

Ю. В. С Т Е Н Н И К

## ИСТОРИОСОФСКИЕ АСПЕКТЫ СОДЕРЖАНИЯ РУССКОЙ ДРАМАТУРГИИ XVIII ВЕКА

(Жанр трагедии)

Одной из отличительных особенностей драматургии русского классицизма XVIII в. в жанре трагедии является ее сознательная ориентация на историческую проблематику. При этом в качестве источника сюжетов подавляющего большинства трагедий служили события древней национальной истории — либо легендарные предания, связанные с основанием Киева и принятием Русью христианства, либо сохранившиеся в летописях известия об обстоятельствах утверждения в Новгороде, а затем и в Киеве династии Рюриковичей, либо, наконец, драматические события эпохи самозванчества XVII в., получившей в истории название Смутного времени.

Традиция эта была задана А. П. Сумароковым, создателем первых образцов русской классицистической трагедии, выдержанной в правилах французского театра XVII в. Поставивший перед собой задачу явить России театр Корнеля и Расина Сумароков сознавал, однако, все сложности выполнения подобной миссии, ибо к адекватному восприятию утонченной системы театрального искусства, выработанной корифеями французского классицизма, современный ему русский зритель был еще не готов. Поскольку сам театр к моменту выступления Сумарокова со своими первыми трагедиями в конце 1740-х гг продолжал еще оставаться в глазах его современников во многом чужеземным новшеством, незрелость аудитории обуславливалась естественным отсутствием у нее вкусовой ориентации в той сфере культуры, которую стремился внедрить на русской почве создатель «Хорева» и «Синава и Тривора»

Для органичного усвоения тех богатств, которые нес в отечественные нравы новый театр, требовалась определенная степень развитости культурного сознания. Требовался свободный светский зритель, способный к сопереживанию того, что происходило на сцене. По отношению к французскому театру классицизма, как и по отношению к репертуару европейских трупп, которые время от времени

гастролировали в первой половине XVIII в. при императорском дворе в Санкт-Петербурге, такого сопереживания как фактора национальной духовной культуры в русском обществе вплоть до появления первых пьес Сумарокова не существовало. Достаточно указать, что привычная для европейского зрителя античная атрибутика театрального действия русскому человеку 1-й половины XVIII в. мало что говорила. Сюжеты античной мифологии и античной истории, составлявшие основу содержания подавляющего большинства пьес французского театра XVII в., не могли адекватно восприниматься в тогдашних русских условиях. Они представляли, скорее, занимательными небылицами о «баснословных деяниях» древних, не всегда даже понятными и полностью отстраненными от интересов той духовной среды, в которой формировались вкусы среднего русского зрителя. Процесс освоения всего художественного и интеллектуального богатства античности, резко активизировавшийся в XVIII столетии, в целом оставался для русской культуры еще делом будущего.<sup>1</sup> Вот почему становление новой русской драматургии в жанре трагедии на базе перенесения на национальную почву эстетических постулатов европейского классицизма началось с разработки сюжетов, почерпнутых из отечественной истории, преимущественно самого древнего, легендарного ее периода — окутанного дымкой героической возвышенности периода Киевской Руси. Новатором здесь выступил Сумароков и, надо сказать, справился со своей задачей блестяще, поскольку его практика на многие десятилетия предопределила решающее значение отечественной истории в качестве сюжетной базы искусства русского классицизма, не только театрального, но и живописи, скульптуры, не говоря уже о литературе. Именно благодаря во многом Сумарокову эпоха Киевской Руси стала для адептов классицизма в России XVIII в. своеобразным эквивалентом античности. Отражая присущий данной эпохе рост национального самосознания, отмеченное обстоятельство в то же время придавало проблематике русской драматургии XVIII в. особый повышенный заряд историософской насыщенности, чего нельзя, например, сказать о драматургии французского классицизма.

Таким образом, проблема осмысления истории, ее движущих сил в сопряженности исторических судеб нации с судьбами отдельных личностей как бы изначально была задана самой спецификой художественного сознания, воплощаемого в жанре трагедии, каким он сформировался в России XVIII столетия. И здесь мы прежде всего оказываемся перед необходимостью уяснения отношения к отмеченному феномену со стороны самих создателей пьес. Осознавалась ли эта установка на воссоздание в театральных представлениях исторического прошлого нации как грань общей задачи постижения законов истории? Точнее, в какой мере создаваемые драматургами, и прежде всего самим Сумароковым, нравственные и социальные

<sup>1</sup> См. об этом: *Савельева Л. И.* Античность в русской поэзии конца XVIII — начала XIX века. Казань, 1980; см. также: *Егупов А. Н.* Гомер в русских переводах XVIII—XIX веков. Л., 1964.

коллизии личностного самоутверждения сочетались с раскрытием сил, регулирующих законы истории? И находила ли отражение эта особенность русской драматургии в теоретических взглядах деятелей культуры данной эпохи?

Подобная постановка проблемы ведет в свою очередь к вычленению целого комплекса вопросов как общеметодологического характера, так и затрагивающих частные аспекты трактовки идейного содержания отдельных пьес. Понятно, что в пределах одной статьи охватить весь круг встающих в этой связи вопросов вряд ли реально. Поэтому настоящая работа носит заявочный характер. Я ограничусь в ней изложением некоторых предварительных соображений по означенной теме, а также попробую соотнести традиционно принятые в литературоведческих исследованиях оценки историзма трагедий XVIII в. с теми возможностями, которые открывает намеченный выше подход.

Прежде всего естественно ответить на вопрос, как сами драматурги эпохи классицизма осмыслили свое обращение к материалу отечественной истории в контексте решения стоявших перед ними художественных задач. Осознавался ли ими отход в этом отношении от традиции западноевропейского классицизма? И если осознавался, то в чем это проявлялось.

Анализируя с этой точки зрения позицию Сумарокова, мы сталкиваемся с примечательной ситуацией. Мы наблюдаем явный разрыв, бросающееся в глаза несоответствие между его теоретическими высказываниями о специфике жанра трагедии и тем, как реализуется понимание законов жанра непосредственно в драматургической практике Сумарокова. О морально-политическом дидактизме идейного пафоса его пьес мне уже неоднократно приходилось писать.<sup>2</sup> Для Сумарокова жанр трагедии был прежде всего средством воспитания соотечественников (естественно, представителей правящего сословия) в духе верности идеалам сословно-монархической государственности. Ключевой проблемой, определяющей идейное содержание его пьес, остается проблема долга монарха перед подданными и государством. Насыщенность текста трагедий Сумарокова политическими аллюзиями придавала действию его пьес открыто публицистическое звучание, а выведение на сцене далеких предков — князей и вельмож Киевской Руси — призвано было подтвердить в глазах современников драматурга исконность утверждаемых в пьесах норм нравственного поведения.

Но подобное истолкование природы жанра на практике совершенно не соответствует тем определениям специфики трагедии, которые даются в стихотворном теоретическом трактате Сумарокова «Эпистола о стихотворстве», писавшемся почти одновременно с созданием его первых пьес для театра. В понимании жанра, зафиксированном в этом сочинении, Сумароков ориентировался на

---

<sup>2</sup> См.: Стенник Ю. В. Жанр трагедии в русской литературе: Эпоха классицизма. Л., 1981. С. 31—44, 60—74; см. также соответствующий раздел в кн.: История русской драматургии: XVII — первая половина XIX века. Л., 1982. С. 60—81.

трактат Буало «Поэтическое искусство», подражая ему и рассматривая законы трагедии только в одном аспекте — раскрытия неумолимого действия страстей:

Трагедия нам плач и горе представляет.  
Как люто, например, Венераин гнев терзает.<sup>3</sup>

Все, что далее говорит Сумароков о трагедии, представляло собой изложение коллизий мифологических и исторических сюжетов пьес Расина, таких как «Федра», «Андромаха», «Ифигения в Авлиде», «Британик» и др. Уже само стремление Сумарокова вслед за Буало осмыслять природу трагедийных коллизий, прибегая к метафорам, вытекающим из античного мифологического контекста (страдания влюбленных как результат «Венерина гнева»), упоминания Трезенского князя, Клитемнестриной дочери, обманутой Юнии, несчастной Монины, которой подносят яд, свидетельствуя о его прекрасной осведомленности в отношении классического репертуара французской сцены, плохо согласовывалось с уровнем зрительского ожидания в театре той страны, на языке которой «Эпистола...» была написана. Все эти красоты для русского неподготовленного читателя оставались малопонятными. Сумароков вводил своих соотечественников в мир художественных ценностей, еще только начинавших осваиваться национальной культурой. При этом он представлял эталонные образцы жанра, принципиально не соотносимые с системой создававшихся им самим пьес, учитывая их ориентированность на отечественную историю и подчеркнутую идеологизированность их идейного пафоса. Но осмысления собственного новаторства автор «Эпистолы» не дает. Вопрос о формах и степени использования истории как источника драматических сюжетов, вопрос о разграничении прерогатив историка и создателя пьес для театра, поскольку он не был затронут у Буало, перед ним также не возникает. По отношению к традициям французского театра Сумароков в теоретических вопросах продолжает считать себя учеником.

Значительно большую последовательность в отношении к истории проявил другой драматург и теоретик литературы, принадлежавший к поколению деятелей культуры Петровского времени, Феофан Прокопович. Его с полным правом также можно причислить к основателям традиции разработки сюжетов отечественной истории в драматургии, хотя вклад его в этой области ограничивается одной пьесой. Созданная Феофаном Прокоповичем в 1704 г. трагедокомедия «Владимир» может расцениваться как выдающееся для своего времени явление драматургии. Правда, культурная среда, в которой была создана эта пьеса, выдержанная в канонах школьной драмы и написанная силлабическим стихом, во многом обусловила то обстоятельство, что сценической судьбы трагедокомедия Феофана Прокоповича не имела. Впрочем, списки с текстом «Владимира» широко

<sup>3</sup> Сумароков А. П. Избр. произведения. Л., 1957. С. 120. (Библиотека поэта, большая серия. 2-е изд.).

распространялись на протяжении XVIII в. в составе рукописных сборников.

Ниже мы еще коснемся проблематики этой пьесы в интересующем нас аспекте. А пока обратим внимание на трактовку жанра трагедии, содержащуюся в теоретическом курсе Феофана Прокоповича «О поэтическом искусстве» («De arte poetica»), читанном им на латинском языке в Киево-Могилянской академии, где он преподавал поэзию и риторику. В своих взглядах на литературу Прокопович руководствовался теми идеями, которые он почерпнул из «Поэтик» Я. Понтано и Ф. Страда, хотя в характеристики отдельных жанров привносил немало нового. Именно здесь мы находим теоретическое обоснование того пути, который был избран Сумароковым при его обращении к жанру трагедии. Четкость и лаконичность определений являются одним из главных достоинств трактата Прокоповича. «Трагедия есть стихотворное произведение, воспроизводящее в действии и в речах действующих лиц важные деяния знаменитых мужей и главным образом превратности их судьбы и бедствия». <sup>4</sup> Феофан Прокопович раскрывает специфику трагедии по контрасту с характеристикой свойств противоположных ей жанров — комедии и особого смешанного рода пьес — трагедокомедии. Но показательно неоднократное включение в обзор особенностей этих драматургических жанров ссылок на эпопею. Особенно это касается трагедии, родственность которой с героической поэмой вытекала из масштабности событий и лиц, выводимых в данных жанрах, а также избрания истории в качестве сюжетной основы их содержания. «В комедии содержание всегда вымышлено. *Содержание же трагедии берется по большей части из истории* или из известного сказания, хотя иногда также может быть вымышленным. Впрочем, касается ли трагедия вымышленного или основанного на действительности содержания, его следует излагать тем способом, о котором мы уже упомянули выше в главе о героической поэме, т. е. *нас не заставляют выводить все вполне соответствующие действительности действия, как они передаются историком*, но разрешается и от себя правдоподобно присочинить как действующих лиц, так и самые действия». <sup>5</sup> Как видим, Феофан Прокопович допускает, что содержание трагедии может быть основано на вымышленном событии. Но он отдает явное преимущество истории и при этом кладет резкую грань, отделяющую задачи историка от задач драматурга или поэта. Право автора трагедий присочинять действующих лиц и самые действия к историческим событиям, положенным в основу действия пьес, и призвано обозначить прерогативу творца трагедий в моделировании истории, в создании нового, художественно осмысленного универсума как определенной системы миропонимания, заключавшей в себе ответы на вопросы, порожденные временем, в которое жил драматург. На сопряжении доступных автору трагедий представлений о прошлом с атмосферой социально-нравственных исканий

<sup>4</sup> Феофан Прокопович. Сочинения / Под ред. И. П. Еремина. М.; Л., 1961. С. 432.

<sup>5</sup> Там же. С. 434 (курсив мой. — Ю. С.).

современной ему действительности и формируется специфическое постижение истории в театральном искусстве как выполнение определенной социального заказа.

Сам Феофан Прокопович в трагедокомедии «Владимир» демонстрирует на практике свое довольно свободное обхождение с историческими фактами, когда выводит сыновей главного персонажа пьесы, юных княжичей Бориса и Глеба, в качестве советников отца при принятии им решения об обращении Руси в христианство. К моменту совершения этого события, т. е. к 988 г., Борису было только пять лет, Глеб же еще даже не родился. Поэтому участие братьев в обсуждении со своим отцом столь важного исторического решения просто не могло иметь места. Я не касаюсь сейчас вопроса о включении в число действующих лиц трагедокомедии вымышленных персонажей вроде сподвижников князя Мечислава и Храброго, сокрушающих языческих идолов, не говоря уже о трех жрецах. Более существенным представляется объяснение прямого отхода от фактов, засвидетельствованных в летописях.

Важно иметь в виду при этом, что отмеченное отступление от фактов истории отнюдь не может считаться результатом неосведомленности драматурга в исторических источниках. Как показывают исследования литературоведов, Феофан Прокопович, несомненно, знал летописный рассказ о событиях, предшествовавших крещению Руси. Прделанный Г. Н. Моисеевой достаточно убедительный анализ монолога тени Ярополка из I действия пьесы, в котором раскрываются обстоятельства убийства этого князя по приказу Владимира в 980 г., и приведенные ею сопоставления монолога с текстом летописи могут служить доказательством того, что в изложении этого события Феофан Прокопович опирался на сведения, почерпнутые им из древнейшей киевской летописи — «Повести временных лет». <sup>6</sup> К летописным источникам восходят и сведения о беседе князя Владимира с греческим философом. Тем самым допущенные в пьесе Феофана Прокоповича искажения исторической истины отнюдь не могут быть отнесены на счет незнания драматургом фактов истории. Они включаются в систему художественных принципов, принятых в школьной драме, будучи подчинены целям максимального донесения до зрителя авторского замысла.

Г. Н. Моисеева, как, кстати, и другие исследователи трагедокомедии, ограничивается констатацией подобных отступлений, квалифицируя их как «авторские домыслы», и на этом останавливается. Но для Феофана Прокоповича изображение Бориса и Глеба участвующими в принятии Владимиром решения относительно обращения Руси в христианство имело принципиальное значение. Борис и Глеб были в числе первых официально канонизированных в 1071 г. святых русской православной церкви. Убитые по приказу их старшего брата Святополка, они явились также жертвами притязаний на власть. Но не будем забывать, что Владимир тоже братоубийца, и о

<sup>6</sup> Моисеева Г. Н. Древнерусская литература в художественном сознании и исторической мысли России XVIII века. Л., 1980. С. 127—129.

коварстве, с каким было совершено преступление, подробно рассказывает Ярополк в самом начале трагедокомедии. Для понимания события, поставленного в центр проблематики пьесы, и для донесения глубины происходящих в душе Владимира перемен важно было не только обозначить низшую ступень, на которой до этого пребывала душа Владимира, но и освятить процесс принятия им решения высшим авторитетом канонизированной святости. Носителями такового являлись его сыновья. Поэтому присутствием Бориса и Глеба в качестве советников Владимира при совершении им поворотного для судеб России исторического события Феофан Прокопович как бы освящал этот шаг князя, подчеркивая не столько государственно-политический аспект данного поступка, сколько нравственную сторону его выбора.

В этой связи особое значение имеет уяснение функции в композиции всей пьесы уже упоминавшегося нами эпизода из I действия, связанного с появлением исходящей из ада тени убитого Владимиром его брата Ярополка. Представляется даже не столь важным вопрос об источниках этого приема, восходящего, по-видимому, к трагедиям Сенеки, как уже не раз отмечалось комментаторами и исследователями. Гораздо важнее понять, почему пьеса, посвященная столь возвышенному сюжету, начинается со сцены, в которой главный герой представлен далеко не в положительном свете. Выполняя в системе композиции роль своеобразного экспозиционного введения (именно Ярополк сообщает Жериволу о готовящемся принятии Владимиром христианства), сцены с Ярополком создают необходимые предпосылки для оценки подлинного значения поступка Владимира. Не следует забывать, что Владимир был также канонизирован в качестве святого, хотя и позднее, чем его сыновья. При этом путь его к святости был более труден. Рассказом Ярополка драматург как бы «пишет» первую половину жития святого равноапостольного князя до того момента, как оказавшемуся на Киевском престоле Владимиру снизошла Божия благодать — мысль об обращении к христианству. Тем самым состояние звероподобия, в котором пребывают, с точки зрения христианского учения, язычники и воплощением которого выступают в трагедокомедии жрецы, до известной степени, по крайней мере в экспозиции, распространяется и на Владимира. Выход из этого состояния и приведение к истинной вере целого народа — есть душевный подвиг. Раскрытие драматизма его свершения составляло содержание пьесы. Но в свете такого подхода требует известной корректировки традиционно сложившийся взгляд на трагедокомедию как только на публицистически заостренную форму защиты петровских преобразований. При таком подходе преподаватель Киево-Могилянской академии, каким был Феофан Прокопович в момент создания трагедокомедии, невольно превращается в сподвижника Петра I, а содержание «Владимира» начинает оцениваться в контексте идей «Духовного регламента», что с исторической точки зрения недопустимо. Можно, конечно, поражаться прозорливости молодого драматурга, вписавшегося со своей пьесой в контекст реформаторских начинаний русского монарха в начале XVIII в.,

но рассматривать трагедокомедию под углом зрения сознательного отстаивания дел Петра вряд ли, на мой взгляд, правомочно.

Уникальность пьесы Прокоповича с точки зрения ее историософской заряженности состоит в том, что в центре ее — проблема исторического выбора. Причем имевший поворотное значение для судьбы государства выбор совершается в душе одного человека. Провиденциалистское понимание истории сочетается с раскрытием духовного преобразования личности, на которую спроецировано осмысление хода истории. Так возникает естественная параллель между центральным персонажем трагедокомедии Прокоповича и Петром I. Школьная драма «Владимир», несмотря на открыто конфессиональный характер, оказалась действительно необычайно актуальной в историческом контексте XVIII в. по целому ряду причин. Разрабатываемая в ней тема крещения Руси как поворотного этапа ее истории вписывалась в контекст переживаемого Россией на рубеже XVIII столетия исторического момента. Проблема исторического выбора, лежащая в основе содержания пьесы, позволяет рассматривать ее как ответ на поставленные временем вопросы. Владимир, побеждающий страсти, выступает и как носитель христианского духа, и как исторический деятель одновременно. История с ее повторяемостью предстает в пьесе и уроком, и апофеозом личностей, подобных Владимиру. Заслуги его перед будущим измеряются современным состоянием России. В силу всего сказанного значение «Владимира» состоит в том, что его содержание включает в себе одну из центральных идей, которые будут питать культурную и историческую мысль XVIII в., — идею включенности России в предстоящий ей мир неведомых дотоле духовных ценностей. Христианская идея обретения бессмертия души через приобщение к истинной вере реализуется в драме путем активного отрицания всего, что мешает человеку в утверждении полноты его духовного бытия. Хотя историческая достоверность происходящего на сцене подкрепляется фактами летописи, летописная основа рассказа об обстоятельствах введения на Руси православия служит лишь фоном для доказательства правоты христианского вероучения и отрицания духовной косности, в которой Русь пребывала ранее. Так через историю прокламируется новый уровень общественного самосознания и задается точка отсчета нового исторического мышления. И в этом непреходящее значение пьесы Феофана Прокоповича; в этом же состоит и ее историософская глубина, хотя ни о каком историзме как принципе художественного постижения жизни применительно к «Владимиру», конечно, не приходится говорить.

Таким образом, можно констатировать, что еще до утверждения на русской почве доктрины классицизма историософский аспект содержания драматургии намечается на самых ранних ступенях ее становления. Он по-своему проявляется даже в пьесах, сочинявшихся пастором Грегори для двора Алексея Михайловича. В школьных драмах исторической тематике принадлежит наряду с библейскими сюжетами особо важная роль. Театральное действие обращается либо к изображению реальных исторических событий в форме ал-

легорических представлений декламационного плана (как это было в школьных драмах, шедших на сцене в Московской Славяно-греко-латинской академии или в Гошпитальном театре Н. Бидлоо, посвященных пропаганде успехов в Северной войне), либо к разработке легендарных сюжетов древней истории, выдержанной в иносказательном ключе и также являвшейся откликом на политические события современности. Показательным примером театральных представлений второго рода может служить «Пьеса о воцарении Кира» (или «Гистория Кира»), созданная, вероятно, во второй половине 1720-х гг. В комментариях к ее публикации в IV томе репертуарного свода пьес ранней русской драматургии А. С. Демин превосходно раскрыл иносказательную природу этой драмы, показав отражение в ней событий, связанных с вступлением на российский престол в 1727 г. Петра II. В обрисовке центральных персонажей пьесы зрители легко могли уловить скрытые намеки и на вступавшего на престол царевича, и на всесильного Меншикова, и, конечно, на Петра I.<sup>7</sup> Использование исторического сюжета носило в данном случае иллюстративный характер, ибо целевой установкой театрального действия является поучение. Провиденциалистский взгляд на историю, свойственный такого рода пьесам, раскрывается в выведении на сцене аллегорических персонажей, воплощающих, согласно традиции, представления авторов пьес о трансцендентных силах, определяющих ход исторических событий. Таковы в «Гистории Кира» персонажи Промысл Божий, Тщетная слава, Властолюбие, Смирнолюбие и др. История, таким образом, осмысливается в ее назидательной функции, как источник жизненных уроков. Подобный взгляд на историю частично перейдет в драматургию классицизма, в частности в жанр трагедии.

Как же оценивается исторический аспект содержания русской драматургии XVIII в. в современном литературоведении?

До недавнего времени исследование исторических основ национальной драматургии этого столетия в жанре трагедии носило преимущественно источниковедческий характер. Главное внимание в работах такого рода уделялось разысканию сюжетных источников пьес и поиску текстовых соответствий в раскрытии исторических реалий, зафиксированных в тексте пьес. Сделано в этом отношении было немало. Так, например, благодаря разысканиям Г. Н. Моисеевой можно считать окончательно доказанным обращение Ломоносова при создании им трагедии «Тамира и Селим» к текстам летописной редакции «Сказания о Мамаевом побоище».<sup>8</sup> Убедительны обоснования исследовательницы относительно источников, использовавшихся Екатериной II для ее «Исторического представления из жизни Рюрика». Таковыми являются сведения, подчерпнутые из Иоакимовской летописи.<sup>9</sup> Немало ценных наблюдений относительно использо-

<sup>7</sup> Ранняя русская драматургия. М., 1975. Вып. IV: Пьесы столичных и провинциальных театров. С. 650—651.

<sup>8</sup> Моисеева Г. Н. Древнерусская литература в художественном сознании и исторической мысли России XVIII века. Л., 1980. С. 168—169.

<sup>9</sup> Там же. С. 154—155.

вания драматургами XVIII в. летописных и других документальных материалов в процессе обработки исторических сюжетов содержится в цикле работ В. А. Бочкарева, посвященных специально этой проблеме.<sup>10</sup>

Но при таком подходе историософский аспект содержательной основы пьес ускользает от внимания исследователей. Раскрытие связи между оформлением драматургических замыслов и историографической традицией эпохи в подобных трудах носит в основном чисто внешний, точнее, констатационный характер. За пределами внимания исследователей оставалась проблема корреляции исторического времени, запечатленного в используемом источнике, с тем уровнем осмысления прошлого, который был единственно доступен авторам XVIII века.

Другой путь исследования исторических основ русской трагедии XVIII в. предусматривает уловление связи используемых в пьесах исторических сюжетов с современностью. Методологически такой подход вытекает из повышенного внимания к политико-морализирующей функции драматического действия, основанной на несомненном дидактизме художественного сознания эпохи. Дидактическое истолкование природы драматического конфликта в трагедиях русского классицизма, о чем мне не раз уже приходилось писать, определяло во многом и особый характер понимания истории драматургами. Но абсолютизация учительного пафоса трагедий приводит к такому положению, когда истории отводится роль подсобного материала, на котором решаются сугубо практические вопросы внутренней политики. Здесь находит объяснение имеющая место в литературоведении тенденция рассматривать исторический материал трагедий всего лишь как фон, как удобное средство для наставления монархов или для сокрытия аллюзий, отражающих современную драматургам политическую действительность. Наиболее показательным примером такого подхода могут служить работы Е. А. Касаткиной, посвященные анализу трагедий Ломоносова и Сумарокова.<sup>11</sup> Правомочность такого подхода в целом, учитывая специфику метода того же Сумарокова-драматурга, нельзя отрицать. Наличие политических аллюзий в трагедиях этого автора, в частности в «Гамлете» и «Димитрии Самозванце», в свое время довольно успешно продемонстрировал В. Н. Всеволодский-Гернгросс в статье «Политические идеи русской классицистической трагедии».<sup>12</sup> Однако на обозначенном уровне истолкования функции истории в трагедиях русского

<sup>10</sup> См.: Бочкарев В. А. 1) У истоков русской исторической драматургии: Учебное пособие. Куйбышев, 1981; 2) Русская историческая драматургия второй половины XVIII века. (Тредиаковский, Ломоносов, Сумароков): Учебное пособие. Куйбышев, 1982; 3) Русская историческая драматургия последней трети XVIII века: Учебное пособие. Куйбышев, 1985.

<sup>11</sup> См.: Касаткина Е. А. 1) Сумароковская трагедия 40-х — начала 50-х годов XVIII века // Учен. зап. Томского пед. ин-та. 1955. Т. XIII. С. 213—261; 2) Полемиическая основа трагедий Ломоносова «Тамира и Селим» и Тредиаковского «Деидамия» // Учен. зап. Томского пед. ин-та. 1958. Т. XVII. С. 122—136.

<sup>12</sup> О театре: Сб. статей. Л.; М., 1940. С. 106—133.

классицизма об историософском аспекте их проблематики можно говорить лишь относительно, поскольку в содержании трагедий выделяется только его идеологическая направленность. Сама же драматургия при таком подходе граничит с публицистикой.

Таким образом, ни абсолютизация источниковедческого подхода, при котором весь смысл обращения к истории сводится к «драматургической обработке летописных известий», ни тенденция усматривать в каждом историческом сюжете и в каждой реалии скрытую в них политическую аллюзию не приближают нас к осмыслению исторической проблематики трагедий XVIII в. Выход следует искать в анализе структуры самих пьес с точки зрения уловления в их содержании субстанциального начала, когда в поступках персонажей — акциях самоутверждающейся личности, в ее нравственном борении проявляется движение сил истории.

Узловой проблемой для понимания факторов, регулирующих структурное оформление замысла произведения драматургии, остается вопрос об источниках драматического конфликта. Для драматургии, имеющей дело с историческими сюжетами (а именно таковой была классицистическая трагедия в России XVIII в.), природа конфликта неизбежно должна обуславливаться или как-то соотноситься с тем уровнем осмысления истории, который соответствует времени создания пьесы. Когда обращение к историческим сюжетам носит иллюстративный характер, субстанциональность конфликта как движущего начала драматического действия практически отсутствует. И об историософском аспекте содержания подобных пьес не приходится говорить.

Так или иначе конфликт всегда является результатом столкновения противостоящих сил. Эти силы могут воплощать волю индивидуумов, борьбу страстей, и конфликт носит в таком случае нередко сугубо личный характер. Иное дело, когда источник конфликта спроецирован на внеличностные социально-нравственные коллизии, и противоборствующие силы воплощают собой стоящие за ними тенденции исторического развития. Драматизм действия становится особенно напряженным, когда коллизия, лежащая в основе конфликта, отражает переломный момент в судьбах нации или государства. Здесь мы имеем дело с конфликтом, носящим субстанциональный характер. Именно на базе такого конфликта в пьесах, разрабатывающих историческую тему, возникает историософский подтекст. Наличие подобного подтекста в структуре драматического действия мы пытались показать на примере анализа трагедокомедии Феофана Прокоповича «Владимир».

Положение меняется с того момента, когда в русской драматургии устанавливаются нормы классицистического театра. О своеобразии трагедий Сумарокова в аспекте разработки в них исторической проблематики я упомянул выше. Кроме того, более подробно связанные с этой проблемой особенности его драматургической системы я рассматривал в указанной выше монографии. Поэтому в настоящий момент ограничусь общими соображениями по затронутой теме, ни в коей мере не считая ее исчерпанной.

Следует заметить, что, несмотря на подчеркнута дидактическую установку содержания сумароковских трагедий, трактовка источника трагедийного конфликта в них не лишена историсофской подоплеки. Проблема династических прав, тоже спроецированная на современность, о чем уже не раз также писали литературоведы, составляет центральный мотив, определяющий возникновение драматических коллизий в его пьесах. Другая проблема, привлекавшая неизменно внимание Сумарокова-драматурга, это проблема узурпаторства, также актуальная для XVIII в. и, по существу, вытекавшая из предыдущей. Но на этой основе вырастала в свою очередь историсофская проблема причинности свершения исторических событий. Что определяет ход истории? Сумароков дает ответ на этот вопрос, следуя в русле его осмысления, принятого классиками французской сцены XVII в. Идея Божиего промысла, которой жила школьная драматургия, уступает в его трагедиях место идее «рока», категории, восходящей к античной художественной традиции.

О преужасный день! О рок ожесточенный!  
Семира, как то снес твой дух преогорченный?!  
О коль ты счастлив, Дир, что ты, сходя во гроб,  
Не видел времени нам самых лютых злоб!  
В тот день, как ты погиб, был город сей в надежде,  
Паденья нашего не видно было прежде —

воскликает Оскольд, вспоминая о тех днях, когда приход Олега с войском и захват Киева положили конец власти его рода в этом городе. Примечательна реплика Ростислава, утешающего брата своей возлюбленной в этот драматический момент:

Конечно, горестны вам были те часы,  
*Но рок того хотел!*<sup>13</sup>

Историческое время, осмысляемое в мифологических категориях, присутствует как показатель прошлого, как один из невидимых факторов развертывающегося перед зрителем действия, предопределяя по-своему судьбы героев и утверждая закон повторяемости истории.

Сюжеты большинства сумароковских пьес строятся на национальном историческом материале. Однако содержание коллизий, определяющих ход драматического действия, никак не соотносится с какой-либо историографической традицией в объяснении древних этапов национальной истории. «Синопсис» Иннокентия (Гизеля) — главный источник сюжетов — с его компилятивной установкой мало мог способствовать выработке четкой исторической концепции, хотя в вопросе формирования российской государственности им была принята версия, активно отстаивавшаяся немецкими историками во главе с Байером, т. е. «норманская теория». Сумарокову приходилось, по существу, создавать свою концепцию, домысливая отдельные факты древней истории или видоизменяя их. Но в главном он оста-

<sup>13</sup> Сумароков А. П. Драматические сочинения. Л., 1990. С. 198 (курсив мой. — Ю. С.).

ется на уровне внеисторического подхода к пониманию древности, т. е. человеком своей эпохи. Идея обретения Россией нового политического статуса в Европе и связанных с этим новых представлений о нормах этики (дворянской), об обязанностях монарха (концепция просвещенной монархии) и т. д. присутствует в его трагедиях, несмотря на их внешний древнерусский колорит. Коллизии, которые бы вытекали из осознания своеобразия исторического пути России, просто не могли при таком подходе возникнуть. Главным оставалось видеть Россию (ретроспективно обращенную к ее древности) ни в чем не уступающей остальным странам Европы. Характерна в этом отношении реплика Гостомысла, извещающего Оснельду о своем решении видеть ее женой Синава, в первом акте трагедии «Синав и Трувор»:

Пришло желанное, Ильмена, мною время,  
Соединить тобой мое с Цесарским племя.<sup>14</sup>

С годами дидактическая окраска конфликта в трагедиях Сумарокова приобретает все более открытый характер, и соответственно антиисторизм художественного метода его пьес усиливается. Сумароков по-своему модернизирует историю, делая более отчетливым выражение заключенного в пьесах аллюзионного подтекста. В 1768 г. он подвергает переработке почти все написанные ранее трагедии. Особенно сильным изменениям подверглась ранняя пьеса «Хорев». Драматург полностью заменил монолог Кия в последнем действии, наполнив его рассуждениями о пагубности «монаршей страсти» и тяжелом бремени «законодавца». В другой трагедии — «Семира» он превращает центрального персонажа, Олега, в «правителя Российского престола», тогда как в первоначальной редакции 1751 г. Олег был обозначен как «князь Новгородский».

Пожалуй, только в «Димитрии Самозванце» (1770), единственной трагедии, основанной на событиях реально документированной истории, Сумароков подходит к такому пониманию конфликта, которое ставит в центр драматической коллизии проблемы, непосредственно спроецированные на раскрытие движущих сил истории применительно к осмыслению исторических судеб России. В этой трагедии Сумароков нащупывает один из самых болевых моментов русской истории, заложив основу целой линии развития национальной драматургии, посвященной событиям «смуты». Но художественная прозорливость Сумарокова, обратившегося к периоду «смутного времени», сказалась не только в открытии самого сюжета. Проблема узурпаторства, проблема правомочности незаконного занятия престола, решается Сумароковым в этой трагедии диалектически, дополняя проблемой нравственного отчуждения монарха от своего народа.

Уже в I действии пьесы драматург словами Пармена, обращенными к Самозванцу, принимая идею необратимости хода истории (как отражения «силы вещей», власти «судьбы»), ставит одновре-

<sup>14</sup> Там же. С. 84.

менно вопрос о пребывании монарха на троне в прямую связь с конечной волей «народа»:

Когда тебя судьба на трон такой взвела,  
Не род, но царские потребны нам дела.  
Когда б не царствовал в России ты злонравно,  
Димитрий ты, иль нет, сие народу равно.<sup>15</sup>

Сумароков допускает возможность пребывания на троне человека не царского происхождения, если действиями его руководит забота о благе нации. На реплику лукавого Шуйского: «Димитрия на трон взвела его порода» — Пармен, за высказываниями которого постоянно скрывается выражение позиции автора, уже открыто заявляет:

Когда владети нет достоинства его,  
Во случае таком порода ничего.  
Пускай Отрепьев он, но и среди обмана,  
Коль он достойный царь, достоин царска сана.<sup>16</sup>

В идейном плане этическая направленность конфликта, отличавшая содержание более ранних трагедий Сумарокова, здесь как бы раздваивается. И впервые историософский аспект содержания пьесы, вытекающий из осуждения тиранических поступков Димитрия Самозванца, строится на осознании самобытности исторического пути России, несоотнесенности ее опыта с нормами, регулирующими духовную и политическую жизнь Западной Европы. Достаточно вспомнить тирады в монологах отдельных персонажей против католичества или резко отрицательные высказывания против системы парламентаризма, рассуждения о пользе для России самодержавия.

Наконец, новый этап отражения в сфере драматургии историософской проблематики мы можем наблюдать в трагедиях Я. Б. Княжнина. Оставляя в стороне вопрос о подражательности драматургической системы Княжнина, использовавшего в большинстве своих пьес сюжетные схемы французских и итальянских драматургов, следует подчеркнуть принципиально новый подход Княжнина к трактовке движущих пружин трагического конфликта. В его трагедиях конфликт как движущее начало драматического действия, будучи полностью переключенным из любовной сферы в плоскость идеологической проблематики, дополняется целым рядом черт, имеющих подчеркнута историософскую окраску. Это прежде всего утверждение идеи неповторимости духовных начал, выработанных опытом национальной истории. На первых порах это носит декларативный характер (трагедии «Владимир и Ярополк», «Рослав»). Но уже в «Вадиме Новгородском» сопряженность драматического конфликта с историей поднимается на качественно новую ступень. Родившееся в полемике с исторической концепцией Екатерины II (ее позиция была выражена в пьесе «Историческое представление из жизни Рюрика. В подражание Шакеспиру» (1787)) обращение к

<sup>15</sup> Там же. С. 253.

<sup>16</sup> Там же. С. 266.

теме Вадима Новгородского позволило Княжнину превратить этот драматический момент древней русской истории в источник напряженной трагической коллизии. Конфликт пьесы не домысливался драматургом, но вырос из конфликта, порожденного историей, сливался с нею.

Княжнин, как и Екатерина II в своей пьесе, отталкивается от летописного известия о восстании новгородцев против варяжского князя Рюрика. Восстание возглавил Вадим по прозвищу Храбрый, который после его подавления, согласно летописи, был Рюриком убит. Этот летописный сюжет составлял эпизод более обширного рассказа о прибытии в Новгород по приглашению Гостомысла трех братьев, варяжских князей, во главе с Рюриком, от которого историографическая традиция ведет начало великокняжеской власти, утвердившейся сначала в Новгороде, а затем в Киеве. Екатерина II переосмыслила летописный источник в контексте своей концепции исконности монархического принципа власти для древнерусской государственности и благодетельности ее утверждения в древнем Новгороде. Ее Вадим — это честолюбивый бунтовщик, племянник Рюрика. В финале ее пьесы Рюрик милостиво прощает бунтовщика, и Вадим на коленях признает его моральное превосходство.

Княжнин противопоставляет версии Екатерины свое истолкование летописного сюжета. От подражания Шекспиру он возвращается к схеме классицистической трагедии. В структурном отношении «Вадим Новгородский» явно восходит к сумароковской «Семире». Образ Рурика, гуманного и справедливого правителя, явно напоминает Олега, а бунтующий Вадим — честолюбивого Оскольда. Но мотивация действий Вадима, выступающего борцом за вольность Новгорода, придает конфликту трагедии совершенно новое качество. Вадим — республиканец, отстаивающий не восстановление династических прав рода (как это имело место в «Семире»), а борющийся за возврат к исконной, вечевой форме правления Новгорода:

И се те славные священные чертоги,  
Вельможи наши где велики, будто боги,  
Но ровны всегда и меньшим из граждан,  
Ограды твердые свободы здешних стран,  
Народа именем, который почитали,  
Трепещущим царям законы подавали.  
О Новгород! Что ты был и что ты стал теперь? <sup>17</sup>

Конфликт в пьесе Княжнина носит идеологический характер. Вадим и Рюрик — каждый воплощает собой определенную идею власти, так или иначе соотносимую с сформировавшимися к концу XVIII в. представлениями о формах политического устройства. Концепции просвещенного абсолютизма (с воплощением которой связывается образ Рурика) противостоит концепция народовластия (носителем ее выступает Вадим), в чем-то отдаленно перекликающаяся с идеями

<sup>17</sup> Княжнин Я. Б. Избр. произведения. Л., 1961. С. 252. (Библиотека поэта, большая серия. 2-е изд.)

руссоистской теории народного суверенитета. Княжнин своеобразно сталкивает две «правды», две обозначенные идеологические концепции: искренний восторг перед республиканскими добродетелями Вадима, которому он, несомненно, сочувствует, и столь же искреннюю, сколь и незабываемую для него, веру в идею просвещенной монархии.

В сущности, пьеса Княжнина являлась скрытой формой выражения идей аристократической оппозиции екатерининскому абсолютизму, к которой можно отнести братьев Паниных, князя М. М. Щербатова и отчасти даже княгиню Е. Р. Дашкову. Княжнин в своей трагедии исходит из идеи, подсказанной историографической традицией, оформившейся на исходе XVIII в. и предвосхищавшей идеи романтической эстетики декабристов. Это идея исконности вольнолюбия как отличительной черты нравственного духа древних славян, далеких предков россиян. Но Княжнин остается сыном своей эпохи и совмещает эту идею с признанием неизбежности монархии как гаранта государственной стабильности и гражданского согласия в стране. Трагическая несовместимость этих идей и воплощена в конфликте, питающем драматическую коллизию «Вадима Новгородского». Вновь проблема нравственного выбора апробировалась опытом истории, и вновь осознание в рамках драматического сюжета поворотного для судеб нации этапа древней истории (крушение вольности древнего Новгорода) заставляло вспомнить время Петра I.<sup>18</sup> Однако своеобразная непоследовательность Княжнина-драматурга ограничивает воплощение историсофских аспектов разрабатываемого им исторического сюжета. Время художественного историзма еще в XVIII в. не пришло.

---

<sup>18</sup> Примечательны в этом отношении резкие нападки на политику Петра I со стороны княгини Е. Р. Дашковой, высказанные ею в 1781 г. в ходе беседы с князем Кауницем в Вене, где княгиня Дашкова обвинила Петра в уничтожении «бесценного самобытного характера наших предков» (*Дашкова Е. Р. Литературные сочинения. М., 1990. С. 172*).