

Й КЛЕЙН

ЛОМОНОСОВ И ТРАГЕДИЯ¹

Борису Андреевичу Успенскому к его 65-летию

В 1759 году императрица Елизавета Петровна, покровительница театра, повелела Ломоносову написать трагедию.² Для него это имело двойное значение. С одной стороны, он получил возможность укрепить свое положение при дворе и приобрести новые милости государыни и придворной публики. С другой стороны, это повеление поставило его в положение конкурента Сумарокова, которому удалось в том же 1759 году начать карьеру придворного драматурга-трагика: пьеса «Хорев», которая уже в 1747 году заложила традицию русской трагедии, была сначала поставлена на сцене Кадетского корпуса, а потом, 8 февраля 1750 года, также на придворной сцене. Премьеры трех последующих трагедий Сумарокова также состоялись при дворе и также в 1750 году: в начале года «Гамлет», в июле «Синав и Трувор», в октябре «Артистона».³

Что же касается Ломоносова, он не позже, чем в мае, приступил к работе над трагедией «Тамира и Селим»; после продолжительного перерыва — в ноябре 1750 года она была закончена. Премьера состоялась 1 декабря на придворной сцене; второе представление — также при дворе — состоялось 8 февраля 1751 года. Успех сопровождал пьесу и при издании: первое издание в количестве 600 экземпляров было распродано уже в январе 1751 года, что обеспечило выход второго издания таким же тиражом, которое также было быстро распродано.⁴ Вскоре после премьеры трагедии «Тамира и Селим» Ломоносов и опять же по указу императрицы⁵ начал свою вторую трагедию «Демофонт»,⁶ которую он закончил не позднее ноября 1751 года. По личному приказу императрицы она была

¹ При переводе этой статьи мне помогла И Паперно

² Такое же повеление получает Тредиаковский, подробнее см. *Ломоносов М В* Полн собр соч М, Л, 1959 Т 8 С 971–973

³ *Стенник Ю В* Жанр трагедии в русской литературе Л, 1981 С 163–164

⁴ *Ломоносов М В* Полн собр соч Т 8 С 972

⁵ *Летопись жизни и творчества М В Ломоносова* / Под ред А В Топчева и др М, Л, 1961 С 174 (сноска 75)

⁶ *Ломоносов М В* Полн собр соч Т 8 С 292–364 («Тамира и Селим»), 411–486 («Демофонт») Далее тексты приводятся по этому изданию с указанием акта (римскими цифрами) и сцены (арабскими)

напечатана необычайно большим тиражом в 1300 экземпляров.⁷ О постановке этой трагедии, однако, ничего не известно.

Соперничество с Сумароковым, в которое Ломоносов был вовлечен в результате повеления императрицы, имеет — помимо придворного — и литературное значение. Главную роль здесь играет принцип *соревнования*, свойственный классицистической эстетике.⁸ В своей литературной продукции поэт европейского классицизма стремится к вневременному совершенству. В этом он является соперником других поэтов. То соревнование в переводе одного из псалмов с церковнославянского языка, которое состоялось в 1743 году между Тредиаковским, Ломоносовым и Сумароковым, было лишь институционализацией этого принципа, который имел универсальное значение, определяя и продукцию, и рецепцию художественного произведения: современная автору публика вновь и вновь ставится перед вопросом: «Кто лучший стихотворец?»⁹

В условиях русской литературной ситуации тех лет принцип *соревнования* приобрел особенное значение. Развитие русской трагедии находилось еще в начальной стадии: предстояло создать по возможности совершенные ее образцы для последующих поколений; надо было навсегда определить дальнейшее направление жанра — окончательно установить его пределы в системе классицизма. В своих трагедиях Ломоносов получил возможность противопоставить тому канону жанра, который начинал вырисовываться в первых четырех трагедиях Сумарокова, свой собственный канон русской трагедии и соперничать с ним за славу основателя русской трагедии. В идеальном случае, он достиг бы такой же победы, которая выпала ему за несколько лет перед тем в столкновении с Тредиаковским на ниве создания нового русского стиха.

Как известно, Ломоносову не удалось повторить свой успех: в качестве «отца русской трагедии» в память последующих поколений вошел не он, а Сумароков. Сами по себе трагедии Ломоносова не считаются значительным достижением его творчества.¹⁰ Несмотря на это, они заслуживают внимание исследователя — как жанровая альтернатива к трагедиям Сумарокова и как попытка дать новое направление развитию русской трагедии.

⁷ Там же. С. 992.

⁸ Гукковский Г. К вопросу о русском классицизме. Состязания и переводы // Поэтика. Сб. статей. Л., 1928. Т. IV. С. 126–148.

⁹ См. 80-е письмо сатирического журнала «Алская почта» за 1769 (с. 266). Изображение литературной дискуссии в этом письме не носит сатирического характера. Обсуждается вопрос о том, является ли Ломоносов со своими одами или Сумароков со своими трагедиями «лучшим Стихотворцем».

¹⁰ См.: Мочульский В. М. В. Ломоносов как драматург // Русский филологический вестник. 1911. № 66. С. 310 и сл.; Резанов В. И. Трагедии Ломоносова // Ломоносовский сборник. СПб., 1911. С. 250–251 («Ломоносов не был драматургом по призванию», с. 250). Положительную оценку ломоносовских трагедий предприняла в своих работах Касаткина Е. А. 1) Полемиическая основа трагедий Ломоносова «Тамира и Селим» и Тредиаковского «Деидамия» // Учен. зап. Томского гос. ун-та. 1958. Т. 17. С. 122–136; 2) Трагедия М. В. Ломоносова «Демофонт» // XVIII век. М.; Л., 1958. Т. 3. С. 91–110. См. также: Запавдов А. Отец русской поэзии. О творчестве Ломоносова. М., 1961. С. 208–222 («Трагедии Ломоносова»); Стенник Ю. В. Жанр трагедии. С. 44–56.

Придворный театр и любовная трагедия

«La règle souveraine est de plaire à V. [otre] A. [ltesse] R. [oyale]».¹¹

Русский классицизм является продолжением Петровской культурной революции. Историческая ситуация, которая представлялась Петру и его соратникам как *tabula rasa*, обязывала к воздвижению здания новой русской культуры по европейскому образцу. Русский классицизм видит себя как составную часть этой новой культуры, его ведущие авторы считают себя основателями радикально новой литературы, которая не будет иметь ничего общего с допетровским (доклассицистическим) прошлым. Этой установке следует Сумароков, когда закладывает основы русской трагедии. Он — поэт Новой России; он хочет порвать с национальной традицией русской драмы, представленной, прежде всего, школьной драмой первых десятилетий XVIII века. Это следует из применения им нового александрийского стиха, а также из членения драмы на пять актов и соблюдения «правил», прежде всего трех единств.

Этим самым Сумароков вступил на путь, которым следует и Ломоносов. Ломоносов, правда, снабдил свои трагедии исторически-мифологическим вступлением, как это было принято в русских школьных драмах до эпохи классицизма.¹² Кроме того, он не так строго, как Сумароков, придерживается правил классицистического канона. Однако шестистопный ямб (с перекрестной рифмовкой в «Тамире и Селиме», с парной рифмовкой в «Демофонте»), а также тематика и композиция трагедии в целом указывают на новое направление; о том же свидетельствует характер литературных заимствований Ломоносова — самыми важными его источниками являются «Умиравший Катон» Готшета (образец «Тамиры и Селима») и «Андромаха» Расина (образец для «Демофонта»).¹³

Следует указать еще на одну общую черту трагедий Сумарокова и Ломоносова. Характерным для трагедии Сумарокова является напряжение между двумя тематически-стилистическими комплексами — и в этом Сумароков следует традиции *tragédie classique*. С одной стороны, речь в трагедии идет об интересах государства и воинской славе, с другой — о любви. На уровне сюжета это напряжение кристаллизуется в конфликте между долгом и страстью, на стилистическом уровне — в напряжении между возвышенным и «нежным», т. е. между высоким и средним стилем.¹⁴ Из условий языковой ситуации, существовавшей в России, проистекает определенное соотношение письменного и разговорного начал, церковнославянского и русского языков (см. «Предисловие о пользе книг церковных в российском языке» Ломоносова).

¹¹ «Самое высокое правило — это нравиться вашему Королевскому Высочеству» — см. предисловие Расина к его трагедии «Андромаха» (*Racine. Œuvres complètes* (Bibliothèque de la Pléiade). Paris, 1950. Т. I. P. 240).

¹² Резанов В. И. Трагедии Ломоносова. С. 237.

¹³ Там же. С. 235–265.

¹⁴ См.: Гринберг М. С., Успенский Б. А. Литературная война Тредиаковского и Сумарокова в 1740-х—начале 1750-х годов // *Russian Literature*. 1992. Т. 31–32. P. 211. Авторы справедливо говорят о «двойственности стилистического статуса» трагедии.

В пределах соотношения этих двух стилистически-тематических комплексов автору трагедий открывалась значительная свобода в построении текста. Когда главный акцент ставился на возвышенном, т. е. на политических и воинских предметах, этот выбор вел к созданию жанрового типа героической (или политической) трагедии по образцу Корнеля. Когда, напротив, предпочтение отдавалось любовной тематике, произведение приближалось к жанровому типу любовной трагедии, главным представителем которого считался в XVIII веке Расин.¹⁵

На какой из этих двух жанровых образцов ориентировались русские авторы? К 1750 году русские авторы писали трагедии для постановки на придворной сцене. Эти пьесы были обращены к адресату, желания и ожидания которого трудно было игнорировать. Трагедия была составной частью придворной жизни и должна была соответствовать определенной атмосфере. В царствование Елизаветы Петровны придворная жизнь представляла собой нескончаемую череду праздников и увеселений. Так же как и при дворе молодого Людовика XIV во Франции, при русском дворе царила галантная атмосфера.¹⁶ Дело здесь, однако, не только в жажде развлечений, владевшей привилегированной элитой после Петра I: русские монархи культивировали стиль придворной жизни, подчеркивавший разрыв с атмосферой придворной культуры допетровской Руси. Они стремились публично утвердить в зрительных образах свою связь с Западной Европой. Цель здесь — тот же разрыв с прошлым, который в области литературы утверждали писатели этого времени.

Среди увеселений двора Елизаветы Петровны были доступные публике балы, а также балы-маскарады и так называемые «метаморфозы» — маскарады, при которых женщины переодевались в мужскую одежду, а мужчины в женскую. Стремление к маске и переодеванию находило выражение также в многочисленных театральных представлениях. На сцене придворная жизнь отражалась в идеализированных, поэтически сублимированных формах. Так размывалась граница между искусством и жизнью, тем более что в качестве актеров часто выступали не профессионалы, а молодые дворяне, воспитанники петербургского Кадетского корпуса.¹⁷ Таким образом, театральные представления при дворе являлись частью всеобъемлющей театральности, которая характеризовала придворную жизнь того времени как в Европе, так и в России.¹⁸

¹⁵ *Theile W* Die Racine-Kritik bis 1800. Kritikgeschichte als Funktionsgeschichte. München 1974.

¹⁶ См. *Анисимов Е. А.* Россия в середине XVIII века // В борьбе за власть. М., 1988. С. 210 и сл.; *Worstan R. S.* Scenarios of Power: Myth and Ceremony in Russian Monarchy. Princeton, 1995. P. 107–108. В первые годы царствования Людовика XIV галантный культ любви был частью официального культа монарха. См. *Pelous J.-M.* Amour précieux, amour gallant. Essai sur la représentation de l'amour dans la littérature et la société mondaine (1654–1675). Paris, 1980. P. 231–232; *Solnon J.-F.* La cour de France. Paris, 1987. P. 253–278 («La cour galante»).

¹⁷ *Всеволодский-Гернгросс В. Н.* История русского драматического театра. М., 1977. Т. 1. С. 137.

¹⁸ Об эпохе придворных праздников с ее идеей мира как театра и о театрализации жизни см. *Alewyn R.* Das große Welttheater. Die Epoche der höfischen Feste. München, 1985.

На придворной сцене ставились главным образом французские пьесы, пока двор не открыл для себя в 1750 году русскую трагедию и начал стимулировать ее дальнейшее развитие. В своих мемуарах Екатерина II пишет об интересе, который Елизавета проявляла к этим представлениям. Императрица собственной персоной заботилась о костюмах актеров, придавая большую важность пышному антуражу. Особенным вниманием, по словам Екатерины, пользовался актер-кадет, исполнявший роль первого любовника, «довольно красивый восемнадцатилетний юноша», который получал от императрицы дорогие подарки.¹⁹ Этим юношей был Н. А. Бекетов, так же как и Сумароков, воспитанник петербургского Кадетского корпуса, по слухам, он был в течение короткого времени в начале 1751 года фаворитом императрицы.²⁰

На этом фоне неудивительно, что Сумароков подчеркивал в своих трагедиях любовную тематику, заслужив себе тем самым звание «Северного Расина». Именно благодаря мастерству в изображении любви он заслужил литературную славу в глазах своих современников. Далеко не в последнюю очередь именно Сумароков — автор трагедий — славится как «нежностей писатель».²¹ Позже, в контексте русского сентиментализма, Карамзин подчеркивал, что Сумароков «пленял» своими трагедиями «чувствительность» императрицы Елизаветы. «В трагедиях своих он старался более описывать чувства, нежели представлять характеры в их эстетической и нравственной истине < > любил так называемые *прощальные сцены*, для того, что они извлекали слезы из глаз чувствительной Елизаветы < >»²²

Фраза о «чувствительной» Елизавете звучит анахронизмом. Не следует, однако, сомневаться в том, что императрица любила в театре плакать. Еще задолго до эпохи сентиментализма в театре обильно проливались слезы. Как утверждал сам Расин, целью его трагедий было тронуть зрителей, вызвав слезы.²³ И Сумароков делал подобные заявления.²⁴ В своей характеристике трагедийного искусства Сумарокова Карамзин указал существенную особенность его поэтики, и это особенно относится к ранним трагедиям. В «Гамлете», правда, наряду с религиозными, значитель-

¹⁹ См. *Memoires de l'Imperatrice Catherine II, ecrites par elle-même et precedes d'une preface par A. Herzen*. Londres, 1859. P. 150 sq.

²⁰ Там же. С. 115.

²¹ См. стихотворение анонимного автора, участника полемики вокруг знаменитой сатиры И. П. Елагина против петиметров в кн. *Поэты XVIII века*, Л., 1972. Т. 2. С. 380.

²² *Карамзин Н. М. Пантеон российских авторов* // Карамзин Н. М. Соч. В 2-х т. Л., 1984. Т. 2. С. 111–112. Ср. *Серман И. З. Русский классицизм. Поэзия. Драма. Сатира*. Л., 1973. С. 100 и сл.

²³ См. прежде всего предисловие к его трагедии «Береника» (*Racine Œuvres complètes* T. 1. P. 467. «La principale règle est de plaire et de toucher»). См. также *Vinaver E. Le pathétique retrouve* // *Racine* / Hrgb. von Theile W. Darmstadt, 1976. S. 115–127; *Theile W. Die Racine-Kritik*. S. 82). Более подробно об отношении Сумарокова к Расину см. *Klein J. Liebe und Politik in Sumarokovs Tragödien* // *Zeitschrift für slavische Philologie* 2001. Bd. 60. S. 105–122.

²⁴ «Стихи Ивану Афанасьевичу Дмитревскому» (*Сумароков А. П. Избранные произведения*, Л., 1957. С. 295. «Твой плач все зрители слезами заплатили, / И, плача, все тебя старались хвалить»). См. также «Мнение о сновидении О французских трагедиях» (*Сумароков А. П. Полн. собр. всех соч. в стихах и прозе*, М., 1781. Ч. 4. С. 339, 341).

ную роль играют политические и воинские элементы. Но в других трагедиях этих лет политическая и воинская тематика уходят на задний план. «Синав и Трувор» в наибольшей мере приближается к типу любовной трагедии. Среди драм Сумарокова это самая успешная пьеса: «Синав и Трувор» был дважды поставлен в присутствии императрицы; вскоре после первой постановки трагедия была издана в переводе на французский язык (СПб, 1751).²⁵

Как явствует, между прочим, из количества реплик разных персонажей, подлинным героем этой трагедии являются не два персонажа-мужчины, именами которых она названа, а женщина — дочь новгородского боярина Ильмена.²⁶ В этой трагедии отсутствуют батальные сцены, которые можно было видеть в «Хореве», зато имеются дидактические пассажи — они касаются темы монаршеских обязанностей. Но это не главное: на переднем плане стоит любовная тема. В некоторых сценах этой трагедии значительно растянуто драматическое время — это относится к тем сценам, в особенности в III и IV актах, в которых несчастные любовники пространно, с многочисленными повторениями, выражают свои чувства (ср. приведенное выше высказывание Карамзина). Как принято в классицистической трагедии, имеет место внутренний конфликт между долгом и страстью в «Синаве и Труворе». Однако и эта тема не стоит на переднем плане. Главным здесь является внешний конфликт между влюбленными, которым не удастся добиться счастья, и эгоизм монарха, который препятствует им. Эмоциональное воздействие усиливается самоубийством обоих героев.

Что касается Ломоносова, то политическая и воинская тематика занимает много места в его трагедиях; в «Тамире и Селиме» присутствует также тема русского патриотизма. Здесь имеются и дидактические пассажи, например о гордыне власть имущих и переменчивости счастья. При этом Ломоносов не пренебрегает и любовной темой, скорее напротив. В этом отношении Ломоносов соперничает с Сумароковым, «Северным Расином». В свою очередь он получает от приверженцев Сумарокова кличку «Расин поневоле» (*Racine malgré soi*).²⁷ Так же как и для Сумарокова, для Ломоносова трагедия является в первую очередь любовной трагедией; в своем «Предисловии о пользе книг церковных» в 1758 году он причислит трагедию не к высоким, а к средним жанрам.²⁸ В соответ-

²⁵ В целом имелось около пятидесяти постановок этой трагедии, последние — в первые годы XIX века. Ср. комментарии Ю. В. Стенника в книге *Сумароков А. П. Драматические сочинения*. Л., 1990. С. 459.

²⁶ Ильмене принадлежит 87 реплик, что намного превышает количество реплик других персонажей, так у Гостомысла (отца Ильмены) — 57 реплик, у Трувора — 53, а у Синава — 38.

²⁷ См. комментарий М. И. Сухомлинова *Ломоносов М. В. Соч.* 1891. Т. 1. С. 435 и сл., см. также *Берков П. Н. Ломоносов и литературная полемика его времени 1750–1765*. М., Л., 1936. С. 101 и сл.

²⁸ Ломоносов здесь говорит «Сим (средним — *Й К*) штилем писать все театральные сочинения, в которых требуется обыкновенное человеческое слово к живому представлению действия». В дальнейшем речь идет, с одной стороны, о «геройстве» и «высоких мыслях», с другой — о «нежностях», т. е. под «театральными сочинениями» Ломоносов подразумевает трагедии, о комедии он пишет ниже, в связи с низким стилем (*Ломоносов М. В. Полн. собр. соч.* Т. 7. С. 589).

ствии с этим в его трагедиях русский разговорный язык занимает видное место: снова и снова он употребляет такие маркированные русизмы, как прилагательные в именительном падеже единственного числа мужского рода оканчивающиеся на *-ой* и *-ей*, относительное местоимение *которой* и глагол *говорить* и т. д.²⁹

Так же как у Сумарокова, у Ломоносова не мужчины стоят на первом плане, а женщины, что вновь явствует из распределения реплик.³⁰ И так же любовная тема определяет развитие действия (в этом состоит главное отличие «Тамиры и Селима» от политической трагедии Готшета «Умиравший Катон», которая послужила главным источником для Ломоносова).³¹ У Ломоносова персонажи получают не меньше возможностей для страстного выражения чувств, чем у Сумарокова. Такова, например, первая встреча любящих во 2-й сцене II акта в «Тамире и Селиме» или сцена примирения в 4-й сцене III акта «Демофонта» — Ломоносов и здесь использует весь регистр патетической любовной трагедии: угрозы самоубийства, падения на колени и клятву в верности. То же самое можно сказать об изображении смерти главного героя в конце V акта «Демофонта». Здесь Ломоносову удается особенно эффектное сочетание героического и «нежного» стиливого комплекса: стоит глубокая ночь; окруженный своим горящим флотом, смертельно раненый герой не думает ни

²⁹ Об окончаниях прилагательных см. не публиковавшуюся при жизни работу Ломоносова «Примечания на предложение о множественном окончании прилагательных имен» 1746 года (Там же С 83). О местоимении *который* и о глаголе *говорить* см. его «Предисловие о пользе книг церковных» (Там же С 588). Такие формы и слова выделяются на языковом фоне, который еще в значительной степени определяется преобладанием церковнославянского языка, в особенности в синтаксисе, который в соответствии с церковнославянской нормой характеризуется у Ломоносова более свободным порядком слов, чем у Сумарокова, а поэтому более труден для понимания. С другой стороны, примечательно, что Ломоносов избегает архаической формы вокатива *отче мой* — формы, которую Сумароков нередко употребляет в своих трагедиях (см., например *Сумароков А П Синав* и *Трувор Трагедия* СПб, 1751 С 5, 11 (I 1), 38 (III 1), 59 (IV 2), 60 (IV 3), 74 (V 3)). То же самое можно сказать о слове *дочь*. Ломоносов в своих трагедиях употребляет исключительно эту русскую форму, у Сумарокова рядом с русским словом *дочь* часто находим церковнославянский эквивалент *дщерь*. См., например, его «Синав и Трувор» (Там же С 5 (I 1), 14 (I 3), 16 (I 5), 38 (III 1), 43 (III 3) и т. д.). Одновременно употребляется Сумароковым и слово *дочь* с 21 (I 6), 40 (III 1), 45 (III 3) и т. д. Ломоносов упрекал его за неуместное употребление слова *дщерь* в этой трагедии — см. *Гринберг М С Успенский Б А Литературная война* С 259 (сноска 167). Сумароков реагирует на эту критику и во второй редакции своих трагедий в некоторых случаях заменяет слово *дщерь* русским эквивалентом *дочь*. Однако то, что Сумароков, как утверждают Гринберг и Успенский (там же), «последовательно исключает» слово *дщерь* во второй редакции своих трагедий, является неверным: ср., например, вторую редакцию «Синава и Трувора» — *Сумароков А П Полн. собр. всех соч.* Ч 3 С 123 (I 1), 130 (I 3), 134 (I 5) и т. д. О данной стиливой особенности Сумарокова см. *Живов В М Язык и культура в России XVIII века* М, 1996 С 344 и сл.

³⁰ В «Тамире и Селиме» лидирует Тамира с 45 репликами. Между ней и следующим по количеству реплик персонажем — дистанция в 12 реплик. Аналогично обстоит дело и в «Демофонте» здесь на первом месте также стоит женский персонаж — Филлида (62 реплики), за ней следует Демофонт (46 реплик) — дистанция в 16 реплик.

³¹ Доминантности политической темы соответствует у Готшета распределение реплик: во главе стоит Катон с 76 репликами, на втором месте с большим отрывом в 28 реплик — главный женский персонаж (48 реплик). Цитирую по изданию *Gottsched J Chr Sterbender Cato / Hrsg. von H Steinmetz Stuttgart [Reclam], 1984*.

о чем, кроме своей возлюбленной, к ней обращены его последние слова. В последние мгновения она появляется, и Демифонт испускает дух в ее объятиях.

При всей близости к Сумарокову трагедия Ломоносова заключает в себе несколько иную концепцию любви. В большей мере, чем у Сумарокова, любовь предстает у него как абсолютная ценность. Как кажется, Ломоносов хотел нанести поражение своему сопернику на его собственном поле. Можно предположить, что именно в этом отношении он мог рассчитывать на аплодисменты со стороны придворной публики и самой императрицы.³²

Главный герой трагедии «Тамира и Селим» — идеальный любовник (*parfait amant*) в традиции французской любовной трагедии (и французского барочного романа):³³ как нечто само собой разумеющееся, полководец Селим, подчиняет свои воинские действия любви к Тамире — это единственная причина, по которой он в I акте прекращает осаду ее родного города. Что касается Тамиры, она переживает конфликт, аналогичный ситуации Оснельды, героини трагедии Сумарокова «Хорев»: она также любит врага и оказывается поэтому в конфликте со своим отцом (помимо этого, в трагедиях обоих авторов появляется мотив осажденного города).³⁴ На фоне этих аналогий яснее вырисовываются различия: героиня Сумарокова ищет компромисса между долгом и страстью, она не намерена пренебречь приказом отца. Немного иначе обстоит дело в Сумароковской трагедии «Синав и Трувор»: и здесь героиня подчиняется воле отца, однако только *pro forma*: она сочетается браком с нелюбимым человеком, а затем совершает самоубийство, тем самым ставя любовь выше царского трона. Абсолютизация любви, которая здесь намечается, ясно выступает у Ломоносова. В большей мере, чем Сумароков, он соответствует тенденции XVIII века ставить личное счастье отдельного человека на вершину морального порядка ценностей.³⁵

У Ломоносова этот идеал личного счастья оправдывает открытое непослушание детей родителям. Это поразительный мотив, даже если иметь в виду, что в России XVIII века авторитет родителей на уровне законодательства (другое дело — общественная практика) уже не являлся абсолютным: со времени Петра I родители больше не имели законного права женить своих детей против их воли (указ 1702 года).³⁶ С другой стороны, это, конечно, не значило, что детям уже не было нужно согласие родителей. Но именно так поступает героиня ломоносовской трагедии «Тамира и Селим» — она предпринимает попытку бежать к своему возлюбленному (IV.1). Только сила препятствует ей в исполнении этого желания. И Ломоносов весьма далек от того, чтобы осудить свою героиню. В конце

³² Об автобиографическом фоне этой концепции любви см. *Ломоносов М В* Полн собр соч Т 8 С 974

³³ См. *Pelous J-M* *Amour précieux, amour galant* P 123 sq

³⁴ См. *Резанов В И* Трагедии Ломоносова С 244–245

³⁵ См. *Hazard P* *La pensée européenne au XVIIIe siècle De Montesquieu à Lessing* Paris, 1961 P 274–289 («Le Bonheur sur la terre») См также *Maizi R.* *L'idée du bonheur dans la littérature et la pensée française au XVIIIe siècle* Paris, 1994

³⁶ См. *Соловьев С М* *История России с древнейших времен* М, 1962 Кн 8 С 88

Гакта Тамира получила возможность — в длинной реплике, обращенной к ее наперснице, — высказать свое мнение о принципиальных вопросах, имеющих отношение к ее бегству и непослушанию родителю: «Довольно и того, что права и законы / Во обуздании любовну страсть крепят...» В этот «развращенный век» дело обстоит еще хуже: «Отческа гроза, богатство, род и честь» стоят среди зол, исчисляемых Тамирой (I.5, с. 340)³⁷. Далее речь идет о «святой любви»; несчастье насильственного брака, заключенного по воле родителей, противопоставляется картине буколического счастья. Подобные мотивы также получают выражение в обширном монологе, в котором Надир, дядя Тамиры, размышляет о ее побеге. Предмет его монолога — «Несытая алчба имения и власти»; критика направлена против родителей, которые «На жертву отдают и совесть и детей» (IV.2, с. 363). Построение сюжета включает в себе обвинение Мумету, отцу Тамиры: жених, которого он навязал своей дочери, разоблачается как обманщик и убийца. Отец признает свою ошибку, и ничто больше не стоит на пути к счастью влюбленных.

В качестве отступления можно добавить следующее. Тема родительского авторитета и эпизод непослушания в трагедии Ломоносова заслуживают внимания, если учесть трактовку аналогичных тем в русской комедии XVIII века. Право родителей безоговорочно определять судьбу своих детей — это конвенциональная тема европейской комедии; ср. хотя бы у Мольера («Гартюф», или «Мнимый больной»). Эта тема часто встречается и в русской комедии, где она, однако, приобретает особенное значение: у таких авторов, как Лукин, Фонвизин, Екатерина II и Капнист, тема родительского авторитета уже не сводится к своей сюжетной функции препятствия на пути к счастливому концу, но получает особенную идеологическую нагрузку. Как правило, деспотизм родителей в русской комедии XVIII века изображается как реликт старомосковского прошлого, которому уже нет места в Новой России; тем не менее названные авторы настаивают на святости родительского авторитета. Пусть родители ошибаются, пусть действуют эгоистически, имея в виду не счастье своих детей, но собственную выгоду, — в любом случае этим не отменяется обязанность детей повиноваться. София в «Ябеде» Капниста может служить примером. Она с горечью жалуется на «жестокость» матери — «злой фурии» типа фонвизинской Простаковой, — которая ее заставляет выйти замуж за бездарного человека. Ее горничная предлагает ей противиться: пусть София скажет матери, что она скорее согласна «утопиться», чем быть когда-нибудь женой нелюбимого человека. Но добродетельная София отвергает такой поступок:

Ах, нет, ввек этого сказать я не посмею.
К родителям любовь, почтение имею.

³⁷ Этот пассаж читается как полемика, направленная против «Умиряющего Катона» Готшеда. Там героиня также находится в конфликте между любовью и послушанием родителю. Она влюблена в Цезаря, и Цезарь отвечает ей взаимностью. У Готшеда, однако, этот конфликт разрешается иначе, чем у Ломоносова: по политическим причинам Катон, отец героини, против этого союза, и послушная ему дочь после короткой дискуссии жертвует своим счастьем.

Хотя они меня и могут погубить,
Но я противу них не смею согубить³⁸

Аналогичным образом выражается фонвизинская Софья в Бригадире. Ее отец не понимает, что «дети могут желать того, чего не хотят родители» и заставляет ее выйти замуж за такого ничтожного человека и петиметра, как Иванушка (II 1, с. 61). Софья не таит своего отвращения к этому жениху, которого она называет «дураком», тем не менее она не сомневается в своей обязанности, говоря отцу: «Я должна вам повиноваться» (с. 62). Несмотря на эгоизм и ограниченность своего отца, Софья уважает его, чем она выгодно отличается от Иванушки, который презирает своих родителей, желает им смерти и называет их «животными» (I 3, с. 54). Любопытно, что у Фонвизина неуважение к родителям связывается с амплуа петиметра, вспомним, что Ломоносов в свое время выступил в пользу петиметров, отвечая на нашумевшую сатиру Елагина «На петиметра и кокеток» стихотворением «Златой младых людей и беспечальной век» (1753)³⁹. Не вырисовываются ли тут контуры того общественного контекста, который в трагедии «Тамира и Селим» определяет ломоносовское представление о безоговорочном праве детей на личное счастье?

Пуристический и барочный классицизм

Сакрализуя тему любви («любви святой») и развивая мотив буколического счастья, Ломоносов приводит внутренний смысл любовной трагедии к логическому концу. Как показывают дидактические пассажи, для Ломоносова важна также и нравоучительная сторона трагедии. Но прежде всего он старается придать больший вес политическим и военным темам. Чего же Ломоносов достигает в результате своей работы? В основном, это не больше чем стилистический тематический сдвиг: вместо чисто любовной трагедии, к которой стремится Сумароков в «Синаве и Труво-

³⁸ *Капитан В В* Собр соч В 2-х т М, Л, 1960 Т 1 С 364–365 См также комедию Екатерины II «Именины госпожи Ворчалкиной» В 6-й сцене III акта госпожа Ворчалкина в разговоре с Дремовым, одним из положительных персонажей, говорит о своем материнском праве по собственному усмотрению выбрать жениха для своей дочери Христины, ссылаясь при этом на старинные обычаи «Меня покойные родители выдали за покойного моего мужа, да я его до церкви и отроду не видала, не только б говорить с ним», ср аналогичное высказывание фонвизинской Бригадирши (*Фонвизин Д И* Собр соч В 2-х т М, Л, 1959 Т 1 С 96 (V1)). Дремов отвечает ей, что Христина как хорошая дочь вполне готова повиноваться « хотя б она кого и любила, но из воли вашей никогда не выступит» (Сочинения Императрицы Екатерины II Произведения литературные СПб, 1893 С 67). Подобное можно читать в комедии Лукина «Мот, любовью исправленный» Злая тетка-опекушка тут мешая счастью доверенной ей молодой Клеопатры Любовник Клеопатры ей предлагает покинуть дом, где она столько терпела гонений, и бежать с ним Но Клеопатра Лукина не менее добродетельна, чем София Капитиста, и отвечает своему возлюбленному «Не поноси ее (тетку — *Й К*) при мне Я лучше все от нее претерплю, нежели дойду до того, чтобы меня за то осуждали, что я, презревши честь и должность, ушла с любовником из дому такой родственницы, которой поручена я от родителя Нет! Я тем вечное навлеку себе поношение» (Сочинения и переводы В И Лукина и Б Е Ельчанинова СПб, 1868 С 62–63 (IV 7))

³⁹ *Ломоносов М В* Полн собр соч Т 8 С 540

ре», мы находим у Ломоносова любовную трагедию, включающую героико-воинский элемент. Если Ломоносов пытался противопоставить себя своему литературному сопернику в глазах русской публики, создав подлинную альтернативу сумароковской трагедии, ему следовало избрать иной путь — обратиться к форме трагедии, к ее основополагающему стилизовому принципу.⁴⁰

Стилизованный принцип сумароковских трагедий можно охарактеризовать следующим образом: «Сумароков построил свою трагедию на принципе крайней экономии средств, упрощенности, так сказать, сдержанности, „естественности“». ⁴¹ Этой экономии средств Ломоносов противопоставляет другой принцип: принцип пышного *изобилия*.⁴² Этот принцип реализуется в рамках художественного замысла, для которого в первую очередь важна не гармония и законченность, а воздействие на публику. Такие художественные представления отнюдь не чужды и Сумарокову, напротив. Сумароков, однако, осуществляет принцип воздействия в строгих правилах хорошо построенной трагедии (*tragédie bien faite*): он стремится достичь наибольшего воздействия на публику, не отступая от композиционных принципов «правильной» трагедии. Ломоносов идет другим путем. Он пренебрегает построением целого во имя того, чтобы — в каждой отдельной части — воздействовать тем сильнее.

Можно сказать, что Ломоносов переносит композиционный принцип своих торжественных од в жанр трагедии. Оставаясь во внешних рамках строгого порядка, который достигается в оде посредством членения на стихи и строфы, а в трагедии — посредством членения на пять актов и других правил классической трагедии, Ломоносов осуществляет идеалы барочной поэтики. Пуристическому классицизму, который Сумароков утверждает в своих трагедиях, Ломоносов противопоставляет барочный классицизм собственного производства. Этот барочный элемент связывает его трагедии с традицией доклассицистической драмы в России, несмотря на все различия.⁴³

В трагедии «Демофонт» тенденция Ломоносова к барочному стилю проявляется в использовании ужасающих физиологических деталей: «растерзана утроба» (с. 464), «смрадные кости» (с. 466). В речи обезумевшей Илионы речь идет об антропофагии (с. 484). Осуществляя таким образом принцип наибольшего воздействия на зрителей, Ломоносов нарушает «приличия» (*bien-séances*) классической трагедии. В трагедии «Тамира и Селим» проявляется склонность к экзотизму — например, в именах татарских ханов: Чингис, Хозрой, Батый (с. 329), а также в се-

⁴⁰ Детальный формальный анализ ломоносовской трагедии дает Х Хардер См *Har-der H B Studien zur Geschichte der russischen klassizistischen Tragodie 1747–1769* Wiesbaden, 1962 S 49–82

⁴¹ Ср *Гуковский Гр* О сумароковской трагедии // Поэтика Л, 1926 Т 1 С 69

⁴² См «Краткое руководство к красноречию» (*Ломоносов М В Полн собр соч Т 7 С 109–110* (§ 24))

⁴³ Этой преемственностью объясняется любопытный факт рукописной традиции в одном рукописном сборнике второй половины XVIII в ломоносовская трагедия «Тамира и Селим» фигурирует с такими школьными драмами, как «Стефанотокос» и «Действие об Эсфире», ср комментарии О А Державиной в кн *Пьесы столичных и провинциальных театров первой половины XVIII в М, 1975 С 642*

рии топонимов: «Спеши за Понт, за Тигр, за Нил, за Океан» (с. 337). Особенно богаты его образы — в развитых сравнениях получает выражение разнообразие чувственного мира. Батальные сцены его трагедий заключают в себе впечатляющие примеры того стиля иррационально-возвышенного парения, который отличает его оды: «В густой крови кипит, / Тряслась земля багрова, / И стрелы падали дождевых гуще туч» (V.6, с. 360). Сумароков пародировал такие формы в своих вздорных одах. Подобным образом приверженцы Сумарокова подтрунивают над ломоносовской трагедией.⁴⁴

Стремление к полноте и разнообразию Ломоносов осуществляет и в композиции своих трагедий, например в организации персонажей. В трагедии Сумарокова «Синав и Трувор» действуют всего четыре персонажа, выступающие больше одного раза. По сравнению с этим в ломоносовской трагедии «Тамира и Селим» количество персонажей удваивается. Восемь персонажей — в сравнении с переполненной разнородными персонажами сценой школьной драмы — это еще не очень много, однако по отношению к сумароковской трагедии разница остается значительной. Критики справедливо указывали в свое время, что не все из этих персонажей вполне мотивированы.⁴⁵ Это относится и к Надиру, уже упомянутому дяде Тамиры. То, как часто он берет слово, не соответствует его роли в развитии действия: произнося 33 реплики, он занимает в трагедии второе место, после Тамиры, опережая главного героя Селима, которому уделены лишь 30 реплик. НаDIR — проводник моральной позиции автора. Однако иногда этот персонаж является лишь мотивировкой для введения экзотических или курьезных мотивов. Так, например, мы узнаем, что НаDIR и Селим в прошлом пребывали в Индии, где Селим был воспитан Браминами.

В трагедии «Демофонт» имеется семь персонажей, выступающих более одного раза, среди них четыре центральных персонажа. Ломоносов здесь следует «Андромахе» Расина. У Расина четыре таких персонажа фигурируют как носители единого действия. Ломоносов удваивает сюжетную линию: у него каждая пара героев является носителем отдельного и самостоятельного действия. Как было указано критиком начала XIX века, это является нарушением классицистического принципа единства действия⁴⁶ (См. также эпистолу Сумарокова «О стихотворстве» 1747 года: «Не представляй двух действий к смешению мне дум; / Смотритель к одному свой устремляет ум»)⁴⁷.

В «Демофонте» введение второй сюжетной линии приводит к тому, что современники называли «пухлостью». Тот же самый эффект наблюдается вследствие введения патриотически-героического элемента в трагедии «Тамира и Селим». Согласно желанию своего отца, царя крымского, Тамира должна выйти замуж не за Селима, царевича багдатского, а за Мамай, злодейского татарского царя. Благодаря этому сюжетному ходу,

⁴⁴ См сноску 27

⁴⁵ См Мочульский В М В Ломоносов как драматург С 311

⁴⁶ Там же С 311

⁴⁷ Сумароков А П Избр произведения С 119

Ломоносов получает возможность ввести те исторические ассоциации, которые связаны в русском национальном сознании с Мамаем (Куликовская битва), в которой русские войска под предводительством Дмитрия Донского одержали в 1380 году сокрушительную победу над татарским войском Мамаю. Возникает впечатление, что Ломоносов предвосхищает в своей трагедии ту программу патриотической поэзии, которую он разовьет в своем «Разговоре с Анакреоном» в 1756–1761 годах, в скрытой полемике против Сумарокова и его любовной поэзии. Однако в своей второй трагедии «Демофонт» Ломоносов отказывается от темы русского патриотизма: в обеих трагедиях он в первую очередь стремится к обогащению любовной трагедии за счет героической и — шире — возвышенной тематики, причем в конечном итоге вновь утверждает эстетический принцип изобилия. Не в последнюю очередь такая концепция трагедии имеет то преимущество, что она предоставляет Ломоносову возможность продемонстрировать свое батальное мастерство: в «Тамире и Селиме» битва на Дону трижды становится предметом более или менее развернутого эпического изображения (I.4, II.6, V.6).

Чтобы уместить все эти элементы в своей трагедии, Ломоносов принужден был прибегнуть к сложной конструкции, что трудно было согласовать с классицистической нормой простоты. Тем самым он мог также вызвать упреки в нарушении вероятности. Согласно сюжету, после своего поражения Мамай, один, без свиты, спешит в Крым, выдавая себя за победителя в Куликовской битве, он все еще надеется получить Тамиру в супруги. После свадьбы он рассчитывает добиться от отца жены Мумета нового войска для борьбы с русскими. На тот факт, что известие о поражении Мамаю на самом деле было невозможно утаить, есть указания и в самой пьесе: уже в день приезда Мамаю в Крым в городе распространились слухи (IV.3, с. 342). Малоубедительной кажется и надежда Мамаю получить новое войска: в свое время, как знает зритель, Мумет послал всех своих воинов под предводительством сына на битву на Дону в качестве союзников Мамаю, а Мамай — по неясной причине — велел убить сына Мумета в момент битвы, когда победа над русскими еще казалась возможной.

Число таких сюжетных неувязок можно умножить и на материале трагедии «Демофонт». В целом, бросается в глаза, что Ломоносов пренебрегает многим из того, что считалось необходимым при построении «правильной» трагедии. Как уже было упомянуто, классицистическая критика укоряла его в этом. С точки зрения другой эстетики, вырисовывается, однако, иная картина: если стремиться в первую очередь поразить публику пышной полнотой и сильными эффектами, то можно пренебречь такими вещами, как последовательность и мотивированность действия. Дело не в том, что Ломоносов не сумел построить правильную во всех отношениях трагедию, а, скорее, в том, что это его не интересовало. Успех, которым Ломоносов пользовался у публики и у императрицы, подтверждает это. И в самом деле, можно задать вопрос: чем пышное разнообразие хуже композиционного единства и строгости, которые в свою очередь могут вызвать упреки в сухости и абстрактности?

Если в свое время модель жанра трагедии, разработанная Ломоносовым, не смогла победить, то в этом виновата не придворная публика, которая думала о своих развлечениях и мало заботилась о вечных истинах классицистической доктрины. Так же неповинны и читатели, которые покупали его пьесы с таким усердием. Этим читателям отнюдь не мешали барочные элементы ломоносовских трагедий. Что это были за люди? Можно предположить, что это были главным образом воспитанники духовных училищ — Московской духовной академии, в которой учился сам Ломоносов, или провинциальных семинарий во Владимире, Твери, Смоленске, Вятке и других городах. До 1750-х годов преподавание поэтики и риторики в духовных учебных заведениях еще следовало традициям европейского барокко.⁴⁸ Благодаря этому, образовалась определенная литературная публика, — публика, которая была довольно обширна и отнюдь не состояла только из духовных лиц. Ее следует считать социальным носителем барочного литературного вкуса.

Однако не эта публика определила дальнейшее развитие русской трагедии: в России XVIII века ожидания и привычки широкой читательской публики не играли роли в формировании литературы — для этого нужен был литературный рынок, а такой рынок образовался в России позднее и развивался медленно.⁴⁹ Чтобы повлиять на дальнейшее развитие трагического жанра в России, недостаточно было усердно покупать трагедии Ломоносова — нужно было также и писать трагедии. Но эту задачу читатели Ломоносова предоставили другим — Сумарокову и его «школе» — Хераскову, Ржевскому, Майкову и пр.⁵⁰ Не представляется случайным, что эти авторы (за исключением Майкова) получили образование не в духовном, а в совсем другом учебном заведении — в петербургском Кадетском корпусе, рыцарской академии для молодых дворян. В русской литературной жизни этих десятилетий петербургский Кадетский корпус выполнял роль институциональной базы литературного классицизма, который был заимствован главным образом из Франции. И именно в духе классицизма воспитанники Кадетского корпуса определили развитие русской трагедии в последующие годы. Однако трагедии, которые они писали, плохо раскупались, хотя активно ставились на сцене. Не в последнюю очередь это относится к трагедиям самого мэтра Сумарокова.⁵¹

Классицистической литературной доктриной руководствуются также и те авторы, которые подтрунивали над Ломоносовым как «Расином поневоле» и которые в XIX веке критиковали его за нарушение идеала «хорошо поставленной» драмы. Как показывает анализ текстов, Ломоносов в своих трагедиях отнюдь не стремился во всех отношениях подчиниться

⁴⁸ См. Левин П. Барокко в литературно-эстетическом сознании преподавателей и слушателей русских духовных училищ XVIII века // Wiener Slavistisches Jahrbuch 1977 Bd 23 S 180–198

⁴⁹ См. Marker G. Publishing, Printing and the Origins of Intellectual Life in Russia, 1700–1800 Princeton, 1985

⁵⁰ См. Стенник Ю. В. Жанр трагедии

⁵¹ См. Marker G. Publishing, Printing P 205

этим правилам, скорее, напротив. Здесь проявляется та самостоятельность, которая характерна и для его торжественных од. Барочной поэтикой своих од Ломоносов в свое время сознательно противопоставлял себя классицизму.⁵² Он пытается сделать то же самое в трагедии, стремясь к тому, чтобы противопоставить трагедиям «Северного Расина» свою собственную модель жанра,— модель, которая бы заменила композиционную замкнутость *tragédie classique* поэтикой открытости, разнообразия и пышной полноты. Правда, классицистическая система в том виде, в котором она сложилась в России, была достаточно гибкой, чтобы позволить такое,— литературное влияние, которое оказала ломоносовская торжественная ода, свидетельствует об этом. В этом жанре, однако, приемы барочного стиля давно уже были санкционированы принципом *beau désordre*. Трагедия, напротив, в литературной системе классицизма была прикреплена к совсем другим литературным формам: что было хорошо для лирического жанра, было неуместно в трагическом жанре: здесь беспорядок был не *beau désordre*, а *désordre tout court* — обыкновенный беспорядок.

⁵² Это был классицизм готшедовского толка, с которым Ломоносов познакомился в Германии. См.: Морозов А. А. М. В. Ломоносов. Путь к зрелости. 1711–1741. М.; Л., 1962. С. 361–362.