощадному осмеянию пустых кокеток и щеголих, Новиков в то же время был серьезно озабочен бесправием и приниженным положением женщины в семье и в обществе. Он требовал равенства для женщин в умственном и юридическом отношениях, призывал смотреть на женщину с уважением, видя в ней спутницу жизни для мужчины, а не просто домашнюю работницу.

Новикова всегда привлекали и глубоко волновали вопросы национального развития России. Просветительство второй половины XVIII в. было тесно связано с формированием русской нации и развитием русской национальной культуры.

Одной из самых сильных и прогрессивных сторон просветительского мировоззрения Новикова был его горячий патриотизм, любовь к своей стране, к своему народу, его истории, культуре. Разоблачение космополитизма и галломании дворянских верхов, которые оторвались от национальной почвы, защиту и пропаганду национально-патриотических принципов и традиций он считал своим гражданским долгом, одной из важнейших задач своей просветительской деятельности.

Борьбу против галломании, слепого преклонения дворянства перед всем иностранным, французским, вели все передовые русские писатели-сатирики, начиная с Кантемира. Новиков считал низкопоклонство перед заграницей и забвение русских национальных традиций одним из главных пороков дворянского общества. Против него он боролся со всей страстностью и непримиримостью до конца жизни.

Тема борьбы против чужой культуры звучит вполне отчетливо в «Трутне» и «Живописце». Здесь и ироническое сообщение об открытии в Париже «Академии волосоподвивательной науки» для модников и модниц, и полная сарказма характеристика «молодого российского поросенка», который объездил чужие страны для своего образования и возвратился «уже совершенно свиньею», и резкая критика иностранных проходимцев-гувернеров, морально калечащих молодежь[[31]](#footnote-31), и тонкая насмешка над русской внешней торговлей (иностранцы привозят в Россию такие «крайне необходимые» предметы, как шпаги, табакерки, кружева, манжеты, ленты, чулки, пряжки, запонки, перья, булавки, а вывозят из России «безделицы» - железо, сало полотно и прочие товары)[[32]](#footnote-32).

Новиков критикует поверхностное французское образование, чисто внешнее и формальное восприятие западной культуры, заимствованную от французского дворянства моду на «скороспелое в науках знание»[[33]](#footnote-33). Заимствование иностранных манер и привычек приводит, по его мнению, лишь к распространению пороков и порче нравов.

Особенно бессмысленные и уродливые формы принимало в то время копирование иностранных мод и порядков среди «новоманерных» столичных щеголей и щеголих, поклонников и поклонниц «волосоподвивательной науки». Заимствованные ими у иностранцев «развратные светские обычаи», «нововыдуманное обхождение, противное честному житию и благопристойности», Новиков считал «поветрием», которое хуже и опаснее «моровой язвы»[[34]](#footnote-34).

Чрезвычайный интерес представляют взгляды Новикова по вопросу о роли воспитания в общественном развитии. Исходя из того, что все общественные пороки являются следствием дурных нравов и плохого воспитания, Новиков был глубоко уверен в том, что путем просвещения и нравоучения можно перевоспитать всех людей, от простого земледельца до правителя государства, независимо от их сословной принадлежности и общественного положения. Он уверен, что этим путем можно добиться общего подъема нравственного уровня людей, а, значит, и усовершенствования всей системы социальных отношений. Социальные перемены, по его мнению, должны явиться следствием нравственного прогресса, роста числа добродетельных людей в обществе.

Эпиграфом к своему журналу «Трутень» Новиков взял стих из притчи Сумарокова «Жуки и Пчелы»: «Они работают, а вы их труд ядите». В названии журнала было заключено два значения. Первое, рассчитанное на цензуру, служило своего рода прикрытием для второго. В предисловии, помещенном на первом листе журнала, издатель признавался в своей неизлечимой лености, которая якобы и была причиной этому изданию. Второй и главный смысл названия журнала был связан с основным объектом сатиры Новикова – с дворянами-крепостниками, социальными трутнями, живущими за счет крепостных крестьян. Социальная позиция «Трутня» раздражала издателей «Всякой всячины» и вызвала на страницах журнала острые споры.

Не следует забывать, что предшественницей Новикова, Крылова и Фонвизина в русской журналистике XVIII в. была сама Екатерина II. Желая привлечь на свою сторону симпатии общества и учитывая при этом общественную роль литературы, Екатерина в первую половину своего царствования не только пытается создать себе славу русской Минервы – официальной покровительницы наук и искусств. Она и сама берется за перо, выступая в качестве переводчика, плодовитого драматурга, историка, издательницы журналов. С помощью всех этих литературных начинаний Екатерина стремится захватить идеологическое лидерство в литературе, превратить ее в орган не общества, а правительства, поставив на службу своим политическим задачам и целям.

В 1769 г. Екатерина выступает в качестве негласной издательницы сатирического журнала «Всякая всячина». В его программу входило «человеколюбивое», «снисходительное» высмеивание общечеловеческих недостатков, не затрагивающее реальных, живых носителей общественных пороков. Екатерина призывала литераторов последовать ее примеру и начать издавать аналогичные журналы. Этим приглашением поспешили воспользоваться издатели других сатирических журналов. Вслед за «Всякой всячиной» появились «И то и сио» (1769) М.Д. Чулкова, «Смесь» (1769) (издатель не установлен), «Адская почта» (1769) Ф.А. Эмина, «Ни то ни се» (1769) В.Г. Рубана, «Поденщина» (1769) В.В. Тузова и, конечно же, журналы Н.И. Новикова. При этом далеко не все они захотели следовать по пути, предначертанному императрицей.

Выдающийся русский просветитель и издатель Николай Иванович Новиков выдвинул в противовес либерально-умеренной программе «Всякой всячины» программу иной – острой, общественно направленной сатиры. Только язвительная и беспощадная сатира «на лицо», по утверждению Новикова, эффективнее подействует, нежели сатира на общий порок.

Полемика между «Всякой всячиной» и «Трутнем» велась по двум тесно связанным между собой вопросам. В первом из них речь шла о предмете сатиры. Журнал Новикова утверждал, что сатира должна метить непосредственно в носителей зла. Критика «на лицо» должна произвести в порочном человеке раскаяние – он тогда увидит свой порок и, думая, что о его пороке уже всем известно, непременно будет испытывать стыд и начнет исправляться.

«Всякая всячина», напротив, взяла за правило осуждать только пороки, а не их конкретных представителей. Екатерина II стремилась обойти конкретных виновников. Это приводило к тому, что сатира превращалась в пустословие об отвлеченных идеях добра и зла, без малейшего применения к действительности.

Второй вопрос касался характера сатиры, т.е. той позиции, которую займет сатирик по отношению к носителям зла. Особую остроту придавало этому спору то обстоятельство, что объектом сатиры фактически были дворяне и весь бюрократический аппарат. Что касается крестьян, то они по своему зависимому и бесправному положению могли быть лишь объектом сочувствия и сострадания. Поэтому вопрос о характере сатиры подразумевал степень критического отношения к дворянству и бюрократии. Екатерина II не собиралась подвергать помещиков и чиновников суровому осуждению. В своем издании она ориентировалась на весьма умеренный нравоописательный журнал английского писателя Аддисона «Зритель» (1711–1712). Резкие выпады «Трутня» против помещиков-крепостников и чиновников явно пришлись ей не по вкусу, и она решила преподать ему соответствующий урок: журнал «Трутень» был запрещен.

Внешнюю победу одержала Екатерина: журналы Новикова, Фонвизина и других просветителей-демократов были закрыты, но идейная победа осталась на стороне журналистов, критиковавших крепостничество, взяточничество, галломанию дворянства и придворных, распущенность нравов и прочие социальные грехи их реальных носителей – дворян-помещиков и чиновников.

После того, как «Трутень» был запрещен, Новиков ждал благоприятного случая для выпуска нового журнала. Через два года такой случай представился. В 1772 г. Екатерина II написала комедию «О время!», в которой осмеивала реакционеров, якобы недовольных политикой правительства. Новиков решил использовать сам факт появления этой пьесы как разрешение сатирических изданий и даже сделал попытку заручиться покровительством высших властей. Новый журнал Новикова назывался «Живописец». В первом же номере издатель помещает обращение к «неизвестному» сочинителю комедии «О время!» и приглашает его сотрудничать в своем журнале. Было сделано предложение прислать в «Живописец» что-либо из его сочинений. Расчет Новикова увенчался полным успехом. Екатерина ответила издателю «Живописца» благосклонным письмом, которое было тут же опубликовано на страницах журнала.

Заручившись сильным, хотя и мало надежным покровительством, Новиков решил вернуться к крестьянской теме, столь удачно представленной в «Трутне» копиями «с отписок». В пятом листе «Живописца» он публикует знаменитый «Отрывок путешествия в \*\*\* И \*\*\* Т \*\*\*» - главу из дорожных записок неизвестного автора. Начинается «Отрывок» горестным признанием бедственного положения крестьян во всех деревнях, через которые пришлось проезжать путешественнику. Далее приводится описание одной из деревень, носящей название Разоренной, знакомство автора с крестьянскими детьми, описание убогости крестьянского быта, страха крестьян перед барином подобно страху затравленного зверя.

Во второй части «Отрывка», помещенной в одном из последующих листов «Живописца», рассказывается о встрече путешественника с крестьянами, которые вечером вернулись с барщины. Старший из них сказал: «У нашего боярина такое, родимой, поверье, что как поспеет хлеб, так сперва его боярской убираем, а со своим-то, де, изволит баять, вы поскорее уберетесь». День был субботний, но и на следующее утро крестьяне готовились выйти на поле. «И, родимой! сказал крестьянин, как не работать в воскресенье!.. Кабы да по всем праздникам нашему брату гулять, так некогда бы и работать было?». Окончание «Отрывка путешествия…» было помещено в 14-м листе первой части «Живописца».

В следующем, 15-м листе Новиков начинает печатать «Письма к Фалалею», в которых раскрывает социальный и нравственный облик дворян, ополчившихся на путевые записки господина И.Т. Форму для своей публикации Новиков выбрал очень удачную. Молодой дворянский сынок Фалалей приехал из деревни в Петербург на военную службу. Ему посылают письма отец, отставной драгунский ротмистр Трифон Панкратьевич, мать – Акулина Сидоровна и дядя – Ермолай Терентьевич. Все эти письма, ради потехи, Фалалей передает издателю «Живописца», а тот публикует их на страницах своего журнала.

В первом же письме, автором которого является отец Фалалея, с негодованием упоминается «Отрывок путешествия». Трифон Панкратьевич выражает недовольство и политикой правительства. Тем самым журнал Новикова как бы вновь ставит себя под защиту высшей власти, поскольку у него с императрицей оказывается общий противник. В конце письма сделан комплимент недавнему фавориту Екатерины графу Г. Орлову, который, в отличие от Трифона Панкратьевича, якобы не обременяет своих крестьян тяжелым оброком. Крепостнические взгляды Трифона Панкратьевича автор объясняет дремучим невежеством помещика, его примитивной, грубо утилитарной религиозностью. Тем самым жестокость к крестьянам оказывается одним из проявлений непросвещенности дворянина.

Второе письмо Трифона Панкратьевича начинается гневными упреками Фалалею, что напечатано первое письмо. Пригрозив сыну высечь его кнутом, Трифон Панкратьевич сменяет гнев на милость и советует Фалалею подать в отставку и вернуться в родительский дом. С каждой строчкой все полнее раскрывается нравственный облик отца Фалалея – стяжателя, домашнего деспота, самодура. Он уже и невесту сыну подыскал, племянницу воеводы, брак с которой сулит большую выгоду. Одновременно вырисовывается в письмах и образ самого Фалалея, который, по воспоминаниям отца, был смолоду большой проказник, любивший пороть крепостных крестьян.

Следующее письмо пишет Фалалею Акулина Сидоровна. Чувствуя близкую кончину, она прощается с сыном и советует ему не перечить отцу.

Письма к Фалалею принадлежат к лучшим образцам сатиры XVIII в. В них нет прямолинейного авторского осуждения отрицательных персонажей. Писатель предоставляет возможность каждому из героев высказать в письмах, адресованных близким людям, свои самые заветные чувства и мысли. Но именно эти простосердечные признания и оказываются для них лучшим обвинительным приговором, раскрывающим их нелепые, дикие представления об отношении к крестьянам, о службе, о гражданском долге, о родственных отношениях. Автор великолепно имитирует грубую, но по-своему красочную речь провинциальных дворян, близкую по своим истокам к народному языку, изобилующую пословицами и поговорками.

Существует мнение, что «Письма к Фалалею» принадлежат Д.И. Фонвизину, если принять во внимание удивительное сходство героев «Писем» с образами фонвизинских комедий. Так, Трифон Панкратьевич, бывший драгунский ротмистр, грубый и невежественный, держащий в страхе жену и сына, во многом напоминает Бригадира из одноименной комедии Фонвизина. В его жене, Акулине Сидоровне, угадываются черты и Бригадирши, и госпожи Простаковой. С Бригадиршей ее роднит страх перед мужем и мелочная расчетливость, с Простаковой – жестокое отношение к крестьянам и слепая любовь к сыну.

Журнал «Живописец» просуществовал еще меньше, чем «Трутень». В конце 1772 г. он был закрыт. Видимо, немаловажную роль в его судьбе сыграла публикация «Отрывка путешествия в \*\*\* И \*\*\* Т \*\*\*» и «Писем к Фалалею».

**§2. Русская женщина в зеркале новиковской сатиры**

В науке существуют разные исследования журналистики Николая Новикова. Все эти работы относятся либо к концу XIX в., либо к первой половине XX в. и посвящены, в основном, общей характеристике журналов; иногда встречаются работы по анализу тематики или жанрового состава. Можно назвать работу «Русские сатирические журналы 1769-1774 годов» А.Н. Афанасьева (1859 г.). Данное исследование ставило себе целью провести мысль, что плодотворность сатиры екатерининского времени явилась результатом контакта литературы и правительства, что объектами сатиры были только отдельные стороны общественной жизни, но никак не ее основы: крепостничество и самодержавие. Самое существенное искажение, допущенное Афанасьевым, заключалось в том, что для него все журналы этого периода в одинаковой мере все как на одно лицо. Все они благоговеют перед Екатериной и стремятся только к тому, чтобы оправдать ее политические надежды.

Позже, в 30-е гг. XX в., происходило обобщение накопленного материала по вопросу о сатирической журналистике 1769-1774 гг. Изучение истории литературы XVIII в. приобрело более серьезный исторический характер и теснее связывалось с общественно- политической и идеологической жизнью эпохи. Теперь уже не замалчивались далеко не благоприятные отклики общества и литературы на отдельные правительственные мероприятия Екатерины II. Ученые смело говорили о борьбе сатирических журналов с самой императрицей и ее указами. Среди исследователей новой формации необходимо назвать Г.П. Макогоненко, П.Н. Беркова, М.Н. Лонгинова, Ю.В. Стенника, А.В. Западова.

Несмотря на достаточное количество работ, посвященных журналистике Новикова, в науке отсутствуют исследования, которые касались бы изучения женских образов и типажей, а тем более их комического изображения, в сатирических журналах Новикова. Поэтому эта тема является абсолютно неизученной, новой.

Все женские образы Новикова имеют юмористическую или сатирическую окраску. Автор смеется над ними, иронизирует, шутит, насмехается, пародирует, злобно изобличает. Иными словами, все женщины у Новикова изображены как отрицательные персонажи, а положительные героини почти отсутствуют.

Первый женский образ встречается нам в журнале «Трутень» (1769). Перед нами предстает богато одетая женщина-боярыня, которая покупает два мотка золотых и серебряных сеток, платит за них деньги и одновременно крадет еще две сетки, пряча их под асалоп (верхнюю одежду). Купец это видит, но не хочет бесчестить даму прилюдно. Боярыня воспользовалась его замешательством и поскакала домой. Купец, надеясь на правосудие, подает челобитную в суд. Судья выносит решение, согласно которому воровка не только не понесла наказание, но еще купцу выщипала волосы, глаза подбила и кожу со спины плетьми спустила. «Ничто тебе, бедной купец! Как ты честной злородной человек осмелился назад требовать своей сетки у благородной воровки? Благодари еще боярыню, что бесчестья с тебя не взяла. В самом деле, не великая ли милость купцу сделана?»[[35]](#footnote-35).

Автор с сарказмом смеется над боярыней, но уходит от прямого и открытого изобличения, используя скрытую насмешку. Новиков предоставляет самой героине право дать оценку ситуации и положению купца, для чего применяет прием самораскрытия и саморазоблачения. Воровка не только не чувствует за собой вины, а, что самое главное, знает о своей безнаказанности и недоступности для правосудия (тем более, что правосудие продажно и несправедливо). Она ощущает себя хозяйкой положения, которая способна выйти сухой из воды в любой ситуации. Барская спесь и надменность не дают ей покоя и обрушиваются на купца. Он «виноват» в том, что пошел в суд, что потребовал вернуть украденное, что не должным образом обслужил покупательницу, в конечном итоге в том, что родился неблагородным.

«Благородная воровка» - это ключевая фраза, при помощи которой боярыня себя разоблачает. Слово «воровка» она произносит так же, как слово «покупательница». Для нее это слова одного порядка. Она подчеркивает слово «благородная», акцентируя внимание на своем происхождении. Именно принадлежность к боярам позволяет ей чувствовать свое превосходство над остальными людьми.

В данном тексте Новиков осуществляет особый языковой прием (словесный контраст) - он использует в словосочетании семантически не сочетаемые слова: благородный человек не может быть вором, а воровка не может называться благородной женщиной. Тем самым, в иносказательной форме автор намекает на то, что истинная боярыня и воровство – вещи несовместимые, и наша воровка позорит это высокое звание, следовательно, не заслуживает называться боярыней.

Данная ситуация помещена в жанр «ведомости» и затрагивает одну из самых наболевших и злободневных для Новикова тем – произвол и самодурство высших слоев общества, сословное неравенство, несправедливость судей.

В I части пятнадцатого листа «Живописца» представлена еще более ужасающая картина. Мы знакомимся с родственниками молодого Фалалеюшки, среди которых интерес представляет его мать Акулина Сидоровна. Она отличается строгим нравом и особой жестокостью в обращении с крепостными. Вздорная и своенравная, Акулина Сидоровна наводит страх на своих подчиненных. О ней упоминается лишь в одном предложении, однако это предложение устами ее мужа Трифона Панкратьевича рисует нам достаточно яркий образ помещицы. «Сидоровна…всем кожу спустила, то-то проказница, я за то ее и люблю, что уж коли примется сечь, так отделает, перемен двенадцать подадут: попросит небось воды со льдом, да это, нет ничего, лучше смотрят»[[36]](#footnote-36). В этой фразе сосредоточен весь ужас самоуправства и безнаказанности помещицы. Она так усердно и рьяно бьет крепостных, что двенадцать раз меняет розги. Не следует воспринимать слово «проказница» как авторскую шутку. На самом деле, за словом скрывается глубокое негодование, едкая и язвительная ирония автора, переходящая в сарказм. Новиков с ненавистью относится к страшному миру помещичьего произвола и насилия над крестьянами, поэтому Акулина Сидоровна заслуживает беспощадного саркастического смеха.

В эту же категорию можно отнести помещицу Скупягину, у которой пропала ложка. Приглашенная кофегадательница безосновательно объявляет вором дворового Ваньку. Помещица запугивает крепостного и выбивает из него признание. Ванька отпирается, но ему не верят и секут без пощады. Не в силах больше терпеть напрасные и незаслуженные мучения, Ваньке приходится «признаться» в краже. Он лжет о том, что украл ложку, продал ее и пропил с соседским слугой Андреем. Андрей также под действием побоев вынужден лгать о своей причастности к воровству. Конец этой истории очень печален. Скупягина отняла у Ваньки законное жалованье, лишив его средств к существованию. Из доброго человека он превращается в вора: обкрадывает госпожу уже по-настоящему, уходит, проматывает деньги и попадается – в результате его посылают на каторгу.

Говорящая фамилия помещицы сразу же указывает на господствующую черту в ее образе – скупость, жадность. Новиков подчеркивает, что именно из-за жадности Скупягиной судьба Ваньки становится трагической. Сатирик с ненавистью и сарказмом говорит о том, что крепостное право развязывало господам руки, и они делали с крепостными все что хотели: били, грабили, мучили, а также растлевали физически и морально.

Следующей на арену выходит госпожа Бранюкова. Она отличилась тем, что каждую минуту бранилась с друзьями, детьми, слугами и своими девками. Она не может ничего приказать, не обругав человека. Друзья для нее всегда ветрены, угрюмы, скупы или расточительны; дети для нее всегда упрямы; слуги и девки – ленивы, пьяницы, моты, картежники, воры. Она до такой степени бранчлива, что, если не найдет малейшей причины кого-нибудь побранить, то бранит саму себя. В результате такого беспрерывного ворчанья она часто болеет разными припадками. Ей срочно необходим рецепт.

Госпожа Бранюкова помещена Новиковым в раздел «объявлений». Первое, что бросается в глаза – автор переносит свойство характера человека в его имя: она «Бранюкова», потому что бранится. Этот прием называется «говорящие имена и фамилии».

В XXVII листе «Трутня» за 1769 г. в жанре «рецептов» публикуется рецепт для Бранюковой. Ей советуют каждый день выпивать по большому стакану воды, настоянной на благоразумии. Это должно утешить бесконечное волнение в ее крови и произвести то, что «она кропотливостью своею сама будет гнушаться и после того увидит, что люди без погрешностей быть не могут и что иногда оные прощать весьма нужно»[[37]](#footnote-37). Здесь мы встречаемся с юмористической безобидной насмешкой автора (шуткой).

Аналогичным образом можно охарактеризовать госпожу Непоседову. Ее «болезнь» состоит в беспрестанных переездах из дома в дом, в результате чего она переносит вести и сплетни, ссорит друзей, супругов и всех подряд, кто попадется под руку. «Сие делает от доброго сердца, ибо она всех любит равно»[[38]](#footnote-38). На данное объявление журнал опубликовал рецепт: больная должна чаще бывать дома и смотреть за своей экономией. Тогда у нее останется гораздо меньше времени на бесполезные выезды, и она не сделает столько вреда друзьям и самой себе. Также ей следует принимать по три порошка в день, составленных из благоразумия и истинной дружбы. Это должно пробудить в ней честь, добродетель и отвращение к сплетням.

Говорящая фамилия Непоседовой происходит от того, что госпожа не может усидеть на месте по причине безделья. Здесь автор тоже насмешлив в отношении героини. Своими шутливыми рецептами он надеется искоренить человеческие пороки, или хотя бы бороться с ними. В данном тексте сатирик указывает на такие пороки, как безделье, лень и паразитизм господ.

В VI «Трутня» за 1769 г. опубликовано объявление под заголовком «подряды», в котором сообщается, что у некой престарелой кокетки освободились места в штате любовников. Ей требуются примерно двенадцать молодых, пригожих дворян и мещан. Все, кто пожелает помочь даме в поставке свежей мужской силы или сам захочет занять вакантное место, могут обращаться к ней самой. А в «ведомостях» из Москвы в XVI листе автор сообщает, что объявление, данное в VI листе, вскружило голову многим господам. Эти господа уже занимают деньги, шьют новые платья и прочие убранства, «умножающие пригожество глупых вертопрашных голов»[[39]](#footnote-39). Они уже хотят скакать в Петербург, чтобы не упустить столь выгодный шанс. Далее в XXIV листе опубликовано сообщение для пятидесятилетней госпожи по имени Смех. Автор данного послания вменяет в вину даме то, что она старается казаться восемнадцатилетней девушкой, что каждый день по пять часов просиживает у зеркала, перед которым делает ужимки, корчит рожицы, бросает страстные и горделивые взгляды, что раскрашивает свои глаза красками и порошками, отчего лицо становится похожим на маску. Не пора ли сударыне образумиться? Зачем она делает из себя «смешную дуру»?[[40]](#footnote-40) Ведь годы протекли и оставили следы в виде морщин, которые никто не полюбит. Автор дает кокетке рецепт: забыть о жеманстве, румянах, белилах, порошках и хранить в старости благопристойность, которой дама была лишена в молодости, а также тешить свое самолюбие воспоминаниями.

Данные публикации являются звеньями одной цепи: они объединены персоной одной и той же женщины. Дело в том, что Новиков под «престарелой кокеткой» подразумевает саму Екатерину II. Говоря в первом объявлении о том, что кокетке требуются дворяне и мещане «для наполнения порожних мест по положенному у одной престарелой кокетки о любовниках штату»[[41]](#footnote-41), тем самым Новиков намекает на быструю смену фаворитов у Екатерины II. Если в VI листе автор говорит иносказательно о героине и не дает ей имени, то в XXIV листе ранее безымянная дама получает имя Смех. Это имя тоже можно назвать «говорящим» - оно означает, что, что бы ни делала кокетка, все это вызывает у Новикова смех: ее попытки молодиться вызывают презрение и иронию автора.

В XIII листе «Трутня» перед взором читателя предстает та самая «престарелая кокетка» в жанре «картины». Здесь тоже угадывается Екатерина. Она описана как женщина около пятидесяти лет, «не так дурна, чтоб за хорошие подарки какому щеголю не могла еще понравиться»[[42]](#footnote-42). Окружающих женщин она отталкивает прочь, а мужчинам показывает ласку, «дает им знак, чтоб они подошли к ней, и досадует, что они противятся»[[43]](#footnote-43). Позади нее стоят двое мужчин. Один из них спрашивает: «кто она такова? Ответ другого: Безумнова»[[44]](#footnote-44). Новиков высмеивает не по годам сладострастную натуру императрицы. Он считает ее порочной женщиной и награждает ее очень емкой фамилией – Безумнова. Такой «говорящей» фамилией может обладать только выжившая из ума женщина. В этой характеристике видна прямая обидная издевка. Новиков насмехается над Екатериной, пародируя ее манеры и поведение.

В этих публикациях затронута тема глупого и слепого следования моде, когда дамы бальзаковского возраста в погоне за ушедшей молодостью румянятся и белятся, что вызывает только смех.

В III листе за 1770 г. в жанре «портрета» тоже упоминается кокетка: ей без малого сорок лет, она часто посматривает в зеркало, одевается по вкусу и говорит модное словечко из жаргона щеголих «шутишь», если мужчина скажет ей, что она еще молода. Особенность этой кокетки в том, что она хулит всех молодых девушек за ветреность, плохую (немодную) одежду и вольное обхождение. Называя себя старухой и посмеиваясь над шалостями молодых людей, она в то же время старается не отставать от молодежи и кокетничает как девушка юных лет. Новиков удачно подметил эту противоречивость в характере многих женщин. Более того, эта кокетка большую часть своих лет препроводила во сне и за туалетным столиком. «В подлинную она еще робенок»[[45]](#footnote-45). Автор смеется и подшучивает над этим великовозрастным ребенком.

Новикова также забавляют молоденькие девицы, спешащие выскочить замуж. Для таких особ у него есть особый рецепт: принять до тридцати горьких капель, именуемых брачные узы. «По принятии сих капель, конечно, не так скоро захочет она замуж, но пожелает остаться у своей матушки[[46]](#footnote-46)».

На страницах новиковских сатирических журналов встречается целая армия модниц, щеголих, вертопрашек. К ним у автора тоже особое отношение. Все они очень похожи друг на друга, как сестры-близняшки: одеваются щегольски, часто смотрятся в зеркало, стараются кокетничать с мужчинами, немодных женщин обсуждают и осуждают, а мужчин часто хвалят, книг не читают, зато любят болтать языком, смотреть театральные представления и маскарады и хотят нравиться всем с первого взгляда.

Одна такая девица изображена в карикатурном виде:

Немножко лик рябенек,

Немножко рот кривенек,

Немножко ум слабенек,

А вообще сказать прямым словцом,

Чресчур дурна лицом…

А девушка себе такую дурноту

Считает в красоту…[[47]](#footnote-47)

Чтобы посмеяться над «красавицей» и выставить ее в неприглядном виде, Новиков ввел фигуру слуги, функция которого – обнаружить глупость, самохвальство и дурноту девицы:

Что против вашего лица я становился,

Причина та тому, что я всегда дивился,

Сколь в знатных и простых домах, где ни бывал,

Я сколь каких из женщин ни знавал,

Верховых девушек, боярышен, крестьянок,

Грузинок, персианок,

Но с роду не видал по самой этот раз

Нигде дурняе вас.[[48]](#footnote-48)

В четвертом листе I части «Живописца» автор затрагивает важную для него тему женской образованности. Новиков предоставляет читательнице журнала право порассуждать об этом. «Как глупы те люди, которые в науках самые прекрасные лета погубляют. Ужесть как смешны ученые мужчины, а наши сестры ученые – о! они-то совершенные дуры. Беспримерно, как они смешны! Не для географии одарила нас природа красотою лица, не для математики дано нам острое и проницательное понятие, не для истории награждены мы пленяющим голосом, не для фисики вложены в нас нежные сердца, для чего же одарены мы сими преимуществами? – чтобы быть обожаемы. – В слове, уметь нравиться, все наши заключаются науки. Ученая женщина фуй! Как это неловко. Ужесть как завидно состояние красавицы и как беспримерно жалко ученой женщины»[[49]](#footnote-49). Другая щеголиха признается, что больше не берет в руки книг: боится «провонять сухой моралью»[[50]](#footnote-50). Феофан, Кантемир, «Телемак» - все это вздор для нее. Читая их, она не способна понять ни слова. Характеризуя свое внутреннее состояние во время чтения, она употребляет модное в жаргоне щеголих выражение «теснота в голове»[[51]](#footnote-51). Благодаря приему самораскрытия героини Новиков акцентирует внимание на низком уровне образованности женщин, принадлежащих самым разным слоям общества. Такое положение дел удручает сатирика. Он высмеивает жаргон щеголих: «радость», «ужесть как», «по чести», «уморишь», «ломать глаза» - модные словечки так и сыплются из их уст. Смех вызывает мода наклеивать мушки для кокетства. Это был условный язык, при помощи которого щеголихи, помещая мушку в разных частях лица, объяснялись, таким образом, со своими кавалерами. Новиков видел, как жадно впитывалась чужая культура и чужие обычаи. Русские женщины слепо подражали французским модницам. Сатирик считал это опасным явлением, которое уничтожало национальный колорит и самобытность. Поэтому его смех приобретает саркастический оттенок.

Вся опасность положения становится ясной из слов самой щеголихи: «Вот какое из нас французы делают превращение, из деревенской дуры в три месяца сделать модную щеголиху для человека невозможность, а французы делают. Какою благодарностию должны мы французам, они нас просвещают и оказывают свои услуги и тогда, когда их не требуем»[[52]](#footnote-52).

Издатель печатает ответ этой читательнице, в котором выражает свое недовольство и негодование по поводу глупой моды. Зачем прелестное лицо портить красками, зачем чернить брови и глаза? По мнению сатирика, это коверкает истинную красоту и делает женщину безобразной. Совет издателя - оставить все искусство и забыть глупую моду. Новиков сомневается в том, последует ли его совету сударыня. На этот случай он отсылает читательницу к «Всякой всячине», где ее сочинитель обещал напечатать рецепты, советы и упражнения для модниц. Новиков и здесь не упускает случая уколоть Екатерину II, которая, по его мнению, развращает молодежь, печатая в своем журнале глупые советы.

Чтобы лишний раз подвергнуть сатирическому изображению своих читательниц, Новиков помещает в своих изданиях их портреты. Перекраса говорит, что «Трутень» был бы «несравненным» журналом, если бы не трогал женщин. По ее мнению, женские слабости извинительны. Нелепа хвалит «Трутня» за то, что он напечатан с украшениями. А Роза читает журнал и одновременно говорит с любовником: «Читает и не понимает. Ей ни хвалить, ни хулить невозможно»[[53]](#footnote-53). Нарциса читает листы журнала, но рассуждать о них у нее нет времени, так как все ее мысли заняты собственной красотой.

Эти портреты свидетельствуют о глупости, дурном воспитании и подражании женщин моде.

Новиков на страницах своих журналов дает возможность читательницам высказываться. Он печатает письма как поклонниц журналов, так и письма недовольных журналами женщин.

Одна из читательниц, подписавшаяся как «Доброхотное сердечко», открыто говорит о своем разочаровании в «Живописце», ведь вместо любовных картинок она находит «поношения и клевету противу прекрасного пола»[[54]](#footnote-54). Дама возмущается тем, что живописец написал женское лицо темными красками. «Ты еще не знаешь, что кто не умеет женскому полу угождать, того и за человека не почитают»[[55]](#footnote-55). Ее злость вызвана тем, что автор публикует портреты без приукрашивания и лести, иногда в весьма неприглядном виде. Дамы не нравятся себе на портретах и боятся насмешек со стороны родственников и друзей. Доброхотное сердечко призывает издателя опомниться и не портить отношения с прекрасным полом. Ему необходимо напечатать пару-тройку хорошеньких девиц, и тогда заказы на портреты посыплются на его голову. Даму возмущает также и то, что издатель не был во Франции и оттого не умеет говорить по-французски и употреблять «нежных только цветов краски»[[56]](#footnote-56). За этой внешней критикой «необразованности» издателя скрывается куда более серьезная претензия к нему, заключенная во фразе: «Пора, право пора тебе, дружок, опомниться»[[57]](#footnote-57). В этой фразе Новиков намекает на притеснения со стороны «Всякой всячины». Известно, что Екатерина хотела контролировать все издания на предмет их идеологической программы.

Читательница даже пытается подкупить издателя деньгами, чтобы он умерил свой пыл и обличительный пафос, который так злил императрицу.

Совершенно ясно, что данное письмо было придумано самим Новиковым, но он приписывает его перу Екатерины, говоря, тем самым, эзоповским языком о попытке подчинить литераторов влиянию правительства. Новиков всеми силами сопротивлялся этому и призывал писателей противостоять натиску двора.

Очевидно, сатира Новикова на женские пороки была едкой и язвительной, что не нравилось читательницам. Об этом можно судить по еще одному письму к «Живописцу». Разгневанная женщина обвиняет журнал в злословии и клевете. Дело в том, что в прошлом листе «Живописца» автор попрекал даму в ревности. Именно это и стало предметом недовольства. Читательница утверждает, что женщины давно избавились от такого порока, как ревность. «Мы не столько о мужьях своих думаем, чтобы стали к ним ревновать, и только что терпим их, а не любим: и как можно столько любить мужа? Непонятно, странно, смешно, уморил, ха! ха! ха! – Ревновать к мужу, любить его: этого я никак не понимаю»[[58]](#footnote-58). При помощи приема саморазоблачения героини Новиков показывает царящие в XVIII в. в России обычаи. Мы видим пародию на нравы российского общества. Подражая этим нравам, автор словами героини обнаруживает их характерные особенности. По моде того времени видеть мужа каждый час, сидеть с ним обнявшись, говорить с ним нежно, да еще и ревновать к нему – такая женщина достойна всеобщего презрения. Воспитание наше беспримерно: мы мужьям нашим даем свободу знаться с теми женщинами, с которыми хотят; и довели их до того, что и они нам то же позволяют»[[59]](#footnote-59). Согласно нравам и моде того времени, благополучие семей происходит от всеобщей свободы и вседозволенности.

Новиков раздражался по поводу вольности во взаимоотношениях между супругами. Язвительную насмешку вызывает у него тот напор и агрессивность, с какими дамы отстаивают моду на свободные отношения.

В «Трутне» и «Живописце» представлено достаточно много публикаций в самых разных жанрах, которые составляют общую картину нравов в российском обществе XVIII в.

В жанре картины представляется нам вдовушка лет двадцати, очень недурна собой. Рядом с ней в богатом уборе изображен согнувшийся старик: он страдает подагрой, коликами, удушьем, словом, всеми возможными припадками, какие бывают на закате жизни. Спальня и кабинет вдовушки скрывают двух молодых ее любовников, которые живут на иждивении старика в должности помощников. Новиков с иронией замечает, что вдова держит любовников, видимо, для самой благородной цели – для облегчения старости своего возлюбленного. Поместив двух «помощников» в кабинет и спальню, автор этим намекает на их истинное предназначение – ублажать девушку. Издатель подшучивает над героиней, когда рисует рядом с ней любовника-старика на последнем издыхании. Этой шуткой он предлагает вдовушке в скором времени еще раз овдоветь и зажить припеваючи с двумя другими.

В «Трутне» за 1769 г. опубликованы «Ведомости». По жанру – это пародия на газету, поэтому мы встречаем такие разделы, как «В Санктпетербурге», «Из Москвы», «Подряды», «Продажа» и другие. Здесь также обличаются общественные нравы и женские пороки и недостатки.

В разделе под названием «Из Мещанской» напечатано объявление о женщине лет пятидесяти. Она хочет замуж. Кто хочет на ней жениться, тот может явиться к свахам города Санкт – Петербург. Насмешка автора обнаруживается тогда, когда он сообщает нам об отсутствии у невесты приданого, зато присутствуют «достоинства» - дурнота, глупость, упрямство, расточительность, драчливость, тяга к игре в карты, пьянство и страсть к большому количеству косметики. Когда Новиков перечисляет все «добродетели» женщины, чувствуется его улыбка и насмешка – хороша невеста! Свой смех автор подчеркивает и тем, что пороки называет добродетелями, акцентируя внимание на том, что в современном ему обществе все перевернулось с ног на голову: то, что раньше считалось недостойным для женщины, теперь объявлено ее добродетелью.

Далее мы встречаемся с Злонравой в разделе «С Васильевского острова». Она в грусти и слезах проводила целый год, ожидая возвращения своего супруга. После его возвращения она от радости была почти без ума, но спустя час муж стал противоречить ей. Злонрава мгновенно впала в ярость, проклинала день своего рождения и час их брака и посылала мужа к черту. Изумленные друзья мужа удивились такой перемене в супруге и спросили ее о причине столь яростной злости. На это Злонрава отвечала им: «О том-то я плакала, что не с кем было мне браниться»[[60]](#footnote-60). Новиков отрицательно относился к грубым, надменным и эгоистичным женщинам, поэтому наградил данную героиню говорящим именем Злонрава – таким именем, которое не могло бы вызывать симпатию, а только отторжение.

Молодая госпожа Прелеста озаботилась вопросом: бывают ли между крестьянами мужья рогоносцы. Крестьянин к ней со встречным вопросом: а между господами бывают ли, сударыня? Госпожа своим ответом сама себя разоблачает: как не быть, и у меня есть муж. Далее по ходу разговора выясняется, что господа живут в разных половинах дома согласно моде. Крестьянин удивляется господским обычаям и нравам. Теперь ему понятно, почему господин не может усмотреть за супругой: если жена – вертихвостка, кокетка, не любит мужа, да если еще и всякая дурная мода вмешивается в семейные дела, тогда трудно сохранить верность между супругами.

Словами крестьянина говорит сам Новиков. Он выражает свое презрение к неверным женам и готовность осмеивать их всегда и везде. Автор в образе крестьянина едко и язвительно заключает: «чему ж дивиться, сударыня, что ваш муж за вами усмотреть не может, когда вы так от него далеко живете».

В разделе «Быль» напечатано стихотворение о некоей модной жене:

Любя супругу муж избаловал потачкой,

Хотя и не был трус,

Однако им жена играет как собачкой…

Страдает муж горячкой.

Жена о сем ничуть не дует в ус,

Имея с малых лет она в амурах вкус.

В болезни стонет муж, жена хохочет,

Вдовой быть хочет

И мужу говорит: когда, мой свет, умрешь?..

Что ж должно бы на то сказать? Жена, ты врешь!

А муж ответствовал, хотя жену исправить:

Желаю я и сам давно сей свет оставить,

Когда лишь тем могу покой тебе восставить.[[61]](#footnote-61)

Новиков хохочет над бедным мужем, используя прием сравнения с животным (собакой). Он смеется над подкаблучником и насмехается над его беспомощностью. Супруга – настоящий изверг: она довела мужа до горячки и сводит его в могилу.

Если зрительно представить данную картину, то изображение можно назвать карикатурным, иногда преувеличенным (с элементами гротеска). Перед нами предстает женщина, отдающая команды мужу, словно собачке. При этом у нее есть ус и с детских лет вкус. Она так сильно запугала мужа, что тот хочет сам поскорее проститься с жизнью.

В данной иллюстрации автор высмеивает в героине глупость, нахальство, невоспитанность и приверженность светским нравам. Также чувствуется авторская насмешка над слабостью мужского пола, представитель которого очень жалок, беззащитен, вызывает только смех. В какой-то степени Новиков намекает на все возрастающую роль женщины в российском обществе XVIII в. и на претензии женщин на доминирование в семейных отношениях.

Сатирик называет такую мораль скотской, потому что отношения любви, брака, семьи подменены у них сожительством двух, соединенных капиталом, равнодушных друг к другу людей, изо дня в день ругающихся всеми бранными словами, дерущихся палками, меняющих взаимно любовников. Столичные дворяне уверяют, что «по-нашему надобно любить так, чтобы всегда отстать можно было»[[62]](#footnote-62), что «чем глупее муж, тем лучше для жены»[[63]](#footnote-63).

Подводя итог разговору о тематике, проблематике и жанровом составе журналов Новикова, а также итог исследованию аспектов комического изображения женских образов, можно сделать вывод об их величайшем разнообразии. На страницах новиковских сатирических журналов затрагиваются такие темы, как произвол и самодурство помещиков, борьба против сословного неравенства, вельможное чванство, разоблачение взяточничества, казнокрадство чиновников, несправедливость судей, волокита и злоупотребления продажной царской администрации, паразитизм правящих сословий. Наряду с этими темами издатель ставит вопросы о положении крестьян, обличает наиболее уродливые проявления крепостного права, осуждает слепое подражание иностранной моде, галломанию дворянства, грубость, безнравственность, невежество, ханжество, суеверие и предрассудки, дурное воспитание, ложную набожность, пошлость, коверканье и засорение русского языка в угоду моде, вертопрахов, щеголей, кокеток и их любовные ухищрения – это наиболее актуальные и злободневные темы для Новикова.

Жанровый состав журналов «Трутень» и «Живописец» также отмечены разнообразием. Те жанры, в пользу которых делает свой выбор Новиков, говорят о полемичном характере его сатиры. Эта полемичность обнаруживается при сравнении жанров «Трутня» и «Всякой всячины». Дело в том, что Екатерина II опиралась на английский сатирико-нравоучительный журнал Аддисона «Зритель» и заимствовала из него большое количество материалов, в том числе и жанровые формы. Она предпочитала бытовые очерки, нравоописательные эссе, переписка с действительными и мнимыми корреспондентами. Заявленный Екатериной демократизм журнала не соответствовал действительности, так как «Всякая всячина» оставалась органом узкого круга приближенных к императрице лиц. Позиция новиковского журнала была прямо противоположной. Новиков не стремился скрывать недостатки и пороки, как это делала Екатерина, а наоборот, подвергал их осмеянию и бичеванию. Тем самым, издатель открыто приобщает читателя к обсуждению самых насущных вопросов.

Новиков пародирует газетные объявления, разные газетные рубрики, например: «ведомости», «подряды», пародируются газетные сообщения – все это является пародией на форму официального документа. Издатель не случайно обращается к газетной периодике. Он стремится показать Екатерине, какой должна быть истинная журналистика: не камерной, пустословной и субъективной, а злободневной, открытой, доступной всем слоям общества и демократичной.

Еще одним объектом пародирования стала форма рецептов лечебника. Известно, что сама Екатерина давала рецепты своим читателям от разных болезней. Используя эту форму, Новиков и здесь подражает императрице, стараясь больнее ее уколоть своим подражательством. На страницах «Трутня», «Живописца» и других изданий он называет целый список недугов, которыми страдает общество, и затрагивает важнейшие вопросы социальной жизни России. Новиков берет на себя функции врачевателя, цель которого – вылечить больное общество. Сатирик дает своим пациентам рецепты для выздоровления. Его рецепты существенно отличаются от тех, которые давала Екатерина. Она прописывала больным, страдающим бессонницей, читать ненавистного ей Тредиаковского. Такую сатиру Екатерины можно назвать мелочной, мстительной и абсолютно бестактной. Новиковская сатира носила просветительский характер. Он давал совершенно иные рецепты: «надлежит больному довольную меру здравого привить рассудка и человеколюбия, что истребит из него пустую кичливость и высокомерное презрение к другим людям… Мнится, что похвальняе бедным быть дворянином или мещанином и полезным государству членом, нежели знатной породы тунеядцем, известным только по глупости, дому, экипажам и ливрее»[[64]](#footnote-64).

Важную часть «Трутня» составляют письма к издателю. Все они придуманы самим сатириком и подчинены сатирическим целям. Благодаря этим письмам мы знакомимся с галереей сатирических портретов, которые сами себя характеризуют. При помощи приема саморазоблачения выясняется психология кокеток, щеголей и других читателей журнала. Можно вспомнить письмо к издателю «Трутня» от щеголихи (1770 г., VI лист), к издателю «Живописца» (часть I, лист 9) от нее же и от «Доброхотного сердечка» («Живописец», часть II, лист 10).

Использование жанра пародийного словаря в «Трутне» и «Живописце» помогает Новикову наиболее ярко охарактеризовать образы кокеток и щеголих через их жаргон. С этой целью сатирик публикует «Опыт модного словаря щегольского наречия».

Интересны «портреты», присланные госпожой «ужесть как мила» в журнал («Трутень», лист XVII) – ее образ однолинеен, лишен индивидуальных черт. В поведении госпожи превалирует одна черта – кокетство, которое исчерпывает всю характеристику дамы.

Выше перечислены те жанры, которые связаны с женскими образами, но наряду с ними издатель прибегает и к другим жанрам: «диалогу», «притче», «загадке», «отрывку из путешествия», «копиям с переписки крестьян и помещиков».

Новиков смеется над человеческими пороками, но за его смехом скрывается глубокая озабоченность судьбами граждан и страны в целом. Смех сатирика имеет разные оттенки: от иронии до сарказма, от шутки до насмешки. Чтобы более ярко подчеркнуть оттенок смеха, он использует разные приемы и средства: пародию, говорящие имена и фамилии, иносказание (проявляется в намеках и эзоповом языке), притворные панегирики Екатерине, саморазоблачение, сравнение с животными, языковые средства (слова разных языков и стилей в жаргоне кокеток).

Новиков-сатирик делал все, чтобы приблизить журналистику к простому читателю и сделать ее более демократичной. До Новикова жанры сатирической литературы были представлены только стихотворными формами: сатирой, унаследованной от Горация, Ювенала и Буало, басней, эпиграммой. Сатирик ввел множество образцов прозаической сатиры, пародийно обыгрывающей формы и жанры серьезной литературы, обозначенные выше. После него все эти жанры прочно вошли в обиход журнальной сатиры XVIII в. Еще одной заслугой Новикова являлось то, что он в полемике со «Всякой всячиной» разработал ту систему намеков и те приемы многозначительного недоговаривания, которые позже получат название эзопова языка и без которых трудно себе представить всю последующую литературу.

**Глава 3. Женские нравы и характеры в комедиях Д.И. Фонвизина**

**§1. Герои Д.И. Фонвизина перед вызовом просветительских идей**

Д.И. Фонвизин по своим убеждениям был просветителем и увлекался идеями вольтерьянства. Он на время стал заложником мифов и легенд о Вольтере, бытовавших тогда в России. Вольтера считали противником религиозности и католической церкви, борцом против религиозных предрассудков. В связи с этим сложился миф о нем как о безбожнике, развратителе нравственных ценностей, по вине которого русские мужья и жены изменяли друг другу. Именно таким искаженным было понимание вольтерьянской свободы на русской почве.

Как мы увидим позже, просветительские и вольтерьянские идеи найдут свое воплощение в комедиях Фонвизина. Этими идеями сатирик бросает вызов своим героям и испытывает их, а также обнажает их сущность и натуру. Степень образованности, просвещенности, нравственной и моральной чистоты – вот те критерии, по которым сатирик делит своих героев на два лагеря. По этим критериям герои проходят проверку автора.

Главным вопросом для Фонвизина был вопрос о том, каким должен быть истинный дворянин и отвечают ли российские дворяне своему высокому положению в государстве.

Старое и новое дворянство характеризовалось невежеством. Они были единодушны в вопросе о просвещении. Вот с какими словами Бригадир обращается к Советнику:

Бригадир: На что, сват, грамматика? Я без нее дожил почти до шестидесяти лет, да и детей взвел. Вот уже Иванушке гораздо за двадцать, а он – в добрый час молвить, в худой помолчать – и не слыхивал о грамматике[[65]](#footnote-65).

Ему вторит Бригадирша:

Бригадирша: Конечно, грамматика не надобна. Прежде, нежели ее учить станешь, так вить ее купить еще надобно. Заплатишь за нее гривен восемь, а выучишь ли, нет ли – бог знает[[66]](#footnote-66).

В ненужности грамматики уверена и Советница:

Советница: Черт меня возьми, ежели грамматика к чему-нибудь нужна, а особливо в деревне. В городе, по крайней мере, изорвала я одну на папильоты[[67]](#footnote-67).

Иван: Я с вами согласен, на что грамматика![[68]](#footnote-68)

Что же читать? Бригадир советует читать артикул и военный устав, Советник – Уложение и указы, Бригадирша – ее «расходные тетрадки», Советница велит читать только любовные романы.

Для Фонвизина более опасными и страшными кажутся Иванушка и Советница, нежели Советник и Бригадир. Последние всю жизнь в меру своих способностей служили государству: один – в военной, другой – в статской службе. Они не бегали от выполнения своих обязанностей. Первому еще до бригадирства проломили голову, другой, еще до того как стать советником, ослеп в коллегии. Оба они были необразованны, поэтому путь к высоким чинам для них был долгим и нелегким. Конечно, их служба была бы более полезна отечеству, если бы они были образованными людьми. Однако они так и не осознали необходимость образования для исполнения дворянином своей «должности». Фонвизин высмеивает в комедии «Бригадир» солдафонство, грубость и жестокость одного и ханжество и взяточничество другого. Следовательно, внутренний облик этих персонажей, по Фонвизину, не отвечает идеалу дворянина.

Но и дети, воспитывавшиеся в иных условиях, не стали образованнее отцов. В отличие от родителей, они сочли себя свободными от выполнения своего долга и предались наслаждению жизнью. Такое поведение, с точки зрения сатирика, вообще недостойно звания дворянина. Поэтому тема Ивана с его потребительским отношением к жизни раскрывается в комедии остро сатирически. Авторскому осуждению подвергнуты все его понятия и представления, которыми он руководствуется в своей жизни: отношение к отечеству, просвещению, национальной культуре, языку, национальным нравам, семье. Его разговоры с Бригадиром, Советницей, Бригадиршей, Добролюбовым проникнуты глубокой авторской иронией, направленной на осуждение дворянина, который забыл о своих обязанностях и бесчестит свое сословие. «Всему причиной воспитание», - говорит Добролюбов, и с ним соглашается Бригадир. Модное французское воспитание в сочетании с чтением любовных романов привело к формированию молодого повесы, для которого «кружева и блонды» составляют главное в жизни. Ему чужды интересы отечества, в нем не развито чувство долга. Такие дети, как Иван, еще меньше достойны высокого звания дворянина, чем их невежественные отцы.

Истинными дворянами в комедии являются Добролюбов и Софья. Они отличаются умом, образованностью, гуманностью, любовью к отечеству, уважением к родной культуре и языку, высокой нравственностью, сознанием своего долга, озабоченностью судьбами своего сословия. Они оба понимали необходимость оздоровления общества и сознавали ненормальность сложившегося положения в государстве. Характеризуя положение в судах, Добролюбов говорит: «Корыстолюбие наших лихоимцев перешло все пределы. Кажется, что нет таких запрещений, которые их унять бы могли»[[69]](#footnote-69).

Комедия «Бригадир» содержала необычайно острую оценку русской действительности в ее важнейших сторонах, однако своим непосредственным предметом она избрала частную жизнь дворянского сословия. Семейные отношения оставались той сферой, которая в наибольшей степени позволяла раскрыть поведение героев в частной жизни. Главным вопросом, занимавшим Фонвизина в комедии «Недоросль», оставался вопрос о том, каким должен быть истинный дворянин и отвечает ли русское дворянство своему назначению. Мы видим, как дворяне уклоняются от выполнения прямых обязанностей перед государством, не понимают необходимости образования ума и воспитания нравственности. Писатель поставил вопрос об обуздании невежественных помещиков, злоупотреблявших своей властью над крестьянами, и дал критическое изображение русского двора Екатерины II.

В структуру комедии включены сцены и лица, не имеющие прямого отношения к развитию сюжета, но связанные с содержанием комедии. Одни из них проникнуты истинным комизмом. Это сцены с примеркой Митрофаном нового платья и обсуждение работы Тришки, уроки Митрофана, ссора сестры с братом, ссора учителей, комический диалог во время экзамена Митрофана. Все они создают представление о бытовой, повседневной жизни некультурной помещичьей семьи, уровне ее запросов, внутрисемейных отношениях и убеждают зрителя в правдоподобии и жизненности происходящего на сцене.

Другие сцены выдержаны в ином стиле. Это диалоги положительных героев – Стародума, Правдина, Милона, Стародума и Софьи. В этих диалогах речь идет о просвещенном монархе, о назначении дворянина, о браке и семье, о воспитании молодых дворян и о том, что нельзя угнетать рабством других людей. Эти речи представляют собой изложение положительной программы Фонвизина.

Действие в комедии объединяет всех персонажей и одновременно делит их на злонравных и добродетельных. Первые как бы сосредоточиваются вокруг Простаковой, вторые – вокруг Стародума. Это касается и второстепенных героев: учителей и слуг. Характер участия персонажей в событиях неодинаков. По степени активности среди отрицательных персонажей на первое место ставится Простакова, затем Скотинин, Митрофан. Простаков в борьбе не участвует. Из положительных героев пассивна Софья. Что касается остальных, то их участие в событиях проявляется в самые решительные моменты: объявляет свою волю женихам Стародум, предопределяя развязку; спасает с оружием в руках свою невесту от похитителей Милон; объявляет правительственный указ об опеке Правдин.

Различие героев не сводится лишь к их моральным качествам. В комедии присутствуют более глубокие основания для противопоставления изображенных в ней дворян. В соответствии с этим имеются две развязки. Дна касалась взаимоотношений Митрофана, Скотинина, Милона и Софьи, судьба которых определялась, с одной стороны, Простаковой, с другой – Стародумом; вторая относилась к судьбе Простаковой как злонравной помещицы и плохой матери. В событиях этой развязки раскрывались общественные и нравственные идеалы автора.

Истинную сущность должности дворянина Фонвизин видел в служении государству и отечеству. Только в одном случае дворянин может устраниться от несения государственной службы – выйти в отставку. Но и уйдя с государственной службы, он должен отвечать назначению дворянина. Оно состоит в разумном управлении имением и крестьянами и гуманном к ним отношении.

Сатирик сохраняет в комедии группировку персонажей, намеченную в «Бригадире». Она отражает реальный, действительный процесс расслоения дворянства. В комедии противопоставлены две категории людей: невежественные, непросвещенные дворяне и дворяне образованные, просвещенные. Первая группа дворян представлена прежде всего старшим поколением – Простаковыми. Причиной их злонравия Фонвизин называет невежество. Пренебрежение к науке дети получали в наследство от отцов. «Без наук люди живут и жили», «ученье вздор», главное уметь «достаточек нажить и сохранить» - к этому сводится житейская философия невежественного дворянства. В руках этого дворянства, далекого от понимания нужд государства, находится воспитание молодого поколения дворян.

Резкой противопоставленности между отцами и детьми в лагере невежественных дворян нет, так как у них нет разного понимания «должности дворянина». Мысль «быть полезным своим согражданам» чужда им в равной степени. Простакова понимает, что ее Митрофану придется служить, а времена наступили другие: «умниц-то ныне завелось много». Она уже не решается заявить, подобно своему отцу: «Не будь тот Скотинин, кто чему-нибудь учиться захочет»[[70]](#footnote-70). Отношение к учению у нее не переменилось, переменились условия: «Что ты станешь делать? Робенок, не выучась, поезжай-ка в тот же Петербург; скажут – дурак»[[71]](#footnote-71). И она нанимает учителей, хотя особого смысла в занятиях науками не видит. Служба воспринимается ею как нечто враждебное ее сыну.

Результаты пагубного воздействия не замедлили проявиться. «Уж года четыре как учится» Митрофан, но толку никакого. Он усвоил философию родителей. Решение Правдина отправить его на военную службу недоросль воспринимает как неизбежное зло и покоряется, «махнув рукой».

Бессердечие, деспотизм, нежелание признавать за крепостными никаких прав на равенство с «благородными» характеризует отношение диких помещиков к своим людям. Одна из самых преданных крепостных Простаковой – Еремеевна – служит ей вот уже сорок лет, а получает в качестве вознаграждения за свою службу «по пяти рублей на год да по пяти пощечин на день».

Просвещенное дворянство, с которым связывает автор свои идеалы, представлено в комедии также четырьмя героями. Это Стародум, Правдин, Милон, Софья. Особая роль отведена Стародуму и Правдину. В их образах нашли отражение важнейшие стороны мировоззрения самого Фонвизина и стоявших за ним лучших представителей русского просвещенного дворянства.

Правдин – член наместничества. По своему должностному положению он в состоянии «облегчать судьбу несчастных». Столкнувшись в доме Простаковой с фактами бесчеловечного обращения помещицы с подвластными ей людьми, он «из собственного подвига сердца» обращается к наместнику в надежде положить конец ее варварству. Мерой облегчения судеб несчастных людей явилось взятие по ходу действия имения Простаковой под опеку. Развязка, к которой подводит комедию Фонвизин, носила условный, нежизненный характер. Действия Правдина, правительственного чиновника, выполнявшего волю «вышней власти», не подтверждались русской действительностью той поры. Они отражали лишь настроения, чаяния части просвещенного дворянства и поэтому воспринимались как совет правительству о возможном способе регулирования отношений между помещиками и крестьянами. В силу этого образ Правдина имел в комедии не реальный, а условный, идеальный характер.

Большей жизненностью отличается образ Стародума. С образом Стародума связано в комедии выражение идей той части прогрессивного дворянства, которая находилась в оппозиции к правлению Екатерины, осуждала ее действия. Внешне диалоги Стародума с положительными персонажами строились на обсуждении проблем морали и воспитания, но по затронутым в них вопросам и освещению разных сторон общественной жизни они были шире и содержали критику развращенности современного двора, осуждение монарха, душа которого не всегда бывает великой. Негодование вызывали злоупотребления крепостным правом и то, что дворяне забыли свои обязанности.

Критика всех недостатков давалась Стародумом с позиций дворянского сословия и в его интересах. Она не покушалась на социальную структуру общества. Причины недостатков в общественной жизни, в том числе бесправного положения крестьян, объяснялись Стародумом плохим исполнением должности. Следовательно, все дело было в плохом помещике, в плохом чиновнике, непросвещенном монархе.

Хотя Стародум и Правдин не могли осуществить свои идеалы в общественной практике, их суждения, взятые в совокупности, делали комедию идейно созвучной политической трагедии.

Таким образом, герои Фонвизина делятся на порочных, невежественных, непросвещенных героев, которые символизируют больное общество, и на образованных, просвещенных, с кем сатирик связывал свои надежды на излечение страны.

**§2. Грани комического изображения женских образов в комедиях Д.И. Фонвизина «Бригадир» и «Недоросль»**

В комедии Фонвизина «Бригадир» есть три женских персонажа – Софья, Советница и Бригадирша. Софья – полностью положительная героиня, поэтому ее мы рассматривать не будем. Интерес для нас представляют Авдотья Потапьевна (Советница) и Акулина Тимофеевна (Бригадирша) – два женских сатирических образа.

Первый раз мы встречаемся с Советницей уже в I явлении первого действия: она в дезабилье (модном утреннем платье) и корнете, жеманяся, разливает чай. Только по одной этой авторской ремарке уже можно составить первое впечатление о Советнице. Это дама, которая является рабой моды, причем моды не только на одежду, но и на манеры, жесты и обхождение в обществе.

В первом действии идет разговор о предстоящей свадьбе Софьи (дочери Советника и падчерицы Советницы) и Ивана (сына Бригадира и Бригадирши). Вступая в беседу, Авдотья Потапьевна обнаруживает перед читателем главную сторону своего характера. Чтобы охарактеризовать специфическую черту ее натуры, Фонвизин пользуется приемом автохарактеристики, или самораскрытия:

Советница: Ах! Сколь счастлива дочь наша! Она идет за того, который был в Париже! Ах! Радость моя! Я довольно знаю, каково жить с тем мужем, который в Париже не был[[72]](#footnote-72).

Автор смеется над героиней, ведь она завидует собственной дочери, и иронизирует над тем, что она благоговеет и преклоняется перед заграницей. Она без доли юмора и со всей серьезностью сообщает, что главной добродетелью для мужчины является посещение Парижа. По ее логике, если человек не был там, то его жизнь прожита зря. Смешное здесь скрывается под маской серьезности тона Советницы. Несмотря на иронию, у автора преобладает отрицательное и насмешливое отношение к таким мыслям жены Советника. Эти черты составляют основу образа Авдотьи Потапьевны. Советница тянется к Ивану душой и телом: их объединяет безграничная любовь ко всему иностранному, они готовы часами обсуждать преимущества заграничной жизни перед жизнью в России.

Французомания – еще одна черта натуры Советницы. Мерилом человеческой ценности и полезности для нее является то, был человек в Париже или нет. При встрече с незнакомым ей Добролюбовым она в первую очередь спрашивает его об этом. Услышав отрицательный ответ, жена Советника теряет к нему всяческий интерес. Лишь Иван «достоин» называться настоящим мужчиной – ведь он был в Париже! Собственно, это главная тема, которая связывает Ивана и Советницу. Эти «влюбленные» готовы целые дни проводить в разговорах о Франции. Бригадирский сын при каждом удобном случае хвалится своей поездкой в Париж и на ходу придумывает истории о том, с каким восхищением его принимали французы. Советница же ловит каждое его слово и не устает восхищаться им.

Советница к тому же оказывается совершенной лентяйкой, не способной к какому-либо труду: ни умственному, ни физическому. Об этом она сообщает сама, причем без всякого стыда и угрызений совести:

Советница: Ах, душа моя. Умираю с скуки. И если бы поутру не сидела я часов трех у туалета, то могу сказать, умереть бы все равно для меня было; я тем только и дышу, что из Москвы присылают ко мне нередко головные уборы, которые я то и дело надеваю на голову… После туалета лучшее мое препровождение в том, что я загадываю в карты[[73]](#footnote-73).

Единственное ее занятие состоит в перемене туалетов и игре в карты. Все свое негодование и презрение по поводу дворянской лени и безделья Фонвизин вкладывает в уста Советника:

Советник: Может быть, я имел бы свой кусок хлеба и получше, ежели бы жена моя не такая была охотница до корнетов, манжет и прочих вздоров, не служащих ни к временному, ни к вечному блаженству[[74]](#footnote-74).

У героини нет даже желания трудиться. Она знает, что за нее все сделают другие (которых она называет – «скотина»).

Чтобы еще больше подчеркнуть деградацию личности Советницы, автор награждает ее репликой, согласно которой Советница призывает Ивана бросить все науки и читать только любовные романы:

Советница: Не поверишь, как такие книги просвещают. Я, не читав их, рисковала бы остаться навеки дурою[[75]](#footnote-75).

Такие высказывания героини вызывают саркастический смех. Авдотья Потапьевна не только признается в своей нелюбви к наукам, но еще и развращает молодого Ивана, когда советует следовать ее примеру. По ее мнению, грамматика не нужна, особенно в деревне; одну грамматику она уже изорвала на папильотки. Такая дама, которая использует грамматику не по назначению и рвет ее на папильотки, может вызывать только презрительный и беспощадный смех.

Автор насмехается над Иваном и Авдотьей Потапьевной. Эта насмешка скрыта в речи героев. Фонвизин, пародируя жаргон кокеток и щеголей, заставляет героев почти в каждом предложении употреблять либо модные словечки, либо французские слова и выражения. Интерес представляет и то, что оба они коверкают французские слова, придавая им русские окончания. В результате – их речь похожа на смесь французского с нижегородским. Создается такое ощущение, что они говорят на каком-то только им доступном языке, потому что окружающие люди с трудом понимают их.

«Скиляжничать»[[76]](#footnote-76), «дискюрировать»[[77]](#footnote-77), «ах, душа моя!», «экскюзовать»[[78]](#footnote-78) - вот примеры словоупотребления, характерные для Советницы.

Фигура Авдотьи Потапьевны вызывает у автора временами даже хохот. Чтобы читатель тоже вдоволь посмеялся над женой Советника, Фонвизин заставляет героиню произносить смешные фразы:

Советница:…Выбрали такую сурьезную материю, которую я не понимаю[[79]](#footnote-79).

…Мои уши терпеть не могут слышать о чертях и о тех людях, которые столь много на них походят[[80]](#footnote-80).

…Я вижу, что у тебя на голове пудра, а есть ли что в голове, того черт меня возьми, приметить не могу[[81]](#footnote-81).

Ты одолжишь меня чрезвычайно[[82]](#footnote-82). Без сумнения, мы рождены под одною кометою[[83]](#footnote-83).

По этим и другим примерам видно, что автор пародирует замысловатую речь модниц, щеголих и кокеток, к коим относится и Советница. Сатирик насмехается над тем, с какой серьезностью и важностью она вставляет в разговор к месту и не к месту иностранные слова. Тем самым, жена Советника набивает себе цену: она хочет казаться образованной женщиной, знающей иностранные языки, одевающейся по моде и весьма популярной у молодых франтов и модников, бывающих в других странах.

Вероятно то, что Фонвизин позаимствовал примеры модного жаргона в сатирических журналах Новикова, потому что отдельные слова Советницы схожи с теми, что напечатаны Новиковым в «Словаре модного щегольского наречия».

Авдотья Потапьевна гордится не только знанием французских слов, но и своим дворянским титулом. Очевидно, именно этот титул позволяет ей с отвращением и пренебрежением относиться к крепостным людям. На вопрос Бригадирши держит ли она для своих дворовых людей общий стол или выдает им деньги на пропитание, Советница отвечает:

Советница:…Я почему знаю, что ест вся эта скотина?[[84]](#footnote-84)…Мы сами в деревне обходимся со всеми без церемонии[[85]](#footnote-85).

Безусловно, такие речи достойны гневного обличения и высшей степени негодования. В таких моментах автор показывает истинное отношение дворян к крепостному народу – людям, которые вынуждены быть на положении рабов у деспотов и извергов.

Порочная натура Советницы еще более полно раскрывается в ее отношении к собственному мужу. Говоря о нем, она не стесняется в выражениях:

Советница: Я сама стражду, душа моя, от моего урода. Муж мой – прямая приказная строка[[86]](#footnote-86). Мой урод при всем том ужасная ханжа: не пропускает ни обедни, ни заутрени и думает, радость моя, что будто бог столько комплезан[[87]](#footnote-87), что он за всенощною простит ему то, что днем наворовано[[88]](#footnote-88).

Фонвизин в облике Советницы пародирует тогдашние господские нравы: моду на свободные отношения в браке, моду на измены и частую смену любовников. Она абсолютно честно и открыто высказывает свое мнение о тех, кто не следует этой моде:

Советница: Все соседи наши такие неучи, такие скоты, которые сидят по домам, обнявшись с женами. А жены их – ха, ха, ха, ха! – жены их не знают еще и до сих пор, что это – дезабилье, и думают, что будто можно прожить на сем свете в полшлафроке. Они, душа моя, ни о чем больше не думают, как о столовых припасах, прямые свиньи[[89]](#footnote-89)…Для меня нет ничего комоднее[[90]](#footnote-90) свободы. Я знаю, что все равно, иметь ли мужа, или быть связанной[[91]](#footnote-91).

Советница упрекает мужа в консервативности взглядов:

Советница: Он говорит…будто муж и жена составляют одного человека[[92]](#footnote-92).

Из этих слов следует вывод, что супружеская верность для героини – абсолютно необязательная вещь в браке. Вкладывая в уста Авдотьи Потапьевны такие слова, Фонвизин пародирует «модные» взаимоотношения супругов. Мы видим, что Советница не способна на истинное человеческое чувство, в частности – на любовь. Презрительный смех вызывает то, как дворяне подменяют любовь пошлым и грязным ухаживанием.

В обрисовке образа Советницы автор пользуется сатирическими красками, однако природа ее характера ограничивается лишь небольшим набором специфических черт: французоманией, страстью к моде, глупостью и необразованностью, ленью и паразитизмом.

Более колоритным является образ Акулины Тимофеевны (Бригадирши). Она не так однозначна, как Советница, а ее образ более сложен.

Основополагающей чертой ее характера является скупость, жадность, любовь к деньгам. По ее собственному признанию:

Бригадирша: Мне самой скучны те речи, от которых нет никакого барыша[[93]](#footnote-93).

Вот что говорит о ней ее сын Иван:

Сын: Я без лести могу сказать о ней, что она за рубль рада вытерпеть горячку с пятнами[[94]](#footnote-94).

Это очень емкое определение характеризует Бригадиршу как скупую и жадную до денег женщину. Все ее мысли и действия подчинены одному: постоянному подсчитыванию денег и пополнению своих запасов. Такая скупая натура достойна едкого, «терзающего» смеха читателя.

Искренний и здоровый смех вызывает то обстоятельство, что Советник, влюбившись в Бригадиршу, находит, что эта недалекая, только о деньгах говорящая и думающая дама по уму «годится быть коллегии президентом»[[95]](#footnote-95). На протяжении всей пьесы Бригадирша пребывает в вечном страхе перед возможными убытками. Ее патологическая скупость говорит сама за себя, но она дополнительно подчеркивается остроумной характеристикой сына и тем, что скряга Советник воспринимает эту жадность как образец разумной экономии.

Наряду со скупостью, тупость – вторая черта ее характера. Об уме Бригадирши можно судить по ее собственным речам. Она признается:

Бригадирша: Конечно, грамматика не надобна. Прежде нежели ее учить станешь, так ведь ее купить еще надобно. Заплатишь за нее гривен восемь, а выучишь ли, нет ли – бог знает[[96]](#footnote-96).

Выгода, а не разум – вот чем руководствуется Бригадирша при принятии решений. Однако, она сама имеет иное мнение относительно своих умственных способностей:

Бригадирша: Ведь я бригадирша! ...Мне, слава богу, ума не занимать![[97]](#footnote-97)

Такая самонадеянность и важность способны порождать читательский хохот. Акулина Тимофеевна смешна в своей уверенности в собственном уме. Жалуясь Софье и Добролюбову на жестокое обращение с ней мужа, она рассказывает, как он ее ругал без всякого с ее стороны повода:

Бригадирша: Уж я у него стала и свинья, и дура; а вы сами видите, дура ли я?[[98]](#footnote-98)

Добролюбов иронически подтверждает:

Добролюбов: Конечно, видим, сударыня[[99]](#footnote-99).

Безусловно, Бригадирша очень ограничена и не понимает самых простых вещей, не относящихся к хозяйственной, домашней жизни, что вызывает смех. Однако, ее скупость и жадность – это, скорее всего, следствия нелегкой кочевой жизни с мужем, начавшим свою карьеру с низших чинов. Такая жизнь приучила ее к бережливости, доходящей до скопидомства.

Акулина Тимофеевна – представительница старого феодального миропорядка. Именно поэтому у нее часто случаются недопонимания и недомолвки с модниками Иваном и Советницей. Читатель искренне улыбается и беззлобно подсмеивается над тем, как Бригадирша путается в речах собственного сына, ничего не понимая. Очень остроумно выглядят сцены разговоров между Иваном и матерью: модный щегольский жаргон, французские восклицания, русифицированные французские слова сына перемежаются в комедии с живым, естественным и непринужденным языком матери. Используя прием остроты, Фонвизин сближает два далеких друг от друга мира – старый и новый. Забавно выглядят сцены, когда мать и сын в буквальном смысле говорят на разных языках. Бригадирша сетует и сокрушается, не в силах понять Ивана. В такие моменты читатель трогательно и незлобно смеется над отсталой матерью.

Фонвизин нарисовал образ Акулины Тимофеевны не только сатирическими красками. На протяжении комедии она произносит фразы, которые порождают хохот и искристый смех. Например, следя за игрой в карты, Бригадирша вспоминает свою молодость:

Сын (показав карты): Санпрандер шесть матедоров[[100]](#footnote-100).

Бригадирша: Что, мой батюшка, что ты сказал, мададуры? Вот нынче стали играть и в дуры, а, бывало, так все в дураки игрывали. Да что это у вас за игра идет? Я не разберу, хоть ты меня зарежь. Бывало, как мы заведем игру, так или в марьяж, или в дураки; а всего веселей, бывало, в хрюшки. Раздадут по три карточки; у кого пигус, тот и вышел; а кто останется, так дранье такое подымут, что животики надорвешь[[101]](#footnote-101).

Взаимным непониманием проникнута сцена объяснения в любви Советника к Бригадирше. После признания Советника, что он грешит перед ней «оком и помышлением», она недоуменно вопрошает:

Бригадирша: Да как это грешат оком?

Советник разъясняет:

Советник: Я грешу пред тобою, взирая на тебя оком…

Бригадирша: Да я на тебя смотрю и обем. Неужели это грешно?[[102]](#footnote-102)

Весь комизм положения Акулины Тимофеевны состоит в том, что она не в состоянии понять ни одного слова, если оно не употреблено в переносном значении. Любая метафора имеет для нее лишь один прямой смысл, что каждый раз создает комическую ситуацию. Бригадирша буквально воспринимает фразу Советника о соблазняющем его «оке», которое ему «исткнуть должно» для спасения души, и искренне пугается:

Бригадирша: Так ты и вправду, мой батюшка, глазок себе выколоть хочешь?[[103]](#footnote-103)

Не доходит до нее и недвусмысленное предложение Советника «согрешить и покаяться»:

Бригадирша: Как не согрешить, батюшка! Един бог без греха[[104]](#footnote-104).

Ободренный этим замечанием, Советник радостно восклицает:

Советник: Так, моя матушка. И ты сама теперь исповедуешь, что ты причастна греху сему?

Из этих слов Бригадирша понимает, опять буквально, одно лишь знакомое слово «исповедуешь» и говорит:

Бригадирша: Я исповедуюся, батюшка, всегда в великий пост на первой[[105]](#footnote-105).

Облик этой жадной и глупой женщины в определенных сценах становится совершенно иным. Она со слезами рассказывает Софье и Добролюбову о крутом нраве мужа, от которого она натерпелась за долгую жизнь грубых оскорблений и побоев. «Один господь видит, каково мое житье! – жалуется она. – Закажу и другу и ворогу идти замуж»[[106]](#footnote-106). Жестокий самодур Бригадир приучил ее к постоянному страху:

Бригадирша: Того и смотрю, что резнет меня чем ни попало; рассуди ж, моя матушка, вить долго ль до беды: раскроит череп разом. После и спохватится, да не что сделаешь[[107]](#footnote-107).

По ее словам, однажды, «и то без сердцов…в шутку», он толкнул ее в грудь с такой силой, что она «не взвидела света божьего» и едва не отдала богу душу, чем весьма насмешила своего мужа.

После таких речей смех становится трагикомическим, это похоже больше на смех сквозь слезы. С одной стороны, читатель насмехается над животными нравами и обычаями в семье Бригадирши, но, с другой стороны, ее участь и женская доля вызывают сочувствие и сопереживание. Рассказывая, как хохотал муж, издеваясь над ней, она сообщает, что и сама «недель через пять-шесть…тому смеялась»[[108]](#footnote-108). На возмущенный вопрос Добролюбова: «Да как же вы с ним жить можете, когда он и в шутку чуть было вас на тот свет не отправил?» - Бригадирша отвечает словами, свидетельствующими о том, что она смирилась со своей участью: «Так и жить. Вить я, мать моя, не одна замужем. Мое житье-то худо-худо, а все не так, как, бывало, наших офицершей»[[109]](#footnote-109). За этим следует рассказ о судьбе некой капитанши, муж которой, по фамилии Гвоздилов, «бывало…рассерчает за что-нибудь, а больше хмельной; так, веришь ли богу, мать моя, что гвоздит он, гвоздит ее, бывало, в чем душа останется, а ни дай ни вынеси за что. Ну, мы, наше сторона дело, а ино наплачешься, на нее глядя»[[110]](#footnote-110). Сочувствие недалекой и невежественной Бригадирши страданиям безвестной капитанши, также обойденной подлинно человеческой жизнью, как и она сама, поднимает и просветляет образ самой Бригадирши.

Добролюбов и Софья приходят в ужас от поведения Бригадира, готового по любому поводу забить жену до смерти. «Неужели, - спрашивает Софья, - он с вами столько варварски поступал, что вы от него уже и терпели на это похожее?». Акулина Тимофеевна дает ответ, от которого читателю хочется и смеяться, и плакать одновременно: «То нет, моя матушка. Этого еще не бывало, чтоб он убил меня до смерти. Нет, нет еще»[[111]](#footnote-111).

Данные сцены, пронизанные трагизмом и комизмом одновременно, позволяют сделать вывод, что образ Бригадирши – это не условная маска скупости или глупости, а живой человек со своими индивидуальными и одновременно типическими чертами.

На первый взгляд кажется, что Советница и Бригадирша представляют собой два противоположных типа русских дворянок. С одной стороны, это именно так. Но с другой стороны, между ними больше общего, чем различного – они одинаково закоснели в своих сословных предрассудках, одинаково грубы, тупы, невежественны и обе вызывают читательский смех.

Если Бригадирша – это тупая, забитая помещица, опасающаяся грубости и злости мужа, то положение госпожи Простаковой из комедии «Недоросль» нельзя назвать подчиненным и унизительным.

Действие комедии происходит в имении Простаковых. Сама госпожа Простакова является неограниченной хозяйкой в доме. Любопытно отметить то, что в перечне действующих лиц только ей присвоено слово «госпожа», остальные герои названы лишь по фамилии или по имени. Она действительно господствует в подвластном ей мире, господствует нагло, деспотично, с полной уверенностью в своей безнаказанности. Лейтмотивом всей пьесы является бесчеловечное обращение «презлой фурии» с попавшими под ее страшную власть бесправными и беспомощными людьми. Уже начало пьесы – знаменитое примеривание кафтана – сразу же вводит читателя в атмосферу дома Простаковых. Здесь мы слышим из уст помещицы грубую брань в адрес доморощенного портного Тришки: «А ты, скот, подойди поближе. Не говорила ль я тебе, воровская харя, чтоб ты кафтан пустил шире. Дитя, первое, растет; другое, дитя и без узкого кафтана деликатного сложения. Скажи, болван, чем ты оправдаешься? Так разве необходимо надобно быть портным, чтобы уметь сшить кафтан хорошенько. Экое скотское рассуждение!»[[112]](#footnote-112). Она отдает привычное распоряжение наказать розгами ни в чем не повинного слугу: «Так верь же и тому, что я холопям потакать не намерена. Поди, сударь, и теперь же накажи…»[[113]](#footnote-113). Всю свою досаду и злость от неудач Простакова вымещает на дворовых и крепостных людях. Она считает, что дворянин волен поколотить или высечь слугу. Деспотизм, властность и самодурство крепостницы обрисованы сплошь сатирическими красками; здесь мы не найдем юмора и дружелюбного смеха.

Дикая помещица всех без разбора подчиненных ей людей обзывала скотами, хотя, на самом деле, сама утратила человеческий образ и подобие. Она, будучи в девичестве Скотининой, имея скотскую натуру, приобрела звериные повадки. Живя среди звероподобных людей, Простакова стала главной в этой стае.

Чтобы вызвать у читателя отвращение и омерзение от дикой помещицы, Фонвизин сравнивает ее семейство со скотиной. Простакова сама твердит о своей скотской природе с наивностью и простодушием, что усиливает комический эффект. Представляясь Стародуму, она рассказывает о себе: «Ведь и я по отце Скотининых. Покойный батюшка женился на покойнице матушке; она была по прозванию Приплодиных. Нас, детей, было у них восемнадцать человек…»[[114]](#footnote-114). В подобных тонах говорит о Простаковой ее брат: «Что греха таить, одного помету; да вишь как развизжалась…»[[115]](#footnote-115). В данном случае автор использует прием сравнения с животными: он сравнивает крепостницу с собакой, что свидетельствует о жестокой насмешке над героиней. Сама Простакова уподобляет свою любовь к сыну Митрофанушке привязанности суки к своим щенятам: «Слыхано ли, чтоб сука щенят своих выдавала?»[[116]](#footnote-116). Мотив звериной натуры несколько раз обыгрывается Фонвизиным. «Я, братец, с тобою маяться не стану»[[117]](#footnote-117), - говорит Простакова, обращаясь к брату. Или еще один пример: когда Правдин угрожает предать ее суду за попытку насильственного увоза Софьи под венец, она с бесподобной непосредственностью восклицает: «Ах, я собачья дочь! Что я наделала»[[118]](#footnote-118).

В пьесе она представлена как злая жена, которая держит под башмаком своего мужа и угнетает рабством крепостных. Она – хозяйка положения, что подчеркивается тем, как представляются Стародуму ее родственники: «Я сестрин брат», «Я женин муж», «А я матушкин сынок». Помещица является центральной фигурой этого жестокого мирка, именно она определяет характер отношений между всеми жильцами в доме. Простакова грубо помыкает покорным супругом, отчего он превратился в безвольного человека и послушное орудие. Такая жена-мегера вызывает смех с элементами омерзения и отторжения.

Читатель грубо смеется над тем, каким образом Простакова трактует указ «о вольности дворянской». Она заявляет, что этот указ (освободивший дворянина от обязательной службы государству, установленной Петром I) сделал дворянина «вольным» прежде всего в отношении к крепостным, освободив его от всех обременительных для него человеческих и нравственных обязанностей перед обществом. Поэтому сатирик сожалеет, что неограниченная власть сосредоточена в руках таких страшных людей, как Простакова.

В обращении с сыном «презлая фурия» меняет гнев на милость. Ее любовь к Митрофану поистине безрассудна, слепа. В отличие от «холопей» ему она готова потакать решительно во всем. Даже непомерная прожорливость сына вызывает у нее прежде всего умиление и лишь потом беспокойство за его здоровье. Сам Митрофан понимает, что сила в доме на стороне матери, поэтому он не перечит ей.

Простаковой по веянию времени пришлось принять печальную для себя необходимость обучения своего единственного сына, но она по-прежнему осталась непримиримой противницей просвещения. Так, в одном из своих монологов Простакова говорит: «Митрофанушка, друг мой, коли ученье так опасно для твоей головушки, так по мне перестань…»[[119]](#footnote-119). Она даже и представить не может, что же на самом деле выйдет из ее сына. А если разобраться, Митрофан – избалованный, ленивый, грубый, невежественный недоросль. Фонвизин так издевается над невежеством матери и сына, что иногда кажется, что он ставит знак равенства между воспитанием и образованием. Воспитание приносит свои плоды. Митрофан приноровился к обстановке. Подобно матери, он третирует отца, вслед за матерью унижает выкормившую и вынянчившую его Еремеевну.

Митрофан учится только для вида. Стремясь произвести выгодное впечатление на Стародума, она так и говорит: «Ты хоть для виду поучись, чтоб дошло до ушей его, как ты трудишься, Митрофанушка»[[120]](#footnote-120). Помещица и сама дает практические советы при решении задач на сложение и деление. Найденные втроем на дороге деньги, по ее понятиям, вообще не подлежат дележу: «Нашел деньги, ни с кем не делись. Все себе возьми, Митрофанушка. Не учись этой дурацкой науке»[[121]](#footnote-121). Она убеждена, что науки не нужны, так как «без наук люди живут и жили». В качестве примера помещица приводит своего отца, который был воеводой пятнадцать лет, не знал грамоту, а сумел нажить и сохранить состояние.

Простакова очень хитра, изворотлива и жадна до денег. Пользуясь сиротством Софьи, она завладевает имением девушки. Не спросив согласия Софьи, решает выдать ее замуж за своего брата. Дальнейшие события заставляют ее поменять свои планы. Неожиданное для Простаковых известие о «воскресении» Стародума и чтение его письма очень важны для раскрытия психологии помещицы. Сначала нежданная весть вызывает у нее испуг, недоверие и злобу. Она предполагает, что это хитрый замысел Софьи, которая хочет запугать «родственников» своим дядей и вырваться из их дома. Здоровый смех читателя сопровождает слова и действия Простаковой, когда она не хочет даже слышать, что Стародум «никогда не умирал», ибо это идет вразрез с ее волей и желаниями: «Как не умирал![[122]](#footnote-122) – в бешенстве кричит крепостница мужу. – Что ты бабушку путаешь! Разве ты не знаешь, что уж несколько лет от меня его и в памятцах за упокой поминали?»[[123]](#footnote-123). Простакова даже гневается на Бога, обманувшего ее надежды: «Неужто таки и грешные-то мои молитвы не доходили!»[[124]](#footnote-124). Она даже не скрывает, что молилась, желая смерти Стародуму. В авторской ремарке сказано, что она «почти вырывает» письмо из рук Софьи. Ей кажется, что она разоблачает Софью, так как уверена, что письмо – «какое-нибудь амурное». Одновременно она грозит той «бестии из числа слуг, которая осмелилась передать письмо без ее спроса: «Я доберусь». Негодование ее вызвано тем фактом, что «к деушкам письма пишут! Деушки грамоте умеют!»[[125]](#footnote-125). Софья предлагает помещице прочесть письмо, на что Простакова с достоинством отвечает, что «благодаря бога, не так воспитана»[[126]](#footnote-126). Конечно, она смешна в своей тупости и безграмотности.

Еще одним штрихом к портрету крепостницы является ее реакция на известие о богатстве Стародума. Весть о десяти тысячах рублей Стародума вызывает в ней настоящее смятение. Руководствуясь только собственной выгодой, Простакова на ходу перестраивает свои планы: выгодную невесту Софью надо женить не на брате, а на сыне. Сатирик показывает, что в этой фурии скрывается двойная личина, которая меняется по обстоятельствам. В соответствии с новым замыслом женить на Софье сына она круто меняет свое обращение с Софьей. Ее тон из грубого и повелительного становится мягким и покладистым, а от Стародума она просто в восторге: «То-то дядюшка! То-то отец родной! Я и сама все-таки думала, что бог его хранит, что он еще здравствует»[[127]](#footnote-127). Ранее же она признавалась в том, что молилась о смерти дядюшки. Благодаря приему саморазоблачения и репликам, Простакова сама обнаруживает свое лицемерие, цинизм и натуру хамелеона. Фонвизин, в отличие от Новикова, отказывается от намеков и эзопова языка, предоставляя героине прямо и открыто обнажать свой характер. Автор также использует комедийный контраст, чтобы подчеркнуть двуличие помещицы: в ситуации, когда Стародум считался умершим, Простакова бессовестно распоряжается судьбой Софьи, а, узнав о ее наследстве, она меняет свое обхождение с девушкой. Контраст между двумя ситуациями, до и после обнародования наследства, позволяет Фонвизину саркастически обличать безмерную жадность фурии.

Очень интересны сцены, где Простакова в прямом смысле приступает от слов к делу, ввязываясь в драку с братом. Она лично вступает в драку со Скотининым, стремясь добраться «до рожи». В эти моменты читатель хохочет, удивляясь «дворянскому воспитанию» Простаковой. Именно эта комедийная ситуация потасовки помогает сатирику выявить истинный уровень воспитания и образованности некоторых представителей дворянского сословия, представительницей которого является помещица.

Очень остроумно использован автором все тот же прием саморазоблачения в следующей сцене: узнав в Стародуме владельца десятитысячного состояния, она выкрикивает очень красноречивые фразы:

Г-ж а Простакова: Девка! Девка! Палашка! Девка!

Еремеевна: Чего изволишь?

Г-ж а Простакова: А ты разве девка, собачья ты дочь? Разве у меня в доме, кроме твоей скверной хари, и служанок нет? Палашка где?

Еремеевна: Захворала, матушка, лежит с утра.

Г-ж а Простакова: Лежит! Ах, она бестия! Лежит! Как будто благородная!

Еремеевна: Такой жар рознял, матушка, без умолку бредит…

Г-ж а Простакова: Бредит, бестия! Как будто благородная![[128]](#footnote-128)

Простакова демонстрирует себя в качестве помещицы-изверга, набрасываясь на Еремеевну с несправедливыми попреками в том, что та не защитила сына Митрофана от Скотинина: «Ну…а ты, бестия, остолбенела, а ты не впилась братцу в харю, а ты не раздернула ему рыла по уши…»[[129]](#footnote-129). Вот каким «изысканным» и «утонченным» языком говорит дворянка.

Вообще, Фонвизин активно использует речь Простаковой в качестве средства обличения. Все качества Простаковой отражены в ее языке. Озверевшая крепостница не знает других обращений к слугам, кроме как: «собачья дочь», «бестия», «скот», «воровская харя», «скверная харя», «мошенники», «канальи», «воры». Заботливая и ласковая речь в обращениях к Митрофану: «Век живи, век учись, друг мой сердешный!», «душенька», «не упрямься, душенька. Теперь-то себя и показать», «Ты, благодаря бога, столько уже смыслишь, что и сам взведешь деточек»[[130]](#footnote-130). Но даже и в этом случае Простакова, будучи в девичестве Скотининой, проявляет свою животную сущность: «Слыхано ли, чтоб сука щенят своих выдавала»[[131]](#footnote-131). Устойчивыми оказываются ласкательные имена родственников даже в состоянии аффекта («а ты не впилась братцу в харю, а ты не раздернула ему рыло по уши»). Забитый муж ее «рохлею родился», его «ничем не проймешь», ходит он «развеся уши». Язык Простаковой меняется не только в зависимости от адресата, но и от ситуации. Он не лишен налета «светскости» при встрече гостей («рекомендую вам дорогого гостя», «милости просим») и близок к народной речи в ее униженных причитаниях, когда после неудавшегося похищения Софьи она вымаливает себе прощение: «Ах, мои батюшки, повинную голову меч не сечет. Мой грех! Не погубите меня. (К Софье) Мать ты моя родная, прости меня. Умилосердись надо мною (указывая на мужа и сына) и над бедными сиротами»[[132]](#footnote-132). Наличие в языке Простаковой просторечья и элементов народной лексики закономерно: необразованность поместных дворян (Простакова и Скотинин – оба неграмотны), их постоянное общение с крестьянами стирали различия в обиходном языке между «верхним» и «нижним» сословиями. Примерами фольклорной лексики и просторечья могут служить следующие: «где гнев, тут и милость», «счастье на роду ему написано», «красная девица», «с утра до вечера, как за язык повешена». Благодаря языковым средствам обличения, читатель понимает, что дворянка Простакова по уровню своего воспитания и образования ничем не отличается от крестьян, а по моральным качествам даже уступает им.

Несмотря на весь сарказм и обличение, с каким смеется автор над «презлой фурией», в конце пьесы он добавляет в образ героини трагедийные нотки, отчего персонаж становится трагикомическим. Трагизм образа состоит именно в противоречии между естественным, обычно красивым, чувством материнской любви и его уродливым, искаженным проявлением в русской помещице-крепостнице. Этот трагизм делает Простакову в конце комедии жалкой, вызывающей жалость и досадное сочувствие. Лишенная своего главного достояния – бесконтрольной помещичьей власти, Простакова бросается к сыну – ее последнему прибежищу: «один ты остался у меня, мой сердечный друг, Митрофанушка!»[[133]](#footnote-133). А в ответ слышит: «Да отвяжись, матушка, как навязалась…»[[134]](#footnote-134). Помещица потрясена предательством единственного сына и любимца, от чего падает в обморок. Своим примером и соответствующим воспитанием Простакова вырастила из сына бездушного негодяя, а теперь пожинает плоды своих трудов. Поведение Митрофана не является неожиданным для читателя, но наносит настоящий удар крепостнице. В этой финальной сцене в фурии со скотской натурой просыпаются человеческие черты несчастной матери. Однако, эта любовь оказалась никому не нужной. «Нет у меня сына!»[[135]](#footnote-135) - звучит ее отчаянный вопль, последние ее слова в пьесе. Фонвизин наказывает героиню самым страшным для нее способом: выражает сыновнюю ненависть к матери.

Простакова еще более сложна, чем Советница и Бригадирша. Это связано со сложностью трактовки ее образа. Дело в том, что уже в XVIII в. сразу после премьеры пьесы на театральных подмостках зрители начали перешептываться: - А родительница-то Митрофанова… Разумеешь, в кого метит сочинитель?

В Простаковой можно разглядеть аллюзию на Екатерину II. На мой взгляд, семейство Простаковой и ее дом – это карикатура на российское государство во главе с императрицей.

Полноправной хозяйкой поместья оказывается не помещик, а помещица. Она властна и авторитарна по отношению не только к крепостным людям, но и к своим домочадцам. Простакова – это центральная фигура, вокруг которой вертится ее домашний мирок. Все домочадцы представлены Фонвизиным лишь как приложение к помещице («сестрин брат», «женин муж», «матушкин сынок»). Очень показательным выглядит признание Простакова: «При твоих глазах мои ничего не видят»[[136]](#footnote-136). Крепостницу очень разозлило такое признание, однако робкая слепота мужа – это дело ее собственных рук. Простакова, будучи очень властной женщиной и не терпящей возражений, сама хотела иметь возле себя безропотных подчиненных. В этом своем желании она очень схожа с монархом, который хочет править единовластно и без помощи министров по причине недоверия к ним.

В обрисованной мною выше картине четко проводится аналогия с российским государственным устройством екатерининских времен. Екатерина – полновластная, абсолютная монархиня. Вся власть в государстве сосредоточена именно в ее руках. Ее правление нельзя было назвать либеральным. Так же, как и Простакова, Екатерина была авторитарной, самовластной, жесткой правительницей.

Разница между дамами заключается лишь в том, что Простакова управляла людьми в рамках своего поместья, а Екатерина правила целой страной.

У обеих дам была большая жажда власти, и обе они готовы были устранять тех, кто посягал на их владения, имущество и авторитет среди подчиненных. Совершив переворот, Екатерина II объявила в манифесте подданным, что ее супруг Петр был негоден для управления государством. Вот что по этому поводу говорит Простакова:

Простакова: Как теленок, мой батюшка; оттого-то у нас в доме все избаловано. Вить у него нет того смыслу, чтоб в доме была строгость, чтоб наказать путем виноватого. Все сама управляюсь, батюшка. С утра до вечера, как за язык повешена, рук не покладаю: то бранюсь, то дерусь; так и дом держится, мой батюшка![[137]](#footnote-137)

Они обе сознательно отстраняют других людей от ведения дел и управления хозяйством, ведь посторонние могут претендовать на то, чтобы занять их место.

Обе женщины в строгости держат своих приближенных, однако среди этой свиты у них имеются любимчики, фавориты. Очень часто именно в характере отношений двух женщин к любимчикам обнажаются их недостатки и пороки. Екатерина порабощает молоденьких фаворитов, но и сама становится заложницей своей страсти к этим мужчинам. Аналогично выглядит ситуация с Простаковой: она исступленно – до прямой порабощенности – любит Митрофанушку. Она потакает его порокам, лености, обжорству, самодурству, считая их достоинствами дворянина. Крепостница стала рабой собственной страсти к сыну; она видит жалкость своего рабства, когда любимец от нее отворачивается.

Помещица окружила себя портным-неумехой, нерадивыми преподавателями – словом, «профессионалами» своего дела. Екатерина тоже не отставала: она окружала себя по большей части не знатоками и профессионалами, а фаворитами, которым раздавала титулы и имения направо и налево. Известно, что императрица доверила Зубову почти неограниченную власть и была им вполне довольна. Простакова в этом смысле оказалась просвещеннее и дальновиднее государыни: помещица всегда была недовольна своими подчиненными и требовала от них должного исполнения обязанностей.

Таким образом, в комедии «Недоросль» складывается целая система аллюзий на Екатерину и на государственное устройство России XVIII в. Остается только догадываться, замышлял ли сам Фонвизин эти аллюзии на императрицу, или же эти намеки стали видны и понятны лишь со временем более позднему читателю и зрителю.

Фонвизин-сатирик пользуется разными приемами и аспектами комического изображения. Это говорящие имена и фамилии, автохарактеристика, метафора (сравнение с животным), комедийный контраст, языковые средства (употребление просторечия и элементов народной лексики, фольклора). Образ Простаковой вызывает разный по характеру эмоций смех: от здорового естественного смеха до грубого, презрительного, жестокого, едкого и саркастического.

Благодаря разнообразию приемов и средств обличения, автор показывает, что Простакова вобрала в себя черты тысяч помещиков. Терзающий смех сатирика призван стать укором тем господам, в чьих домах творился такой же беспредел. Вся сатира направлена на то, чтобы показать, как неограниченное тиранство и самодурство в отношениях с нижестоящими ведет к понижению умственного и нравственного уровня дворянского класса, к тиранству и самодурству в семейном быту, к потере рядовым дворянином нормального человеческого лица.

Можно сделать вывод, что образ Простаковой находится на границе трагедии и комедии. Безрассудной и уродливой, животной любовью к сыну она сама и губит его, и готовит себе заслуженное наказание, в тяжелую для себя минуту сталкиваясь с его бесчувствием и грубостью – «вот злонравия достойные плоды».

**Заключение**

Восемнадцатый век в области культуры и литературы – век глубоких социальных контрастов, подъема просвещения и науки. Недоросль Митрофанушка и гениальный Ломоносов, лапти и роскошь туалетов императрицы – все это существовало в одно и то же время, отражая разный уровень культуры эксплуатируемых и господствующих классов.

Необходимо трезво оценивать результаты развития просвещения в России в XVIII в. Дворянская Россия имела Академию наук, университет, гимназии и другие учебные заведения, а крестьянский и мастеровой люд страны в массе оставался неграмотным. Школьная реформа 1786 г., так широко афишированная правительством Екатерины II, была народной только по имени, а на деле носила сугубо классовый характер. Однако гений народа смог проявиться не благодаря политике «просвещенного абсолютизма», а вопреки ей. Это особенно наглядно видно на примере М.В. Ломоносова.

В различные эпохи народное творчество принимало разные формы. Для XVIII в. характерно возникновение новых тем и образов, вызванных к жизни изменившимися историческими условиями.

Русская культура второй половины XVIII в. отражает черты поднимающейся нации. Возрастает общественная роль художественной литературы, которая постепенно теряет прежний анонимный и рукописный характер. Передовые писатели выступают активными борцами за идеи просветительства; возникают первые литературные журналы.

Главным содержанием культурного процесса середины XVIII в. было становление русского классицизма, идейной основой которого была борьба за мощную национальную государственность под эгидой самодержавной власти, утверждение в художественных образах могущества абсолютной монархии.

Хотя русские писатели обращались к опыту опередившего их в развитии западноевропейского классицизма, они стремились придать этому течению черты национального своеобразия. В отличие от западноевропейского классицизма, в русском классицизме, полном пафоса гражданственности, были сильны просветительские тенденции и резкая обличительная струя.

В литературе русский классицизм был представлен произведениями А.Д. Кантемира, В.К. Тредиаковского, М.В. Ломоносова, А.П. Сумарокова. А.Д. Кантемир явился родоначальником русского классицизма, основоположником наиболее жизненного в нем реально-сатирического направления. В.К. Тредиаковский своими теоретическими трудами способствовал утверждению классицизма, однако в его поэтических произведениях новое идейное содержание не нашло соответствующей художественной формы. Это было достигнуто в жанре торжественной и философской оды М.В. Ломоносовым.

С 70-х гг. XVIII в. русский классицизм в литературе переживает кризис. Обострение социальных противоречий приводит к проникновению в литературу новых тем и настроений. Наряду с классицизмом все больше выявляются реалистические тенденции русской литературы. Они с наибольшей активностью выражали протест против феодальной идеологии.

Острая критика существующего строя, беспощадная ирония и насмешка над правящими классами, обличение невежества, паразитизма и жестокости дворянства, несправедливости и продажности суда и чиновников – вот что несли с собой художественные произведения подобного рода.

По своей обличительной направленности, по широте изображения общественных недостатков первое место в литературе 60 – 70-х гг. занимает творчество Н.И. Новикова и Д.И. Фонвизина.

Предшественники Новикова критиковали крепостное право в экономическом и юридическом плане. Новиковские журналы показали его аморальность, его разлагающее влияние как на крестьян, так и на помещиков, которые, привыкнув пользоваться даровым трудом, видят в крестьянах лишь рабочий скот. Журналы Новикова много места отводили обличению произвола и взяточничества в административных и судебных учреждениях, где сидели дворяне без ума, без науки, без добродетели и воспитания. Резкая критика крепостнических порядков, смелая полемика с Екатериной и разоблачение ее политики были причиной непрерывных репрессий, которые обрушивались на новиковские издания.

Фонвизин в комедии «Бригадир» впервые в русской литературе правдиво и ярко рисовал картину повседневной, домашней жизни русского поместного дворянства. Автор перенес действие в глубь России и широко распахнул перед зрителем двери обычного, среднего помещичьего дома. В комедии «Недоросль» Фонвизин сделал следующий шаг по тому пути, на который вступил в «Бригадире». И здесь перед зрителем встает живая картина домашнего быта дикой и невежественной провинциальной семьи русских помещиков. Но с первой же сцены семейные взаимоотношения в доме Простаковых оказываются неразрывно сплетенными в один узел с отношением героев комедии к дворовым и крепостным крестьянам. Фонвизин-сатирик в «Недоросле» неопровержимо показал, что сословные привилегии дворянства и крепостное право – бедствие не только для крестьянина: они неизбежно действуют развращающее на само русское дворянство. Привыкнув к ничем не ограниченной, безнаказанной власти над крепостными, оно в массе своей теряет человеческий облик, превращаясь в Скотининых и Простаковых.

Недостатки и пороки общества очень хорошо были показаны двумя сатириками в женских образах. Новиков и Фонвизин выбирают сатиру в качестве орудия обличения общественного зла.

Новиков радует нам разнообразием жанров и тем, а Фонвизин совершенствует русскую комедию XVIII в. Оба писателя используют все аспекты комического изображения: иронию, сарказм, шутку, насмешку. Их смех может быть здоровым, трогательным, грубым, презрительным, жестоким, едким, саркастическим. Смеясь над женщинами и их пороками, сатирики прибегают к помощи автохарактеристики, сравнению с животными, комедийному контрасту, говорящим именам и фамилиям, карикатуре, пародии, остроте, иносказанию (эзопову языку), аллюзии и различным языковым средствам.

Благодаря такому разнообразному арсеналу обличительного оружия, сатирики сквозь призму женских портретов высвечивали общественные пороки России XVIII в. и подвергали их осмеянию в надежде излечить больное общество.

**Список использованной литературы:**

1. Кант. Собрание сочинений. Т. 2.
2. Кантемир А.Д. Собрание сочинений. Л., 1956 / Б-ка поэта. Большая серия. 2-е изд.
3. Капнист В.В. Собрание сочинений. Л., 1960. Т. 1.
4. Новиков Н.И. Трутень. Живописец /Сатирические журналы Н.И. Новикова. Изд-во Академии наук СССР. М., Л., 1951.
5. Сумароков А.П. Избранные произведения. Л., 1957 / Б-ка поэта. Большая серия. 2-е изд.
6. Феофан Прокопович. Сочинения. М., Л.. 1961.
7. Фонвизин Д.И. Бригадир. – Режим доступа: http:/www.erudition.ru.
8. Фонвизин Д.И. Недоросль / Д.И. Фонвизин. Недоросль. А.Н. Радищев. Путешествие из Петербурга в Москву. И.А. Крылов. Подщипа. М.: Просвещение, 1988.
9. Аристотель. Никомахова этика. IV, 8.
10. Аристотель. Об искусстве поэзии. М., 1967.
11. Аристотель. Поэтика. V, 1449а; II, 1448а.
12. Бабкин Д.С. К раскрытию тайны Живописца / Д.С. Бабкин // Русская литература. – 1977. - № 4.
13. Бергсон А. Смех. М., 1992.
14. Березина В.Г. О формах и методах сатиры в журналах Н.И. Новикова Трутень и Живописец / В.Г. Березина // Вестник ЛГУ. – 1968. - № 20.
15. Берков П.Н. История русской журналистики XVIII века. М., Л., 1952.
16. Берков П.Н. История русской комедии XVIII века. Л., 1977.
17. Берков П.Н. Русская народная драма XVII-XX веков. М., 1953.
18. Берков П.Н. Театр Фонвизина и русская культура / П.Н. Берков. Русские классики и театр. М., Л., 1947.
19. Благой Д.Д. История русской литературы XVIII века. М., 1960.
20. Боголюбов Е.А. Художественные средства сатиры Н.И. Новикова / Е.А. Боголюбов // Ученые записки Пермского пед. ин-та. – Пермь, 1946. – Вып. 10.
21. Борев Ю.Б. О комическом. М., 1957.
22. Гуковский Г.А. Очерки по истории русской литературы XVIII века. М., Л.. 1936.
23. Гуковский Г.А. Русская литература XVIII века. М.. 1998.
24. Дербов Л.А. Общественно-политические и исторические взгляды Н.И. Новикова. Саратов, 1974.
25. Дземидок Б. О комическом. М., 1974.
26. Елеонский С.Ф. Речевые характеристики персонажей комедии Фонвизина «Недоросль» / С.Ф. Елеонский // Вопросы методики русского языка и литературы. – М., 1953. – Ученые записи Московского гор. пед. ин-та им. В.П. Потемкина. - Т. XXIII.
27. Западов А.В. Русская журналистика XVIII века. М., 1964.
28. Ключевский В.О. Недоросль Фонвизина: опыт исторического объяснения учебной пьесы: в 8 т. Т. 8 / В.О. Ключевский. – М., 1958.
29. Кулакова Л.И. Очерки истории русской эстетической мысли XVIII века. Л., 1968.
30. Левин Ю.Д. Английская просветительская журналистика в русской литературе XVIII века / Ю.Д. Левин. Эпоха Просвещения. Из истории международных связей русской литературы. Л., 1967.
31. Литературный энциклопедический словарь. М., 1987.
32. Лихоткин Г.А. Проблема «писем» читателей в творчестве Н.И. Новикова/ Г.А. Лихоткин // Русская литература. – 1981. - № 2.
33. Лонгинов М.Н. Новиков и московские мартинисты. СПб., 2000.
34. Лотман Ю.М. Беседы о русской культуре (Быт и традиции русского дворянства XVIII – нач. XIX вв.). СПб., 2002.
35. Лотман Ю.М. Пути развития русской просветительской прозы XVIII века/ Ю.М. Лотман. Проблемы русского Просвещения в литературе XVIII века. М., Л., 1961.
36. Макогоненко Г.П. Денис Фонвизин: творческий путь. М., Л., 1961.
37. Макогоненко Г.П. Николай Новиков и русское просвещение XVIII века. М., Л., 1951.
38. Макогоненко Г.П. От Фонвизина до Пушкина: из истории русского реализма. М., 1969.
39. Мартынов И.Ф. Книгоиздатель Николай Новиков. М., 1981.
40. Мацарина Л.В. Пародия в журналах Н.И. Новикова / Л.В. Мацарина // Традиции и новаторство в русской литературе XVIII-XIX веков. – М., 1976. – Сборник трудов Московского обл. пед. ин-та им. Н.К. Крупской. – Вып. 1.
41. Москвичева Г.В. Русский классицизм. М., 1986.
42. Пигарев К.В. Творчество Фонвизина. М., 1954.
43. Проблемы изучения русской литературы XVIII века. Л., 1978. – Вып. 3.
44. Рассадин С. Русская литература: от Фонвизина до Бродского. М., 2001.
45. Рассадин С. Сатиры смелый властелин. М., 1985.
46. Русская литература XVIII века в общественно-культурном контексте. Л., 1983.
47. Стенник Ю.В. Русская сатира XVIII века. Л., 1985.
48. Философский словарь. М., 2001.
49. Черкашин В.Б. Трагикомическое / В.Б. Черкашин. Наука о театре. Л., 1975.
50. Чернышева Т.П. Сатирико-обличительные произведения в московских университетских журналах 1760-1764 гг. / Т.П. Чернышева. Проблемы жанра и стиля в русской литературе. М., 1973.
51. Яковлев Е.Г. Эстетика. М., 2004.

1. Лотман Ю.М. Беседы о русской культуре (Быт и традиции русского дворянства XVIII- нач. XIX в.). СПб., 2002. С. 75. [↑](#footnote-ref-1)
2. См.: Платон. Соч.: В 3 т. М., 1968. [↑](#footnote-ref-2)
3. См.: Аристотель. Поэтика. V, 1449а.; II, 1448а. [↑](#footnote-ref-3)
4. См.: Аристотель. Никомахова этика. IV, 8. [↑](#footnote-ref-4)
5. Кант. Собрание соч. Т. 2. С. 216. [↑](#footnote-ref-5)
6. Философский словарь. С. 517. [↑](#footnote-ref-6)
7. Там же. С. 254. [↑](#footnote-ref-7)
8. См.: Борев Ю. О комическом. М., 1957. [↑](#footnote-ref-8)
9. Яковлев Е.Г. Эстетика. М., 2004. С. 71. [↑](#footnote-ref-9)
10. См.: Дземидок Б. О комическом. М., 1974. [↑](#footnote-ref-10)
11. См.: Черкашин В.Б. Трагикомическое//Наука о театре. Л., 1975. [↑](#footnote-ref-11)
12. Борев Ю. О комическом. М., 1957. С. 121-122 [↑](#footnote-ref-12)
13. Литературный энциклопедический словарь. С. 370. [↑](#footnote-ref-13)
14. Литературный энциклопедический словарь. С. 521. [↑](#footnote-ref-14)
15. Там же. С. 124 -125. [↑](#footnote-ref-15)
16. Философский словарь. С. 706. [↑](#footnote-ref-16)
17. Борев Ю. О комическом. М., 1957. С. 154. [↑](#footnote-ref-17)
18. Борев Ю. О комическом. М., 1957. С. 168. [↑](#footnote-ref-18)
19. Феофан Прокопович. Сочинения. М., Л., 1961. С.438. [↑](#footnote-ref-19)
20. Там же. С. 439. [↑](#footnote-ref-20)
21. Кантемир А.Д. Собрание сочинений. Л., 1956. С. 442. [↑](#footnote-ref-21)
22. См.: Москвичева Г.П. Русский классицизм. М., 1986. [↑](#footnote-ref-22)
23. Сумароков А.П. Избранные произведения. Л., 1957. С. 122 [↑](#footnote-ref-23)
24. См.: Стенник Ю.В. Русская сатира XVIII века. Л., 1985. [↑](#footnote-ref-24)
25. См.: Гуковский Г.А. Русская литература XVIII века. М., 1998. [↑](#footnote-ref-25)
26. Литературный энциклопедический словарь. С. 46. [↑](#footnote-ref-26)
27. См.: Благой Д.Д. История русской литературы XVIII века. М., 1960. [↑](#footnote-ref-27)
28. Капнист В.В. Собр. соч. Л., 1960. Т. 1. С. 358. [↑](#footnote-ref-28)
29. Там же. С. 402. [↑](#footnote-ref-29)
30. См.: Берков П.Н. История русской комедии XVIII века. Л., 1977. [↑](#footnote-ref-30)
31. См.: Сатирические журналы Н.И. Новикова. С. 106. (Здесь и далее цитаты приводятся по этому изданию). [↑](#footnote-ref-31)
32. Там же. С. 63. [↑](#footnote-ref-32)
33. Там же: С. 62. [↑](#footnote-ref-33)
34. Сатирические журналы Н.И. Новикова. С. 417. [↑](#footnote-ref-34)
35. Сатирические журналы Н.И. Новикова. С. 57. [↑](#footnote-ref-35)
36. Сатирические журналы Н.И. Новикова. С. 337. [↑](#footnote-ref-36)
37. Сатирические журналы Н.И. Новикова. С. 146. [↑](#footnote-ref-37)
38. Там же. С. 143. [↑](#footnote-ref-38)
39. Сатирические журналы Н.И. Новикова. С. 105. [↑](#footnote-ref-39)
40. Там же. С. 136. [↑](#footnote-ref-40)
41. Там же. С. 64. [↑](#footnote-ref-41)
42. Сатирические журналы Н.И. Новикова. С. 229. [↑](#footnote-ref-42)
43. Там же. [↑](#footnote-ref-43)
44. Там же. [↑](#footnote-ref-44)
45. Сатирические журналы Н.И. Новикова. С. 190. [↑](#footnote-ref-45)
46. Там же. С. 146. [↑](#footnote-ref-46)
47. Там же. С. 199. [↑](#footnote-ref-47)
48. Сатирические журналы Н.И. Новикова. С. 200. [↑](#footnote-ref-48)
49. Там же. С. 292. [↑](#footnote-ref-49)
50. Там же. С. 201. [↑](#footnote-ref-50)
51. Там же. С. 201. [↑](#footnote-ref-51)
52. Сатирические журналы Н.И. Новикова. С. 202. [↑](#footnote-ref-52)
53. Там же. С. 174. [↑](#footnote-ref-53)
54. Сатирические журналы Н.И. Новикова. С. 411. [↑](#footnote-ref-54)
55. Там же. [↑](#footnote-ref-55)
56. Там же. [↑](#footnote-ref-56)
57. Там же. [↑](#footnote-ref-57)
58. Сатирические журналы Н.И. Новикова. С. 347. [↑](#footnote-ref-58)
59. Там же. [↑](#footnote-ref-59)
60. Сатирические журналы Н.И. Новикова. С. 72. [↑](#footnote-ref-60)
61. Сатирические журналы Н.И. Новикова. С. 154. [↑](#footnote-ref-61)
62. Там же. С. 293. [↑](#footnote-ref-62)
63. Там же. С. 313. [↑](#footnote-ref-63)
64. Сатирические журналы Н.И. Новикова. С. 131. [↑](#footnote-ref-64)
65. Действие первое. Явление I. [↑](#footnote-ref-65)
66. Действие первое. Явление I. [↑](#footnote-ref-66)
67. Там же. [↑](#footnote-ref-67)
68. Там же. [↑](#footnote-ref-68)
69. Действие третье. Явление V. [↑](#footnote-ref-69)
70. Фонвизин Д.И. Недоросль. Радищев А.Н. Путешествие из Петербурга в Москву. Крылов И.А. Подщипа. М., 1988. С. 35. [↑](#footnote-ref-70)
71. Там же. С. 39. [↑](#footnote-ref-71)
72. Действие первое. Явление I. [↑](#footnote-ref-72)
73. Действие первое. Явление III. [↑](#footnote-ref-73)
74. Действие первое. Явление I. [↑](#footnote-ref-74)
75. Там же. [↑](#footnote-ref-75)
76. \*скупиться, скряжничать. [↑](#footnote-ref-76)
77. \*разговаривать. [↑](#footnote-ref-77)
78. \*извинить. [↑](#footnote-ref-78)
79. Действие первое. Явление I. [↑](#footnote-ref-79)
80. Действие первое. Явление III. [↑](#footnote-ref-80)
81. Там же. [↑](#footnote-ref-81)
82. Там же. [↑](#footnote-ref-82)
83. Действие второе. Явление VI. [↑](#footnote-ref-83)
84. Действие первое. Явление I. [↑](#footnote-ref-84)
85. Там же. [↑](#footnote-ref-85)
86. Действие первое. Явление III. [↑](#footnote-ref-86)
87. \*снисходителен. [↑](#footnote-ref-87)
88. Там же. [↑](#footnote-ref-88)
89. Там же. [↑](#footnote-ref-89)
90. \*удобнее. [↑](#footnote-ref-90)
91. Действие первое. Явление IV. [↑](#footnote-ref-91)
92. Действие пятое. Явление II. [↑](#footnote-ref-92)
93. Действие первое. Явление I. [↑](#footnote-ref-93)
94. Действие первое. Явление III. [↑](#footnote-ref-94)
95. Действие первое. Явление I. [↑](#footnote-ref-95)
96. Действие второе. Явление I. [↑](#footnote-ref-96)
97. Действие второе. Явление V. [↑](#footnote-ref-97)
98. Действие четвертое. Явление II. [↑](#footnote-ref-98)
99. Там же. [↑](#footnote-ref-99)
100. \*карточный термин. Действие четвертое. Явление IV. [↑](#footnote-ref-100)
101. Там же. [↑](#footnote-ref-101)
102. Действие второе. Явление III. [↑](#footnote-ref-102)
103. Действие второе. Явление III. [↑](#footnote-ref-103)
104. Там же. [↑](#footnote-ref-104)
105. Там же. [↑](#footnote-ref-105)
106. Действие четвертое. Явление II. [↑](#footnote-ref-106)
107. Там же. [↑](#footnote-ref-107)
108. Действие четвертое. Явление II. [↑](#footnote-ref-108)
109. Там же. [↑](#footnote-ref-109)
110. Там же. [↑](#footnote-ref-110)
111. Там же. [↑](#footnote-ref-111)
112. Фонвизин Д.И. Недоросль. Радищев А.Н. Путешествие из Петербурга в Москву. Крылов И.А. Подщипа. М., 1988. С. 11 (Здесь и далее цитаты приводятся по этому изданию). [↑](#footnote-ref-112)
113. Там же. [↑](#footnote-ref-113)
114. Фонвизин Д.И. Недоросль… С. 34. [↑](#footnote-ref-114)
115. Там же. С. 31. [↑](#footnote-ref-115)
116. Там же. С. 32. [↑](#footnote-ref-116)
117. Там же. С. 33. [↑](#footnote-ref-117)
118. Там же. С. 57. [↑](#footnote-ref-118)
119. Фонвизин Д.И. Недоросль… С. 38. [↑](#footnote-ref-119)
120. Фонвизин Д.И. Недоросль... С. 36. [↑](#footnote-ref-120)
121. Там же. С. 37. [↑](#footnote-ref-121)
122. Там же. С. 15. [↑](#footnote-ref-122)
123. Там же. С. 12. [↑](#footnote-ref-123)
124. Там же. [↑](#footnote-ref-124)
125. Фонвизин Д.И. Недоросль… С. 12. [↑](#footnote-ref-125)
126. Там же. [↑](#footnote-ref-126)
127. Там же. С. 17. [↑](#footnote-ref-127)
128. Фонвизин Д.И. Недоросль… С. 32. [↑](#footnote-ref-128)
129. Там же. С. 25. [↑](#footnote-ref-129)
130. Фонвизин Д.И. Недоросль… С. 26. [↑](#footnote-ref-130)
131. Там же. С. 32. [↑](#footnote-ref-131)
132. Там же. С. 57. [↑](#footnote-ref-132)
133. Фонвизин Д.И. Недоросль… С. 62. [↑](#footnote-ref-133)
134. Там же. [↑](#footnote-ref-134)
135. Там же. [↑](#footnote-ref-135)
136. Фонвизин Д.И. Недоросль… С. 12. [↑](#footnote-ref-136)
137. Там же. С. 23. [↑](#footnote-ref-137)