

Ю. В. С Т Е Н Н И К

## О ХУДОЖЕСТВЕННОЙ СТРУКТУРЕ ТРАГЕДИЙ А. П. СУМАРОКОВА

Драматургии А. П. Сумарокова посвящено в нашей науке очень много работ. Но если общественно-политический смысл сумароковской трагедии и ее место в развитии русской литературы XVIII века раскрыты в советском литературоведении более или менее полно, то художественная структура и композиция его трагедий исследованы еще недостаточно. Этой теме посвящена лишь одна статья Г. А. Гуковского «О сумароковской трагедии».<sup>1</sup>

В своей статье Г. А. Гуковский установил самостоятельность художественной системы трагедий Сумарокова и доказал ее независимость от французской драматургии XVII—XVIII веков. Внимание Г. А. Гуковского в основном было сосредоточено на рассмотрении отдельных элементов композиционной структуры трагедий в их взаимной обусловленности. Так, «простота драматического сюжета», фактическое отсутствие интриги, когда трудно говорить о какой-либо развязке, — эти основные черты сумароковских трагедий определили, по мнению Г. А. Гуковского, и отход Сумарокова от системы наперсничества (игравшей столь важную роль во французской трагедии), и обилие в его трагедиях монологов, и сокращение общего числа персонажей. Созданная Сумароковым художественная система сохранялась, по мнению Г. А. Гуковского, неизменной до конца его творчества, за исключением трагедий «Артистона» и «Семира», где драматург как будто отступает от своих принципов, но затем вновь к ним возвращается.<sup>2</sup>

Отдельно Г. А. Гуковским рассмотрен вопрос о «внеэстетической направленности трагедии (Сумарокова, — Ю. С.), тесно связанной с некоторыми композиционными особенностями ее».<sup>3</sup> Исследователь имел здесь в виду «моральную направленность» трагедий Сумарокова, их задание «исправлять души зрителей».

<sup>1</sup> «Поэтика», сб. I, Изд. «Academia», Л., 1926, стр. 67—80

<sup>2</sup> Там же, стр. 72—73.

<sup>3</sup> Там же, стр. 73.

Счастливые развязки большинства трагедий, «отчетливая морально-оценочная характеристика персонажей» объясняются в статье именно этой направленностью. Хотя данный вопрос рассматривается исследователем как стоящий особняком, связь между композиционной системой, созданной Сумароковым, и идейной устремленностью его трагедий ясно показана. К сожалению, метод, которым на тогдашнем этапе своей научной деятельности пользовался Г. А. Гуковский, придал его статье несколько односторонний, констатационный и слишком общий характер. Между тем художественная структура сумароковских трагедий, строго обусловленная их идейной направленностью, не оставалась неизменной. На различных этапах творчества писателя она по-своему совершенствовалась, пока, наконец, не приобрела в последних трагедиях тот законченный вид, который в наибольшей мере отвечал внутренней сущности всех его трагедий.

Сущность трагедий Сумарокова очень верно определил сам Г. А. Гуковский в своей другой работе: «Его трагедии должны были явиться демонстрацией его политических взглядов, училищем для царей и правителей русского государства, прежде всего училищем для российского дворянства, которому Сумароков брался объяснить и показать, чего оно должно требовать от своего монарха и чего оно обязано не допускать в его действиях, наконец, каковы должны быть основные незыблемые правила поведения и дворянина вообще и главы дворянства — монарха».<sup>4</sup> Этот своеобразный политический дидактизм составляет основу всех сумароковских трагедий, их внутренний пафос.

В «Эпистоле» 1755 года («Желай, чтоб на берегах сих, музы обитали») Сумароков сам так определяет свое понимание целей и задач трагедии:

В Героях кроючи стихов своих творца,  
Пусть тот трагедией вселяется в сердца:  
Принудит чувствовать чужие нам напасти,  
И к добродетели направит наши страсти.<sup>5</sup>

Изображением на сцене определенных событий воздействовать на чувства зрителей, чтобы направить эти чувства «к добродетели», — вот задача трагедии, по мнению Сумарокова. Как уже отмечалось П. Н. Берковым,<sup>6</sup> первоначальный взгляд Сумарокова на трагедию, выраженный им в «Эпистоле о стихотворстве»

<sup>4</sup> Г. А. Гуковский. Русская литература XVIII века. Учпедгиз, М., 1939, стр. 150.

<sup>5</sup> А. П. Сумароков, Полное собрание всех сочинений в стихах и в прозе... ч. I, М., 1781, стр. 326.

<sup>6</sup> П. Н. Берков. А. П. Сумароков. Изд. «Искусство», М.—Л., 1949, стр. 35.

(1747), носил несколько иной, менее целеустремленный, характер:

Посем рассмотрим мы свойство и силу драмм,  
 Как должен представлять творец пороки нам,  
 И как должна цвести святая добродетель:  
 Посадской, Дворянин, Маркиз, Граф, Князь, Владетель  
 Возходят на театр: творец находит путь,  
 Смотрителей своих, чрез действие ум тронуть.<sup>7</sup>

Что имеет в виду Сумароков под словами «чрез действие ум тронуть», из приведенного отрывка понять трудно. Неясно это и из последующих в «Эпистоле» стихов о трагедии. Заметим кстати, что сравнение самых первых трагедий Сумарокова с более поздними подтверждает в какой-то мере и различие в его теоретических высказываниях о жанре трагедии в разные периоды творчества.

Так понимал задачи трагедии Сумароков; и в своей практике он стремился следовать этой программе постоянно. Попытка рассмотреть художественную структуру трагедий Сумарокова в ее обусловленности специфическим характером самих трагедий является целью нашей статьи. В данном случае нас будут интересовать не столько отдельные элементы композиции трагедий (как это имело место в статье Г. А. Гуковского), сколько ход развития самого драматического действия. Уловить внутренний источник движения трагедии, вскрыть движущие силы развития ее действия — это задача, решение которой, по нашему мнению, помогает увидеть главное, что необходимо для понимания индивидуального творческого метода художника (в данном случае — Сумарокова): в каком соотношении находится окружающая художника действительность с действительностью, предстающей в его произведениях в преломленном через восприятие самого художника виде. Нам кажется, что решение этого вопроса может в свою очередь послужить основой для решения других, более важных вопросов, например, — для выяснения характера отражения действительности в искусстве в рамках определенного художественного метода (в нашем случае — метода классицизма, каким он был в русской литературе XVIII века).

В свете сказанного понятна строго ограниченная цель настоящей статьи: определить своеобразие художественной структуры трагедий Сумарокова. Это лишь одно из условий, необходимых для решения проблемы творческого метода художника во всей полноте. Анализ исторической обстановки, в которой жил и творил художник, и анализ определенных эстетических традиций,

<sup>7</sup> А. П. Сумароков, Полное собрание всех сочинений в стихах и в прозе..., ч. I, стр. 338.

формировавших творческое лицо художника, наряду с анализом состояния современного ему искусства — два других условия. Рассмотрение их не входит в задачи статьи и составит содержание другой нашей работы.

Уже в первой трагедии Сумарокова, в «Хореве» (1747), хотя еще и неясно, проявляется характерное для всех сумароковских трагедий начало. Оснельда, дочь Завлоха, изгнанного в свое время Кием из Киева, любит Хорева, брата Кия. Любовь Оснельды противоречит ее долгу дочери и патриотки. К городу подошел с войском ее отец, чтобы вернуть себе живущую в Киеве дочь. После краткой внутренней борьбы Оснельда побеждает свою страсть и готова идти к отцу. Так начинается I действие.

Приходит Хорев (д. I, явл. 3). Оба узнают о взаимной любви. Но Оснельда непреклонна. На слова Хорева:

О боги, о княжна! имейте жалость днесь!  
Пребудь над градом свет! о свет останься здесь!

Оснельда отвечает:

Не лстися тщетно все, судьбина предприяла,  
Чтоб я тебя вовек отныне не видала.  
По несколько часах, куды здесь ни пойдешь...  
Нигде уже нигде Оснельды не найдешь...<sup>3</sup>

На первый взгляд, перед нами то, что называют завязкой трагедии. Налицо конфликт, противоречие между долгом и страстью героини и, казалось бы, из этого конфликта и будет развиваться действие. Но данный конфликт тут же в I действии снимается. Влюбленные готовы соединиться; Оснельда согласна остаться с Хоревом (куда девалась ее верность долгу?). Следует лишь получить разрешение отца Оснельды, и Хорев посылает к Завлоху гонца.

Итак конфликт долга и страсти исчез. Источник дальнейшего движения трагедии неясен. Явившаяся было завязка свелась к роли своеобразной экспозиции.

Во II действии (явл. 1) боярин Сталверьх доносит Кию об измене Хорева, в действительности мнимой. Для проверки верности Хорева обманутый Кий посылает его с войском против Завлоха. Действие трагедии дана фактически новая завязка, источник который — в решении Кия. В результате Хорев должен выступить против отца любимой. Оснельда оказывается теперь перед еще более тяжелым испытанием. Вновь возникший конфликт долга и страсти в душе героев поднят, казалось бы, на новую, высшую ступень. Но уже ясно, что основа движения трагедии заключена

<sup>3</sup> А. Сумароков. Хорев. СПб., 1747, стр. 13.

вне русла коллизии любви Оснельды и Хорева. Пружиной развития трагического действия явилось решение Кня, вызванное в свою очередь доносом Сталверьха.

В 6 явлении II действия вновь следует встреча Хорева и Оснельды. Каждый из них страдает от борьбы между чувством и долгом.

Х о р е в

Скажи мне, научи, что мне сказать драгая.  
Без рассуждения я все сказать хошу,  
И меч в влагалнице пред войском обрашу:  
Лишь честью сей любви недерзновен купити,  
Сего, дражайшая, мне легче смерть вкусити.

О с н е л ь д а

Ступай и побеждай, не буду я претить,  
И не стараюсь твоих побед затмить;  
Но лавр, что получишь ты нашими кровями,  
Весь будет оршен моими ах! слезами.<sup>9</sup>

Когда же любящий Хорев, тронутый мольбами Оснельды, говорит:

Так ведай, что меня во гроб с корона бою  
Внесут и мертвого положат пред тобою.  
Не извлеку меча, хотя иду на брань,  
И разделю живот тебе и долгу в дань, —

Оснельда сразу находит иные слова:

Живи, не погибай воспоминаньем вздоха,  
Лишь только пощади в сражении Завлоха.<sup>10</sup>

Хорев идет, решая кончить брань миром. В коллизии героев все остается на прежних местах.

В III действии становится известно, что Завлох запрещает Оснельде любить Хорева. Следует безуспешная попытка Оснельды умертвить себя, а затем она просит Хорева отпустить ее к отцу. Но Хорев не может нарушить долга:

... Помысли рассуждай,  
Возможно ль мне тебе путь вольности открыти.  
Что будет обо мне тогда весь град гласити?  
Что скажешь ты сама? какой пример я дам  
Державы своея подверженным рабам?  
Те люди, что закон давать произведены,  
Закону своему и сами покоренны.<sup>11</sup>

Трубы зовут его на сражение с Завлохом. Хорев спешит на бой.

<sup>9</sup> Там же, стр. 29.

<sup>10</sup> Там же, стр. 31.

<sup>11</sup> Там же, стр. 41.

С момента доноса Сталверьха действие так и не продвинулось дальше. В данной коллизии любви Оснельды и Хорева трагедии не из чего развиваться: Хорев верен долгу; Оснельда верна Хореву; ни стенания Оснельды по поводу нарушения ею дочернего долга, ни мучения Хорева, «жертвующего» любовью ради долга, не меняют сути дела. Развитие действия определяют другие факторы. Сталверьх снова доносит Кию об «измене» Хорева. На этот раз он представляет свидетелей: стражей и невольника, посланного с письмом к Завлоху. Обманутый Кий решается отравить Оснельду, он велит отнести ей кубок с ядом. Тем самым действию трагедии снова дан толчок, и уже наступил первый момент развязки.

В V действии возвратившийся с мечом побежденного Завлоха Хорев получает разрешение на соединение с Оснельдой. Его извещают о ее смерти. Хорев закаляется. Незадолго до этого воин доносит, что Сталверьх бросился в Днепр, «Оснельду вспоминая». Такова развязка.

При всей неясности выражения в трагедии основной идеи она в конечном итоге сводится к предостережению монарха против слепого следования советам злодеев и льстецов, стоящих у трона. Вполне вероятно, что Сумароков касался здесь отдельных фактов, имевших место в придворной жизни второй четверти XVIII века, когда господство при русском дворе всесильных временщиков создавало атмосферу доносов и интриг, жертвами которых часто становились невинные люди.<sup>12</sup>

Что же касается борьбы долга и страсти в душе Хорева и Оснельды, то она представляет собой лишь благородные декларации, и не от нее зависит развитие действия. Двигателем последнего являются злодейские поступки Сталверьха. Во II действии его наущения Кию служат толчком для завязки трагической коллизии. В IV действии — новое злодейство Сталверьха дает новый толчок для развития трагедии, вслед за чем уже наступает развязка. Таким образом, источник трагического находится вне конфликта между долгом и страстью, вне душевной борьбы Хорева и Оснельды.

Центральным образом трагедии является Кий, и действительная причина трагической смерти Хорева и Оснельды — это пагубная доверчивость Кия доносчику Сталверьху. С этой точки зрения образ Сталверьха — нечто большее, чем простой двигатель действия. Будучи фактически источником трагической коллизии, он несет на себе основную тяжесть в выражении заложенной в трагедии идеи. В его лице воплощены те силы, с которыми должен

<sup>12</sup> См.: Е. А. Касаткина. Сумароковская трагедия 40-х — начала 50-х годов XVIII в. «Ученые записки Томского педагогического института», 1955, № 15, стр. 213—261.

бороться монарх, которым истинный глава государства не должен позволять овладевать собой.

Но коллизия, связанная с чувствами двух влюбленных героев, все же имела для Сумарокова значение. По справедливому замечанию Г. А. Гуковского, «трагедии Сумарокова были школой дворянской морали и общественного сознания, рассчитанной ближайшим образом на людей своего класса».<sup>13</sup> Это относится, хотя и не в полной мере, к «Хореву». И если Оснельда все-таки уступает своему чувству, то поведение Хорева должно было для зрителя являть прямой образец следования долгу дворянской чести, как ее понимал Сумароков.

«Хорев» — первый опыт драматурга. Затемненность основной идеи непрерывными переживаниями влюбленных, — если учесть и то, что трагедия называется «Хорев», — несколько затрудняет понимание ее направленности. Кроме того, коллизия душевной борьбы, а точнее душевных излияний Хорева и Оснельды, оставаясь в неизменном состоянии на протяжении почти всей трагедии, значительно тормозит развитие и без того почти отсутствующего действия. Даже в последнем явлении V действия, узнав о смерти Оснельды, Хорев произносит полный скорби монолог, затем в том же тоне отвечает на реплики Велькара, Завлоха и Кня, сочиняет эпитафию к надгробию Оснельды и лишь потом закалывается.

В «Хореве» Сумароков еще не сумел отчетливо выразить свое понимание существа и цели трагедии. К этому он приходит позже. Но важно, что уже здесь дидактизм лежит в основе трагедии, составляет ее сущность. Моральная направленность является определяющим фактором в развитии трагического действия.

В 1748 году Сумароковым была написана следующая трагедия «Гамлет». Она представляет собой вольную переделку произведения Шекспира с французского наполовину прозаического перевода, наполовину пересказа Лапласа (*La Place. Hamlet, prince de Danemark. Tragedie, traduite de l'anglois de Schakespeare*).<sup>14</sup> С «Гамлетом» Шекспира трагедия Сумарокова не имеет почти ничего общего, что, кстати, утверждал и сам автор.<sup>15</sup> Это совершенно самостоятельное произведение. Из прозаического пересказа «Гамлета» Лапласа Сумароков использовал только сюжет.

В этой трагедии, так же как и в «Хореве», сосуществуют две коллизии, тесно связанные и в то же время самостоятельно развивающиеся до последнего действия.

<sup>13</sup> Г. А. Гуковский. Русская литература XVIII века, стр. 153.

<sup>14</sup> *La Place. Le théâtre anglois, t. II. Londres, 1746, pp. 295—416.*

<sup>15</sup> «Гамлет мой кроме монолога в окончании третьего действия и Клавдиева на колени падения, на Шекспирову Трагедию едва едва походит». А. П. Сумароков, Полное собрание всех сочинений в стихах и прозе... ч. X, 1782, стр. 117.

Первая коллизия восходит к трагедии Шекспира, хотя она и несколько видоизменена: Гамлет, узнавший о предательском убийстве своего отца, решает отомстить его убийцам. Причем убийцей отца является Полоний, и Гамлет узнает об этом из сна. Мать Гамлета Сумароков делает соучастницей преступления.

Стремление Гамлета отомстить за отца — основа первой коллизии, которой присущи две важные черты. Во-первых, она принимает характер борьбы долга и страсти в душе Гамлета — долга мщения, долга перед памятью отца, и страсти к Офелии, дочери Полония. Эта борьба и составляет содержание первой коллизии на протяжении I, III и V действий трагедии. Во-вторых, принятое Гамлетом решение отомстить убийцам имеет подчеркнутый анти-тиранический характер: мщение осознается им как выполнение общественного долга, как освобождение народа от тирании. Уже в 1 явлении I действия Гамлет, переживая виденный им сон, говорит:

Отрыгни мне теперь тиранов гнусных злоба,  
Свирепство к должности на жертву к месту гроба,  
Где царь мой и отец себе отмщения ждет!  
Он совести моей покою не дает:  
Я слышу глас ево и в ребрах вижу рану:  
О сын мой, вопиет, отмсти, отмсти тирану,  
И свободы граждан...<sup>16</sup>

Особенно сильно это выражено в 7 явлении III действия. Гамлет в нерешительности: мстить или не мстить? Он произносит монолог — искаженный до неузнаваемости знаменитый монолог шекспировского Гамлета «Быть или не быть...» (акт III, сц. IV).<sup>17</sup>

#### Г а м л е т

Что делать мне теперь? не знаю что зачать.  
Легко ль Офелию на веки потерять!  
Отец! любовница! о имена драгие!  
Вы были щастьем мне во времена другие  
Днесь вы мучительны, днесь вы несносны мне;  
Пред кем-нибудь из вас мне должно быть в вине.

Умереть — вот выход, который может избавить Гамлета, но:

Умри!.. но что потом в несчастной сей стране,  
Под тяжким бременем народ речет о мне?  
Он скажет, что любовь геройство победила,  
И мужество мое тщетою учинила:  
Что я мне данну жизнь бессловно окончал,  
И малодушнем ток крови проливал,  
Котору за него пролить мне должно было.<sup>18</sup>

<sup>16</sup> А. Сумароков. Гамлет, СПб., 1748, стр. 5.

<sup>17</sup> Этот измененный монолог Гамлета — характернейший образец трансформации Шекспира в сознании Сумарокова.

<sup>18</sup> Там же, стр. 42—43.



Из слов Гамлета видно, что необходимость следовать долгу вызывается также и ответственностью перед народом. В конечном итоге именно поэтому долг постоянно побеждает в душе Гамлета.

Вторая коллизия отсутствует в шекспировской трагедии. Она есть целиком плод творчества Сумарокова: Клавдий хочет жениться на невесте Гамлета, Офелии. Полоний стремится заставить дочь выйти замуж за Клавдия.

В развитии действия трагедии наблюдается картина, аналогичная той, которая имелась в «Хореве». Мучительная борьба между долгом и страстью происходит в душе Гамлета. Перепитии этой борьбы занимают почти все I действие. Долг побеждает, Гамлет решает мстить:

Возрите вы глаза к родительскому гробу,  
И умножайте днесь во мне свирепу злсбу!  
Ожесточите мя, как можете, теперь,  
И дайте позабыть мне, чья Офелья дщерь!<sup>19</sup>

Но не эта коллизия служит основой трагедии. Во II действии развитие трагедии резко меняет свое русло, вырастает вторая завязка, действие уже не движется дальше, а как бы расходится вширь. Клавдий при поддержке Полония решает жениться на Офелии, а прежде избавиться от своей раскаявшейся жены Гертруды. Он предстает законченным тираном. В трагедию перенесена в совершенно измененном виде сцена из III акта «Гамлета» Шекспира — сцена безуспешной попытки Клавдия раскаяться перед богом (д. II, явл. 1).

... Нет силы больше дел злодейских мне носить,  
Принудь меня, принудь прощения просить!  
Всели желание искать мне благодати:  
Я не могу в себе сей ревности сыскати!  
Противных божеству исполнен всех страстей.  
Ни искры доброго нет в совести моей.

Клавдию вторит Полоний:

Забудь и светские и божески уставы  
Ты царь противу их; последуй правам славы.<sup>20</sup>

В его словах прямое выражение принципов тирана. И Клавдий следует его советам, он говорит:

Пойдем теперь против супругиной любви  
Не пощадим пролить мы и ея днесь крови,  
Но прежде погубим наследника ея  
И взыдет в Царский одр прекрасна дщерь твоя.<sup>21</sup>

<sup>19</sup> Там же, стр. 9.

<sup>20</sup> Там же, стр. 19.

<sup>21</sup> Там же, стр. 20.

Так вырастает новая коллизия. Она тоже несет в себе идею борьбы долга со страстью, но не внешнюю, декларативную, подобно происходящей в душе Гамлета, а скрытую, дидактическую, составляющую основную идею трагедии: долг монарха не совместим со страстями, ведущими к тиранству.

Именно эта коллизия является действительной основой трагедии. Злодейские поступки тирана Клавдия и Полония обуславливают весь дальнейший ход ее развития.

В IV действии Полоний стремится заставить дочь выйти замуж за Клавдия. В ответ на отказ Офелии он решает ее убить. Одновременно Полоний нанимает за деньги пятьдесят воинов и приказывает им убить Гамлета и Гертруду.

Что же происходит с коллизией долга и страсти в душе Гамлета? Положение в развитии этого конфликта сохраняется таким же, каким оно было в I действии. В III действии Гамлет вновь охвачен борьбой между долгом и страстью. Разница лишь в том, что здесь Гамлет предстает на сцене с обнаженной шпагой. В 7 явлении III действия он, как мы уже указывали, произносит переделанный монолог «Быть иль не быть» ... Долг вновь побеждает в душе Гамлета.

Но неизвестно, как бы выполнил он свой долг, если бы на помощь ему не пришел злодей Полоний. Именно развитие второй коллизии ведет к развязке и душевного конфликта Гамлета. Застигнутые подосланными убийцами на ступенях храма Гамлет с Армансом (наперсник Гамлета вместо Горацио у Шекспира) защищаются, зовут на помощь народ и разгоняют шайку наемников. Узнав от раненых убийц, кто их подослал, Гамлет спешит во дворец, убивает Клавдия, спасает в последний момент приготовившуюся к смерти Офелию. Он хочет убить и Полония. Происходит, казалось бы, неестественная, но имеющая смысл, последняя вспышка борьбы долга и страсти в душе Гамлета. Офелия, которую Полоний только что собирался казнить, умоляет Гамлета пощадить отца, и Гамлет «нарушает» свой долг, он оставляет Полония жить, хотя именно Полоний убил его отца.

Сумароков не смягчает этим участи убийцы; Полоний убивает себя. Тем самым над ним совершается как бы высшее, нежели просто людское правосудие, что дает драматургу возможность оправдать нарушение Гамлетом его долга; это уже не нарушение долга, а передача злодея вышнему суду. В то же время Офелию Сумароков до конца оставляет верной долгу дочери.

Основной конфликт в «Гамлете» разрешается иначе, чем в «Хореве». Если там жертвами поступков монарха гибнут оба влюбленных, а самому монарху остается лишь раскаиваться в своем преступлении, то здесь трагедия заканчивается смертью тирана и его пособников. Момент наказания тирана занимает зна-

чительное место в трагедии. И в этой связи очень важным является раскаяние Гертруды, жены Клавдия. Она тоже соучастница убийства своего первого мужа, но, раскаявшись уже в I действии, Гертруда добровольно отказывается от венца царицы и готова уйти в «пустыни». В ее действиях Сумароков показывает возможный путь исправления Клавдия, спасения тирана от кары. Гертруда обращается к мужу с призывом последовать ее примеру (д. I, явл. 3). Когда Клавдий отказывается, Гертруда произносит монолог, в котором ее устами автор выражает свои взгляды на то, каким должен быть монарх:

*Царь мудрый есть пример всей области своей,  
Он правду паче всех подвластных наблюдает,  
И все свои на ней уставы создает,  
То помни завсегда, что краток смертных век,  
Что он в величестве такой же человек.  
Рабы его ему любезные суть чады,  
От скипетра его лиется ток отрады.  
Мил праведным на нем и страшен злым венец.  
И не приблизится к его престолу льстец...*<sup>22</sup>

Сумароков в «Гамлете» оправдывает насильственную смерть тирана, если тот не способен к раскаянию. В общем разрешении основной идеи, и даже отдаленно по сюжету, «Гамлет» близок к одной из самых поздних сумароковских трагедий, к «Димитрию Самозванцу».

Уже из двух рассмотренных произведений видно, что сущность сумароковской трагедии — в ее дидактической направленности. Основной конфликт, служащий источником развития трагедийного действия, — это конфликт между тем идеалом, каким должен быть, по мнению Сумарокова, истинный глава государства, и действительными поступками монарха на троне, нередко ведущими к тиранству. Конфликт же долга и страсти в образах Оснельды, Хорева и Гамлета носит внешний характер в том смысле, что не он определяет ход развивающихся на сцене событий. Его демонстративность видна из того, что сам этот конфликт существует только на словах, в то время как в своих поступках герои неизменно остаются с начала и до конца верными либо долгу (Хорев, Гамлет), либо чувству (Оснельда).

Наличие двух конфликтов создает двойственность и в развитии действия трагедий. И в «Хореве», и в «Гамлете» сосуществуют две самостоятельные, хотя и связанные коллизии. Кстати, эту черту первых трагедий Сумарокова, в частности «Хорева», отмечал еще в XVIII веке современник и литературный против-

<sup>22</sup> Там же, стр. 23.

ник Сумарокова В. К. Третьяковский.<sup>23</sup> Правда, он усмотрел в этом нарушение Сумароковым одного из необходимых для трагедий правил «трех единств»: единства действия или, как писал Третьяковский, «единства представления».

Во всех последующих трагедиях раздвоенность действия отсутствует. Сумароков устраняет побочный конфликт долга и страсти как источник самостоятельной коллизии, полностью подчиняя его основной идее. Собственно говоря, драматически этот побочный конфликт и раньше способствовал более ясному выражению основного конфликта: как противопоставление подчиняющемуся своим чувствам монарху верных долгу, способных побеждать свои чувства подданных. Однако образовывая самостоятельную коллизию и занимая в трагедиях значительное место, он усложнял действие, лишал трагедии целеустремленности и в этом смысле уменьшал их действенность. А выше мы видели, какое значение придавал Сумароков действенности трагедии.

Основное в сумароковских трагедиях — дидактическая направленность — остается неизменным их свойством на всем протяжении творчества писателя. Изменения происходят по двум линиям: по линии достижения наиболее четкого выражения этой направленности, наиболее отчетливого донесения мыслей автора до зрителя, и по линии придания трагедиям большей политической остроты, большего приближения их к современной писателю политической жизни; особенно заметно это в трагедиях последних лет жизни драматурга.

После «Хорева» и «Гамлета» в первый период трагедийного творчества Сумарокова им были написаны еще четыре пьесы: «Синав и Трувор» (1750), «Артистона» (1750), «Семира» (1751) и «Димиза» (1758), переработанная и переименованная позднее в «Ярополка и Димизу» (1768). Сюжетно-композиционное построение всех этих трагедий подчинено разрешению проблем, поставленных Сумароковым уже в первых двух его драматических произведениях.

В центре — обремененный властью монарх, от которого зависят судьбы подданных. Обычно подданные — двое влюбленных, верные своему чувству и своему долгу. В основе трагической коллизии — нарушение монархом его долга. Нарушение бывает продиктовано или страстью монарха («Синав и Трувор», «Артистона»), или влиянием на него внешних сил, например «наговоров света» («Ярополк и Димиза»), или тем и другим вместе («Мстислав»<sup>24</sup>).

<sup>23</sup> А. К у н и к. Сборник материалов для истории Императорской Академии Наук в XVIII в., ч. II. СПб., 1865, стр. 493.

<sup>24</sup> Хотя трагедия «Мстислав» написана в 1774 году, по характеру выражения в ней дидактической идеи она ближе к трагедиям первого периода творчества Сумарокова (1747—1758 годы).

Иногда подданные, оставаясь верными чувству и долгу, становятся жертвами тиранических поступков и гибнут, как это происходит в трагедии «Синав и Трувор». Но в большинстве последующих трагедий развязка происходит иначе. Несправедливые действия монарха вызывают законный протест, который выливается в своеобразное выступление против тирана. В решительный момент, когда жизнь монарха на волоске, кто-либо из героев, верный долгу подданного, спасает его от смерти. В финале трагедии умиленный монарх соединяет влюбленных. Под влиянием благородного поступка подданного происходит чудесное превращение монарха — из тирана в милостивого, добродетельного государя. Подобной счастливой развязкой оканчиваются «Артистона», «Ярополк и Димиза», «Мстислав».

Таким образом, в основе развития драматического действия в трагедиях первого периода лежит все тот же конфликт между абстрактным идеалом справедливого монарха и государем, подчиняющимся своим страстям. Но само действие сведено к минимуму. Едва ощущаемое движение его, обусловленное, как всегда, поступками монарха, нарушающего свой долг, протекает полностью в русле этой единственной коллизии и фактически служит лишь для подготовки развязки. Освобожденные от каких-либо побочных коллизий, трагедии все более приближаются к облеченным в драматическую форму иллюстрациям идеальных образцов поведения истинного монарха и настоящего дворянина в понимании Сумарокова.

С точки зрения существа жанра счастливые развязки ставят под сомнение самый смысл трагедии. Но с точки зрения понимания Сумароковым задач и целей жанра именно подобные развязки являлись для него наиболее необходимыми.

Усиление дидактизма сумароковских трагедий выражается еще в одном. Сама сущность его трагедий делает их своеобразными уроками поведения монархов и подданных. Без голоса автора, без его оценок происходящего на сцене, трагедии Сумарокова невысказанными. Большая часть монологов героев, масса отдельных реплик в диалогах лишь номинально входят в драматическое действие. Фактически они целиком обращены только к зрителю и могут быть признаны драматически необходимыми лишь постольку, поскольку помогают автору еще яснее, еще полнее донести до зрителя свои мысли. Эта черта трагедий Сумарокова постепенно усиливается. Так, в трагедии «Хорев» (первая редакция) во всех поступках Кия ему сопутствует Сталверьх. Кроме гибнущих влюбленных, Кию как монарху не противопоставлен никто. Лишь в монологе самого Кия (д. II, явл. 1) проскальзывает мысль о том, каким должно быть поведение истинного монарха. Сумароков вынужден был вложить эту мысль, правда

в аллегорической форме, в уста самого монарха. В своей первой трагедии Сумароков еще несмело выступает в роли советчика государя. В трагедии «Гамлет» эту функцию выполняет раскаявшаяся Гертруда. Она же вслед за поучениями обличает Клавдия в тиранстве. Но Гертруда участвует, хотя и эпизодически, в развивающемся драматическом действии.

В «Синаве и Труворе» Сумароковым впервые вводится такой персонаж, как Гостомысл, мудрый вельможа, несколько нейтральный к развитию действия трагедии. Его устами Сумароков прямо высказывает свои поучения монархам, причем часто это носит характер неприкрытого обращения к самой Елизавете Петровне.

Во 2 явл. IV действия Гостомысл советует своей дочери:

... Храни незлобие, чти в постоянстве твердых.  
От трона удаляй людей немилосердных:  
И огради ево людьми таких сердец,  
Какое показал имея твой отец.

А дальше следуют слова, как будто взятые Сумароковым из какой-либо его торжественной оды, посвященной императрице:

Премудрости во всех последуй ты делах,  
И спутницей имей ее во всех путях.  
Покровом будь сирот, прибежищем вдовицы:  
Яви ты истину под именем Царицы:  
И добродетель ты, гнушайся суеты,  
Яви во образе девичей красоты.  
Надеждой веселись, что ты себя прославишь,  
И подданным своим златые дни восставишь.<sup>25</sup>

Подобный образ мудрого советчика монарха, служащий Сумарокову для высказывания своих мыслей, присутствует почти во всех последующих трагедиях.<sup>26</sup> Отчасти его роль выполняет Гикари в «Артистоне», и совершенно явно выступает в этой функции Русим в трагедии «Ярополк и Димиза»: здесь в перечне действующих лиц Русим прямо назван — «любимец Владисанов».

Несколько выделяется из всех сумароковских трагедий «Семира» (1751). Она более драматична и динамична, а отсутствие прямых поучений монархам, казалось бы, снимает вопрос о дидактизме. Но это не совсем так. Семира и Оскольд выступают против законного правителя Олега. В свое время Киевом правил их брат Дир, побежденный и свергнутый Олегом. Родственный и патристический долг движет ими. Во имя него Семира подавляет свою страсть к Ростиславу, сыну Олега. Оскольд и Семира готовят восстание.

<sup>25</sup> А. Сумароков. Синав и Трувор. СПб., 1751, стр. 56

<sup>26</sup> Вполне закономерно, что в трагедиях, где дан образ идеального монарха, подобный персонаж отсутствует (например, в «Семире»).

Во всех предыдущих трагедиях несправедливые поступки монархов являлись источником злоключений подданных и по-разному влияли на их судьбы. Подчас тиранические поступки монарха оправдывали и кратковременный протест со стороны подданных. Но в «Семире» дело обстоит иначе. Олег — не тиран:

В темницах узникам он узы разрешил,  
Народу скованну свободу возвратил...<sup>27</sup>

Оскольд усыновлен им; Семира воспитана им как дочь, и Олег готов выдать ее за своего сына. Что же касается того, что Олег в свое время захватил в Киеве власть, то, говоря словами Ростислава Оскольду:

Конечно, горестны вам были те часы,  
Но рок того хотел...<sup>28</sup>

Тем самым долг Оскольда и Семиры обесмысливается. Против Олега — монарха они не в праве восставать. А выступая против Олега — победителя Дира, они восстают не столько против самого Олега, сколько против предначертанного свыше, против того, что вне власти человека. Оскольд и Семира нарушают долг подданных, и само положение Олега обрекает их выступление на неудачу. И непосредственный источник развития действия трагедии лежит не вне столкновения героев, как было в остальных трагедиях, а в нем самом.

Заговор Оскольда раскрыт (II д.). Олег требует, чтобы Оскольд покорился и просил прощения. Но тот отказывается:

Покорствуй, кто рожден рабеть и унывать.  
Не поколеблется ни в чем мой дух во веки:  
Неробкие богам подобны человеки.  
Хотя ужасною судьбиной я сражен;  
Не малодушие я чувствовать рожден...<sup>29</sup>

Более того, на уговоры Ростислава он отвечает:

Я добродетель здесь хотел восстановить,  
Возобновить златой век радостей во граде,  
Лукавство выгнать вон и заключить во аде.  
А ныне есть ли бы толико пода я был,  
Чтоб жизнь поносную я чести предпочл.  
На утесненную взирая добродетель,  
Бед подданных своих я б только был свидетель...<sup>30</sup>

<sup>27</sup> А. Сумароков. Семира. СПб., 1768, стр. 15.

<sup>28</sup> Там же, стр. 17. Курсив мой, — Ю. С.

<sup>29</sup> Там же, стр. 32—33.

<sup>30</sup> Там же, стр. 34.

С одной стороны, Сумароков как бы возвышает Оскольда; а с другой стороны, ведь Олег не тиран, и во всем, что Оскольд приписывает Олегу, он неправ и достоин наказания. Олег уже садится, чтобы подписать указ о предании Оскольда казни. Но после долгих колебаний, в последний момент он все же щадит Оскольда и отсрочивает его смерть. Восстав против Олега, Оскольд восстал против высшего долга и достоин кары. Однако Олег стал бы тираном, если бы подписал указ. Сохраняя Оскольду жизнь, он остается добродетельным монархом и как бы передает Оскольда высшему судье. Заключительные слова Олега во II действии предвещают развязку в V действии:

Я снисходителен, ты гордостью надут...  
 Спасения нет тебе: хотя отсрочен суд!  
 Нельзя того простить, кто так себя возносит,  
 И виновен будучи прощения не просит.  
 Когда бы пленником тиранским чьим ты стал;  
 В упрямстве б он тебя по удам растерзал,  
 А я своим врагам дал прежнюю свободу.  
 И быть хотел отцем плененному народу.<sup>31</sup>

После такого жеста со стороны Олега вина и неправота восставшего Оскольда становятся еще более очевидными. В то же время подобным разрешением ситуации сохраняется возможность дальнейшего развития трагедии. Но теперь толчок действию дает Семира. Она уговаривает Ростислава освободить Оскольда из оков. Уступая угрозам возлюбленной покончить с собой, Ростислав нарушает свой долг и освобождает Оскольда.

В IV действии трагедия достигает кульминации. Олег требует от Семиры выдать освободителя брата. За отказ он велит взять ее под стражу. Тогда Ростислав сам признается во всем. Олег решает казнить Ростислава. Развязка наступает в V действии. Оскольд во главе восставших врывается в Киев и теснит войска Олега. В решающий момент заключенный под стражу Ростислав берет меч и идет сражаться. Благодаря ему Олег побеждает; Оскольд, не желая сдаться, наносит себе смертельную рану. В заключительном явлении следует сцена примирения и взаимного прощения.

Основной конфликт, движущий развитие «Семиры», столь же абстрактен, как и во всех других трагедиях Сумарокова. Это видно и из характера развития трагического действия, а также из развязки. Но то, что носителем нарушения своего долга выступает подданный, позволило Сумарокову воплотить этот конфликт в реальном столкновении двух сил. Двигателем развития действия здесь, вопреки принятому драматургом правилу, являются не по-

<sup>31</sup> Там же, стр. 37—38.



ступки монарха, Активная сила — подданные. Монарх пассивен, и все его поступки вызваны действиями Оскольда и Семиры, являются ответом на их замыслы. И источник трагической гибели героя заключается в нем самом. Дидактическая же идея утверждается здесь в образе справедливого монарха Олега.

После десятилетнего перерыва (1758—1768) Сумароковым были написаны последние 3 трагедии: «Вышеслав» (1768), «Димитрий Самозванец» (1771) и «Мстислав» (1774). Кроме того, в 1768 году он переработал первую из своих трагедий — «Хорев».

В последних трагедиях Сумарокова получает свое завершение развитие наметившихся ранее тенденций его драматургии.

«Вышеслав» — это уже, строго говоря, не столько трагедия, сколько откровенная иллюстрация того, как должны вести себя истинный монарх и верный долгу подданный. Драматическое действие в ней по существу отсутствует.

Монарх Вышеслав любит Зениду, отданную им самим в жены Любочесту. Но верный долгу государя, давшего слово, он побеждает свою страсть. Зенида не любит Любочеста, а любит Вышеслава. Но и она тоже готова выполнить свой долг подданной; она просит только отсрочить свадьбу. Эта маленькая уступка чувству с ее стороны необходима Сумарокову, чтобы хоть как-то обеспечить завязку действия трагедии.

Итак, монарх и подданный оба верны своему долгу. Это именно то, к чему приводил Сумароков обычно своих героев в конце трагедий. Здесь же только начало произведения, а возможный конфликт уже разрешен в полном соответствии с идеалом автора. Казалось бы, все ясно. Но в своей верности долгу оба героя несчастны. На протяжении всех последующих четырех действий драматург создает ситуации, в которых словно испытывает добродетели героев, чтобы затем вознаградить их.

Во II действии Вышеслав и Зенида узнают о том, что их чувства взаимны. Охваченный ревностью, Любочест хочет убить Зениду. Вышеслав, верный долгу монарха, приказывает казнить преступника, чего тот и заслуживает. Но Зенида просит Вышеслава отменить казнь: Любочест поднял руку на нее, и только она может его судить. Зенида велит Любочесту покинуть город и, выполняя долг будущей супруги, сама решает ехать с ним.

Действие трагедии как бы вернулось к первоначальному состоянию. Долг победил. Любящие верны долгу, хотя и несчастны. Автору надо вознаградить подобную верность. И Любочест выполняет свою роль. Высланный из города, он поднимает восстание против Вышеслава (III действие). Вышеслав побеждает его и вновь велит казнить. Открывается тем самым реальная возможность для соединения двух достойных друг друга героев. Но верная долгу Зенида опять умоляет пощадить своего будущего мужа.

И Вышеслав не только сохраняет жизнь Любочесту, но тотчас назначает их свадьбу.

Действие трагедии по-прежнему остается в исходном положении. Поступки главных героев противоречат здравому смыслу; но с точки зрения тех дидактических целей, которые преследовал Сумароков, они единственно логичны. И результаты назидательных поступков героев начинают сказываться. В предпоследнем явлении IV действия прощенный Вышеславом Любочест испытывает муки раскаяния:

Противный всей земле, противный небесам,  
Противный зданию, пустыням и лесам,  
Противный воздуху, которым ныне дышу,  
Я гласы совести ежеминутно слышу.<sup>32</sup>

Этим словно подготавливается развязка трагедии.

В последнем действии Вышеслав благословляет идущих в храм Зениду и Любочеста, а сам хочет убить себя. Но Любочест вырывает у него меч и уступает Вышеславу Зениду. Верность долгу достойно вознаграждена, и, мало того, исправлен злодей Любочест. Вся идея трагедии заключена в словах Зениды из 2 явления IV действия:

Что может тот монарх, на троне, повелеть,  
Кто, в страсти, сам себя не может одолеть:  
И льзя ли взыскивать, чтоб люди были правы?  
Когда пренебрежет он сам свои уставы?<sup>33</sup>

Идея та же, что и во всех других трагедиях Сумарокова, но подобного воплощения ее еще не встречалось ранее. Алогичность и умозрительность поступков героев достигает здесь крайнего выражения. Согласно концепции Сумарокова, именно такими должны быть идеальный монарх и идеальный подданный.

С точки зрения достижения Сумароковым предельного решения своих задач трагедия «Вышеслав» — закономерный итог эволюции его драматургического творчества. Черты идеального монарха имелись уже в образе Олега («Семира»), а в образах Ильмени («Синав и Трувор») и Артистоны («Артистона») уже определялись черты будущей Зениды. Но в «Вышеславе» основная идея трагедии получает свое кристально ясное выражение, и зритель уже не может никак быть отвлечен внешними перипетиями происходящего на сцене.

Важно также отметить, что для содержания последних трагедий Сумарокова характерны углубление политической остроты, усиливающаяся конкретность дидактической направленности.

<sup>32</sup> А. Сумароков. Вышеслав. СПб., 1768, стр. 51.

<sup>33</sup> Там же, стр. 46.

В 1768 году Сумароков перерабатывает свою первую трагедию — «Хорев». В целом по содержанию и композиционному построению она во второй редакции не изменилась. Но при переработке «Хорева» Сумароков заменил монолог Кия (д. V, явл. 1) другим монологом, что придало трагедии новый смысл. В монологе Кия в редакции 1747 года перед нами сетования старца, объятаго тревогой в ожидании близкой кончины. О том, что он царь, о том, что он тиран, принесший смерть невинной Оснельде, из монолога не видно. Зато передачей этих переживаний, полных неясности, сознания обреченности, молодой автор стремился достичь внешнего драматического эффекта — в следующем явлении Велькар спешил возвестить Кию о победе Хорева.

Во второй редакции Сумароков вкладывает в уста Кия совершенно другое:

О бремя тяжкое порфиры и короны!  
 Законодавцу всех трудней его законы.  
 Во всей подсолнечной гремит монарша страсть,  
 И превращается в тиранство строга власть:  
 А милость винному, преступнику прощенье,  
 Не редко и царю и всем в отягощенье.  
 Но меры правоты всегда ли лъзя найти.  
 По коей к общему блаженству мочь ийти,  
 Потребно множество монарху проицанья,  
 Коль хочет он носить венец без порицанья:  
 И естли хочет он ю славе быти тверд;  
 Быть должен праведен, и строг и милосерд,  
 Уподоблятися правителям природы,  
 Как должны подражать ему ево народы.  
 Но коей радости в победе ныне жду  
 Почто в желанный гроб толь медленно иду.<sup>34</sup>

От прежнего монолога остались только последние два стиха. Смелое поучение монарху звучит здесь с прямым намеком на «страсти» Екатерины II, как уже отмечал это П. Н. Берков.<sup>35</sup> С мыслями, выраженными в монологе Кия, прямо перекликаются приводившиеся выше слова Зениды из IV действия «Вышеслава». Но это еще не все: в «Вышеславе» на протяжении пяти действий монарх мужественно побеждает свою страсть. Сумароков всей трагедией словно противопоставляет Екатерине II образец истинного монарха и указывает, как должно вести себя императрице.

В следующей трагедии — «Димитрий Самозванец» — Сумароковым решается проблема монарха-тирана. То ясное донесение до

<sup>34</sup> А. П. Сумароков, Полное собрание всех сочинений в стихах и прозе..., ч. III, 1781, стр. 47.

<sup>35</sup> П. Н. Берков. Вступительная статья. В кн.: А. П. Сумароков, Избранные произведения. (Библиотека поэта, Большая серия). Изд. «Советский писатель», Л., 1957, стр. 34.

зрителя главной идеи трагедии, к чему пришел Сумароков в «Вышеславе», в полной мере относится и к «Димитрию Самозванцу». Характер развития драматического действия в них одинаков. Но если в первой из этих трагедий автор утверждает свой идеал посредством выведения образов положительных героев, то в «Димитрии Самозванце» он утверждает тот же идеал через логически неизбежную и неотвратимую гибель отрицательного героя — Димитрия.

С самого начала Димитрий предстает перед зрителями тираном. Его первые в трагедии слова:

Зла фурия во мне смятенно сердце гложет,  
Злодейская душа спокойна быть не может.<sup>36</sup>

О жестокостях Димитрия говорит ему и Пармен:

Ты много варварства и зверства сотворил:  
Ты мучишь подданных, Россию разорил,  
Тирански плаваешь во действиях бесчинных,  
Ссылаешь и казнишь людей ни в чем невинных.<sup>37</sup>

Сам Димитрий не только не скрывает своих действий, но подчеркивает свое тиранство:

Российский я народ с престола презираю,  
И власть тиранскую неволей простираю...<sup>38</sup>

и еще:

Не истинна царь, я, закон, монарша власть:  
А предписание закона царска страсть  
Невольник тот монарх, кто презрит те забавы,  
В которых вольности препятствуют уставы.<sup>39</sup>

Подобные речи произносятся Димитрием неоднократно в течение всей трагедии.

Конфликт в этой трагедии, как и в ряде предшествующих, заключается в противоречии между абстрактным идеалом государя и конкретным монархом, охваченным пагубными страстями и являющимся тираном. Но конфликт как основа драматического действия и, следовательно, как источник его развития отсутствует. Его нет потому, что он фактически уже сформулирован и разрешен в начале трагедии. Это то же самое, что мы видели в «Вышеславе», только как бы в прямо противоположном аспекте: Димитрий-тиран неисправим.

<sup>36</sup> А. Сумароков. Димитрий Самозванец. СПб., 1771, стр. 4.

<sup>37</sup> Там же.

<sup>38</sup> Там же, стр. 8.

<sup>39</sup> Там же, стр. 9.

Когда страженачальник уже в I действии доносит ему о народном волнении и готовящемся восстании, Димитрий остается верен себе. Он велит усилить стражу поляками и решает как можно скорее жениться на Ксении, невесте Георгия, т. е. готов совершить новое преступление.

В трагедии «Вышеслав» на протяжении пяти действий испытываются добродетели героев, с честью выходящих из испытаний. Здесь, наоборот, Сумароков постоянно усиливает сознание грозной кары, ожидающей Димитрия за его преступления, призывает его к исправлению, на что Димитрий неизменно отвечает новыми «тиранскими» поступками.

И участь тирана предрешена уже в I действии. Обреченность его ощущается в известиях о волнении народа. Конкретно предвозвестником конца Димитрия является Шуйский, который действительно готовит против тирана восстание. И, наконец, обреченность Димитрия видна ясно из его же монолога в конце II действия, где каждая фраза пронизана сознанием безысходности.

Итак, конфликт фактически разрешен в самом начале трагедии.

На протяжении II, III и IV действий Димитрий разглагольствует о том, что он тиран и что для него «разверсты пропасти, пылают адски реки»; Ксения, Георгий и Пармен произносят монологи о том, каким должен быть монарх; Шуйский готовит восстание и учит, как обманывать тирана. Драматическая коллизия, какая бы то ни было, отсутствует. И в таком положении действие пребывает до конца, пока не наступает затянувшаяся развязка.

V действие начинается гулом набата и монологом Димитрия, близким к монологу из II действия:

Довольно я терплю душевных огорчений;  
 Не умножайте вы мечты моих мучений:  
 Мне все приснилось, чем страшен сей мне град.  
 И весь перед меня предстал ужасный ад.

(Слышен колокол)

В набат бьют! сему биению что причина!

(Встает)

В сей час, в сей страшный час, пришла моя кончина.

И человечества я враг и божества;  
 Против я шел Тебя, против и естества...  
 Весь воздух восшумел: враги вооруженны,  
 У стен моих палат ярятся приближенны:  
 А я бессильствую их наглости внемля...  
 Все, все против меня: и небо и земля...

Может быть, теперь наступит раскаяние? Но Димитрий неизменен:

О град, которым я уж больше не владею,  
Достанься ты по мне такому же злодею! <sup>40</sup>

Димитрий призывает Ксению и хочет перед своей смертью убить и ее. На сцене появляются Шуйский, Георгий, Пармен и воины. Пармен вырывает Ксению из рук Димитрия.

Пармен

Прошли уже твои жестокости и грозы;  
Избавлен наш народ смертей, гонений, ран:  
Не страшен ни кому в бессилии тиран.

Димитрий

Ступай душа во ад и буди вечно тленна!

*(Ударяет себя по грудь, кинжалом и издыхая падающий в руки стражей):*

Ах, есть ли бы со мной погибла вся вселенна! <sup>41</sup>

«Димитрий Самозванец» тоже итоговое произведение Сумарокова. Проблема монарха-тирана получает здесь свое окончательное разрешение.

Таким образом, художественная структура сумароковской трагедии не оставалась неизменной. В последних рассмотренных нами трагедиях дидактизм полностью вытеснил все остальное. Драматизм действия, в надуманном, привнесённом виде еще имевшийся во всех предыдущих трагедиях, здесь совершенно исчезает.

Доказательство тезиса, приведение к определенному абстрактному идеалу — составляет сущность всех сумароковских трагедий. Конфликт в его трагедиях — это конфликт между абстрактным идеалом истинного монарха и тем, каким представлялся Сумарокову действительный государь в жизни. Разрешение конфликта направлено в сторону достижения идеала. В образах же подданных воплощены идеальные дворяне, верные чести и своему долгу. Абстрактность идеалов, порождающая абстрактность конфликта, обуславливает и надуманность его разрешения; счастливые развязки большинства трагедий служат подтверждением этому.

Жанр трагедии сам по себе немислим без лежащего в основе трагедии конфликта, столкновения двух противных сил. Конфликт и является определяющим фактором того, как развиваются происходящие на сцене события, т. е. как строит драматург свое произведение. Но каков этот конфликт, каковы противоречия, лежащие в его основе, — это обуславливается эпохой, породившей данное искусство, характером противоречий эпохи. А выяснение этого вопроса уже выходит за пределы задач настоящей работы.

<sup>40</sup> Там же, стр. 67—68.

<sup>41</sup> Там же, стр. 74.