Ю. В. СТЕННИК

ДРАМАТУРГИЯ ПЕТРОВСКОЙ ЭПОХИ И ПЕРВЫЕ ТРАГЕДИИ СУМАРОКОВА (К ПОСТАНОВКЕ ВОПРОСА)

Для современных представлений о развитии русского драматического искусства XVIII в. характерен прочно установившийся взгляд на Сумарокова как на создателя репертуара нового русского театра. Мнение это справедливо. Сумароков действительно был первым профессиональным русским драматургом, пьесы которого составили основу национального репертуара русской сцены XVIII в. и, главное, приблизили русский театр к высшим достижениям европейского, в частности французского, театра классицизма. Современниками имя Сумарокова воспринималось в одном ряду с именами прославленных французских драматургов XVII—XVIII вв. Его трагедии имели на русской сцене XVIII в. огромный успех и почти вплоть до начала XIX в. служили образцами для многочисленных подражаний.

Однако одно обстоятельство до сих пор остается не объясненным, ибо оно не привлекало внимания исследователей: каково отношение сумароковского театра к национальной драматургической традиции, какой она сложилась к моменту создания им своих первых трагедий? Успех постановок трагедий Сумарокова в конце 1740-х годов на фоне общего состояния национального театра той поры означал своевременность их появления. Потребность в новых формах драматургии светского театра к этому времени достаточно назрела. Но удивляет другое: своеобразная подготовленность русского зрителя 1740-х годов к восприятию явления, с которым ему до сих пор практически сталкиваться не приходилось. Одно из двух: или пьесы такого рода уже ставились на русской сцене ранее и Сумароков ничего нового, необычного не сказал, или же в трагедиях Сумарокова, при всей их новизне, содержалось нечто близкое и понятное русским зрителям, отвечавшее их интересам и вкусам.

Общепризнано видеть единственный источник трагедий Сумарокова во французской классицистической трагедии XVII—первой половины XVIII в. В том, что он следовал великим французским драматургам, Сумароков не боялся признаваться и не скрывал этого. Он действительно перенес на русскую почву общую схему построения классицистической трагедии. Его пьесы, выдержанные в системе драматических правил, приближавшейся к французским образцам, были к тому же написаны правильным александрийским стихом, признанным размером высокой французской трагедии, что также было для русского театра новым.

Тем не менее в целом ряде моментов структура сумароковской трагедии отличалась и самостоятельностью. На эту сторону драматургии Сумарокова обратил в свое время внимание Г. А. Гуковский в статье «О сумароковской трагедии» и детально проанализировал ее.[1] Известный отход русского драматурга от слепого копирования французских трагедий Г. А. Гуковский справедливо объяснял своеобразным пониманием Сумароковым функций театрального представления. Исследователем имелась в виду «моральная направленность» трагедий Сумарокова, их прямое задание «исправлять души зрителей». Это оказывалось прямо связанным с отчетливо выраженной «моральнооценочной характеристикой персонажей», счастливыми развязками большинства трагедий, отходом от системы наперсничества и т. д.

Объяснения Г. А. Гуковского были основаны в значительной мере на учете особенностей трагедийного наследия Сумарокова в целом. Не случайно структура трагедий Сумарокова, по мнению исследователя, раз оформившись, уже более не изменялась. Однако наиболее заметно изменения в художественной структуре трагедий Сумарокова — нарастание голого дидактизма, фактическое освобождение от определяющей роли любовных коллизий — проявились в трагедиях завершающего этапа творческого пути драматурга (как, например, в «Димитрии Самозванце»). И это лучшее свидетельство того, что осознание Сумароковым своих трагедий как школы дворянства и государей проделало известную эволюцию и на первых порах было осложнено иными побочными факторами. В то же время своеобразие художественной системы сумароковской трагедии и ее отличия от французских образцов налицо уже в самых первых опытах, в «Хореве» и «Гамлете». Тем самым проблема генезиса этого своеобразия остается открытой. И ограничиваться при ее решении только европейскими источниками, по-видимому, недостаточно. Ведь существовал целый период развития национального театра, который до сих пор обычно рассматривается как антипод театру, созданному Сумароковым, во всяком случае с ним никогда не соотносился. Мы имеем

---

[1] В кн.: Поэтика. Временник отдела словесных искусств, вып. 1. Л., 1926, стр. 67—80.

в виду русский театр петровской и послепетровской поры, вплоть до 1740-х годов включительно. Многое из того, что в драматургии Сумарокова представляется как будто случайным, на первый взгляд малосущественным и даже выпадающим из системы наших представлений о правильной трагедии, получает на фоне этого театра свое естественное объяснение.

Было бы слишком опрометчиво брать на себя задачу всестороннего освещения поставленной проблемы в пределах одной статьи. Поэтому, учитывая по возможности лишь самые необходимые факты истории драматургии той поры, главное внимание придется сосредоточить только на некоторых особенностях драматургии Сумарокова в их отношении к основным тенденциям развития театра в России первой половины XVIII в.

Необходимо, конечно, прежде всего восстановить картину состояния театральной жизни России в период, предшествовавший появлению первых трагедий Сумарокова, хотя бы с точки зрения репертуара русских театров 1720—1740-х годов. Сделать это сложно по ряду причин, из которых главная — недостаточное количество сохранившихся текстов пьес из репертуара театров той поры.

В условиях фактического отсутствия в России до 1750-х годов развитой практики постановки театрального дела на государственных началах устройство театров было делом случая. Репертуар действовавших в России театров сохранялся в рукописных сборниках, в большинстве своем, по-видимому, до нас не дошедших. К тому же особенности бытования пьес, необычайная миграция театрального репертуара практически лишают нас стабильных источников, позволяющих судить об истинном характере тех пьес, которые могли быть известны Сумарокову, даже если бы мы твердо знали их названия. Наконец, немаловажной помехой является отсутствие сведений по интересующему нас вопросу со стороны самого Сумарокова.

К сожалению, вообще небогатые биографические данные о Сумарокове в отношении раннего периода его творческих опытов особенно скудны. У нас нет прямых сведений о том, какие театры посещал Сумароков и какие пьесы он смотрел до написания им первой трагедии, хотя, вне всякого сомнения, интерес к театру был у него устойчивым.[2] В бытность свою воспитанником Кадетского корпуса с 1732 г. Сумароков мог не только посещать спек-

---

[2] В статье «О думном дьяке, который с меня взял пятьдесят рублев» Сумароков походя сообщает нам некоторые сведения, проливающие свет на его юные годы и знакомство с театром в этот период. Уже к двенадцати годам он знал театр, «бывал на Комедиях, смотрел Александра и Людвига, Париж и Вену и другие комедии». — Полное собрание всех сочинений в стихах и прозе... А. П. Сумарокова, т. VI. М., 1787, стр. 359. Какие это были «другие комедии», нам остается только догадываться, тем более что и тексты указанных Сумароковым пьес до нас не дошли.

такли, случавшиеся на дворцовой сцене, но и сам участвовать в них. Сохранились документы об участии кадетов в постановках на придворном театре комедии об Иосифе.[3] Кроме того, пьесы разыгрывались и самими кадетами в порядке выполнения программы обучения в корпусе. Какие конкретно это были пьесы, мы не знаем, но, по-видимому, они не отграничивались непроходимой стеной от пьес из репертуара тогдашних светских и школьных театров. После окончания корпуса Сумароков мог посещать и несомненно посещал разные театры — как частные, так и публичные, в том числе, вероятно, и народные, функционирование которых особенно во время праздников было обычным явлением.

Конечно, при всем этом нельзя забывать о влиянии, которое на Сумарокова могло оказывать и, конечно, оказывало чтение великих французских драматургов XVII—XVIII вв., о чем сам Сумароков позднее не раз говорил. Сохранились также сведения о приезде в Петербург в 1742 г. труппы французских актеров под руководством Сериньи. В репертуаре этой труппы были пьесы Мольера, Реньяра, Вольтера. Сумароков несомненно мог присутствовать на спектаклях французской труппы. Однако, несмотря на очевидность такого влияния, непосредственные первые свои впечатления о театре Сумароков, по-видимому, все-таки вынес прежде всего из общения с повседневной театральной жизнью Петербурга, которая была перед его глазами. А жизнь эта не ограничивалась спектаклями гастролировавших время от времени в столице немецких, итальянских и французских трупп.

Что же представлял собой русский театр 1730-х—начала 1740-х годов?

При попытках как-то осмыслить, свести воедино и систематизировать имеющиеся в нашем распоряжении данные можно было бы выделить три основных пласта драматургической литературы той поры соответственно трем направлениям, по которым шло развитие театра в России с последней четверти XVII в. до конца 1740-х годов.

Первое направление, наиболее профессионально оформившееся, имевшее на первых порах устойчивые стимулы сценического функционирования и глубокие традиции собственной драматургии, было связано с практикой школьных театров. Этот театр был занесен на русскую почву со стороны. И хотя он прижился в России и даже в какой-то момент играл в развитии русского театра немалую роль, но у него не было ни своего массового зрителя, ни перспективы завоевать такового ввиду естественной ограниченности сферы функционирования и тесной связи с церковью. Само

---

[3] Н. Дризен. Любительский театр при Анне Иоанновне (1730—1740 гг.). — Ежегодник имп. театров. Сезон 1894—1895. СПб., прилож., кн. 3, стр. 88—97.

положение церкви в России после реформ Петра I не давало возможности школьному театру обрести общенациональное значение.

Другое направление, значительно более пестрое и текучее с точки зрения отбора репертуара, без четкой опоры на какие-то определенные и жестко фиксируемые драматические принципы и традиции, носило ярко выраженный светский характер. Масштабы бытования театра этого направления позволяют объединять в его рамках и демократический театр, рассчитанный на массового городского зрителя, и частные театры, вызывавшиеся к жизни инициативой купцов, дворян, а также лиц из окружения царя. Социальная среда, обслуживаемая этим театром, была достаточно широка. Рассчитанный на удовлетворение зрелищного интереса, репертуар светских театров практически не регламентировался.[4] Этот театр имел значительно более благоприятные условия для своего развития, нежели скованный рамками кастовости театр школьной драмы. Но в области серьезной драматургии с появлением трагедий Сумарокова его значение также сошло на нет.

Наконец, третье направление, отражавшее распространение интереса к театральным представлениям в широких слоях городского населения и крестьянства, обслуживавшее социальные низы, смыкалось с фольклором. Пьесы этого направления составили репертуар народного театра. Сюда можно причислить «вертеп», народную драму «Лодка», драму «О царе Максимильяне и его непокорном сыне Адольфе». Наиболее органичным для этого направления было культивирование бесчисленного количества унаследованных от школьного театра интермедий и шутовских сценок, получивших позднее новую жизнь в народных театрах «райка» и кукольных балаганах Петрушки.[5]

Как светский, так и школьный театры в России на протяжении первой половины XVIII в. проделали известную эволюцию. Обстоятельства введения на Руси театра в XVII в. были таковы, что инициатива исходила непосредственно от царя Алексея Михайловича. Репертуар самого первого русского театра носил в основном светский характер. Однако продолжателем царской «театральной затеи» был не столько открытый в Москве в 1702 г. по инициативе Петра I публичный театр для массового городского зрителя, сколько школьный театр, возникший в конце XVII в. в стенах московской Славяно-греко-латинской академии. Привлеченные в Москву в конце 1690-х годов из Киева профессора-украинцы переносят на русскую почву традиции школьной драмы. И в течение первой четверти XVIII в. именно театр уче-

---

[4] Материалы об открытии в середине XVIII в. частных светских театров в различных городах России и об их репертуаре см., например, в кн.: Ф. Г. Волков и русский театр его времени. М., 1953, стр. 68—79.

[5] См.: Ежегодник имп. театров. Сезон 1894—1895, прилож., кн. 1, стр. 153—161.

ников Академии составляет наиболее активный и действенный центр распространения интереса к театру в России.

Начав с инсценировок библейских сюжетов и житий святых, устроители спектаклей в Академии все чаще откликаются на события политической жизни страны. Позднее это происходило не без прямого воздействия со стороны высшей светской власти, рассматривавшей театр в качестве одного из важнейших средств укрепления и возвеличения собственного авторитета в массах. В этом смысле карнавальные шествия в Москве по случаю военных побед можно рассматривать в одном ряду с пьесами, разыгранными на школьной сцене Академии, такими как «Торжество мира» (1703), посвященное взятию русскими войсками крепости Нотебург, «Свобождение Ливонии и Ингерманландии» (1705) и др. Постепенно отвлеченная дидактика и морализирование инсценировок библейских сюжетов, завещанные традицией XVII в. («Ужасная измена сластолюбиваго жития с прискорбным и нищетным», 1701, «Комедия об Иосифе и его братьях», 1708), сменяются усложненной символикой драматизированных панегириков. На первых порах это носило иногда еще смешанный характер: политическая тема разрабатывалась параллельно с библейскими сюжетами («Драма о царе Езекии», «Торжество мира православного Петром святым апостолом...», 1703). Но скоро из драмы практически начал исчезать сюжетный элемент, действующие персонажи заменялись аллегорическими фигурами, а пьесы становились инсценированными апофеозами могущества русской монархии. Таковы были, например, «Слава российская» (1724) и «Слава печальная российскому народу смерти Петра Великаго...» (1725) Ф. Журовского, поставленные, по-видимому, в госпитальном театре Н. Бидлоо.

Последним отголоском былой роли школьного театра при московской Славяно-греко-латинской академии была постановка в ее стенах драмы «Образ торжества российского...» (1742), в которой аллегорически изображалось восшествие на престол Елизаветы Петровны и содержалась оценка политического значения этого события. Уже к середине XVIII в. оды Ломоносова и его последователей взяли на себя ту часть функций этого театра (задачи политической пропаганды), которая могла представлять интерес для двора. Значение школьного театра с этого времени сходит на нет.

Формирование репертуара театра светского направления в первой половине XVIII в. отличалось в известной мере стихийностью. Первым массовым театром такого рода был публичный театр, открытый в 1702 г. в Москве на Красной площади силами приехавших немецких актеров, ряды которых позднее пополнились выученными театральному делу русскими актерами. Руководивший привезенной по контракту из Данцига труппой Кунст ставил пьесы из репертуара бродячих немецких комедиантов. Пьесы пе-

реводились на русский язык. Но в отличие от пастора Грегори, знавшего нравы страны и к тому же имевшего дело с самим царем, Кунст и особенно его преемник Фюрст мало заботились о приспособлении репертуара своей труппы к традициям русской культурной жизни. Это были пьесы, источниками которых служили переделки произведений европейских драматургов (Мольера, Кальдерона, Чиконьини и др.), а также инсценировки авантюрных повестей и рыцарских романов. Поэтому не лишено оснований кажущееся излишне резким заключение П. О. Морозова о репертуаре театра Кунста—Фюрста: «Не имея никаких точек соприкосновения с русской жизнью и литературой, эти пьесы и не оставили по себе сколько-нибудь заметного следа, не могли иметь большого образовательного влияния и не могли долго продержаться».[6]

Однако определенную положительную роль открытый по инициативе Петра I публичный театр все же сыграл. Через распространение интереса к театру в широких слоях городского населения он сумел «вызвать подражания не только в высшем, но и в низших слоях общества и, наконец, возбудить не только переводную, но и оригинальную деятельность в области русской драматической литературы».[7] Переводы немецких пьес служили первым неизвестным нам драматургам светских театров — как придворных, так и городских демократических — теми образцами, на которые они ориентировались при создании новых, уже оригинальных инсценировок тех же авантюрных романов и повестей. Именно эта вторая волна в создании репертуара для русских светских театров первой половины XVIII в. и представляет для нас главный интерес в силу того, что здесь перед нами первые, неуверенные еще попытки самостоятельного воплощения сценической формы мышления, не имевшей до той поры на русской почве своих традиций. В отличие от руководителей немецкой труппы создатели новых светских пьес учитывали потребности аудитории, с которой они имели дело. По всей вероятности, это были люди, знакомые с театром, хорошо усвоившие традиции школьной драматургии.

В оригинальных инсценировках для русских светских театров той поры наблюдается любопытный синтез свободной драматургической манеры пьес немецких бродячих трупп, верной традициям так называемой английской комедии, с одной стороны, и отдельных элементов поэтики школьной драмы — с другой, а также воздействие той новой повествовательной беллетристики, появлением которой было отмечено литературное движение петровской эпохи. Подобный синтез с разной степенью преобладания того или

---

[6] П. О. Морозов. История русского театра до половины XVIII столетия. СПб., 1889, стр. 261.

[7] Там же, стр. 396.

иного компонента демонстрируют почти все сохранившиеся пьесы этого второго потока репертуара светских театров той поры.

Число дошедших до нас пьес этого репертуара очень незначительно. Это «Акт о Петре Златых ключей», «Комедия об Индрике и Меленде», «Акт о преславной палестинских стран царице Дияне...» (известный также под названием «Драма о царице и львице»), «Комедия о Сарпиде, дуксе Ассирийском», «Акт о царе перском Кире и скифской царице Тамире», «Комедия о графе Фарсоне» и «Действие в персонах о Короле Гишпанском». Мы далеки от утверждения, что этими пьесами исчерпывался репертуар русских светских театров 1720—1740-х годов, но сведения об остальных сохранились в подавляющем большинстве случаев лишь в виде названий или незначительных отрывков.[8]

В. Д. Кузьмина, посвятившая проблемам развития в России демократического театра специальное исследование,[9] детально проследила многообразные источники формирования репертуара массовых городских театров в России XVIII в. Ею были выделены две основные тематически разнокачественные группы пьес, которые позднее в профессиональных театрах соответственно обрели жанровую определенность, разделившись на театральные представления комического и высокого трагедийного плана. Одну группу пьес составляли произведения с бытовой тематикой («игры», «интермедии» в позднейшем наполнении значения этого термина), другую — инсценировки рыцарских романов и авантюрных повестей («акты, «гисторические комедии»). В свою очередь первая группа делится на ряд более мелких, отмеченных своеобразием драматургического языка жанровых форм: комические монологи, сатирические диалоги, бытовые сценки, наконец, одноактные комедии. Меньшим разнообразием отличались инсценировки повестей и романов, в чем сказалось воздействие традиций школьной драмы.

Существенно, что для эпохи начального формирования репертуара массовых городских театров первой половины XVIII в. непроходимой грани между театральными пьесами различной тематической и жанровой ориентации не было. Во многих из перечисленных пьес можно встретить и отчетливые следы школьной драматургии, и следы воздействия бытовых сценок из интермедий — репертуара, позднее перешедшего в фольклор. Достаточно

---

[8] Точно известно, например, о постановке на сценах частных театров 1740-х годов таких пьес как «Аполлонский арт», «Эсфорский арт». («Комедия об Эсфири»), акты «О храбром неаполитанской земли герцоге Фридрихе», «О Леандре и Лювизе», «Об Ипполите и Жулии», «О царе Соломоне», «О царе перском Кире и скифской царице Тамире»; см. в кн.: Ф. Г. Волков и русский театр его времени, стр. 26. Из всех этих пьес сохранились тексты только «Комедии об Эсфири» и «Акта о царе перском Кире...».

[9] В. Д. Кузьмина. Русский демократический театр XVIII века. М., 1958.

вспомнить роль образа Гаера в «Комедии о Сарпиде, дуксе Ассирийском» или реплики, которыми обмениваются перед поединком Швецкий барон и Персидский Мурах в «Действии в персонах о Короле Гишпанском».

Почти каждая из перечисленных выше пьес уже была не раз предметом внимания исследователей, и вопросы датировки, бытования пьес, отдельных аспектов их идейного содержания уже достаточно освещены в литературоведении. Попытаемся, наметив черты типологической общности пьес данного круга (а они все так или иначе порождены в обстановке тех культурно-социальных веяний, которыми была отмечена первая треть XVIII в., и оказываются прямо связанными с петровской эпохой), уловить в них тенденции, помогающие понять истоки своеобразия первых драматургических опытов Сумарокова.

О единстве проблематики и структурной общности означенного круга пьес говорить сложно. С одной стороны, каждая из них наследовала содержание того повествовательного источника, инсценировкой которого она являлась. Характер сценической обработки во многом зависел от социальной среды бытования той или иной пьесы; вряд ли среда эта была во всех случаях одинакова.

Но, возникнув примерно в одно и то же историческое время, в условиях, когда представления о требованиях, которым должны отвечать театральные действа, были достаточно просты и определенны, все эти пьесы сохраняли одновременно черты внешнего типологического сходства. Общность была обусловлена прежде всего тем, что авторы пьес обращались примерно к одному типу любовно-авантюрных повествований. Структура почти каждой пьесы содержит примерно идентичный набор составных элементов композиции и сюжета.[10]

Во всех почти перечисленных пьесах в центре активно действующие герой и героиня. Таковы Петр и Магилена («Акт о Петре Златых ключей»), таковы Индрик и Меленда (одноименная пьеса), граф Фарсон и королева Португальская («Комедия о графе Фарсоне»), Пилляд с Орестом и Леонора («Комедия о Сарпиде...»), наконец, кавалер Мальтийский («Действие в персонах о Короле Гишпанском»). Основной сферой утверждения социальной ценности героя почти в каждой пьесе являются его воинские или гражданские деяния. Но с точки зрения личного самоутверждения героев такой сферой оказывается обычно любовь. Именно благодаря ей, во имя предмета своей любви, герои совершают большинство своих подвигов, претерпевая нередко при этом самые разнообразные приключения. Причем возлюбленные героев

---

[10] Известное исключение из перечисленных выше пьес составляет «Акт о царе перском Кире...», сюжетный источник которого восходит к Геродоту.

отличаются не меньшей, а иногда и большей активностью в отстаивании своего права на свободу выбора и в проявлении своих чувств. Это отличает и Меленду, и королеву Португальскую, и Леонору. Преодоление разного рода препятствий на пути соединения влюбленных, достижение взаимного счастья — вот содержание большинства пьес (некоторое исключение составляет «Комедия о графе Фарсоне»). Победа добра, торжество верности, восстановление попранной справедливости — таков обычно итог почти всех пьес рассматриваемого цикла.

Эта внешняя сюжетная общность пьес дополняется объединяющими их чертами более специфического свойства. Необходимость создания театрального репертуара путем переработки повестей и романов накладывала свой отпечаток на драматургию этого периода. Та общность, о которой только что шла речь, практически ничего не дает нам для понимания художественной природы всех этих пьес как явлений драматургии. Все сказанное в равной мере можно отнести к повестям и романам, послужившим источниками для инсценировок. Мало того, в один ряд с названными пьесами можно было бы поставить другие произведения романического характера, в частности повести петровской эпохи, полностью сохраняющие основные черты типологической общности с означенным циклом пьес, хотя и не получившие сценической обработки, такие, как например «Гистория о российском матрозе Василии Кориотском и о прекрасной Королевне Ираклии Флоренской земли» и др. Данное обстоятельство показательно, ибо оно позволяет установить специфику драматургического языка, особую природу сценичности пьес данного круга и данной исторической эпохи. Речь должна идти об отличительных особенностях художественной структуры произведений для театра тех лет. Структуру эту отличает синкретизм поэтического мышления. Внешне усвоенная драматическая форма не вытекала из природы содержания представляемых на сцене событий, а служила лишь еще одним из средств передачи того, что немногим ранее увлекательно, с гораздо большими подробностями было рассказано в книге. Иными словами, драматическое произведение продолжало нести груз своего повествовательного предшественника; внутренний источник драматических положений зачастую попросту отсутствовал.

Эта установка на повествовательность обеспечивала сюжетной коллизии возможность сохранения внешней развлекательности, в то время как драматическая форма лишь обеспечивала доступность сценического восприятия. Помимо этого повествовательность пьес данной группы диктовала особую, воспринятую из романов расстановку акцентов в характеристике героев. Центр тяжести сценического действия почти во всех пьесах приходится не на психологическую мотивировку поступков героев, а на фиксирование внешних событий, на рассказ о происходящих с героями многооб-

разных переменах. При этом сама мотивация поступков героев зачастую оказывается результатом случайности, деталью, призванной лишь усложнить действие, продлить испытания героя, отодвинуть развязку. Все это были черты, перешедшие в театр из авантюрного романа.

Продемонстрируем сказанное на примере одной пьесы — «Акта о Петре Златых ключей и о прекрасной Королеве Магилене Неаполитанской». Как в ней развивается действие? Молодой герой уезжает от родителей за границу, где после победы на турнире встречается с избранницей своего сердца. Такова традиционная завязка. Черед испытаний настает с того момента, когда молодые люди клянутся в вечной верности друг другу.

Внезапное известие о болезни отца заставляет Петра вернуться домой. Несчастный случай — повод к первой перемене в судьбе героев. После бурной вспышки борьбы между чувством и дочерним долгом Магилена решает ехать с Петром. В пути во время отдыха ворон уносит перстни, подаренные Петром возлюбленной. Князь Петр бежит за вороном и теряет Магилену. Проснувшаяся Магилена считает себя покинутой и уходит в монастырь. Вновь источник перемены в судьбе героев носит внешний характер. С точки зрения отношений влюбленных похищение вороном перстней — чистая случайность.

Родители Петра, князь Волхван и Петронима, встречаются в монастыре с Магиленой, не зная о ее отношениях с их сыном. Рыбак приносит князю Волхвану найденные им в пойманной рыбе перстни князя Петра. Находка перстней — скрытый знак близости счастливой встречи разлученных, и эта встреча (также случайная) происходит скоро в том же монастыре. Такова в общих чертах схема развития действия в пьесе. Происходящие в судьбах героев перемены являются по отношению к их чувствам и желаниям внешними и случайными.

Примерно по аналогичному принципу организуется развитие драматического действия и в остальных пьесах рассматриваемого цикла. Иногда источник злоключений героев предстает в образе конкретного лица — антагониста влюбленных (таков сенатор при саксонском короле в «Комедии об Индрике и Меленде», такова гофмейстерша в «Комедии о графе Фарсоне», Зимфон в «Комедии о Сарпиде...», таков отчасти образ свекрови царицы Дияны в «Акте о преславной палестинских стран царице...»). Будучи своеобразной персонификацией злой воли, противостоящей счастью главного героя, антагонист по существу и определяет течение событий. Это все то же проявление своеобразного отделения источника драматического конфликта от чувств и мыслей персонажей, в судьбах которых последствия конфликта находят свой исход. Известную роль здесь сыграли традиции школьного театра, влияния которого светскому театру в России также не удалось избежать.

Для многочисленных инсценировок повестей и романов показателями их нового драматического качества служили атрибуты сценической формы, воспринятые по существу из арсенала школьной драмы. Проявлялось это многообразно: в наличии прологов, антипрологов и эпилогов, в сопровождении отдельных явлений или актов «программами», излагавшими содержание происходившего на сцене, во введении в число действующих лиц аллегорических персонажей, наконец, в стремлении авторов пьес выдержать правильный силлабический тринадцатисложный стих. Прежде всего это можно, по-видимому, оценивать как свидетельство того, что создателями большинства инсценировок были люди, знакомые с практикой школьного театра, выросшие на традициях школьной драмы. Но важно видеть в этом и еще один, на наш взгляд, существенный момент. Неизвестные русские авторы пьес первой трети XVIII в. при отсутствии собственной светской драматургии рассматривали в качестве национальной театральной традиции, по-видимому, школьную драму. Пафос учительности, осмысление театра в его функции назидательного примера, трибуны воздействия на умы современников — эта сторона, проявлявшаяся в рассматриваемых нами пьесах, есть результат влияния школьной драматургии.

Еще одна типологическая особенность пьес данного круга — это отражение почти во всех них лирической стихии любовной чувствительности, так называемой сентиментальной лирики петровской эпохи,[11] тех новых представлений об идеале отношений между мужчиной и женщиной, которые наиболее отчетливо запечатлены в любовных песнях и повестях первой четверти XVIII в. («Гистория о российском матрозе Василии Кориотском...», «Повесть о российском дворянине Александре...» и др.) Любовная коллизия составляла неизменный компонент сюжета большинства пьес, занимая нередко центральное место в развитии фабулы. Не случайно в числе факторов, определявших сюжетные завязки, оказывалось действие мотивов ревности, подозрений в измене (обычно мнимой). Как следствие такого положения, необычайно часто в пьесах этого времени (как, кстати, и в повестях) разрабатывается тема верности, любовного постоянства. Героиня или герой в разлуке тоскуют и предаются клятвам в вечной верности предмету своей любви. Обычно клятвы подобного рода сопровождаются пением любовных арий или романсов. Если учесть необычайную распространенность в петровскую эпоху любовной лирики, то станет понятной созвучность этой стороны пьес чувствам и сознанию современного им зрителя. Особенно это могло касаться тех

[11] Термин этот принадлежит В. Н. Перетцу. Он же детально проследил отражение этого явления в литературных памятниках петровского времени, в лирике, в прозе и в драматургии: см. его книгу «Очерки по истории поэтического стиля в России. (Эпоха Петра Великого и начало XVIII ст.)» (Вып. I—VIII. СПб., 1905—1907).

образованных кругов новой дворянской интеллигенции, которая к середине XVIII в. составляла своеобразную культурную элиту общества и к которой несомненно принадлежал Сумароков.

Возвращаясь к вопросу о значении, какое могли иметь для первых драматургических опытов Сумарокова школьный и светский театры того времени, следует признать, что первенство несомненно принадлежит светскому направлению. Такое мнение можно было бы высказать и ранее на том основании, что прямых контактов со школьным театром в годы учения Сумароков, повидимому, иметь не мог из-за отсутствия в Петербурге в отличие от Москвы благоприятных условий для расцвета школьной драмы. Но помимо этих соображений в пользу такого мнения служит сопоставление ранних трагедий Сумарокова с кругом пьес, рассмотренных нами только что в общих чертах. Центральным для понимания специфики трагедий Сумарокова является вопрос о моральной направленности их содержания. При всей кажущейся простоте сложность его порождена многоаспектностью проявления этой моральной направленности, с одной стороны, и наличием определенной эволюции в драматическом воплощении ее на разных этапах творческого пути Сумарокова — с другой. Поскольку в поле нашего зрения самые ранние пьесы Сумарокова, мы не будем здесь касаться второй стороны вопроса (отчасти она уже была освещена в литературе),[12] а сосредоточимся на той части проблемы, которая прямо связана с темой статьи.

Каковы же аспекты проявления моральной направленности в первых трагедиях Сумарокова и в чем их связь с традициями светского театра петровской и послепетровской поры?

Уже современники Сумарокова подметили любопытную особенность ранних его трагедий: отсутствие единства их художественной структуры, порожденное раздвоенностью драматического действия. В каждой из них по существу два конфликта, порождающие две существующие самостоятельно драматические коллизии. Любопытен разбор с этой точки зрения первой трагедии Сумарокова «Хорев» (1747), предпринятый еще в 1750 г. Тредиаковским в его критической статье «Письмо, в котором содержится рассуждение о стихотворении, поныне на свет изданном от автора двух од, двух трагедий и двух эпистол...».[13] Так, указав на нарушение Сумароковым правил, предписываемых драматическому произведению, в частности известного правила «трех единств», Тредиаковский далее замечал: «Мне кажется, что у Автора нашего в трагедии (Хорева) нарушено первое из единств оных, а именно единство представления. С самого оглавления мы видим, что все дело

---

[12] См. нашу статью: О художественной структуре трагедий А. П. Сумарокова. — В кн.: XVIII век. Сб. 5. М.—Л., 1962, стр. 273—294.

[13] Сборник материалов для истории имп. Академии наук в XVIII веке. СПб., 1865, стр. 437—500.

будет клониться к сочетанию Хорева с Оснельдою; видим то ж самое и в середине. Следовательно, главнейшему, по положению окончанию, к которому смотрители приуготовлены и к коему все эпизоды... долженствуют возноситься, есть сочетание Хоревово с Оснельдою: прочее все или препятствием, или бедствием, или каким иным нечаянным приключением. Но в самом конце 4-го действия, посланный от Кия кубок с ядом ... развязал уже сей узел и уведомил смотрителей, что Оснельде не быть за Хоревом. По сему, знать, что главнейшее представление было не о сочетании Хорева с Оснельдою, но о подозрении Киевом на мнимый умысел Хоревов с Оснельдою. Но вот в начале 5 действия и сей узол развязан Завлоховым мечом, которым завладел Хорев, победив и пленив Завлоха... Того ради, кто видит два развязывания, тот видит и два узла; а следовательно, не одинакое, но двойное представление: одно о Хоревовой любви с Оснельдою, а другое о Киевом подозрении на мнимое злоумышление от обоих их на него. Господин Автор не думает ли, что токмо ему одному дано знать силу Драм».[14]

Тредиаковский верно подметил несовершенство первого драматургического опыта Сумарокова. Но аналогичным недостатком страдает и вторая его трагедия «Гамлет» (1748). Если отношения Гамлета и Офелии с неизменной сложной борьбой между чувством и долгом в душе каждого составляют основу первой коллизии, то параллельно развивается совершенно независимо от нее другая коллизия, источник которой кроется в действиях тирана Клавдия и его приближенного Полония, и именно она заключает в себе конфликт, ведущий к трагической развязке.

Сознавал ли сам Сумароков отсутствие единства действия в своих первых трагедиях? По-видимому, да, ибо позднее подобная раздвоенность в его трагедиях исчезает. Но на первых порах желание быть похожим на французских драматургов XVII в. и одновременно тот запас представлений о театре и о роли искусства вообще, которым обладал Сумароков, вызвали известную дисгармонию, типичную для симбиозов разнокачественных структур. С точки зрения той роли, которую в «Хореве» и «Гамлете» отводил каждой коллизии сам Сумароков, для него, по-видимому, важны были обе. Но в создании драматической интриги и приведении действия к трагической развязке первенство в ранних трагедиях Сумарокова явно принадлежит коллизии, не связанной с переживаниями влюбленных. Такое положение мы фиксируем в «Хореве», в «Гамлете», частично и в трагедии Сумарокова «Синав и Трувор» (1750).[15]

---

[14] Там же, стр. 493.

[15] Правда, в «Синаве и Труворе» Сумароков не без воздействия, по-видимому, критики Тредиаковского начинает освобождаться от раздвоенности драматического действия. Центр тяжести трагедийного конфликта перено-

Коллизия борьбы долга и страсти в душах влюбленных, занимающая столь значительное место в ранних трагедиях Сумарокова, с точки зрения приведения действия к трагической развязке представляется всего лишь своего рода орнаментирующим фоном, в то время как истинная пружина развития драматического конфликта скрыта в действиях сил, персонифицированных в образах царедворцев. Властолюбие, зависть, склонность к пороку и коварным интригам — вот стимулы поступков Сталверьха («Хорев») и Полония («Гамлет»), в руках которых монархи оказываются слепым орудием исполнения темных замыслов. Отличия структуры трагедий Сумарокова от трагедии французского классицизма XVII в. (в частности, Расина) коренятся в совершенно ином понимании сущности трагического конфликта.

Вопрос о моральной направленности содержания трагедий Сумарокова должен решаться, таким образом, по-видимому, в двух аспектах: следует объяснить, какова природа и роль любовной коллизии в его трагедиях, если непосредственно в воплощении конфликта, ведущего к трагической развязке, противоречия между долгом и страстью в сердцах влюбленных никакого участия не принимают; с другой стороны, следует, по-видимому, показать истоки и смысл моральнооценочной характеристики персонажей, которая позволяет понять существо трагического конфликта сумароковских пьес. В обоих случаях вопрос оказывается тесно связанным с проблемой отношения Сумарокова к традициям национальной драматургии предшествующей поры, с проблемой понимания Сумароковым природы драматизма.

Внешне Сумароков, пожалуй, ухватил то противоречие, которое служило источником развития драматического действия в трагедиях, например, Расина, отчасти Вольтера: противоречие между долгом, вытекающим из осознания личностью своего общественного положения, и между внутренними интересами самой личности (любовным чувством). Но конфликтом, составляющим основу трагической ситуации, это противоречие в первых трагедиях Сумарокова никогда не было и быть не могло.

Русское общественное самосознание XVIII в. вплоть до последних десятилетий жило иным пониманием личности. Утверждение ценности личности мыслилось не в противопоставлении ее интересов законам социального общежития, но, наоборот, в своеобразном утверждении приоритета надличностного начала (будь то интересы государства или отстаивание сословного принципа). Приоритет государственного, общественного долга перед всеми другими интересами был незыблем, и неуклонное подтверждение вер-

---

сится у него теперь на проблему ответственности монарха. Борьба с внешними силами зла сменяется внутренней борьбой в душе самого монарха. Противоречие монаршего долга и страсти в «Синаве и Труворе» и составляет основу коллизии трагедии.

ности подобному идеалу являла для русских XVIII в. деятельность самого Петра I. В служении долгу личность обретала возможности самоутверждения. Такое осмысление проблемы фиксирует русская литература XVIII в., и соответственно для осознания трагической несовместимости интересов личности и общества историческая ситуация в России той эпохи еще не созрела. Сумароков не мог перешагнуть сознание своего времени, и изображение непримиримости конфликта между долгом и страстью героев как источника драматических коллизий в его ранних трагедиях оставалось в сущности голой заявкой, не дававшей возможности делать обобщения в общечеловеческом масштабе. И сопоставляя трагедии Сумарокова в этом плане только с трагедиями французских драматургов (как это обычно делалось), мы практически не можем уловить истинной функции любовных перипетий, как они предстают в ранних пьесах русского драматурга, ибо их смысл становится понятным лишь в контексте литературного сознания той эпохи, в частности на фоне русской драматургии и беллетристики 1720—1740-х годов.

Проблема любовного чувства, тема верности в любви, налагающей на человека определенные обязанности, и как следствие возникновение на этой почве конфликтных ситуаций — все это не только не было для драматургии петровской эпохи новостью, но составляло одну из важнейших сторон содержания русской литературы первой четверти XVIII в. В научной литературе даже возникло понятие «сентиментализма петровской эпохи». Драматургией эта проблема была унаследована от повествовательных источников. Выше мы уже характеризовали в общих чертах эту особенность драматургии досумароковского театра и указывали на связь ее со своеобразным расцветом в этот период любовной лирики. Известно, что сам Сумароков, будучи воспитанником Кадетского корпуса, увлекался сочинением любовных песенок, которые имели в кругах образованной петербургской молодежи несомненный успех.

Можно, по-видимому, предположить, что восприятие Сумароковым сущности трагических коллизий в пьесах французских авторов, например того же Расина, протекало под воздействием той волны сентиментальной чувствительности и нового светского «политеса» как нормы отношений между мужчиной и женщиной, которые были завещаны 1730—1740-м годам литературой и всем комплексом культурных нововведений (к примеру, известные «ассамблеи») петровского времени.

Вот, к примеру, в «Комедии о Сарпиде, дуксе Ассирийском» (1720-е годы) героиня тоскует о возлюбленном, которому грозит опасность:

О драгий мой Орест, друже прелюбезнейший;
Чаю, что не слышит серце твое совет злейший,
Аз же пребедная не могу ти гласа подати:

И где пребываешь никто ми может поведати.
С ким могу сию мою печаль разсудити:
И кто слезы моя может утолити. . .[16]

Оклеветанный Орест заключен Сарпидом в темницу, и Леонора в одиночестве поет арию.[17] На всем протяжении драмы героиня остается верной возлюбленному, и не без ее помощи Орест получает конечное освобождение и торжествует над своими противниками. По своей художественной структуре эта пьеса далека от сумароковской трагедии. Но показательно место, какое занимает в комедии тема любовного чувства.

Зато в «Акте о Петре Златых ключей», памятнике несколько более позднем, чем предыдущий, выражение героями своих чувств почти подводит нас к тому, с чем мы сталкиваемся в трагедиях Сумарокова. В явлении 9 Петр, получивший письмо о болезни отца, зовет Магилену ехать с собой. Между ними происходит следующий диалог:

Князь Петр

Когда б вы изволили знать мои печали,
надеюсь, лицемерным меня б не назвали.
Я сам желал бы лучше умерети,
нежели вас, дражайшая, при себе не зрети. . .

Магилена

Еще большую печаль в сердце мне влагаешь,
с родителями моими разлучить желаешь.
Как могу отечество оставить любезно
и с любезными други разлучиться слезно! . .

Князь Петр

Таковая ли ваша верность? как сама ты видишь,
напрасно столко меня во оном обидишь.
Ради вас, дражайшая, на дуелях бился,
аще бы пред вами сам живота лишился. . .
Ныне на свете более не желаю быти,
лучше шпагою живот бедному кончити.
(Вынимает шпагу и хочет себя заколоть.
Магилена же унимает).

Магилена

Ах, дражайший радость, князь Петр вожделенный
или ты уже совсем стался изумленный?

---

[16] Старинные действа и комедии Петровского времени. Пгр., 1921 (СОРЯС, т. XCVII, № 1), стр. 25.
[17] Там же, стр. 47.

Здравие любезное утратить желаешь,
меня ж в такой горести кому оставляешь?..
. . . . . .
Изволь, изволь дражайши я не отрекуся,
потаенно отсюда отъехать потщуся.[18]

Героиня соглашается ехать с возлюбленным. В борьбе между дочерним долгом и чувством побеждает последнее.

Но вспомним, что почти аналогичная ситуация имеется в первой сумароковской трагедии «Хорев». Более того, она там повторяется дважды. В 6-м явлении II действия Хореву предстоит выступить с войском против отца Оснельды. В душе героя происходит мучительная борьба. В конце концов измученный душевной борьбой Хорев восклицает:

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

И вот как сразу реагирует на это героиня:

Живи мой Князь! живи, твой век цвести желает,
Пуская нещастная Оснельда умирает.
Я больше не виню поступка твоего,
Виню лишь горьку часть я века своего.
Живи не погибай воспоминаньем вздоха,
Лишь только пощади в сражении Завлоха...[19]

В 3-м явлении III действия, когда Оснельда просит Хорева отпустить ее к отцу, возникает опять близкая к этой ситуация. И когда повергнутый в отчаянье Хорев прибегает к последнему средству:

Возьми коль хочешь жизнь, коль хочешь умерщвляй,
К измене лишь одной меня не принуждай.
Возми противный меч, пронзи мое им тело,
Возми не трепещи и лей ток крови смело,[20] —

героиня вновь берет назад свои упреки, признаваясь ему в своих чувствах, и отговаривает от такого исхода.

Приведенный выше пример ситуационного сходства носит сравнительно внешний характер. Но нам важно было показать одно: иногда взгляд на привычное малозначительное явление в контексте иных культурно-исторических традиций позволяет по-новому оценить характер данного явления. Так, деталь, имеющая, каза-

---

[18] Цит. по кн.: И. М. Бадалич и В. Д. Кузьмина. Памятники русской школьной драмы XVIII века. (По загребским спискам). М., 1968, стр. 283—284.

[19] Хорев, трагедия Александра Сумарокова. СПб., 1747, стр. 31.

[20] Там же, стр. 43.

лось бы, далекое отношение к вопросу о связях трагедий Сумарокова с драмой петровской эпохи, на фоне той роли, которую выполняет любовная коллизия в пьесах драматурга, становится показателем таких связей.

Разумеется, мы далеки от мысли о прямом влиянии инсценировки «Повести о Петре Златых ключей» на первую трагедию Сумарокова. Налицо типологическая близость ситуаций. В самом изображении внутренней борьбы, происходящей в душе каждого из влюбленных, метод Сумарокова носит явные черты воздействия французских классиков. Но важно рассматривать этот метод в контексте национальных драматургических традиций того времени.

Сложнее обстоит дело с пониманием Сумароковым той стороны моральной направленности его трагедий, которая находила свое воплощение непосредственно в создании драматической интриги. Осознание Сумароковым своих трагедий как школы дворянства и государей было для своего времени естественно и закономерно. Однако пытаться подходить к вопросу генезиса драматической системы Сумарокова и понимания им сущности трагических положений, исходя только из его общих представлений о конечной воспитательной роли литературы, было бы недостаточно. Источники выработки таких представлений для XVIII в. столь многообразны, что, сосредоточившись на их отыскании, можно вообще упустить из поля зрения конечную цель и предмет исследования. Нам важно уловить истоки художественной системы трагедий Сумарокова, конкретные пути воплощения драматургом трагических ситуаций. В данном случае происходило нечто подобное тому, что мы отмечали только что при рассмотрении функции любовных коллизий в ранних трагедиях Сумарокова.

С одной стороны, овладевая искусством строить драматическую интригу, Сумароков явно следовал Вольтеру. Авторитет Вольтера для Сумарокова был всегда непререкаем.[21] Влияние его на драматургию Сумарокова не подлежит сомнению. Мы не можем сейчас останавливаться на вопросе текстовых заимствований Сумарокова у Вольтера: это особая область, частично уже освещенная в литературе.[22] Если же говорить о структурных соответствиях ранних трагедий Сумарокова с пьесами Вольтера как возможными образцами, на которые тот мог ориентироваться, то, по-видимому, в первую очередь следовало бы назвать трагедии Вольтера «Брут» и «Меропу». Кстати, обе трагедии были упомянуты Сумароковым в примечаниях к «Епистоле о стихотворстве» (1747).

---

[21] Детально вопрос об отношении Сумарокова к Вольтеру рассмотрен в работе П. Р. Заборова «Вольтер в русских переводах XVIII века» (в кн.: Эпоха просвещения. Из истории международных связей русской литературы. Л., 1967, стр. 127—140).

[22] Там же, стр. 130—131.

В композиционном построении «Хорева» отдаленно проглядывают контуры вольтеровского «Брута». Коллизия, связанная с чувствами Хорева и Оснельды, словно воспроизводит на иной основе и соответственно с иным исходом трагическую коллизию борьбы долга и чувства в душе Тита, сына Брута, к Туллии, дочери врага римской республики. В известной мере и в переосмыслении Сумароковым шекспировского «Гамлета» чувствуется воздействие знаменитой «Меропы» Вольтера. Расстановка противоборствующих сил и, главное, характер развязки в обеих трагедиях в чем-то близки. Наконец, отдельные приемы ведения драматической интриги в «Хореве» как будто восходят к другой пьесе Вольтера, к «Заире». Вспомним эпизод получения Заирой письма от ее отца Нерестана и последующий допрос Заиры. Письмо становится одной из улик ее мнимой измены. В аналогичном положении оказывается у Сумарокова Оснельда.

Однако несмотря на сходство отдельных элементов в композиционных структурах отмеченных пьес осознание Сумароковым природы и сущности трагических ситуаций и драматических конфликтов было отягощено воздействием факторов, которые только влиянием Вольтера не объясняются.

При всем стремлении Сумарокова походить на Вольтера и даже при известной идентичности их позиций в понимании общественной роли театра мы должны признать, что на первом месте для Сумарокова стояли иные проблемы. Не говоря уже о том, что русскому драматургу были органически чужды антирелигиозные идеи Вольтера, проповедь ненависти к тирании осмыслялась Сумароковым в иной плоскости, нежели это было у Вольтера. Это не могло не сказаться на трагедиях Сумарокова, лишенных той напряженной динамичности драматического действия, которой были отмечены лучшие трагедии Вольтера. Пафосу тираноборчества и воинствующего обличения изуверства церковников, каким насыщены лучшие пьесы Вольтера, противостоит в ранних трагедиях Сумарокова пафос политического морализирования, назидательность поучений. Историческая обстановка в России XVIII в., о которой говорилось выше, определяла такое положение. Сказывался и груз традиций национальной культуры, в том числе и в области театра.

Рассматривая ранние сумароковские трагедии с точки зрения того, как автор создает драматические ситуации, что в его трагедиях служит подлинным источником развития действия и трагической развязки, мы сплошь и рядом видим положения, сближающие первые опыты Сумарокова с пьесами из репертуара русских театров предшествовавшей эпохи, а также с широкой литературной традицией переводной беллетристики. Главный конфликт «Хорева» кроется в пагубном несоответствии поступков Кия его монаршему долгу. Наветы клеветника Сталверьха — вот, в сущности, источник злоключений ни в чем не повинных Хорева и Оснельды

и их гибели. И подобное осмысление обстоятельств, приводящих к трагическим ситуациям, находит свое объяснение в контексте литературных представлений того времени. Мотив доноса, клеветы как источник драматического действия или причина трагической развязки фигурирует в целом ряде пьес петровской и послепетровской эпохи. Истоки традиции прослеживаются еще в драме об Иосифе, пьесе на библейский сюжет, ставившейся при дворе Алексея Михайловича. Известно о постановках этой пьесы при дворе Анны Иоанновны в период пребывания Сумарокова в Кадетском корпусе.[23]

И хотя источники проникновения подобного мотива в драматическую литературу были разнообразны, общим сходством типологической ситуации как приема сюжетной завязки отмечено немало пьес того времени. Так, жертвой клеветнического доноса слуги становится добродетельная Геновева в «Комедии о графине Триерской Геновеве» из репертуара театра Кунста—Фюрста. Оклеветанная свекровью, изгоняется в пустыню царица Дияна из «Акта о преславной палестинских стран царице. . .», пьесы 1730-х годов.[24] В «Комедии об Индрике и Меленде» испытания, выпавшие на долю влюбленных, в значительной мере есть результат коварных интриг сенатора. Жертвой зависти и злобы придворных оказывается в одноименной комедии граф Фарсон. Наконец, как прием создания сюжетных перипетий данный мотив встречается и в авантюрных повестях начала XVIII в. Вспомним адмирала — соперника главного героя в «Гистории о российском матрозе Василии Кориотском. . .».

В первых трагедиях Сумарокова эта традиция как бы находит свое продолжение и завершение. И завязка и развязка трагедийного действия в «Хореве», насыщенность пьесы драматизмом оказываются обусловленными, в сущности, доносами Сталверьха, вельможи Кия. Особенно любопытна отдаленная сюжетная близость этой первой трагедии Сумарокова к пьесе 1720-х годов с характерным названием «Комедия о Сарпиде, дуксе Ассирийском, о любви и верности». В центре пьесы монарх, доверчиво следующий клеветническим доносам царедворца Зимфона. Желание возвыситься, любовь к дочери Сарпида Леоноре заставляет Зимфона оклеветать возлюбленного Леоноры, Ореста. На какое-то время его доносы достигают цели: Орест оказывается в темнице. Но в финале

---

[23] См.: Н. Дризен. Любительский театр при Анне Иоанновне (1730—1740 гг.), стр. 88—97.

[24] В посвященной этой пьесе статье С. А. Щегловой «Неизвестная драма Петровской эпохи о царице и львице» (Труды Комиссии по древнерусской литературе, т. I. Л., 1932, стр. 153—229) время написания пьесы относится к началу 1710-х годов. В дипломном сочинении Л. Итигиной (1970), возможность ознакомиться с которым нам любезно предоставил автор, выдвинута, на наш взгляд, убедительная гипотеза, по которой временем написания этой пьесы следует считать 1730-е годы.

доносчик разоблачен и наказан; монарх возвращает невинно оклеветанным свое расположение. В. Н. Перетц, посвятивший этой пьесе отдельную статью, высказывает соображения, позволяющие усматривать прямую типологическую связь между пьесами подобного рода и драматургией раннего Сумарокова с их тенденцией к моральной направленности. «Кто этот дукс, являющийся „в подобии царя“ и привыкший „раздроблять телеса противных“? К сожалению, мы очень мало знаем интимную сторону жизни двора и царских приближенных петровской эпохи; но грозный образ дукса, поддающегося наветам и отходчивого... — как будто дает право предположить, не имеем ли мы здесь, поблизости к театру, не то царицы Натальи, не то д-ра Бидлоо отголоски событий, волновавших придворные сферы начала XVIII в. и иносказательно изложенных анонимным драматургом? Более ярко подчеркнуть связь драмы с жизнью своего времени он не мог по понятной причине».[25]

Известно, что «Хорев» заканчивался гибелью героев. Подобная развязка в глазах молодого драматурга более всего соответствовала жанру трагедии. Но в русских условиях такой финал пьесы не представлялся закономерным. Тот же Тредиаковский позднее упрекал Сумарокова в неуважении к зрителям, когда тот добродетельных героев выставлял беззащитными жертвами злодеев и порок оставался ненаказанным. Вопрос об истинных жертвах и победителях в трагедиях, например, Расина не так прост, но легко заметить, что именно традициям французского классицизма пытался следовать молодой Сумароков в жанре высокой трагедии. И традиции эти представлялись чуждыми его критикам. По-видимому, определенное воздействие подобная критика на него все же оказала. Вторая трагедия Сумарокова «Гамлет» имеет счастливую развязку, порок наказан и влюбленные соединяются. Показательно, что в этой трагедии отдельные звенья сюжетной канвы отдаленно напоминают сюжет другой пьесы анонимного драматурга, которая, по-видимому, могла ставиться на сценах городских театров и в 1740-е годы. Мы имеем в виду «Комедию об Индрике и Меленде». Сюжет этой пьесы, представлявшей собой инсценировку какого-то повествовательного источника, по-своему традиционен. Король Саксонский, отец Индрика, в отсутствие своего уехавшего учиться за границу сына после смерти жены хочет заставить возлюбленную Индрика, Меленду, стать своей женой. Действиями короля руководит коварный советник сенатор. Героиня остается непреклонной и в своей верности чувству проходит через все испытания, вплоть до ухода в монастырь. В конце концов любящие соединяются, злодей сенатор казнен Индриком, а прощенный им отец умирает в монастыре. Ситу-

---

[25] В. Н. Перетц. Акт о Сарпиде, дуксе Ассирийском. (Из истории театра эпохи Петра I). — Изв. ОРЯС, 1921, т. XXVI, стр. 108.

ация в основных своих чертах чрезвычайно напоминает сюжетную схему «Гамлета» Сумарокова в тех элементах драматической коллизии, которые отсутствовали у Шекспира и были домыслены русским драматургом. Вспомним, что у Сумарокова Клавдий, ставший королем, также стремится взять в жены невесту Гамлета Офелию, и царедворец Полоний (здесь вслед за Шекспиром отец Офелии) всячески способствует этому. Чувство, которое испытывают друг к другу Гамлет и Офелия, в сущности, не оказывает никакого влияния на развертывающиеся события. Пружиной развития действия служат злодейские замыслы Полония. Как и сенатора в «Комедии об Индрике и Меленде», его вместе с Клавдием настигает заслуженная кара.

Обе ранние трагедии Сумарокова несут груз предшествующей драматургической традиции в силу отчетливо воплощаемой в них установки на поучение зрителя, на приведение мыслей и чувств зрителя к познанию четко осознаваемой автором моральной истины. Сумароков не выводит на сцену аллегорические персонажи — Злочестие и Благочестие или Фортуну и Зависть, как это делали его анонимные предшественники в духе традиций школьной драматургии. Он опирался на иные авторитеты. Но в понимании источников драматических положений он, в сущности, оказывается ближе к отечественным, безымянным пьесам, нежели к высокой трагедии французского классицизма. Не случайна относительно слабая сценичность его трагедий, тяготение их к своеобразному типу учительных пьес, драматическую основу которых составляло открытое прокламирование идей автора со сцены. Эта особенность, кстати, будет составлять отличительную черту жанра русской трагедии на протяжении всего XVIII в.

Связи Сумарокова с предшествовавшей ему драматургией, конечно, не следует абсолютизировать, но отрицать их наличие, по-видимому, было бы также несправедливо, хотя многое здесь еще предстоит прояснить и уточнить. Задача данной статьи не столько ответить на все вопросы, сколько привлечь внимание к самой проблеме. Разумеется, избранный здесь аспект рассмотрения истоков сумароковской драматургии не отрицает возможности иных подходов к проблеме восприятия Сумароковым традиций своих предшественников. Но это уже, по-видимому, тема новых самостоятельных исследований.