

ФЕДЕРАЛЬНОЕ ГОСУДАРСТВЕННОЕ АВТОНОМНОЕ ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЕ УЧРЕЖДЕНИЕ ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ
**«БЕЛГОРОДСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ НАЦИОНАЛЬНЫЙ
ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ»**
(Н И У « Б е л Г У »)

ПЕДАГОГИЧЕСКИЙ ИНСТИТУТ
ИСТОРИКО-ФИЛОЛОГИЧЕСКИЙ ФАКУЛЬТЕТ
КАФЕДРА РУССКОГО ЯЗЫКА И РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

**ЖАНР КЛАССИЦИСТИЧЕСКОЙ ТРАГЕДИИ ВО
ФРАНЦУЗСКОЙ И РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ
(Ж.Ж. РАСИН И А.П. СУМАРОКОВ)**

Выпускная квалификационная работа
обучающейся по направлению подготовки
44.03.05 Педагогическое образование,
профиль Русский язык и литература
заочной формы обучения, 02031251 группы
Пресновой Екатерины Михайловны

Научный руководитель
кандидат филологических наук,
доцент Жиленков А.И.

БЕЛГОРОД 2018

Оглавление

Введение	3
Глава I. Историко-теоретический аспект трагедии. Ж. Расин и А.П. Сумароков и опыт античной трагедии.....	18
Глава II. Особенности конфликта. Трагический характер.....	34
Глава III. Особенности композиции трагедий Ж. Расина и А.П. Сумарокова.....	46
Глава IV. «Высокий» стиль и образ.....	57
Заключение	71
Библиографический список литературы	74
Приложение	79

Введение

Выпускная квалификационная работа посвящена проблеме жанра классицистической трагедии в творчестве величайших драматургов Жана Расина (1639 – 1699) и Александра Петровича Сумарокова (17178 – 1777).

Классицизм формировался во всех странах как литературное направление эпохи абсолютизма. Зародился он во Франции в конце XVI века. Наиболее совершенное художественное выражение он получил в трагедиях Корнеля и Расина. Во Франции классицизм нашел и свое теоретическое обоснование в стихотворном трактате Буало «Поэтическое искусство» (1674).

Русский классицизм, подобно европейскому, также утверждался в эпоху становления национальной государственности. Развитие его проходило в своеобразных исторических условиях. Несколько столетий Московская Русь вела упорную борьбу с монголо-татарами. При Петре Первом была сделана решительная попытка выйти из вековой отсталости. Новое Русское государство создавалось как государство помещиков и торговцев. Но оно осуществляло и прогрессивную для того времени политику просвещенного абсолютизма. Такова диалектика истории. Тот или иной класс на определенном этапе может выступать «как представитель всего общества». Преобразования, осуществленные Петром Первым, были вызваны потребностями национального, исторического развития России и коснулись всех сторон государственной и общественной жизни страны. Они определили рост национального могущества, строительство национальной культуры, подъем национального сознания, развитие просвещения.

Формирование художественной системы классицизма на Западе совпало с эпохой господства метафизики. Значение ее в научном познании природы высоко оценивал Ф. Энгельс. Но он видел и слабые стороны этого метода: перенесенный в философию, он лег в основу «учения об абсолютной неизменности природы» и породил метафизический способ мышления. Этот способ отличала «...привычка рассматривать вещи и процессы природы в их

обособленности, вне их великой общей связи и в силу этого – не в движении, а в неподвижном состоянии, не как существенно изменчивые, а как вечно неизменные, не живыми, а мертвыми».

Метафизический способ мышления, свойственный эпохе, определил особенности художественного мышления писателей классицизма. Явления природы, как и явления общественной жизни, изображались ими вне их связи друг с другом, вне их развития и движения. Это обусловило деление «природы» в классицизме на явления возвышенные и низменные, добродетельные и порочные, трагические и смешные. Отсюда и строгая система жанров, основанная на противопоставлении: трагедия и комедия, ода и сатира, поэма и басня и т.д. К каждому жанру был отнесен определенный круг явлений, из которого нельзя было выйти: «высокое» и «низкое» никогда не соединялось в одном произведении.

Так, предметом высоких жанров – поэмы, оды, трагедии – могла быть только жизнь высшая, духовная, идеальная. Напротив, содержание низких жанров – сатиры, комедии, басни – сводилось к изображению жизни частной, будничной, грубо материальной. В силу этого обращение к тому или иному жанру в эпоху классицизма само по себе уже предопределяло тему, содержание, образные и интонационно-стилевые особенности произведений.

Трагедия нам плач и горесть представляет,

Как люто, например, Венерин гнев терзает...

Свойство комедии – издевкой править нрав.

Смешить и пользоваться – прямой се устав...

В сатирах должны мы пороки осуждать... –

характеризует жанры теоретик русского классицизма А.П. Сумароков в «Эпистоле II. О стихотворстве».

В зависимости от жанра был поставлен выбор средств эмоционального воздействия на человека. В трагедии – это приятный ужас и живое сострадание, в комедии – смех, в сатире – гнев, в оде – восторг. Каждое чувство говорило своим «языком». Буало в «Поэтическом искусстве» писал:

...Мудрой щедростью природы всемогущей
 Был каждой страсти дан язык, лишь ей присущий,
 Высокомерен гнев, в словах несдержан он,
 А речь уныния прерывиста, кап стон.

Содержанию и назначению произведения должен отвечать и его стиль. У Сумарокова в его «Эпистоле 1» читаем:

Письмо, что грамоткой простой народ зовет,
 С отсутствующими обычну речь ведет,
 Быть должно без затей и кратко сочиненно,
 Как просто говорим, так просто изъяснено,
 Напротив,
 Слова, которые пре обществом бывают,
 Хоть их пером, хотя языком предлагают,
 Гораздо должны быть пышнее сложены,
 И риторски б красы в них были включены...

Метафизическое восприятие действительности определило особенности художественного обобщения в литературе классицизма. Образ в значительной степени был условен, строился на изображении определенной, но единственной черты человеческого характера. Поэтому мы не найдем в произведениях классицизма многогранного изображения жизни.

Понимание художественного характера сложилось под влиянием античности. «Характер – это то, в чем обнаруживается направление воли»; «этот характер будет благородным, если обнаружит благородное направление воли», – читаем в «Поэтике» Аристотеля. В соответствии с таким пониманием характера люди делились в античной теории по их нравственной основе на «худших» и «лучших». Однако изображение характера как «направления воли» предполагало, по Аристотелю, существование в нем иных побуждений, но основывалось на подавлении их во имя главного. Художественный характер должен быть освобожден от всего «случайного».

Понимание характера как одного нравственного свойства – человек злой, добрый, завистливый и т. д. – отвечало метафизическому восприятию явлений жизни в эпоху классицизма. Вслед за античными теоретиками – Аристотелем и Горацием – Буало полагал, что

Природа от своих бесчисленных щедрот
Особые черты всем людям раздает.

Эти «черты» определяют психологический склад человека, делают одного «чудаком», другого – «мотом», третьего – «ленивцем» и т.д. К одному свойству сводился характер и в русском классицизме.

Изображение характера как одного свойства – положительного или отрицательного – строилось в классицизме на гиперболе, преувеличении. В результате персонажи были или полностью порочными, или, напротив, полностью благородными. Скупости не сообщалось ничего, кроме скупости, великодушию – кроме великодушия.

Однако это не привело к однообразию характеров в классицизме, как нередко принято считать. Характер был воплощением одного свойства, но свойства эти были различны. Поэтому разнообразны были и характеры. Все они свидетельствуют о многообразии созданных писателями классицизма характеров в строгих пределах таких понятий, как «благородный» или «неблагородный».

Классицизм во всех странах складывался в тот период, когда борьба за национальное объединение вступила в свой завершающий этап. Она проходила под знаменем абсолютизма, который повел решительную борьбу с непокорной феодальной знатью. Было провозглашено подчинение личности государству. Для того времени оно было прогрессивно. Особенности эпохи пробудили интерес к философии рационализма.

Рационализму как одному из ведущих течений метафизической философии XVII–XVIII веков был присущ культ разума («рацио» – «разум»). Особенно сильным было влияние философии Рэне Декарта. Оно коснулось всех сфер духовной жизни Франции той поры. Разуму отводил Декарт решающую

роль не только в познании природы («Я мыслю, следовательно, я существую», – его знаменитая формула), но и в нравственной, а, следовательно, и в социальной жизни общества. Дуалист в философии, он видел в разуме высшее, духовное начало, идущее от бога. Именно разум, по мнению Декарта, дает человеку право называться человеком, ибо он управляет стихийными «страстями души» человеческой. Поведение человека, заслуживает уважения окружающих, если оно «разумно», т.е. отвечает высоким нравственным нормам, и не заслуживает его, если оно «неразумно». «Я вижу только одно основание, на котором покоится уважение к себе, – пишет Декарт в работе «Страсти души». – Свободное решение и власть над нашими собственными желаниями вызывают действие, заслуживающее похвалы или порицания».

Влияние рационализма ощущалось и на работах английского философа-эмпирика Фрэнсиса Бэкона. Рационалистически решались нравственные, этические проблемы французским философом-эмпириком Пьером Гассенди. В понимании и толковании человеческой личности философы-эмпирики шли за рационалистами и признавали за разумом руководящую и направляющую роль. «Я выдвигаю предположение, – писал П. Гассенди в «Этике», – что мы обладаем свободой выбора на основе разума, иначе говоря, обладаем способностью избрать и сделать целью наших стремлений то, что разум признал благом, и, с другой стороны, способностью отвергать и избегать того, что он признал злом».

Поэтому философы стремились научить человека управлять собой. Поведение человека во всех сферах его жизни – личной, семейной, государственной – должно быть благоразумным, т.е. определяться сложившимися высокими нравственными понятиями и требованиями. Разум «умеряет пыл страстей», способных породить «ненависть, ссоры, раздоры, восстания, войны», способных погубить «не только отдельных людей, но и целые семьи», привести «к потрясению основ государства». Человек благоразумный или мудрый может управлять не только самим собой, но и «домом или семьей», а также «государством и республикой».

Таким образом, человеческая личность оценивалась мыслителями XVII века с позиций соблюдения ею принципа «общей пользы». Однако идеал этот складывался в сословном, классовом государстве.

Для философов XVII века была характерна мысль о несовершенстве человеческой природы. По их мнению, добро и зло могут быть присущи человеку от рождения. «Добро творится не только по разуму, – пишет Фрэнсис Бэкон в «Опытах и наставлениях нравственных и политических», – ...в некоторых людях и даже в природе существует естественное к нему расположение, как существует, с другой стороны, и врожденная злобность, по природе своей не терпящая чужого благополучия».

Формирующийся в этот период классицизм изображает людей как нравственных или безнравственных по самой своей природе. Однако в качестве главного требования к литературе он ставит условие следовать «разуму»:

Любите разум вы, пусть он и стихах живет

И силу им и красоту дает... –

обращался Буало к современным поэтам в своем трактате. Классицизм признавал лишь то прекрасным, что было «разумным». «Разумное» начало связывалось с просвещением. Чем просвещеннее, образованнее человек, тем больше у него возможностей для борьбы со стихийными страстями и их преодоления.

Это определило отбор жизненных явлений литературой классицизма. В качестве идеала был выдвинут человек общественного склада, высокого интеллекта, мыслящий, волевой, с развитым чувством долга. Художественное воплощение этого идеала осуществлялось в двух планах: изображение человека как олицетворения гражданских добродетелей или осмеяние человека, лишённого их. Апофеоз «разумного», т.е. благородного в своей нравственной основе, человека определил пафос литературы классицизма. Долг перед государством и обществом мог выполнить только человек, способный волевым усилием подавить в себе эгоистические чувства.

Русский классицизм развивался позднее французского. Естественно, он использовал достижения европейской мысли. Утверждение высоких гражданских и нравственных идеалов, следование «природе» (т.е. жизни), подражание образцам античной литературы, соблюдение выработанных теоретиками «правил» – все это было положено и в основу поэтики русского классицизма. В ее разработке приняли участие Ломоносов, Тредиаковский. Особую роль сыграл Сумароков с его эпистолами (посланиями) «О русском языке» и «О стихотворстве».

В эстетике русского классицизма отражена связь и с метафизикой и рационализмом. Категории добра и зла и русскими писателями соотносились с наличием или отсутствием разумного начала в человеке. В статье «О суеверии и лицемерии» А.П. Сумароков писал: «...Разум и просвещение, помоществуя совести, могут ево (человека) удерживати во границах честности и благорассуждении» [Сумароков 1957: 121].

Таким образом, добродетельным, истинно благородным человеком мог быть только тот, кто действовал не под влиянием душевных волнений или «страстей», а руководствовался в своем поведении требованиями разума, исходил из того, что принято было считать добром. Идеалом был человек, способный приносить общественную пользу. «Кое же знание по моему мнению первое? – спрашивал Сумароков. – Человека просвещенного и полезного обществу» [Сумароков 1957: 120].

Рационалистами были русские писатели не только в вопросах морали; на признании за разумом определяющей роли строилось художественное творчество Сумарокова.

Вместе с тем, в силу более позднего развития русского классицизма, испытал воздействие просветительской мысли XVIII века. Учение английского философа Локка о роли воспитания в нравственном совершенствовании человека оказало сильное влияние на духовную жизнь эпохи. Оно было принято и русской литературой классицизма, так как в его основе лежала идея воспитания человека в соответствии с требованиями разума.

Однако русскому классицизму осталась чужда социальная, идеологическая основа философской системы Локка, который первым обосновал принцип буржуазной, конституционно-парламентской монархии. Русский классицизм не принял этой идеи и остался на позициях признания абсолютной монархии как лучшей формы государственного правления.

В современной литературной науке справедливо признано, что социально-историческая природа классицизма носила двойственный характер. Утверждение высокого нравственного и общественного идеала, гражданский пафос, гуманизм сочетались в нем с признанием права дворян на крепостной труд и верой в преобразующую роль так называемого «просвещенного монарха».

Действительно, произведения классицизма, отвечавшие общенациональным задачам, имели определенную социально-политическую направленность. Власть «просвещенного монарха» даже лучшими писателям классицизма представлялась вечной и незыблемой. Никогда не подвергал сомнению принцип абсолютной власти «просвещенного монарха» А.П. Сумароков.

Писатели классицизма не подвергали сомнению и социальную структуру общества. «Телу потребна голова, здравие всех членов и душа; обществу потребна верховная власть; все должности и науки земледелец питает, солдат защищает, ученый просвещает», – писал А.П. Сумароков в одной из своих статей [Сумароков 1957: 123].

В выборе жанров русский классицизм ориентировался на существовавшие уже формы – трагедию, эпопею, оду, сатиру, элегию, эпиграмму и др. Они сложились в процессе всего литературного развития. Причем решающая роль в их создании принадлежала античной эпохе.

Русский классицизм, связанный с задачами и потребностями развивающегося русского общества, с возможностями его художественного развития, приобрел свои специфические национальные особенности.

Для русского классицизма на всем протяжении его развития определяющим оставалось утверждение принципа «общей пользы». Поэтому «личное» и «сверхличное» для главных лиц трагедии, оды, эпопеи предполагало соотнесение их «собственных» переживаний с интересами «коллектива». «Сверхличное» неизменно ассоциировалось в сознании русских писателей с понятием государства, родины. Это определило их неизменный интерес к героическим сторонам национальной истории.

Русский и западноевропейский классицизм прошли через разные фазы отношения к ним литературной науки: от апофеоза через отрицание к признанию необходимости объективного исследования и исторической оценки.

Преодоление внеисторического подхода к литературе классицизма было начато исследователями литературы на рубеже XIX – XX веков. В советский период оно связано с именами Г. Гуковского, И. Беркова, Д. Благого, Г. Поспелова, А. Западова, К. Пигарева. Появление работ названных исследователей о творчестве М. Ломоносова, А. Сумарокова, Г. Державина, П. Корнеля, Ж. Расина, Д. Фонвизина создало условия для объективной оценки художественного наследия классицизма, его места в общем литературном развитии. В настоящее время классицизм признан ведущим направлением во французской литературе XVII века и в русской литературе XVIII века.

Наибольшую актуальность в изучении этого направления на современном этапе приобрели вопросы его художественной специфики, связей с общественной и эстетической мыслью эпохи, соотнесенности с другими художественными системами (барокко, просветительским реализмом, сентиментализмом и реализмом). Проблемы классицизма весьма остро решаются в настоящее время и в работах зарубежных исследователей и историков русской и западноевропейской литературы. К ним следует, прежде всего, отнести освещение связей русской и европейской художественной мысли, разработку проблемы славянского барокко в соотношении с классицизмом, проблемы типологии и истории отдельных жанров.

А.С. Пушкин ставил Расина в ряд с У. Шекспиром [Пушкин 1985: 8, 91]. Но если У. Шекспир давно стал частью многонациональной культуры, то Расин в силу разных исторических обстоятельств, оставаясь почитаемым классиком, нечасто привлекает к себе театры и исследователей, как отечественных, так и зарубежных.

По мнению франковедов, причинами, по которым творчество Ж. Расина сравнительно мало знакомо нашим современникам, остаются и его «непереводимость», подобно судьбе наследия А.С. Пушкина во Франции, и значительная удаленность художественного мира Ж. Расина от современного читателя, специфическая идейность и драматическая форма его произведений.

Многообразие и сложность творческого облика А.П. Расина сказались на его посмертной судьбе. Историки литературы предлагают разноречивые, иногда взаимоисключающие творческие портреты великого драматурга: Ж. Расин – певец изнеженной версальской цивилизации, Ж. Расин – носитель нравственной непримиримости философии янсенизма, Ж. Расин – воплощение идеала дворянской куртуазности, Ж. Расин – выразитель настроений буржуазии XVII века, Ж. Расин – художник, обнажающий темные глубины человеческого естества, и Ж. Расин – предтеча основателей «чистой поэзии».

Пытаясь разобраться во всех разноречивых мнениях и оценках и продвинуться в понимании поэтической сущности жанра трагедии Ж. Расина, целесообразно обратиться к суждениям исследователей.

К проблеме жанрового своеобразия расиновских трагедий в монографической форме обращались два отечественных исследователя: С.С. Мокульский в брошюре, изданной к 300-летию французского драматурга, и В.С. Кадышев в единственной на сегодняшний день полновесной монографии о жизни и творчестве Жана Расина.

Театроведом С.С. Мокульским дается общая характеристика драматургии Расина, специфика сценографии и игры актеров в условиях классицистического театра [Мокульский 1940].

В книге В.С. Кадышева глубоко и подробно освещается состояние французского театра и драматургии к моменту появления расиновских творений, сопоставляются творческие методы Ж. Расина и П. Корнеля, исследуется вопрос об «эллинизме» Расина, плодотворном воздействии на его творчество античной культуры, греческих трагиков [Кадышев 1990].

В обеих работах жанровая проблема не рассматривалась в качестве основной, но затрагиваясь косвенно, тем не менее способствовала формированию четкого представления о специфике творчества Расина.

Конечно, об авторе «Андромахи» и «Федры» появлялись с разной периодичностью статьи в научной и учебной литературе. Среди них такие замечательные, как статья Д.Д. Обломиевского в академическом издании четвертого тома «Истории всемирной литературы», воссоздающей историко-культурный контекст и эволюцию трагедий Расина [Обломиевский 1968]; также известная своей концептуальностью лекция В.Р. Гриба [Гриб 1956]; разделы в книгах, посвященных французскому «золотому веку» [Бютлер 1959; Блюменфельд 1938; Губанова 1997; Луков 1981; Луков 1997].

Показательно, что во всех учебниках и учебных пособиях по истории литературы и театра XVII века проблема жанра высокой трагедии рассматривается в предваряющих творческие портреты классицистических писателей разделах, а анализ творчества становится иллюстрирующим теоретические положения материалом, что впрочем ни сколько не снижает сам уровень предлагаемого анализа [Артамонов 1973; Андреев 1987; Дживелегов 1941; Луков 2003; Разумовская 1989; Штейн 1988].

Все же проблема типологии жанра высокой классицистической расиновской и сумароковской трагедии в научной литературе остается лишь затронутой, но не разработанной в полной мере.

Необходимо отметить, что художественная практика французских драматургов-классицистов ни по содержанию, ни по форме не укладывалась временами в рамки правил, узаконенных «учеными» теоретиками.

Один из отечественных специалистов в области теории литературы, С.Г. Бочаров, следующим образом и весьма удачно определил идейное своеобразие трагедии французского классицизма: «Великие произведения классицизма не были придворным искусством, они содержали не образное оформление государственной политики, но отражение и познание коллизий исторической эпохи». В чем же заключались эти коллизии? Их содержанием, по мнению исследователей, было «не простое подчинение личного общему, страсти долгу (что вполне удовлетворяло бы официальным требованиям)» [Бочаров 1974: 141], т.е. не нравоучительная проповедь, но «непримиримый антагонизм этих начал», их непоправимый разлад. Исходя из анализа творчества Ж. Расина, литературовед Д.Д. Обломиевский предполагает, что в сознании замечательного драматурга происходила напряженная борьба двух взаимоисключающих тенденций. С одной стороны, преклонение перед мощью монарха как носителя национального величия, ослепленность блеском версальского двора сталкивались, с другой стороны, с ощущением эгоистичности, аморальности нравов, порождаемых аристократической средой, с непреодолимой потребностью чуткого художника, воспитанного к тому же на гуманистических идеалах и усвоившего суровые уроки янсенистов, следовать жизненной правде [Обломиевский 1968]. Этот конфликт не был свойствен одному лишь Ж. Расину. Он был характерен для сознания передовых людей Франции второй половины XVII века, когда абсолютная монархия достигла зенита своего могущества и вместе с тем ее прогрессивная историческая миссия, по существу, была уже выполнена. В этих условиях указанное противоречие воспринималось как нечто, не имеющее развития, разрешения, как антиномия, как столкновение непримиримых начал, и его художественное осмысление вполне могло служить почвой для создания произведений, подлинно трагических по духу.

Во второй половине XVII столетия, в период расцвета классицизма, сложный синтез различных идейных веяний и эстетических устремлений – придворно-светских, учено-гуманистических, народных – которые лучшие

представители этого направления творчески переплавляли, достигает полноты и зрелости. Изящество и блеск, воспринятые от светской среды, богатство гуманистической культуры, с ее знанием человеческой души, с ее тяготением к логической ясности и тонкой художественной гармонии, сочетаются с глубоким проникновением в противоречия современной жизни.

Положительные общественные идеалы писателей-классицистов объективно оказывались выше тех политических интересов, которыми руководствовалась монархическая власть. Творчество Ж. Расина отражало, в конечном счете, напряженное столкновение взаимоисключающих тенденций – ощущения своей принадлежности к дворянскому обществу и протеста против господствующих в нем нравов.

Ж. Расин был крупнейшим трагедийным писателем эпохи классицизма во Франции.

Художественное мироощущение Ж. Расина формировалось в условиях, когда политическое сопротивление феодальной аристократии было подавлено и она превратилась в придворную знать. В трагедиях Ж. Расина на первый план выдвигаются образы людей, развращаемых властью, людей колеблющихся, мечущихся.

В драматургии Ж. Расина доминирует не столько политический, сколько нравственный критерий. Анализ страстей, которые бушуют в сердцах героев, проникнут в трагедиях Ж. Расина светом разума и гуманистического идеала.

Искусство классицизма часто однобоко воспринимают как рассудочное и статичное. Однако, как нам представляется, за уравновешенностью и отточенностью формы трагедий Ж. Расина скрывается напряженность жгучих страстей, изображение острых драматических конфликтов, непримиримых душевных столкновений.

Творческое наследие Ж. Расина довольно многообразно. Бессмертие Ж. Расину принесли его трагедии.

Русская литература классицизма, по справедливому замечанию М. Горького, носила «педагогический характер». Эта «педагогическая»

воспитательная направленность ее выразилась в высокой трагедии А.П. Сумарокова.

Александр Петрович Сумароков происходил из старинного дворянского рода, был на военной службе, затем – первым директором государственного театра, но главным делом своей жизни всегда считал литературу. Взгляд его на роль литературы в общественной жизни совпадал с литературной позицией В.К. Тредиаковского и М.В. Ломоносова. Однако если М.В. Ломоносов в своем творчестве выступал с общегосударственной просветительской программой, то литературная деятельность А.П. Сумарокова определялась задачами воспитания в первую очередь дворянского сословия, утверждения гражданских идеалов русского дворянства. Ведущим жанром его творчества была трагедия, хотя он писал и комедии, и басни, и оды, и эпиграммы, и сатиры. С А.П. Сумароковым связано теоретическое оформление литературной программы русского классицизма.

Актуальность работы, таким образом, заключается в рассмотрении образцов жанрового мышления в форме трагедий Ж. Расина и А.П. Сумарокова, созданных по законам классицистической поэтики и правилам теории классицизма.

Сопоставительный анализ творений Ж. Расина и А.П. Сумарокова в данном сочинении позволит выяснить жанровые составляющие классицистической трагедии в качестве **объекта** исследования и их оригинальное воплощение Ж. Расином и А.П. Сумароковым, как **субъекта** дипломной работы.

Целью исследования является рассмотрение проблемы жанра высокой трагедии в творчестве Жана Расина и Александра Петровича Сумарокова, что обусловило **задачи**:

- выяснение историко-культурных условий драматургического творчества Ж. Расина и А.П. Сумарокова, выразившихся в кризисе трагического жанра во Франции и его расцвете в России;

- характеристика влияния, оказанного античной трагедией на Ж. Расина и А.П. Сумарокова;
- анализ жанрообразующих составляющих трагедий Ж. Расина и А.П. Сумарокова последовательно от ранних их опытов до величайших достижений в жанре трагедии классицизма.

Методологической и теоретической основой дипломной работы являются труды С.Г. Бочарова, Д.Д. Обломиевского, С.С. Бройтмана и М.М. Бахтина.

В качестве **методов исследования** использованы сравнительно-исторический, типологический и культурно-исторический методы.

Апробация результатов исследования проходила на Международном молодежном научном форуме «Белгородский диалог – 2018» (НИУ «БелГУ», апрель 2018 года).

Структура. Содержание выпускной квалификационной работы изложено в четырех главах, которые предваряются «Введением», завершаются «Заключением», «Библиографическим списком литературы» и «Приложением», в котором представлены методические рекомендации по проведению внеклассного мероприятия «Драматургия французского и русского классицизма».

Глава I.

Историко-теоретический аспект трагедии. Расин и Сумароков и опыт античной трагедии

Литература классицизма характеризовалась интенсивным развитием драматических жанров. Это объяснялось в первую очередь особенностями эпохи, переломной во всех отношениях. В силу этого и теория драмы оказалась наиболее разработанной в данный период. В определении особенностей драмы классицизм исходил, с одной стороны, из художественного опыта французских драматургов – Корнеля, Расина, Мольера. С другой, – он опирался на теорию и практику античного искусства. Последнее было признано образцовым, «классическим». Отсюда и название – классицизм. Аристотель, обобщая в своей «Поэтике» опыт драматургического творчества Софокла, Эсхила, Эврипида, Аристофана, определил основные свойства драмы в сравнении с эпосом и лирикой. По его мнению, драма отличается от эпического и лирического рода литературы тем, что она отражает действительность не через «событие» или «переживание», а «посредством действия». «Действие» в драме Аристотель рассматривал как результат столкновения характеров, движимых определенными интересами. Признаки драмы, отмеченные Аристотелем, оказались, действительно, наиболее устойчивыми и были приняты последующей теоретической мыслью – вплоть до наших дней.

Аристотелем были охарактеризованы также сами жанры – трагедия и комедия. В основе трагического действия должно лежать «удивительное», что «случается неожиданно» и даже «вопреки ожиданию». Известно, что для античной эпохи было характерно признание власти события над человеком, вера в судьбу, в предначертанность свыше будущей жизни человека.

«Трагическое, по свидетельству истории и теории искусства, возникает неизменно как результат нарушения нравственной гармонии, основанной на единстве личного и общего и заложенной в самой природе отношений человека и общества» [Москвичева 1978: 43]. Трагические конфликты становятся

неизбежными всякий раз, как только нравственные силы общества «выступают друг против друга во взаимной замкнутости».

Однако «непосредственно трагическое» Гегель видел не в самом столкновении двух противоположных начал, а в том, что «в пределах такой коллизии обе противоположные стороны сами по себе правомерны, между тем, как, с другой стороны, они в состоянии провести подлинное положительное содержание своей цели и характера, лишь как отрицание и ущербление другой, такой же правомерной силы» [Гегель 1988: 14, 363].

Теория классицизма наследовала учение Аристотеля о драме, применив его к своей эпохе и ее задачам. Некоторые из признаков ее были усилены. Так, трагедия и комедия были не только противопоставлены друг другу, но «возвышенное» и «обыденное» не могли быть соединены в рамках одного произведения. Более резкое, чем в античную эпоху, размежевание трагедии и комедии по предмету привело к такому же полярному разделению сфер их эмоционального воздействия. Область человеческих чувств рационалистически была расчленена, были установлены, как верно отмечал французский исследователь классицизма Э. Кранц, «касты чувств и страстей, добродетелей и пороков» [Кранц 1902: 17]. Между тем в жизни смешное тесно переплетается с трагическим.

Основной темой трагедии и в новую эпоху явилась тема взаимоотношений человека и общества, индивида и государства. Однако в условиях становления абсолютистской государственности она наполнилась иным историческим содержанием, отражала конкретные современные проблемы.

Эпоха создала свои трагические коллизии. Художественное воспроизведение их предполагало осмысление причин трагического. Они были иными, чем в эпоху античности. Это определило своеобразие трагедии классицизма при тесной связи ее с античной художественной и теоретической мыслью.

Если антиномия общего и индивидуального в античной трагедии художественно реализовывалась как столкновение человека и обстоятельств, преодолеть которые он не мог в силу их предначертанности, то в трагедии классицизма эта антиномия переносится внутрь характера и выступает как борьба мотивов в душе самого героя, принимает характер психологической коллизии.

В отечественном литературоведении (Г. Гуковский, Г. Пospelов, Д. Благой) и эстетике (Ю. Борев и др.) признано, что противоречие между требованием исторической необходимости и невозможностью его осуществления отдельной личностью конкретизировалось в эпоху абсолютизма как антиномия долга и чувства в сознании самого человека. Эта особенность трагического была определена идеологической стороной жизни эпохи, провозгласившей культ разума и выдвинувшей идею подчинения «страстей» разумному началу, воплощавшемуся в идее государства. Герой трагедии классицизма продолжал говорить о роке, судьбе, тяготевших над ним, потому что он действительно не мог предотвратить трагического стечения обстоятельств. Однако разрешение трагической ситуации определилось уже не предначертанностью его жизненного пути, а зависело всецело от его воли. Характер решения определялся нравственными нормами, которыми руководствовался данный герой. Утверждавшаяся в трагедии классицизма мысль о необходимости подавления феодального своеволия была прогрессивна.

Согласно поэтике жанра, героями трагедии могли быть монархи, князья, полководцы, т.е. люди, определявшие своей волей судьбы многих людей и даже целого народа. Это к ним было обращено главное требование – поступиться эгоистическими интересами во имя «общей пользы».

В соответствии с задачами эпохи «трагедия классицизма стремилась привить зрителям правильные нравственные понятия, воспитывала в них высокие чувства» [Москвичева 1978: 45]. Среди них основное место отводилось любви к родине, необходимости выполнения гражданского долга. Раскрывая

торжество долга, драматурги создавали идеальные образцы нравственного поведения дворянина и монарха.

Начало творческого пути Жана Расина приходится на 60-е годы VII в. – период окончательного утверждения абсолютной монархии.

Страна испытывала настоятельную потребность в стабилизации, в упорядоченной разумной жизни на основах, диктуемых «законами разума». Такая потребность в разумном порядке сказывалась во всех сферах общественной жизни, в частности нашла выражение как в философии Декарта, так и в рационалистической эстетике искусства классицизма. Философия Декарта в немалой степени способствовала окончательному оформлению рационалистической эстетики и рационалистического мышления в целом. Декарт не только выражал, но и формировал свою эпоху. Разум был объявлен верховным судьей дел человеческих, а его веления отождествлялись с велениями долга, доминирующей нравственной идеи века.

Однако общество, поставленное в зависимость от одной личности, когда все решает прихоть, добрая воля, личные качества монарха, неизбежно становится деспотическим обществом, в котором все могут стать жертвами произвола. Отсюда и моральная деградация нравов, пессимистический взгляд на человека вообще, который нашел выражение в литературе эпохи: в желчных афоризмах Ларошфуко, и в философских размышлениях Паскаля, и у мадам де Лафайет в добровольном отказе от счастья ее героини, и, наконец, у Расина, который по выражению В.Р. Гриба, показал разрушительный клубок страстей в душе «дворянского человека» [Гриб 1956].

Личность вступила в конфликт с регламентированным обществом абсолютизма, где все должно быть единообразно и по последней моде – и парики, и мысли. Конфликт заложен в самой природе монархического государства как организующего и цивилизующего центра, с одной стороны, и «как феодальной собственности монарха» [Блюменфельд 1938: 66] – с другой, со всеми вытекающими отсюда последствиями. В связи с этим нам представляется совсем неслучайным то, что в литературе эпохи такое большое

место занимают проблемы свободной воли, выбора и т.д., что связано с теми вопросами, поневоле встававшими перед человеком; с ними он сталкивался в повседневной жизни. Отсюда и столь значительное место занимают проблемы власти и анализ условий перерождения власти монарха в деспотию.

Общественно-политические условия Франции 1650 – 1660-х годов во многом объясняют и кризис высокой трагедии, упадок творчества П. Корнеля, растущую известность ряда драматургов новой школы, так называемого галантного театра, все те процессы в литературной жизни, в частности в драматургии, которые подготовили и сделали возможным появление новой трагедии Ж. Расина.

Корнель в своих лучших произведениях дал совершенные образцы жанра высокой трагедии и таким образом обозначил тот уровень, который может быть достигнут, а в определенных моментах и превзойден в его эпоху. Расин скорее отталкивался от основных положений корнелевского театра, а не развивал их, чтобы далее идти своим путем в соответствии с природой своей индивидуальности и задачами, которые ставило перед ним его время.

Ж. Расина отделяет от предшественников отношение к реальности. В поисках собственного метода Расин как бы разрушал условные ценности и каноны, ориентируясь главным образом на античный театр, который обладал «стихийным реализмом», высокой поэзией, проникновением и во внешние и в глубинные пласты жизни, в сущность бытия.

Драматурги брали у античности то, что соответствовало потребностям их собственного творчества и требованиям времени. Цель, которую они ставили – показать человека таким, каков он должен быть, – не требовала проникновения вглубь драматургического метода греческих трагиков. При этом античная драма оставалась, конечно, образцом, художественным эталоном, которым восхищались, но который был внутренне чужд даже выдающимся авторам VII столетия.

Более глубокое общение с античностью стало возможным тогда, когда возникла потребность показать средствами искусства своего времени человека таким, каков он есть. Эта задача выпала на долю Ж. Расина.

Расин был великолепным знатоком литературы Греции и Рима. Он не только в совершенстве владел латинским языком, но и древнегреческим, «с листа» переводя трагедии Еврипида, причем делал это с большим мастерством и глубоким проникновением в дух произведения. Моральное и интеллектуальное воспитание, полученное им в Пор-Рояле дало ему солидные знания в области классицистической филологии.

Авторитет античных мыслителей в ту эпоху был чрезвычайно высок, увлеченность античностью получила у современников название «латинизм», хотя по отношению к Расину больше подходит определение «эллинизм». Об «эллинизме» Расина полнее всех свидетельств современников говорит нам его творчество.

В античном гуманизме Расин «находил подлинную опору трагическому достоинству своих героев ... все подлинно человеческое и естественное ... скрывалось в античных мотивах» [Блюменфельд 1938: 65]. Действительно, Андромаха, Юния, Береника, Монима, Ифигения, Федра – все эти образы навеяны греко-римской античностью. «Трагическое достоинство расиновских героев покоится на представлении о высоком гуманистическом идеале человеческой личности, который через них утверждается драматургом. Для него театр – школа, где уроки добродетели преподаются ничуть не хуже, чем в школах философов, а порок обрисован так, что он распознается и ненавидится за свое уродство» [Там же].

Расин, усваивая уроки античного искусства, стремился брать человека своей эпохи во всей полноте его противоречий. «Расин впервые в литературе осветил «среднего гражданина дворянского общества» прожектором своего психологического анализа... Обнажить суть, отбросив изысканную, блестящую, аристократическую «упаковку», означало бы исказить тип человека эпохи. Современники не узнали бы и не захотели бы узнать себя в нем, ибо

нарушена была бы цельность образа» [Кадышев 1990: 31]. «Аристократизм» героя был в глазах современников одним из вернейших признаков его подлинности, поэтому необходимо было сохранить ту изящную форму, в «какую отливались внешние проявления бытия человека дворянского общества, сделав ее прозрачной».

Метод достижения этой цели был во многом подсказан любимым автором драматурга – Еврипидом, который стал для Расина образцом и источником вдохновения.

Еврипид, как никто из его предшественников и последователей, сумел обнажить мотивы поступков, душевный мир человека своей эпохи. Его персонаж выступает на сцене в освященном традициями одеянии греческого мифа, но одеяние это у героев Еврипида по сравнению с Эсхилом и Софоклом уже слишком «прозрачно». «Психология вносила свои поправки в миф, – замечает И. Анненский, – элементы мифургического и драматического, в душе зрителя, а может быть и поэта, нередко вступали в коллизию» [Анненский 1961: 5].

Еврипид довел до логической ясности мысли и чувства, запрятанные в глубинах человеческой психики, что вело к явному снижению мифа, к тому, что Анненский и определил как конфликт «мифургического и драматического начал», к приземлению, к «гуманизации» героя трагедии. Еврипид сохранил при этом «мифургическую» форму, в которой зрители той эпохи могли воспринять трагический персонаж, что позволило Еврипиду показать человека таким, каков он есть. Еврипид, «... упорно разлагал условные понятия жизни и мифа, не пощадил и той условной формулы трагического героя, по которой он являлся блистательным даже в страдании и унижении» [Анненский 1961: 24].

По нашему мнению, именно эта важнейшая особенность творческого метода трагедийного поэта и привлекла к нему Расина, и основное, чему научился он, был метод создания нового трагического героя путем снижения старых представлений о трагическом персонаже, разложения той условной формы, по которой он создавался. Поэт привел своего трагического героя в

соответствии с «пропорциями человеческой природы». Хотя подобное снижение не исключало высоких идеалов и трагических переживаний, так как они были приведены в большее соответствие с нормами человеческой психики и поведения. Важнейшим инструментом в этом оказался психологический анализ.

И Еврипид, и Расин, обнажая человеческую душу, мотивы поведения героя, показали «...без всякой романтики... трепеты всех внутренних дисгармоний, элементы борьбы, которые пронизывают человеческую душу» [Луначарский 1964: 180].

Ранние трагедии Ж. Расина – «Фиваида, или Братья-враги» (1664) и «Александр Великий» (1665) отмечены сильной и своеобразной индивидуальностью автора. В эти годы Расин ищет свой путь, свои принципы построения драмы, которые позволяют ему создать собственную художественную систему.

Основным источником «Фиваиды» стали «Финикиянки» Еврипида. Согласно мифу, ослепивший себя Эдип, покидая Фивы, передает царство двум сыновьям, но Этеокл, первый перенявший престол, отказывается разделить его с Полиником, который осаждает Фивы во главе чужеземного войска. Враждующие братья, их мать Иокаста, их сестра Антигона, Креон, к которому в случае смерти наследников Эдипа переходит корона, его сын Гемон – таковы главные персонажи «Фиваиды».

Сюжет, основные темы которого – братоубийственная ненависть и война за престол – как бы воскрешал в памяти современников события недавнего прошлого в жизни Франции, беспокойные времена Фронды.

Пьеса Расина – это, прежде, всего трагедия рока. Здесь французский трагический поэт продолжает тему греческих древних поэтов. Если у Еврипида судьба теряет свой абсолютный характер, то судьба в первой трагедии Расина – это скорее фатум Эсхила и Софокла. На уровне – судьба против человека – находится конфликт трагедии. Конечно, в «Фиваиде» рок выступает как сила внешняя по отношению к героям, но выявляется она через человека, его

действий, поступков. Разрушительные начала заключают в себе не только Этеокл и Полиник, персонажи, одержимые страстью к взаимоуничтожению, но и другие герои.

Если понятие судьбы, фатума претерпит в дальнейшем существенные изменения, то механизм судьбы, способ ее проявления принципиально не меняется: рок заявляет о себе самоуничтожением героев.

Все, что делает Иокаста, пытаясь примирить сыновей, лишь разжигает их ненависть, способствует их, а, следовательно, и ее гибели.

Все, что делает Креон, пытаясь столкнуть братьев, уничтожить их, чтобы завладеть тронем, приводит его в конце концов к мнимой победе.

В «Фиваиде» любой поступок, действие, ведущее, казалось бы, к снятию конфликта, лишь усугубляет его. Весь механизм расиновского фатума дан в монологе Иокасты (3 акт):

Узнайте же лучше роковую мстительность неба:

На время оно облегчает мои страдания;

Но, увы, когда рука его готова, кажется, мне помочь,

Тогда оно и готовит мне гибель ...

И отводит руку, чтобы верней меня поразить.

«Фиваида» – трагедия одного чувства, на фоне которого, оттеняя его, даны столкновения интересов, страстей, честолюбий персонажей.

Главные герои – Этеокл и Полиник – отмечены известной одноплановостью и еще далеки от нового типа героя. Но это уже и не старые герои театра П. Корнеля, и еще менее – театра галантного. В каждом из героев есть зерно будущего расиновского характера, от каждого из них тянутся нити к будущим персонажам, каждый намечает свою тему. Расиновское в Этеокле и Полинике то, что они неистовы, разрушительны и иррациональны в своем чувстве, чувстве взаимной ненависти. Формируется метод Расина, который сужает сферу интересов героя до исключительной сосредоточенности на одном чувстве, выделяя один, главный мотив.

Все сказанное указывает на сознательное, достаточно свободное отношение к источнику: Расин брал то, что считал абсолютно необходимым; шел за древнегреческим трагиком, когда стремился выстроить предельно простую интригу (что позволяло сосредоточить внимание зрителя на глубинных мотивах драмы), и одновременно сужал спектр душевных переживаний своего персонажа, утверждая, как принцип, главенство одной страсти.

Проникнутая высокими чувствами и возвышенными идеалами, в России трагедия классицизма выражала прогрессивные устремления эпохи. Именно поэтому, при всем условности художественного решения проблем, трагедия в России приобрела огромное влияние на общество. На эту особенность ее, на примере трагедии А.П. Сумарокова, указывал Г.В. Плеханов: «Трагедия Сумарокова воспитывала зрителей не своими эстетическими достоинствами... Ее воспитательное значение обуславливалось теми нравственными и политическими понятиями, которые выражались в речах ее действующих лиц» [Плеханов: 1958, 2].

Высокая трагедия классицизма, подобно античной трагедии, развивалась как жанр героический. Поэтому для нее было характерно обращение к прошлым эпохам. История, особенно героическая, открывала широкие возможности для постановки проблем общенационального значения. Для русских писателей был характерен интерес к отечественной истории. Он проявился уже у Феофана Прокоповича, обратившегося в своей «трагедо-комедии» «Владимир» к изображению эпохи принятия христианства на Руси.

Трагедии А.П. Сумарокова создавались в основном на национальных сюжетах. Неслучайно художественную обработку получает легенда о первых основателях Киева, рассказ о правлении трех парижских князей – Синеуса, Трувора и Рюрика и др. Для русских классицистов своей «родной» античностью были времена Киевской Руси. Сведения об исторических событиях и лицах брались из летописей и устных преданий. Писатели классицизма стремились постичь истинные причины исторического движения.

События прошлого изображались ими как результат столкновения нравственных начал – добра и зла, долга и чувства.

Однако, утрачивая внутреннюю историческую связь с начальными временами Русской земли, трагедии А.П. Сумарокова сохраняли национальную достоверность происходящего, национальный колорит. Он определился в значительной степени народным восприятием и оценкой событий прошлого. Отвлеченные нравственные идеалы классицизма становились более попятными и близкими, когда выражались в монологах и диалогах русского князя или русской княжны.

В трагедии «Хорев» драматизирован легендарный материал, связанный с основанием Киева. Автор трагедии взял из легенды имена трех богатырей: Кия, Хорива (Хорева) и Щека, из которых впервые два выступают в качестве действующих лиц. В соответствии с источником Кий назван старшим из братьев, Щек – средним и Хорев – младшим. Вымышленным является рассказ о том, что Кий сверг с престола Завлоха, отца Оснельды, которого история не знает (как не знает она и Оснельды). Все это придумано автором для построения любовной интриги. Придумал и рассказ о смерти Щека при обороне Киева, осажденного Завлохом. Из легенды известно лишь, что все три брата и их сестра Лыбедь умерли в Киеве.

В трагедии упоминается о войне со скифами, сообщается о почитании славянами-язычниками солнца, луны и звезд. Но без всяких оснований говорится о боге любви и боге брани, об увенчании победителя лавром, о колеснице триумфатора, за которой влекут пленников. Здесь мы видим смешение обычаев древних славян и древних римлян.

Более тесную связь с историческим преданием имеет сюжет трагедии «Синав и Трувор». Героями пьесы являются двое из трех варяжских князей, которых «призвали», согласно летописному рассказу, новгородцы «княжить и володеть» ими. Фигурирует в источниках и имя Гостомысла, являющегося в трагедии отцом героини.

Любовная интрига, которая и здесь является вымышленной, увязывается с невымышленным событием – прекращением междоусобия в результате «призвания» варяжских князей. Излагая в своем «Приступлении к истории Петра Великого» этот эпизод, Сумароков пишет, что Гостомысл, не видя иного способа «утолить мятеж народный», предложил новгородцам «избрать себе государей из князей варяжских». Для того чтобы привязать к этому событию любовную интригу, Сумарокову пришлось по-своему решить вопрос о старшинстве среди князей-братьев. Летопись называет Рюрика старшим среди них, тогда как в трагедии он оказывается младшим. В ней старшим среди братьев является Синав. Ему приписывается основная заслуга в деле прекращения междоусобия, в связи с чем Гостомысл и обещает ему руку своей дочери.

В трагедии есть несколько географических наименований, закрепляющих в сознании зрителя место действия. Кроме Новгорода, в ней названы река Волхов и озеро Ильмень. Говорится о климате этого края, о том, что земля здесь отдана «на жертву хладу». Автор производит имя героини (Ильмена) от названия озера, недалеко от которого она живет. В трагедии специально указывается на эту связь.

Рассказывается в трагедии и о религиозных верованиях ее персонажей. Однако внешняя обрядовая сторона жизни предков представлена искаженно. Грубым нарушением исторического правдоподобия является включение в число действующих лиц трагедии пажа, который приглашает Ильмену «ийти ко алтарю».

Сложный сплав невымышленных фактов с вымышленной любовной интригой представляет трагедия «Семира». В ней действуют исторические лица: «правитель российского престола» Олег, прозванный вещим, и «князь киевский» Оскольд. Сюжет пьесы основывается на летописном рассказе о свержении Олегом обосновавшихся в Киеве князьков Оскольда и Дира, бывших дружинников Рюрика. Взяв из предания основную конфликтную ситуацию, А.П. Сумароков дополнил ее вымышленными подробностями. Он сделал

вымышленную героиню пьесы Семиру сестрой Оскольда и заставил ее влюбиться в вымышленного сына Олега Ростислава. Чтобы обострить борьбу между долгом и чувством, Сумароков измышляет образ умершего еще до начала действия трагедии отца Семиры (а следовательно, и Оскольда и Диры), которого и свергает с престола Ростислав.

Что касается обычаев и религии предков, то эта сторона их жизни освещается в «Семире», как и в предшествующих ей пьесах, бледно и противоречиво.

Слабее всего ощущается связь драматического действия с исторической действительностью в трагедии «Ярополк и Демиза». Автор приурочивает его к древнейшему периоду русской истории, но это приурочение является здесь слишком гипотетическим. В трагедии выступает «князь Российский» Владисан, принявший власть непосредственно от Кия. Но такого князя история не знает. Действие этой трагедии лишено исторической основы. Отсутствуют в ней и те реалии, которые имеются (пусть в небольшом числе) в «Хореве», «Синаве и Труворе», «Семире». В ней нет исторических имен (кроме имени Кия), географических наименований, подробностей старинного быта, указаний на верования и нравы. Все в этой пьесе как-то уж слишком абстрагировано. Даже имена вымышленных лиц не вызывают здесь никаких ясных ассоциаций. Но, абстрагируя действие, обрывая связи с историей, автор явно не может отрешиться от мысли об окружающей действительности. В пьесе чувствуется атмосфера придворных интриг, вызывавшая настроение тревоги и неуверенности. Примечательны в этом смысле слова Ярополка: «Превратно все теперь в печальной сей стране».

В трагедии «Выщеслав» опорный исторический материал является настолько скудным и неопределенным, что автор ее имел полнейшую возможность не только строить «на свободе» вымышленную любовную интригу, но прикрепляя ее ни к какому конкретному историческому событию, но и приписывать любые мысли и поступки действующим лицам, взятым из истории. Таким лицом в трагедии является «великий князь Новгородский»

Вышеслав, один из двенадцати сыновей Владимира Святославича. Действие пьесы происходит в двух верстах от Искореста, недавно разгромленного Вышеславом во время похода на древлян. Его рассказ об этом нападении, сопровождающемся разрушением города и грабежами, а также о княжеской потехе – охоте, является, пожалуй, единственным в трагедии местом, повествующим о суровой жизни предков. Но и здесь черты реального древнерусского князя заслоняются образом героя классицистической трагедии, страдающего от любви. Стрелы, пускаемые в диких зверей, оказываются в странном соседстве с мифологическими любовными стрелами, поражающими сердце влюбленного:

Скрывался от любви я темными лесами,

И диких у древлян зверей гоняя псами:

Когда зверей я гнал, любовь меня гнала:

Метал я стрелы в них, она в меня метала,

И стрелы, вздохами моими, исчитала.

Несколько теснее связана с историей последняя трагедия А.П. Сумарокова «Мстислав», действие которой происходит в начале XI века. Перелагая слова из «Повести временных лет», Сумароков говорит устами «первого боярина Мстиславова» Бурноева:

Владимир разделил Российскую державу,

Дал сей Мстиславу град, дал Киев Ярославу,

А протчи области другим своим сынам.

В трагедии говорится о жестокой междоусобной борьбе удельных князей, на фоне которых рисуются вражда и соперничество Мстислава и Ярослава. Тот же Бурноев рассказывает об убийстве Святополком, прозванным Окаянным, его братьев:

Бориса, Глеба смерть незапная брала,

Убийцу их земля живова пожрала,

Другие князи зря бессильны обороны,

Сложили волею с себя свои короны,

*Дабы народы их под сильною рукой,
Имели прежднее блаженство и покой.*

Говоря о земле, пожравшей живым Святополка, драматург имеет в виду рассказ летописца об ужасной кончине князя-злодея, явившейся как бы воздаянием за его преступления. Вражда между Мстиславом и Ярославом и их последующее примирение также имеют историческую основу. Заключив мир в 1026 году, братья совершили в 1031 году совместный поход на Польшу. Кроме имен Владимира, Мстислава, Ярослава, подразумеваемого Святополка, в трагедии упоминается имя Рогнеды, сыном которой был Мстислав. В трагедии названы реки Днепр, Ока, горд Киев, Тмутаракань.

Авторская идейно-моральная оценка исторических лиц, в общем, не противоречит характеристикам, даваемым им в источниках. Например, стремление автора идеализировать Мстислава до известной степени основывается на том, что, свидетельству летописцев, он был милостив к народу, любил дружину, отличался религиозностью. Разумеется, драматург не включил в трагедию материалы, говорящие о грубости и жестокости нравов того времени. Ему не понадобился эпизод единоборства Мстислава, прозванного храбрым, с касожским князем Редедю. По условиям этого поединка победитель (им оказался Мстислав) становился обладателем всего достояния побежденного, включая жену и детей. В летописи имеется яркий рассказ об этом сражении. Помолившись богородице и пообещав ей соорудить в ее честь храм, Мстислав ринулся в бой с Редедю. «И се рек удари имь о землю, и вынзе нож, и зареза Редедю, и шед в землю его, взя все именье его, и жену его и дети его, и дань възложи на касогы».

Невключение этого эпизода в трагедию «Мстислав» является закономерным не только потому, что своими реалистическими деталями рассказ о нем противоречил бы условному образу князя и всему стилю пьесы, но и потому, что он не нужен был для любовной интриги. В угоду этой последней А.П. Сумароков отступил, как и «Синаве и Труворе», от летописного свидетельства. Летопись приводит слова Мстислава, в которых отмечается

старшинство Ярослава: «Сяди на своем столе Кieve, – говорит в ней Мстислав Ярославу, – ты еси старейший брат». В трагедии же, наоборот, говорится, что Мстислав «вшел поранее во свет». «Не брата зрю в тебе, – говорит ему Ярослав, – я зрю в тебе отца». Сделав Мстислава старшим братом, Сумароков подчеркнул его благородство, выразившееся в том, что в конце трагедии он добровольно отказывается, пренебрегая правом старшего, от притязаний на руку и сердце Ольги в пользу младшего брата.

Таким образом, типологическим сходством обладают уже ранние трагедийные опыты как французского, так и русского драматургов в их обращении к античному наследию.

Глава II.

Особенности конфликта. Трагический характер

Действие в трагедии классицизма строилось на «неразрешимых противоречиях в сознании главных действующих лиц между желаемым и должным, между чувством и разумом» [Москвичева 1978: 46]. В произведениях неизменно подчеркивалась мысль о необходимости подавления чувства во имя долга, подчинения личного общественному.

Если в «Фиваиде» Расин был только еще на пути к созданию своего, расиновского характера, только подходил к такому конфликту, который приобретал черты нравственной дилеммы, вопроса, обращенного к современникам, если отдельные элементы его драмы еще не приведены к гармоническому единству, то в «Андромахе» достигнуто совершенное воплощение замысла – все, что было найдено ранее стало собственной художественной системой.

Тема Андромахи одна из самых древних в мировой литературе. Впервые образ вдовы Гектора встречается в шестой песне «Илиады», на крепостном валу в час прощания с мужем.

Еврипид изобразил Андромаху рабыней и наложницей Неоптолема (Пирра), защищающей жизнь своего ребенка от происков Гермियोны, законной жены царя. Андромаха здесь соперница и обличительница Гермियोны и ее отца Менелая, мать, желающая избавиться любой ценой от рабской неволи и смерти маленького Молососа, сына, рожденного ею от Неоптолема (Астианакс, сын Гектора, погиб во время взятия Трои).

Расин заимствовал у Еврипида мотив Андромахи – матери и, конечно, «реализм страстей», свойственный греческому драматургу, стремление сблизить трагедию и реальные жизненные отношения. Что же касается характера главной героини, то Расин, по мнению исследователей, следует скорее за Гомером и Вергилием. Неслучайно отрывки из «Энеиды» приведены в предисловии к пьесе. Многие мотивы, с которыми связан образ Андромахи, –

ее тоска, слезы на могиле мужа, тяжесть рабской неволи, воспоминания о родном городе, верность своему прошлому – встречаются не у греческого трагика, а у римского поэта, который рассказывает, как Эней единственный уцелевший защитник Трои, встречает Андромуху в Эпире уже после смерти Неоптолема.

Из греческого источника Расин заимствует и действующих лиц, две пары героев – Андромуху и Пирра, Гермioniу и Ореста, – но ставит их в новые отношения: Пирр любит свою пленницу Андромуху, дочь троянского царя Приама, но у него есть невеста Гермioniа, с которой он официально помолвлен; Андромуха (действие пьесы происходит сразу же после окончания Троянской войны) отвергает любовь Пирра, она видит в нем палача ее народа; оскорбленная изменой царя, Гермioniа обращается к грекам, и те направляют к Пирру посольство во главе с Орестом, чья любовь была в свое время ею отвергнута. Посол требует смерти Астианакса, сына Андромухи и Гектора. Трагедия начинается, когда Орест прибывает в Эпир, его сценой с Пиладом, где каждый из них излагает ту часть истории, которая ему известна.

Далее следует сцена Ореста и Пирра, когда спор сторон прикрывает их тайное согласие: Пирр, как и надеялся Орест, откажется выдать Астианакса; Орест со своей стороны, будет не слишком настойчивым ходатаем; Пирр утверждает в своей решимости отвергнуть требования греков и добивается любви Андромухи. Орест поддается надежде завладеть Гермioniой. Здесь начинают звучать такие патетические темы трагедии, как жестокость войны, беспокойная совесть победителей, сожженный город.

Такова экспозиция пьесы. Подлинно драматическое начало действие обретает в последней сцене первого акта: встречаются Пирр и Андромуха, и начинается истинное противостояние героев.

Прибытие Ореста дает Пирру повод шантажировать свою пленницу, поставить ее перед выбором: полюби меня, будь моей женой и царицей, или Астианакс, твой сын, примет смерть от руки разгневанных греков. Он расставляет ей западню, в которую попадает сам.

Второй акт проходит под знаком борьбы рассудка и сердца. Пирр и Гермиона, решая поступать в согласии с разумом, убеждают себя отказаться от «неблагодарных» и «недостойных» – Гермиона от Пирра, Пирр от Андромахи. В параллелизме сцен показаны подобию психологических состояний, когда ведут сложную игру с собой, решая подменить выбор сердца выбором рассудка: Пирра – Орестом, Андромаху – Гермионой. Встреча Ореста и Гермионы важна в том отношении, что Орест, увидев предмет своей страсти, попадает в полную зависимость от Гермионы и таким образом непосредственно вовлекается в действие.

Третий акт проходит под знаком отказа Андромахи: здесь и бешенство Ореста, когда он узнает о решении Пирра вернуться к Гермионе, и недолгое счастье принцессы, и, наконец, единственная встреча Гермионы и Андромахи, которая пришла умолять ее быть заступницей Астианаксу. В этой сцене Гермиона по существу сама подписывает себе приговор. Если бы она прониклась сочувствием, то, может быть, не случилось бы худшего, но на отчаянный призыв матери принцесса отвечает отказом, холодной иронией, тем самым вынуждая троянку вновь молить о пощаде Пирра, и, забыв о невесте, Пирр вновь дает ей отсрочку.

Четвертый акт – время окончательных, последних решений. Андромаха, спасая Астианакса, соглашается на брак с Пирром, втайне решая покончить с собой сразу же после свадебного обряда; сказав «да», героиня покидает сцену, на этом ее роль в драматическом действии заканчивается. Гермиона, узнав о предстоящем бракосочетании, призывает Ореста отомстить за нее, убить изменника или же уйти прочь с ее глаз. Повторяются как бы зеркально отраженные сцены Пирра и Андромахи, когда ей ставят условие: или – или.

Наконец, кульминация – объяснение Пирра и Гермионы. Увидев любимого, она в возвышенном и гордом движении души (увидев – вспоминает, что любит) почти готова на самоотречение и просит всего лишь отложить церемонию, дать ей возможность уехать, не теряя достоинства. Но Пирр торопится, он не может ждать. Действие, достигнув наивысшей точки,

стремительно идет к развязке. В эти мгновения героиня утверждает в своей решимости – Пирр умрет.

Следует катастрофа пятого акта: гибель Пирра, самоубийство Гермионы, безумие Ореста.

Такова композиция расиновской пьесы. Важно отметить еще, что в начале пятого акта драматург приостанавливает действие: в первой сцене он оставляет героиню наедине с собой, когда героиня решает самый важный для нее вопрос: любит ли она или ненавидит Пирра, или, что будет если ... Но зрители восемнадцатого столетия были знакомы с фабулой легенды и знали, что будет. Они следили за тем, как все произойдет.

Именно подобный метод построения интриги имел в виду Д. Дидро, когда писал, учитывая опыт расиновской драмы, что «только вещи известные и постоянно ожидаемые волнуют зрителя и возбуждают. Это верное средство, чтобы держать все время под угрозой катастрофы ... Я не больше мгновения буду жалеть того, кто поражен и опечален в одно мгновение. Но, что станет со мной, если удар медлит, если я вижу, как гроза собирается над моей головой или над головой другого и нависает надолго» [Дидро 1975: 379].

Расин стремится сосредоточить внимание зрителей на психологии персонажей, показать внутреннюю сущность события. В целом интрига пьесы производит впечатление простого и ясного действия, но, в сущности, простота эта весьма сложна. Она ясна в своем главном движении, отражает сложность движений души героев. Движение действия обозначают и колебания между «да» и «нет» персонажей, и переходы от надежды к отчаянию, от влюбленной покорности к бешенству, и принятые и взятые обратно решения. Движение действия, таким образом, носит по преимуществу внутренний психологический характер.

Отношения взаимной зависимости образуют некий замкнутый круг, где все так или иначе враждебны и необходимы друг другу. Исследователи отмечают наличие известной парадоксальности в том, что Андромаха, самая

беззащитнейшая, бесправнейшая из всех, оказывается тем персонажем, от кого в наибольшей степени зависит, быть или не быть остальным участникам драмы.

По очень точным словам искусствоведа В. Кадышева, «да» Андромахи становится как бы той частицей, которая превысит «критическую массу» трагедии, после чего неизбежна цепная реакция и взрыв, катастрофа – убийство Пирра, самоубийство Гермионы, которая не сможет пережить его смерть, и безумие Ореста, который, став убийцей, теряет ее навсегда. В итоге их участь решается в ту минуту, когда свой выбор делает Андромаха» [Кадышев 1990: 63].

Конечной зависимостью всех и каждого от решения одного достигается при, казалось бы, двух параллельных интригах – Андромаха – Пирр, Орест – Гермиона, – идеальное единство действия. Это придает особую напряженность конфликту. В своей психологической сути он оборачивается вопросом, обращенным к себе или к любому человеку, и в последнем случае упорное «нет» обозначает границу, за которой кончается власть любого владыки над человеческим сердцем. Сам же конфликт приобретает характер неразрешимой дилеммы, ведь ни один из героев не желает, в сущности, смерти другого: Пирр не хочет смерти Андромахи, он хочет услышать «да»; Гермиона не хочет смерти Пирра, она хочет, чтобы к ней он вернулся; Оресту внушает ужас преступление, но он жизнь не мыслит без Гермионы. Поэтому столь трудным оказываются последние, окончательные решения.

И здесь встает главная проблема трагедии: с одной стороны, герой поставлен перед неизбежностью выбора, и, чтобы повлечь ответственность за содеянное, выбор этот в большей или меньшей степени должен оставаться свободным, то есть таким, когда «решение ... зависит от героя драмы, а не от события» [Белинский 1954: 5, 20]; с другой стороны, присутствует трагическая предопределенность, когда выбор, поступки героев неизбежно ведут их к гибельному концу. В «Андромахе» это противоречие разрешается следующим образом: последнее слово остается за персонажем, свобода выбора дана ему как нечто принципиально возможное – в самом деле, стоит Пирру или Гермионе

проявить истинное великодушие, отказаться от своей любви во имя счастья любимого человека, и трагедии не будет, но возможное в идеале оказывается невозможным для данных, конкретных героев.

Здесь вступает в силу «детерминизм страсти», который заключается в самом характере чувства расиновских персонажей. Необходимо рассмотреть трактовку чувства любви в связи с особенностями конфликта трагедии Расина.

У Ж. Расина любовь – это «чувство по склонности», когда чувство не подчиняется разуму. В этом смысле показательна ситуация Гермионы. Она любит Пирра, «недостойного», того, кто нарушил слово, предал ее и греков. Гермиона хотела бы презреть Пирра, «уговорить» свое сердце полюбить другого, который достоин, но она мало в этом преуспела. Орест, достойный и безнадежно влюбленный, наблюдая тщетность ее усилий, с горечью восклицает:

Такова моя злосчастная доля:

Сердце – Пирру, рассудок – Оресту (III, 2)

По единодушному мнению историков литературы, Расин проявил удивительную смелость, показав на французской сцене такой лик любви, «чувство, которое делает глупым и злым, побуждает прибегать к шантажу, ведет к преступлению» (Lemaitre J.J. Racine. P.139). «Любовь по склонности» у Расина оборачивается страстью, когда одержимый ею поставлен на грань катастрофы.

Любовное переживание отличают здесь гигантские масштабы, и этот своего рода гигантизм как бы перерастает те возможности, которыми обладает действующее лицо трагедии. Любовное переживание приобретает почти «маниакальные» свойства. Расиновский персонаж словно видит свою страсть отделенной от себя, ее абсолютизирует, он смотрит на страсть со страхом, как на что-то ниспосланное свыше богами.

Таким образом, страсть, приобретая «абсолютный характер», становится равной судьбе.

Герой «Андромахи», который детерминирован своей страстью и своим прошлым, «сам для себя судьба». Но подобный персонаж не встречался ранее на французской сцене. Из расиновского предисловия к «Андромахе» видно, что драматург сознательно решает задачу создания нового характера. Он обосновывает нововведение ссылкой на Аристотеля. «Аристотель, – пишет драматург, – далек от того, чтобы требовать от нас совершенных героев, напротив, он желает, чтобы трагические персонажи, то есть те, чьи несчастья составляют катастрофу трагедии, не были ни абсолютно хорошими, ни абсолютно дурными. Нужно, чтобы они обладали умеренными достоинствами, то есть добродетелью, которая способна на слабость, и чтобы они были ввергнуты в несчастье вследствие какой-либо ошибки, которая бы позволяла оплакивать их, не возбуждая ненависти» [Расин 1984: 177].

Потому Пирр выведен персонажем с отрицательными чертами, своенравным властителем, попавшим в ловушку необузданной и эгоистической страсти, и пылким, простодушным человеком, готовым доверчиво отдать все за один только взгляд. Характеристика Пирра не может быть однозначной, вероятно, отсюда удивительная жизненность и особая притягательность этого образа. А вот Андромаха – светлая, идеальная героиня Расина, призвана вызывать восхищение, и в этом смысле Андромаха может названа «правоприемницей» героев старой высокой трагедии. Но тип человеческого поведения здесь совсем иной. Иная система ценностей. В Андромахе очевидна полнейшая незаинтересованность в высоких интересах корнелевских персонажей – власти – государственном благе, вкусу к политической игре, наконец, борьбе за престол, когда обладание короной рассматривают как высшую цель, ради которой можно пойти на преступление, которая само преступление делает если не оправданным, то «высоким».

И супруг, и отец, и братья – все убиты. Андромаха и ее маленький сын единственные, кто пережил ту кровавую ночь. Изменить памяти Гектора, который был защитником ей и всем троянцам, – для нее значит предать. Более того, отечество – Гектор – очаг – едины в ее воспоминании, это некое целое, и

потому героическое начало получает здесь по преимуществу лирическое выражение.

В трагедии Расина особенно зримо сближаются трагическое и повседневное, обыденное драматургом поднято до трагической высоты. Шире становится представление о сфере трагического конфликта: в нее проникают такие положения, мысли, чувства, которые прежде не считались достойными занять основное внимание автора высокой трагедии.

«Андромаха» не только блистательно завершила раннее творчество драматурга, она открывает его зрелый этап, когда найденные им основные принципы драмы будут развиты и применены всякий раз сообразно новой художественной задаче.

Борьба между разными чувствами, одни из которых почитались добродетельными, а другие не были такими, легче были раскрыть на столкновении чувства долга с чувством любви.

В победах, под венцом, во славе, и торжестве

Спаستися от любви нет силы в существе, –

говорит один из персонажей А.П. Сумарокова. Поэтому такое большое место занимает тема любви в первых русских трагедиях классицизма, отвечавших главным образом задаче воспитания достойного дворянина, воспитания в нем «гражданских добродетелей».

Главная ситуация в рассматривавшейся нами трагедии «Хорев» внешне напоминает трагедию французского современника Расина – Корнеля – «Сид». Герой должен выступить против отца своей возлюбленной. Однако сходство на этом ограничивается. У Корнеля мотивы поведения Родриго (будущего Сиды) определяются мыслью о мести личному врагу. Им является отец его любимой. Смерть отца Химены на дуэли от руки Родриго делает невозможным брак героини с убийцей отца. У А.П. Сумарокова Хорев выступает против Завлоха, отца своей возлюбленной, руководствуясь исключительно интересами государства.

Сумароковская Оспельда уже давно любит Хорева, хотя разумом понимает невозможность счастья с братом врага. Она не должна любить того,

*«Чей с трона брат отца низвергнул моего,
И трупы братьев моих влачил бесстыдно...
Граждан без жалости казнил и разорил
И кровью нашею весь город обагрил...».*

Во имя долга перед отцом и памятью перед погибшими она обязана подавить свою любовь к Хореву и оставить его. Но она не может этого сделать. Поэтому внимает словам Хорева о том, что их союз, если на него даст согласие Завлох, восстановит ее род в Киеве, приведет к примирению сторон. Но Завлох отвергает предложение Хорева. Оснельда, повинувшись воле отца, не пожелавшего простить своего врага, должна навсегда оставить любимого и покинуть город.

Переживания Хорева, безвыходность его положения в другом. В силу обстоятельств (Кий стар) он должен возглавить дружину брата и выступить против отца Оснельды. Итак, долг одного противостоит долгу другого. И ни один из них не может ему изменить. Верность долгу при очень сильном чувстве героев друг к другу делает их образы героическими. Из любви к Оснельде Хорев пытается предотвратить ненужное кровопролитие, но безуспешно. Повинувшись воинскому долгу, он выступает с дружиной и побеждает Завлоха. Долг выполнен. Вернувшись, Хорев узнает о гибели Оснельды. Не в силах пережить этого, он закаляется.

«Переживания героев, поставленных жизнью перед необходимостью подчинить личное общему» [Москвичева 1978: 47], составляют основу одной из лучших, по общему признанию современников, трагедий А.П. Сумарокова – «Семира». В ней носителями противоположных интересов выступают «российский князь» Олег и законный киевский князь Оскольд. Два года с небольшим тому назад отец Оскольда был свергнут Олегом с киевского трона. Киев отдан князю Игорю. «Князь млад», поэтому «Олегом правится и войско и

держава». Лишенный «короны», Оскольд сознает, что его княжеская судьба находится теперь в его собственных руках.

*Когда герои власть оружием теряют,
Оружием себе ту власть и возвращают, –*

в этом он глубоко убежден. А.П. Сумароков изображает и Олега и Оскольда благородными людьми: Олег – разумный, мудрый, справедливый; Оскольд – порывистый, отважный, прямодушный. Юный князь твердо решает «искать иль смерти, иль свободы». В события вовлечена его сестра Семира и ее возлюбленный Ростислав, сын Олега. Семира, руководствуясь долгом перед братом, лишенным трона, перед погибшими родителями и народом, находящимся, по ее представлению, в неволе, решительно встает на сторону Оскольда. Она требует от Ростислава, чтобы тот помог ее брату бежать.

Ростислав не обладает такой цельностью характера. Его колебания между любовью к Семире и долгом перед отцом и государством приносят много бед. Любовь к Семире повелевает освободить из заточения ее брата; иначе смерть Оскольда станет преградой на пути к их счастью. Но, освободив мятежного князя, он нарушает свой долг, долг гражданина и сына, вступает на путь измены. И как изменник он должен быть казнен Олегом. Пройдя через нравственные испытания, Ростислав одерживает победу над собой. В конце трагедии он обретает счастье: умирающий Оскольд благословляет его союз с Семирой.

Героическое звучание в трагедии получили характеры Семиры и Оскольда, непреклонных в своей решимости. Изображая трагическую судьбу двух молодых людей, Сумароков своими первыми трагедиями преследовал воспитательные цели. Поэтому в трагедиях, следовавших за «Хоревом», он снял трагическую развязку, чтобы ни одно положение трагедии не наталкивало зрителя на критическое отношение к правителю, оказавшемуся, во власти «неразумных» страстей и повинному тем самым в гибели героев.

В дальнейшем характер трагедии меняется. Все более отчетливым становится разрыв между «самодержавством» Елизаветы, а потом Екатерины и

представлением о «просвещенной монархии» как идеальном государстве. Власть самодержца начинает все больше восприниматься как деспотический произвол. Рост критического отношения к самодержавной власти особенно был характерен для эпохи царствования Екатерины II. Эти изменения в общественном сознании находят отражение в литературе, в частности в «высоких» жанрах – трагедии и оде.

В трагедии последней трети века большое место занимает изображение «произвола власти». Сюжет строится на эпизодах активного сопротивления положительных героев тирании монарха. Первой такой трагедией явился «Димитрий Самозванец» А.П. Сумарокова.

Трагедия написана на историческом материале «эпохи смуты»: взят период короткого пребывания Димитрия Самозванца на московском троне. В основу сюжета положен эпизод восстания против Димитрия и его свержение. Внешне действие строится на любви Самозванца к дочери Шуйского Ксении, любви, вступающей в противоречие с тем, что Ксения любит другого и любимым им, а Димитрий женат. Однако движение событий и их развязка определяется не любовными отношениями героев, а организованным в Москве заговором против Димитрия. Заговор возник потому, что Димитрий, во-первых, осуществляет политику полновластного самодержца, забывшего о своем истинном назначении и поправшего свободу и права своих подданных. Он – «изверг на троне».

Блаженство завсегда народу вредно:

Богат быть должен царь, а государство бедно.

Ликуй, монарх, и все под ним подданство стонь!

Всегда способнее к труду нежирный конь...

Смирямый бичом и частою ездой

И управляемый крепчайшею уздой, –

выражает Димитрий свою политическую программу. «Царска страсть» для него закон, и он готов ради нее убрать все препятствия на своем пути: убить жену, казнить жениха Ксении.

Второй момент в трагедии, не менее важный, – это отношение Димитрия к русским. Он – предатель, презирает и ненавидит своих соотечественников, не скрывает своих планов:

Здесь царствуя, я тем себя увеселяю.

Что россам ссылку, казнь и смерть определяю.

Сыны отечества поляки будут здесь;

Отдам под иго им народ российский весь.

Поведение Димитрия полностью противоречит нравственным понятиям. Оно вызывает к нему всеобщую ненависть и определяет его судьбу. Свергнутый с московского престола – при содействии народа в результате заговора Шуйского – он кончает жизнь самоубийством.

Правитель, монарх, забывший о своем назначении, ставший тираном, угнетателем своих подданных, достоин самой суровой кары. Сумароков в трагедии не только оправдывает всеобщее выступление против Самозванца, но утверждает его законность и необходимость:

Народ, сорви венец с главы творца злых мук,

Спеши, исторгни скиптр из варваровых рук;

Избавь от ярости себя непобедимой...

Постановка в трагедии Сумарокова темы борьбы с деспотией власти даже с ее узкоклассовым решением в пользу «идеального государя» была фактом значительным для предпугачевского времени. Трагедия «Димитрий Самозванец» явилась первой в России политической, тираноборческой трагедией.

Таким образом, типологическим сходством обладают в творчестве Расина и Сумарокова разработанные в духе классицистической эстетики и теории трагедии – драматургический конфликт и характеры.

Специфика заключается в освоении Расином, прежде всего, «нравственного» конфликта, а А.П. Сумароковым – обусловленного политической проблематикой.

Глава III.

Особенности композиции трагедий Расина и Сумарокова

Применительно к построению драматических жанров классицизм разработал правила «трех единств» – действия, места, времени.

Одно событие, вместившееся в сутки,

В едином месте путь на сцене протечет, –

формулировал основной композиционный принцип драматургии классицизма его французский теоретик.

Между тем греческая трагедия, на которую ссылались писатели классицизма, не придерживалась строго ни единства места, ни единства времени. Соблюдалось лишь единство действия. Примером того, что место действия в греческой трагедии могло меняться, обычно называется трагедия Эсхила «Эвмениды» или «Аякс» Софокла.

В литературной науке существует мнение, что «соблюдение времени и места, начиная с эпохи античности, подчинялось неизменно закону необходимости и целесообразности» [Москвичева 1978: 53]. И лишь театр классицизма канонизировал эти понятия, требовал от драматурга их обязательного соблюдения.

Действительно, для драматургии классицизма характерно следование всем трем правилам. И все-таки в соблюдении единства места и времени, вызывавшем особые нарекания во все последующие литературные эпохи, не было ничего искусственного, если подходить к театру классицизма с учетом его особенностей.

Одним из основных законов поэтического творчества в ту пору было объявлено подражание «природе», жизни, т.е. требование достоверности и правдоподобия изображаемого на сцене. Действие в трагедии, как, впрочем, и в комедии, строилось обычно на одном эпизоде, завершающем то или иное событие. Это вытекало из необходимости показать характер героя в самый острый, критический момент его жизни, когда ему, в силу необходимости,

нужно было принять решение. В такие условия поставлены Хорев, Оснельда (к началу трагических событий они уже любили друг друга), Семира, Ростислав, Олег, Оскольд («Семира»), Трувор и Ильмена («Синав и Трувор»). Классицизм, определяя сценическое время, исходил в этом случае из того, как это бывает в жизни, когда человек, под воздействием стремительно надвигающихся трагических событий и развязки, должен в самое непродолжительное время решить для себя главный вопрос, сделать выбор и тем самым определить свою судьбу. Поэтому необходимость соблюдать время и место, т.е. стремиться, чтобы действие не было слишком продолжительным, диктовалось и в театре классицизма требованием соответствия между психологическим состоянием человека и проявлением его во времени и пространстве.

Поэтому действие в трагедии характеризовалось отсутствием сложной, запутанной системы событий, могло быть и было простым, хотя события, о которых рассказывалось в трагедии, в своей продолжительности не ограничивались сутками. В «Хореве» они охватывают шестнадцать лет. То же самое наблюдалось и в трагедиях Расина. Но изображались события на их заключительном этапе, наиболее драматическом.

Одной из главных особенностей построения трагедии классицизма было требование «единства действия». Оно соблюдалось и в греческом театре. Об этом говорят трагедии Эсхила, Софокла, Эврипида. Опираясь на их творчество, античный теоретик литературы Аристотель скажет в своей «Поэтике»: «...Хорошо составленные фабулы не должны начинаться откуда попало, ни где попало оканчиваться...» [Аристотель 1957: 63]. События, изображенные в трагедии, должны иметь свое начало, развитие и конец. Требование завершенности, целостности действия станет главным принципом построения драматических произведений во все последующие эпохи, включая и нашу современность.

Основной интерес драматургов классицизма был сосредоточен на изображении духовного мира героев, их психологического состояния. Поэтому действие в трагедии классицизма отличалось предельной простотой,

концентрацией трагического узла вокруг одного события. Особенно это было характерно для русской трагедии, в силу более позднего развития классицизма в России. Стремление сосредоточить внимание зрителей на разрешении одного конфликта определялось в данном случае общей направленностью русского классицизма, идейно-воспитательными целями, какие ставили перед собой русские писатели XVIII века.

Единственная сюжетная линия способствовала не только более четкому построению трагедии, но, главное, более четкому выражению основной мысли произведения. Так, в основе трагедий «Хорев» и «Семира» лежит попытка свергнутого князя вернуть трон. «Синав и Трувор» строится на любви двух братьев к одной девушке.

Простота действия, в основе которого будет лежать одно событие, останется характерной для русской трагедии на всем протяжении ее развития.

В соответствии с особенностями сюжетного строения русской трагедии классицизма число персонажей в ней было невелико. В трагедиях «Хорев», «Синав и Трувор», «Семира» – четыре, в «Димитрии Самозванце» – пять.

Поскольку действие ограничивалось в трагедии классицизма сутками, события на сцене не могли быть воспроизведены в их естественном течении. Это определило роль диалога и монолога в ее структуре. О событиях, предшествовавших развитию действия, а также событиях, происходивших за сценой в момент действия, зритель узнавал из разговоров действующих лиц. Это сообщало происходящему на сцене более естественный характер. Преобладающее значение в структуре трагедии получил монолог. Как и диалог, он мог включать элементы сюжетного действия. Из внутренней речи героя зритель узнавал не только о его переживаниях, но и о тех событиях, которые их вызывали. Однако это не было для него главным.

Основное место в монологе занимал рассказ героя о собственных переживаниях, вызванных необходимостью сделать выбор между личным и общим. Монолог создавал картину внутреннего движения этих переживаний, борьбы в душе героя противоположных устремлений. При этом заметной была

ведущая нравственная тенденция, составляющая основу данного характера. Раскрывалась эта борьба на фоне нравственно-этических понятий, выработанных эпохой. В результате она теряла свою исключительно индивидуальную, личную форму выражения, выступала в своем общем виде.

Выстраивая сюжет трагедии «Британик» (1663), Расин взял один из эпизодов, описанных Тацитом, где рассказано о начале царствования Нерона и об отравлении Британика, сына императора Клавдия от первого брака. Агриппина, которая стала императрицей после умерщвления легендарной Мессалины, с помощью изощренной интриги и преступления, возвела своего сына Домиция в императорское достоинство. Домиций получил новое имя – Нерон – и под этим именем вошел в историю как один из самых страшных и отвратительных деспотов, когда-либо властвовавших над людьми.

В новой трагедии нашло достаточно определенное выражение общественное беспокойство по поводу власти, которая может оказаться в руках тирана. Беспокойство это проявилось главным образом в критике нравов, но эта критика не бросала прямую тень на короля и «блестящий фасад абсолютистского государства», содержала как бы косвенный вопрос относительно самой природы автократической воли.

Трагедия названа «Британик», но в центре драмы по существу становление Нерона, точнее, если следовать определению самого драматурга, его «самораскрытие», борьба за власть между императором и Агриппиной. И хотя Расин писал в предисловии, что в трагедии не берутся в расчет дела государственные, «внешние», «Нерон здесь показан в своей частной жизни и в своей семье», это императорская семья и распри в ней неизбежно обретают политический смысл, или, конфликт политический выступает в форме семейного, частного.

Агриппина, возводя Домиция на престол, рассчитывала разделить с ним власть, полагая, что сын навсегда останется под ее влиянием, и теперь, чувствуя, что цезарь от нее отдаляется, а влияние и власть уходят, начинает борьбу. Ее исход равнозначен не просто победе в очередной политической игре

или дворцовой интриге. Очень сильные чувства не дают уснуть вдовствующей императрице. Деспотичная мать, привыкшая безраздельно подчинять себе сына, она задыхается от яростных вспышек гнева, видя малейшие признаки его самостоятельности, его «неблагодарность»; женщина, которая вершила судьбами империи, одержимая жаждой властвовать, – ради этого она шла на все: на кровосмесительный брак и убийство Клавдия, отстранение законного наследника, – Агриппина хочет повелевать миром с тем же расчетливым своеволием, с каким подчиняла себе покойного цезаря. Мать точно угадывает тревожный, не предвещающий ничего доброго перелом в поведении Нерона и в глубине души таит страх.

Устав вселять любовь, он желает внушать страх...

(I , 1)

Действие открывается сценой, когда вдовствующая императрица ожидает приема у цезаря. По неясной еще причине Нероном похищена Юния, возлюбленная Британика. Видимо, то, чем вызвано это похищение – любовью или ненавистью – выходит за рамки личных симпатий и антипатий, так как устраивая брак пасынка с племянницей Августа, Агриппина преследует свои цели, делает политический ход, направленный против цезаря.

Сохранить политическое равновесие между императором и отпрыском Клавдия, чей союз с принцессой укрепит его права на престол и тем самым держать сына в руках – вот ее цель, иначе – «Нерон для меня потерян...». Очевидно, что действие пьесы, ее интрига достаточно просты, но по-прежнему сложны, однако, психологическая наполненность образов, суть драматического конфликта, который включает слитые в едином действии линии: политическую и любовную.

«Рождающееся чудовище» – так характеризует Расин своего героя в предисловии. Нерон еще не законченный, не «взрослый» характер, и потому самораскрытие тут как бы равнозначно новому качеству. «Расина занимает процесс кристаллизации личности. Психологический процесс, воспроизведенный в тесной связи с классицистическим принципом доминанты,

до известной степени оттесняет изображение событий» [Козлова: 1980, 201], что и отмечено Расином в характеристике «рождающееся чудовище». Самораскрытие будет проявляться в этапах его «рождениях» до того момента, когда в конце пьесы появится уже вполне «Нерон».

Прежде всего, он очень молод и еще не освободился от влияния матери. Он только очень хочет освободиться, почувствовать себя подлинным хозяином собственной судьбы и огромной империи, полученной из ее рук. Как и она, он жаждет властвовать. Похищение Юлии – его первый самостоятельный шаг. Действие это как будто направлено на то, чтобы разрушить счастье Британика, но Нерон целит дальше – в Агриппину. Это одновременно и ход в политической игре, когда стремятся обезвредить противника, и этим же шагом Нерон утверждает свою свободу. Поэтому Агриппина и стремится с такой яростной настойчивостью вырвать Юлию из рук цезаря, что прекрасно понимает: если не вырвать – власти придет конец.

То, как любит Нерон, является выразительнейшей характеристикой персонажа. Цезарь видит ее в миг потрясения, в ночь ее ареста. Юлия появляется перед Нероном в окружении солдат, при свете факелов и отблесках пламени на мечях, с глазами, воздетыми к небу. Ф. Бютлер отмечает: «Образ святой с полотен эпохи барокко» [Бютлер 1959: 31]. Эта картина заворжила Нерона, у него перехватывает дыхание, он хочет и не может заговорить с Юлией. В эту минуту он полюбит ее. В сознании цезаря соединяются «слезы» и «удовольствия» и он не замедлит доставить себе радость, принудив Юлию возбудить ревность возлюбленного. Но цезарю не дано будет пережить ответное чувство. Неразделенная и бессильная страсть, здесь не будучи главным источником конфликта, станет главным его катализатором. Нерон понимает истину: ему надлежит полюбить, чтобы стать наконец собой. Теперь он раскрывается, перестает таить истинные чувства, но он еще боится молвы, наставников матери, он еще вынужден таиться, и только неразделенная страсть заставит его впервые предстать с открытым лицом перед Юлией. За сценой

любовного признания Нерона последуют ясные по выраженному чувству сцены с Британиком, Агриппиной, с Бурром (III, 8; IV, 2).

В итоге перед зрителем вырастает юноша-монстр. Его «чудовищная природа» заявляет о себе со все большей настойчивостью по мере того, как, взрослея, он забирает власть, внешне – по мере того, как становится откровенен.

Несчастье Нерона – в его победе. Победив, став «чудовищем», он обречен на неполноту бытия. Для него останется навсегда заказанной область света, высоких чувств и переживаний. Между тем в «Британике», как и в любой из трагедий Расина, есть устремленность к недостижимому, отличающая трагического героя. И в этом смысле Нерон не составит исключения. Порок тянется к чистоте, стремясь уничтожить ее. Так и поступает Нерон по отношению к Юлии и Британику.

В темном мире, где правят коварство и жестокий расчет, есть светлый полюс: два героя – Британик и Юлия. Они воплощают те ценности, которые Расин противопоставляет деспотизму и своеволию хищных страстей. Очевидна незащищенность героев, их физическое бытие поставлено под угрозу. Но незащищенность не означает слабость. В юных героях трагедии обнаруживается сила, которую можно погубить, но нельзя сломить.

Чудо разделенного чувства, то, чего никогда не узнает Нерон, знает Британик, «очень искренний и очень доверчивый». Так драматург обозначил контур героя в предисловии к пьесе. Доверчивость Британика граничит с ослеплением. Видимость он слишком часто готов принимать за сущность. Британику свойственно открытое отношение к миру и человеку, и в этом слабость, если учесть его обстоятельства, но в этом и сила. Она дает ему мужество, и он бросает вызов властителю. Британик – единственный из расиновских персонажей, кто, находясь во власти тирана, вступает в открытое противоборство.

«Доверчивый принц и его возлюбленная суть светлые начала трагедии, и хотя одному суждено погибнуть, а другой умереть для мира, свет, исходящий от этих героев, уже словно бы независимо и отдельно от них продолжает

существовать, как остается в памяти зрителей тот идеал, который поэт воплощает в образах юных влюбленных» [Кадышев 1990: 113].

Со смертью Британика и уходом из этого мира Юлии, в сущности, трагедия не кончается, кончается пьеса. Ходом событий, логикой характеров автор словно хочет сказать: зло порождает зло; в таком мире страшно жить, страшно царствовать, страшно любить; власть развращает; любовь не защищена, человек имеет только право сказать «нет» такому миру и уйти из жизни. Может ли быть восстановлена гармония между миром и человеком?

«Специфика выстраивания композиции трагедии у А.П. Сумарокова определяется, конечно же, драматургическим конфликтом» [Москвичева 1978: 55], например, «российский князь» Олег («Семира») силой обстоятельств поставлен перед необходимостью решить судьбу сына свергнутого им киевского князя. Намечен основной конфликт; долг повелевает ему казнить Оскольда за организованный им заговор. Садясь подписывать указ, он предается глубоким раздумьям:

*Я милости казал тебе в своей досаде,
Ступай, ищи венца и скипетра во аде!
Умри! Умреть тебе, конечно, надлежит!..
Но отчего ж теперь рука моя дрожит?!
Умри!.. К чему себя всей силой принуждаю?
Позорно кончить жизнь Оскольда осуждаю.
Трепещет сердце, кровь, волнуясь, течет,
И мысль от ярости мя к жалости влечет.
Воображения терзают мя различны.
И чувствую в себе примени необычны.
О правосудие! Ты душу подкрепи
И разны мнения в одно совокупи!
Исчезни, жалость, ты умолкни, милость, ныне,
И не противьтеса Оскольдовой судьбине!*

Он подписывает указ, колеблется, рвет его. Олег во власти противоречивых чувств. Старый князь сознает, что Оскольд с его пылким, решительным характером никогда не примирится с потерей трона. Но он уже успел полюбить своего пленника, проникнуться уважением к нему, понимает в душе справедливость его притязаний, ему жаль его, он не может предать его позорной смерти, сознавая благородство его природы. Его «терзают» воспоминания, он впервые, видимо, задумался серьезно о судьбе своего пленного князя и в самом себе неожиданно почувствовал «перемены необычны». Олег не может соединить эти противоречивые побуждения и откладывает решение участи Оскольда, так как «быть хотел отцом плененному народу».

Монолог, в соответствии с особенностями художественного мышления писателей классицизма, обрисовывал характер односторонне: или добродетельным или порочным, или слабым или сильным. В качестве идеала утверждается герой в высоком значении этого слова, т.е. человек, умеющий побеждать волевым усилием личные чувства.

Хоть кровь моя горит, но бодрствует мой ум

И противляется отраве нежных дум, –

в этих словах Семиры, любимой героини А.П. Сумарокова, выражено, в сущности, содержание большинства лирических монологов героев трагедий классицизма.

Помимо основных монологов, имевших лирический характер, в трагедию включались монологи иного содержания, монологи, раскрывавшие отношения героя к различным сторонам жизни.

Это определило еще одну особенность построения русской трагедии классицизма. Она включала большое число нравственных, политических и патриотических рассуждений героев. В трагедии А.П. Сумарокова «Димитрий Самозванец» о назначении монарха, о его обязанностях рассуждают почти все герои: Пармен, Ксения, Георгий. Их рассуждения составляют суть политической программы русского просвещенного дворянства и находятся в

прямой связи с критической оценкой А.П. Сумароковым екатерининской действительности: трагедия была написана в годы, непосредственно предшествовавшие Пугачевскому восстанию (1771). В разговоре с Шуйским Пармен, например, говорит:

*Коль нет от скипетра во обществе отрад,
 Когда невинные в отчаянии стонут,
 Вдовы и сироты во горьком плаче тонут;
 Коль, вместо истины, вокруг престола лесть.
 Когда в опасности именье, жизнь и честь,
 Коль истину серебром и золотом покупают.
 Не с просьбой ко суду – с дарами приступают,
 Коль добродетели отличной чести нет,
 Грабитель и злодей без трепета живет
 И человечество во всех делах теснится, –
 Монарху слава вся мечтается и снится.
 Пустая похвала возникнет и падет, –
 Без пользы общества на троне сланы нет.*

И еще более определенно выражена эта мысль применительно к Димитрию:

*Пускай Отрепьев он, но и среди обмана,
 Коль он достойный царь, достоин царска сана.
 Но пользуется ли нам высокий сан один?
 Пускай Димитрий сей монарха росска сын,
 Да если качества в нем оно не видим,
 Так мы монаршу кровь достойно ненавидим,
 Не находя в себе к отцу любви чад.*

О том же говорит с Димитрием Георгий Галицкий:
*Самодержавие – России лучша доля...
 Коль, нет монарха в ней, власть – тяжкие оковы.
 Несчастлива та страна, где множество вельмож:*

Молчит там истина, владычествует ложь.

Благополучна нам монаршеска держава,

Когда не бременна народу царска слава.

Монологи героев на «общие темы» усиливали идейное и художественное воздействие трагедии на дворянских зрителей. Они воспитывали возвышенность идеалов, гуманность и справедливость по отношению к «низшим», красоту чувств, хотя и замедляли действие, развитие события. Однако зрители XVIII века ценили трагедию за высокое содержание и не замечали ее композиционных просчетов.

Глава IV.

«Высокий» стиль и образ

Особенностью трагедии классицизма являлось «преобладание в ее структуре психологического содержания над событийным» [Москвичева 1978: 58]. Слово, воплощая мысль или чувство героя, раскрывало противоречивость его сознания, вызывало представление о нравственной основе изображаемой личности, оказывалось, по сути, основным средством образного воспроизведения характера. Именно поэтому к нему предъявлялись высокие требования. Они сводились к искренности и поэтичности изображения «страстей». Зритель не должен усомниться в их подлинности. Обращаясь к поэтам, Буало писал в своем поэтическом своде правил:

*Вы искренно должны печаль передавать;
Чтоб я растрогался, вам нужно зарыдать...
Поэт обязан быть и гордым и смиренным,
Высоких помыслов показывать полет.
Изображать любовь, надежду, скорби гнет.
Писать отточено, изящно, вдохновенно.
Порою глубоко, порою дерзновенно.
И шлифовать стихи, чтобы в умах свой след
Они оставили на много дней и лет.*

О том же читаем в русской энциклопедии классицизма: «...Радость, печаль, любовь, гнев, гордость, словом, каждое чувство, каждая страсть имеют свой особый язык. Следовательно, поэту надлежит, так сказать, превращаться в каждое лицо и заставлять его говорить прилично настоящему положению и точно так, как бы оно само говорило» (См. Словарь древней и новой поэзии, составленный Н. Остолоновым. СПб., 1821, с. 288-289).

Стилевые особенности классицистической трагедии были типологически схожими у русских и французских драматургов, в чем можно убедиться на примере лучших образцов жанра.

Трагедия «Федра» – одно из высочайших проявлений расиновского гения. «Федру» отличает особая глубина трагического содержания, совершенство формы, «высокой стиль».

У Еврипида, на которого ссылается Расин, Федра всего лишь пассивное орудие мести разгневанной Афродиты (Венеры). Афродита сама появляется на сцене и объявляет о своем намерении покарать Ипполита за его пренебрежение к богине. Федра кончает с собой, привязав к своей руке письмо, в котором она обвиняет Ипполита в насилии. Растерзанный чудовищем, сын Тезея умирает на сцене, и Артемида, которая не смогла его спасти от гнева богини-соперницы, появляется перед зрителями, чтобы присутствовать при смерти умирающего героя. В основе конфликта, таким образом, лежит соперничество двух богинь.

Действие губительных сил у французского драматурга проявляется по преимуществу в поступках и страстях его же героев. Ситуации у Расина построены таким образом, что происходящее на сцене может быть воспринято в плане чисто человеческого как результат губительных чувств и невольных заблуждений. Вместе с тем как нигде ранее в «Федре» заявляют о себе силы, стоящие над человеком. Не случайно ряд исследователей отмечают «языческий» характер «Федры» [Штейн 1968: 87], в то время как другие видят в этой трагедии выражение христианского духа (Ф. Мориак) или выражение янсенистского мироощущения (Л. Гольдман); следуя традиции Леметра, также говорят об органическом соединении «эллинизма» и «христианства», о высоком «гуманизме» расиновской «Федры» [Артамонов 1973; Козлова 1980; Бояджиев 1966].

В «Федре» присутствуют и человеческое, «грешное» начало, и желание возвысится над собственной слабостью. Среди расиновских главных героев (протагонистов) Федре принадлежит особая роль. Ни один из героев не обладает таким психологически напряженным строем души, такой жизненностью и абсолютной убедительностью, какой обладает Федра – ни Ипполит, пасынок Федры, к которому она питает неразделенную страсть, ни Тезей, супруг, кого до времени считают погибшим, ни Ариция, юная принцесса

и возлюбленная Ипполита, ни верная Энона, кормилица Федры, которой она доверяет свою тайну, хотя каждый из них представляет собой четко написанный образ, характер. Федра, на наш взгляд, явно лидирует, ведет за собой остальных персонажей.

Путь главной героини трагедии отчетливо распадается на две части. Первая половина пути может быть охарактеризована как удаление от изначальной данности; вторая – возвращение к этому изначальному: Федра – супруга Тезея, Ипполит – сын Тезея, страсть Федры к Ипполиту запретна. Она будет не только нарушением супружеской верности, она есть некая «скверна», нарушающая законы людей и богов.

Как правило, персонаж Расина не волен в своей любви. Он любит вопреки всем запретам, иногда вопреки себе; не любить он не может, но он может умереть. «Путь, который проходит героиня трагедии, есть в своем роде затянувшаяся развязка, путь от смерти к смерти. Федра появляется на сцене в тот момент, когда она готовится перейти черту, отделяющую ее от небытия, она лишь на минуту приостановилась, чтобы проститься с солнцем; в последнем, пятом, акте она умирает. Между этими двумя точками и проходит ее дорога, события драмы» [Кадышев 1990: 167].

Судя по всему, «ошибка» Федры, которая повлечет за собой все остальные ее «ошибки», заключается в том, что она, решив предать себя смерти, остается жить. Видимо, без этой «ошибки» была бы невозможна трагедия. Возвращаясь в жизнь, она входит в трагедию; уходя из жизни, она из нее выходит. Смерть Федры – это конец ее земного пути, но и конец ее человеческой драмы, трагедии в целом.

Федра совершает три «ошибки», которые, продлевая ей жизнь, усугубят ее трагическую вину. Героиня три раза нарушает молчание: в сценах с Эноной (I, 3), с Ипполитом (II, 5), с Тезеем (III, 4). Эти сцены становятся ключевыми в трагедии.

Трагический герой Расина существует в условном мире, и его возраст, как и внешность, условен. Однако в отношении Ипполита и Федры вопрос о

возрасте все же возникает из-за существенной разницы лет, около десяти – двенадцати. Данный факт объясняет, почему так разнятся «эрос» обоих героев.

Любовь Федры – зрелая страсть и волею судьбы последняя любовь женщины.

Любовь Ипполита при том, что любит он «вопреки себе», юношески восторженное чувство. Он любит принцессу такую же юную, как и он сам, ту, которая еще не знала любви; он любит в ней свою нетронутость, свою чистоту. Потому, когда встречаются Федра и Ипполит, то со стороны юноши нет и намека на отклик или хотя бы на сочувствие к Федре, одержимой страстью. Богиня любви, а в ее действиях судьба, желая погубить обоих героев, не находит более верного средства, чем столкнуть их в сцене любовного объяснения. В таком драматургическом решении обнаруживается точность психологических ходов Расина.

Положение в трагедии Тезея лучше всего определяется его же репликой из четвертого акта:

Я не знаю, куда я пойду, я не знаю, где я. (IV, 6)

Он, победитель Минотавра, чудовищ, разбойников, герой любовных историй, Тезей возвращается в родные места из другого мира: это мир подвигов и приключений, но это еще и некая зона, где проходит граница жизни и смерти. Никто не подходил так близко к владениям Аида, не побывал у истоков реки Ахерон, омывающей берега царства мертвых. Тезей будто бы приносит оттуда частицу смертоносного воздуха, поэтому ему и не радуются, и даже в ужасе отворачиваются люди, его появление приносит гибель.

Тезей попадает в чуждый ему мир трагических противостояний. При своем появлении он еще не трагический герой, он только персонаж, который служит целям трагедии. С его появлением действие, достигшее кульминации, пойдет к развязке. Тезей становится трагичен по мере того, как к нему сначала приходит невольная жалость к сыну, потом сомнение, потом догадка, наконец, страшная правда, которая ему откроется в словах Федры. Узнать правду для

него сейчас мучительнее обмана, и он хотел бы предупредить признание. Но Федра словом преградит ему путь.

Отношения этих героев в драме как бы «зеркальные»: сначала Федра готова бежать от Тезея в Аид, только бы не видеть супруга, в глазах которого отразится ее позор, бесчестие; потом Тезей стремится к другим берегам, лишь бы не услышать того, что сейчас ему скажет Федра, и оба бежать не могут, но каждый из них читает в лице другого проклятие.

«Неустршимый герой, попав в новое для него трагическое измерение, узнает, что такое ужас; безжалостный победитель и жестокосердный любовник узнает, что такое жалость; герой действия, он узнает, что такое беспомощность.

Действие подчас можно исправить противодействием, слово оказывается необратимым. Проклятие Тезея нельзя вернуть, как нельзя вернуть любовное признание Федры.

Сильный в том мире, где правит поступок, стремительные решения и доблесть, герой обнаруживает слабость, когда попадает в такой мир, где властвует слово. Тезей – самый «потерянный» из героев Расина и слабейший среди персонажей трагедии» [Кадышев 1990: 179-180].

По мнению исследователей, персонажи «Федры» существуют как бы в двух измерениях, отсюда два плана трагедии: в одном – это человек, склонный обманывать себя и поддаваться обману, терзаться ревностью и вершить несправедный суд; события застают его врасплох и ему не хватает минуты, чтобы опомниться, не сделать непоправимой ошибки; в другом измерении существуют те, кто соотносит себя с богами.

Необходимо отметить, что мифологический элемент очень силен в трагедии, персонажи словно погружены в мифологическую реальность. Они говорят с богами, ощущают их присутствие в мире, для них это общий мир – людей и богов. Персонажи «Федры» – не просто люди, это «герои», чей род восходит к священным богам, боги их союзники или враги.

Ипполит связывает себя со служением Артемиде; Тезей побеждает разбойников, чудовищ во славу Нептуна; Федра, спустившись в Аид, где ее отец судит тени умерших, должна будет встретить Миноса.

Боги подготавливают или даже непосредственно вмешиваются в события; Венера насылает на свою жертву «постыдную» и безнадежную страсть; Нептун изрыгает из морской бездны чудовище и сам горячит коней Ипполита, чтобы наверняка погубить Ипполита.

Наряду с человеческой своей природой персонажи трагедии заключают в себе частицу тех космических сил, которые дали жизнь их роду.

Тезей не только царь и покоритель Эллады, это еще и персонаж, в котором присутствует начало Нептуна (бога-покровителя).

Род Федры ведет свое начало от Солнца. Венера мстит всему роду Гелиоса.

О, рок! О, ненависть жестокой Афродиты!..

Вовеки на земле не будут позабыты. (I, 3)

Запретную любовь героиня воспринимает как «гнев Венеры», которая некогда пробудила в душе Пасифайи страсть к божественному быку. Венера (Афродита) становится как бы плотью Федры, героиня с ужасом ощущает в себе присутствие мстящей богини.

Страсть делает героиню в собственных глазах преступной. Страсть словно бы погружает ее в сон наяву.

Перед зрителем предстают как бы две Федры; одну можно назвать Федра-Гелиос, другую – Федра-Венера. Одна блуждает в потемках запретного, другая, возлюбившая свет, хотела бы умереть и унести свою тайну; и такая двойственная природа героини о традиционной теме разлада души и тела, а в трагедии, в сознании героини спорят между собой Венера и Гелиос. Обращение ее к богам будет и спором ее с собой.

Характерно, и на это указывают многие исследователи, что в трагедии отсутствует момент противоборства героев. Федра не предлагает выбора Ипполиту, она только признается ему в своей страсти. Тезей не ставит перед

выбором Федру, его возвращение оборачивается для героини драматичнейшей ситуацией.

Всякий раз, когда надлежит решать и решаться, выбор предлагает не персонаж, а ситуация, которая возникает в силу определенного хода событий; сам персонаж не создает ситуации, он в ней «оказывается». В этом особенность драматического конфликта в «Федре», который связан как с двойственной природой героев, так и с двойственностью самой реальности, где присутствует надчеловеческое начало.

Действие трагедии не может быть рассмотрено в плане исключительно человеческого, хотя любое положение и сцена в «Федре» оправданы психологически, могут быть объяснены логикой психологического закона.

Расин здесь предлагает как бы двойное видение: он видит события сразу в двух планах, человеческом и легендарном. Двойности ситуации отвечает двойственная природа героя; отсюда словно бы «два лика судьбы». Боги как бы забавляются «игрой в психологию», чтобы герой не просто погиб, а погубил себя сам; и персонаж, таким образом, несет ответственность за «ошибку», которой он не хотел, но не совершить которую он не мог, ибо герой трагедии – все-таки и прежде всего – человек. Человеческое сознание оказывается разрываемым между чувством и разумом, любовью и долгом. Между двумя этими полюсами мечется мысль героини.

Существование Федры проходит между двумя противоположными ценностями: стремление к счастью, которое может дать только любовь, и стремление сохранить свою честь, доброе имя, внутреннюю чистоту. Обстоятельства делают эти ценности несовместимыми. Федра не может жить без Ипполита, но она не может жить и в «позоре», в сознании собственной «скверны». Иными словами, она должна умереть.

С одной стороны, Федра, как и все «несчастливо любимые» у Расина, полностью совпадает со своей страстью; с другой – страсть впервые взглянула на себя как бы со стороны и ужаснулась себе. Страсть Федры – нарушение запрета, установленного богами и человеком, ее любовь преступна, это любовь-

вина. Федра наказана любовью, она видит в ней «гнев Венеры». Долг и любовь, стремление к счастью и желание нравственной чистоты оказываются несовместимыми в пределах трагического порядка. Они могут совпасть только тогда, когда герои уходят за пределы трагедии, как уходит Федра в последней сцене.

Федра вовлечена судьбой и гневом богов в запретную страсть, которая ее в первую очередь ужасает. Она делает все, чтобы справиться с ней и не может. Существует целая традиция рассматривать героиню трагедии как образ человека, лишённого благодати. В наше время подобная точка зрения наиболее последовательно отражена в книге Ф. Мориака «Жизнь Жана Расина» («*La vie de Jean Racine*») и работах Л. Гольдмана. Последний склонен рассматривать все творчество драматурга как некое отражение в художественной форме идеологии янсенизма. «В характере Федры ничего поправлять не нужно, ибо этим характером Расин дает нам великий пример того, что в наказание за прошлые прегрешения Бог покидает нас, предоставляя самим себе, власти нашего грешного сердца, и тогда нет такого безумства, в которое мы не дали бы себя вовлечь, даже ненавидя порок» – написал, познакомившись с текстом трагедии, один из идеологов янсенизма, в прошлом наставник Расина, Арно (*Corpus Racinianum. P., 1956. P.121*).

«...Слабость человеческого сердца, подверженного любви, приравнивается здесь к истинной слабости. Страсти представлены только затем, чтобы показать, какой они порождают хаос...» – пишет Расин в предисловии к «Федре».

Конечно, такой взгляд на природу страстей свойствен не одним янсенистам и не Расину только. Литература той эпохи свидетельствует о некой общности представлений в этом вопросе. Янсенисты были лишь более последовательны, выражая крайнюю точку зрения. В мире спасения нет, спасение в Боге, но спасительный путь указывается избранным, тем, на ком покоится «благодать». Кто совершенно лишен этой искры света, обречены на погибель даже ненавидя порок, Бог их покинул.

Расиновская Федра гибнет, проклиная себя и человеческую свою слабость; гибнет потому, что ей отказано в благодати, которая позволила бы ей возвыситься над собственной слабостью, над своей человеческой природой.

Таким образом, любовь стоит в центре расиновской драмы, и главная линия пьесы связана с неразделенным чувством, с тем, что соединению влюбленных препятствуют роковые обстоятельства. Но если в «Андромахе» разрушительные и губительные свойства любви происходят в значительной мере от эгоцентрической природы героя, то в «Федре» любовь мыслится «виною» и «скверной» уже в силу изначальной посылки, кокой бы условной она не казалась. Любовь губит потому, что сама по себе оказывается «злом, наказанием, «гневом Венеры», еще и потому, что мир в целом таков, земная любовь неизбежно оборачивается злом. И потому встреча Ипполита и Федры должна привести их к взаимному уничтожению. В этом трагедия.

В русской трагедии классицизма мы найдем сильные и яркие выражения героями своих чувств, мыслей, побуждений. Страстно, проникновенно говорит Оскольд, обращаясь к своей верной дружине:

Настал нам день искать иль смерти, иль свободы.

Умрем иль победим, о храбрые народы!

Надежда есть, когда остался в нас живот

Бессильным мужество дает победы плод.

Не страшно все тому, кто смерти не боится...

А ежели судьба нам смерть определит,

Падение сие дел наших не затмит.

Пусть потеряние свободы невозвратно,

Мне в долг отечества и смерть вкусить приятно.

Кончина такова с победою равна,

И ею наша жизнь пребудет ввек славна.

Намеряем свой долг исполнить непреступно,

Спасем отечество или погибнем купно.

Монолог-обращение Оскольда декламационен, насыщен риторическими фигурами, но он искренен, проникновен и сохраняет верность общему психологическому «настрою» героя. Патетика его интонации оправданна и не противоречит сути характера и сложившимся обстоятельствам. Герой, как он говорит, должен победить или умереть, третьего ему не дано.

Драматичен по глубине человеческого горя последний монолог Синапа, когда он узнает, что погубил самых близких и дорогих ему людей – брата Трувора и любимую девушку. Хорошо написаны Сумароковым монологи Семиры. Психологически верно передано в них смятение пылкой и сильной души, переходы от одного состояния к другому.

Монологи действующих лиц строились обычно по типу ораторской речи, основывались на фигурах повторения, среди которых особое место отводилось градации, усиливающей, нагнетающей ощущение безвыходности положения героев или, напротив, обосновывающей правильность принимаемого решения. Обращения, восклицания, «вопрошения» – все это способствовало передаче напряженности переживаний, во власти которых находились герои.

В научной литературе неоднократно высказывался упрек драматургам классицизма в неуместности длинных монологов и реплик, произносимых героями в самое неподходящее для этого время, в декламационности как основной их особенности. Действительно, пространные монологи нередко противоречили жизненному правдоподобию и сообщали происходящему условный характер. Это понимали и теоретики классицизма, когда выразили пожелание, что «не худо было для драматического искусства, ежели бы монологи, особенно несколько продолжительные, совершенно вышли из употребления...» (См. Словарь древней и новой поэзии, составленный Н. Остолоновым. СПб., 1821, с. 293).

Степень условности, присущая трагедии классицизма, в значительной мере усиливались стихотворной структурой речи и особенно «высоким» стилем. Речь персонажей изобиловала сложными синтаксическими

конструкциями; в ней преобладали славянизмы, широко использовались поэтические приемы ораторского стиля.

Вместе с тем нельзя не отметить того, что «высокий» стиль, используемый в трагедии, значительно отличался от «высокого» стиля, характерного для оды.

Если обратиться к первым трагедиям А.П. Сумарокова, тяготевшего к «простоте» и «ясности» в изложении мыслей, и сопоставить их стиль со стилем трагедий его «учеников», то эти изменения в языке окажутся не менее ощутимыми. Особенно заметно это проявилось в сфере изображения внутреннего мира героев.

Монолог Оснельды («Хорев») раскрывает борьбу в ее душе между любовью к Хореву и любовью и долгом перед отцом. В лексическом и синтаксическом отношении он представляет собой образец того, как малоусловный язык «высокого» стиля был пригоден для правдоподобного воспроизведения человеческих переживаний, не позволяющих усомниться в их подлинности:

*К чему ведет меня моя судьбина зла?!
 К таким ли дням, любовь, но мне ты кровь зажгла!
 Несчастливым времен жестоки все времена.
 О дом отцом моих! О вы, противны стены,
 Которыми пришлец сей город оградил!
 Земля, в которой Кий кровавы токи лил!
 Места, столь много рал слезами орошенны,
 Возлюбленным моим Хоревом украшенны,
 Печалей и утех собрание и смесь,
 Чем слабая душа обремененна днесь!
 Отверзи мне врата любезныя темницы
 И выпусти меня за Киевы границы!*

А вот монолог Рамиды, дочери Вадима Новгородского, обращенный к наперснице в аналогичной ситуации, но написанный Княжниным спустя четыре десятилетия:

*Ты знаешь чувства Рамидиной души.
Селена, ты меня сей дружбы не лиши.
Которая мое блаженство возвышает;
Она равно мой дух плененный утешает,
Как та бессмертная неодолима страсть,
Без коей всякое мне счастье – напасть,
Верь мне: сей блеск венца, престола возвышены?
Для чувств Рамидиных презренно утешенье!
В корысти, в гордости я сердца не гублю.
Не князя в Рурике, я Рурика люблю.*

Или монолог Сорены в трагедии Н. Николева «Сорена и Замир»:

*Вот злейшие часы для сердца моего!
Иль все я возвращу, иль вдруг лишусь всего.
Душа моя теперь – колеблемое море!
В любви, отчаянье, в надежде, страхе, горе!
На чем остановлю несчастную себя?*

Сопоставление лексико-синтаксических особенностей этих монологов даже в самой общей форме позволяет говорить о «резком уменьшении славянизмов, об упрощении конструкции фразы, об отказе в ряде случаев от приемов ораторской речи, о значительном пиррихировании (введении безударных стоп) классического для трагедии александрийского стиха» [Москвичева 1978: 63].

Все это сообщило монологу, а, следовательно, и языку трагедии в целом более естественную, мягкую, разговорную интонацию.

Однако развитие трагедии шло не по линии полного отказа от славянизмов и свойственной им организации поэтической фразы. Как известно, в последней трети века произошли изменения в характере трагического

конфликта. Он основывался уже по преимуществу не на внутренней борьбе мотивов, а переместился на изображение борьбы героя с внешними обстоятельствами. Они персонифицировались в личности тирана, деспота на троне («Димитрий Самозванец» и др.).

Усиление в трагедии политических и гражданственных мотивов сделало преобладающей публицистическую окраску многих монологов и определило отбор изобразительных средств языка. «Самодержавие», «гражданин», «сын отечества» – эти слова начинают звучать в трагедии постоянно, определяя ее содержание и идейную направленность. Подобные общие понятия, как правило, выражались с помощью славянизмов. И это естественно, так как к этому в основном сводился процесс сближения книжного и разговорно-литературного языка.

Из славянского письменного языка в русский литературный язык пришли и закрепились в нем главным образом те слова, которые обозначали отвлеченные понятия, поскольку их не было в русском языке. А так как предмет, о котором шла речь в трагедии классицизма, был связан со сферой политической жизни, то и язык характеризовался значительным использованием слов и оборотов, свойственных церковно-славянской традиции. Это придавало оттенок торжественности, приподнятости всем монологам героев, насыщенным общественной или нравственно-этической проблематикой. В этом значении славянизмы найдут применение и в поэзии А.С. Пушкина, в том числе и в трагедии «Борис Годунов».

Таким образом, хотя связь языка и жанра сохраняется в трагедии классицизма, однако язык ее со временем становится менее условным. Все это говорило о том, что, во-первых, язык трагедии находился в прямой связи с языком эпохи и отражал все особенности его развития, во-вторых, что трагедия в ряду других жанров способствовала совершенствованию национального литературного языка. В последующем развитии поэтических жанров их обособленность «размывалась». Параллельно этому шел процесс преобразования

общего литературного языка, включая и поэтический язык эпохи, в котором постепенно снимается обособленность «высокого» слога.

Сильной стороной трагедии классицизма явился ее интерес к проблемам общенационального значения. Эта ее особенность в свое время была отмечена А.С. Пушкиным [См.: Пушкин и театр. – М.: Искусство, 1953].

Заключение

Трагический театр Расина, как и театр А.П. Сумарокова, строится на определенной системе условностей. Условны и «формула» трагического героя, и формула трагедии в целом – система знаменитых единств прежде всего. Но для Расина, как показывает наш анализ, она во благо. «Условность ставит границы, но в определенном смысле расширяет горизонты, давая простор поэтическому слову и воображению» [Кадышев 1990: 234]. Условность места действия дает возможность насыщать его каждый раз новым конкретным смыслом.

Расиновская сцена являет собой зрелище вдвойне, зритель видит ее еще и глазами героев драмы, такой, как ее ощущают персонажи трагедии. Место обретает напряженное психологическое измерение.

Трагическое пространство предстает в двух ипостасях: классического «дворца вообще», и здесь оно совпадает с пространством сцены, и пространства, как бы сотканного из слов, «звучащих картин», значащих символов, – это пространство в целом, где и разворачивается действие трагедии – психологическое по преимуществу (на сцене) и физическое (за сценой), о которой мы узнаем через рассказ-картину – о смертельной схватке Этеокла и Полиника, о смерти на пиру у Нерона Британика, о гибели после битвы с морским чудовищем отважного Ипполита. И все эти рассказы-картины включены в пространство–время, они идут параллельно психологическому действию.

Время в расиновской драме, условность трагических суток как нельзя лучше соответствует разработке психологического конфликта. Время подвижно, обретает психологическое измерение, и потому время драмы – это всегда сиюминутное настоящее, которое включает в себя прошлое и будущее, одновременно, и время легенды, мифа, исторической хроники. Путь героя, его судьба, сконцентрированные в трагических сутках, тоже выступают как бы в двух ипостасях: психологической, субъективной и надличной.

Первая обнаруживает себя через любовь-страсть расиновского персонажа, подавить которую он не властен. Это чувство захватывает его целиком, становится главной характеристикой его личности, определяющей все остальные свойства человеческой природы, отсюда замечание исследователя В. Гриба об «исчерпаемости расиновского персонажа в сравнении с шекспировским» [Гриб 1956: 87].

Любовь-страсть, вполне объяснимая «из самой себя», переходит для персонажа из сферы психологической в категорию объективную, то есть любовь-страсть оборачивается для него «ликом фатума».

Судьба включает в себя и надличное начало, которое находится вне героя, предопределяя невозможность благополучного разрешения конфликта.

Обе сферы трагедии – психологически-субъективная и надличная – и составляют каждый раз двуединый расиновский фатум.

Рассматривая трагедию Расина как самостоятельное художественное единство, необходимо отметить, что трагедия показывает не столько греховность страстей, сколько их силу; не противоправность «погони за счастьем», она показывает ее тщетность. И в этой погоне человек рискует столкнуться с силами, которые ему противостоят и его превосходят. Независимо от того, как бы эти силы не назывались, – судьбой, волей богов или скрытым промыслом, – Расин-художник, предупреждая об этом, берет в конечном итоге сторону человека.

Человек в трагедии представлен в своих сущностях, и Расин видит его опасно уязвимым со стороны тех иррациональных начал, что коренятся в общем мироустройстве и в нем самом.

Важным отличием трагедий А.П. Сумароков от драматургии западноевропейского классицизма является наличие в них материалов, взятых из отечественной истории. Французские драматурги эпохи классицизма разрабатывали по преимуществу сюжеты, заимствованные из античной истории и мифологии, игнорируя историю собственной страны. А.П. Сумароков первым обратился к широкой обработке в драматургии материалов отечественной

истории, посвятив ей семь трагедий («Хореев», «Синав и Трувор», «Семира», «Ярополк и Димиза», «Вышеслав», «Димитрий Самозванец», «Мстислав»). При этом в «Димитрии Самозванце» он показал на сцене события недавнего прошлого, дерзновенно нарушив требование изображать лишь одни далекие времена. Тематическое новаторство Сумарокова-драматурга было замечено и по достоинству оценено его современниками и последующей критикой. В статье-рецензии на французский перевод трагедии Сумарокова «Синав и Трувор» глава немецкого классицизма Готтшед писал о ее авторе: «Мы должны поставить этого русского поэта в пример нашим вечным перелазателям иностранных творений. Почему немецкие поэты не могут найти трагических героев в нашей собственной истории и вывести их на сцену, тогда как русский нашел таковых в своей истории?».

О том, что отечественная историческая тематика трагедий А.П. Сумарокова отличала их от трагедий французских классицистов, говорил и П. Сумароков (племянник драматурга): «Расин заимствовал чуждые содержания, Сумароков брал свои собственные». «Собственные содержания», к которым традиционно было приковано внимание русских писателей, вывели А.П. Сумарокова на путь новаторства. Развивая традиции отечественной литературы, он создал новый вариант классицистической трагедии – европейской по форме и национальной по содержанию.

Опираясь в нашем исследовании как на труды франковедов, так и русоведов, исследователей творчества Расина и А.П. Сумарокова, важно сделать вывод о том, что форма классицистической трагедии действительно условна («узкая»), но сама трагедия обнимает широкий круг вопросов, составляющих «уроки искусства». Расин и А.П. Сумароков, давая свой великий урок, размышляя о мере человеческой свободы, силы и слабости, говорили тем самым и о природе человека, который оказывается перед неизбежным выбором между ценностями общего порядка и правдой страстей и чувствований.

Библиографический список литературы

1. Анненский И.Ф. Предисловие к «Алкесте» // Еврипид. Драмы. – М.: Худ. лит., 1916. – Т.1.
2. Андреев Л.Г., Козлова Н.П., Косиков Г.К. История французской литературы. – М.: Высш. шк., 1987. – 543 с.
3. Аристотель. Об искусстве поэзии. – М.: Худ. лит., 1957. – 184 с.
4. Артамонов С.Д., Гражданская З.Т., Самарин Р.М. История зарубежной литературы XVII – XVIII веков. – М.: Просвещение, 1973. – 358 с.
5. Белинский В.Г. Полн. собр. соч.: в 12-ти т. – М.: АН СССР, 1954. – Т.5.
6. Берков П.Н. А.П. Сумароков. – Л.- М.: Искусство, 1949. – 232с.
7. Блюменфельд В. Проблемы классицизма // Литературный критик. – 1938. – № 9-10. – С. 66-76.
8. Бочаров С.Г. Классицизм как художественный метод. – М.: Наука, 1974. – 24 с.
9. Бочкарев В.А. Русская историческая драматургия XVII – XVIII вв. – М.: Просвещение, 1988. – 224 с.
10. Бояджиев Г.Н. Исторические пути формирования жанра высокой комедии. – М.: Худ. лит., 1967. – 556 с.
11. Бояджиев Г.Н. Вопрос о классицизме XVII века // Ренессанс, барокко, классицизм. – М.: Просвещение, 1966.
12. Бояджиев Г.Н. От Софокла до Брехта за сорок театральных вечеров. – М.: Просвещение, 1981. – 336 с.
13. Бройтман С.Н. Историческая поэтика. – М.: Академия, 2001. – 380 с.
14. Бютлер Ф. Классицизм и барокко в произведениях Расина. – Париж, 1959.
15. Виппер Ю.Б. Творческие судьбы и история: о западноевропейских литературах XVI – первой половины XIX века. – М.: Худ. лит., 1990. – 318 с.
16. Гегель Г.В. Сочинения: в 16 т. – М.: Искусство, 1988.

17. Гриб В.Р. Расин // Гриб В.Р. Избр. работы: статьи и лекции по зарубежной литературе. – М.: Худ. лит., 1956.
18. Губанова И.Н. Ифигения // Энциклопедия литературных героев: Зарубежная литература: Возрождение. Барокко. Классицизм / И.О. Шайтанов. – М.: Олимп: АСТ, 1997. – С. 176-177.
19. Гуковский Г. А. О сумароковской трагедии // Гуковский Г. А. Ранние работы по истории русской литературы XVIII в. – М.: Просвещение, 1998. – С. 218-228.
20. Гуляев Н.А. Литературные направления и методы в русской и зарубежной литературе XVII – XIX веков. – М.: Просвещение, 1983. – 144 с.
21. Гущина Е.Э. Андромаха // Энциклопедия литературных героев: Зарубежная литература: Возрождение. Барокко. Классицизм / И.О. Шайтанов. – М.: Олимп: АСТ, 1997. – С. 30.
22. Дживелегов А., Бояджиев Г. История западноевропейского театра. – М.-Л.: Искусство, 1941. – 360 с.
23. Дидро Д. Сочинения: в 5-ти т. – М.: Мысль, 1975.
24. Жиленков А.И. Лекции по истории западноевропейской литературы XVII – XVIII веков. – Белгород: Изд-во БелГУ, 2002. – 143 с.
25. Жиленков А.И. История западноевропейской литературы XVII – XVIII веков. Практикум. – Белгород: Изд-во БелГУ, 2002. – 52 с.
26. Западов А.В. Забытая слава. Историческая повесть. – М.: Сов. писатель, 1965. – 360 с.
27. Зарубежные писатели. Библиографический словарь: в 2-х ч. / Н.П. Михальская. – М.: Просвещение, 1997. – Ч. 2.
28. Зинченко В.Г., Зусман В.Г., Кирнозе З.И. Методы изучения литературы. Системный подход. – М.: Флинта, 2002. – 200 с.
29. История всемирной литературы: в 9-ти т. – М.: Наука, 1988. – Т. 4.
30. История эстетической мысли: в 6-ти т. – М.: Искусство, 1985. – Т. 2. – 456 с.
31. Кадышев В.С. Расин. – М.: Наука, 1990. – 268 с.

32. Козлова Р.П. Ранний европейский классицизм (XVII – XIX веков) // Зарубежная литература эпохи классицизма и Просвещения. – М.: Просвещение, 1994. – 640 с.
33. Кранц Э. Опыт философии литературы. Декарт и французский классицизм. – СПб., 1902. – 145 с.
34. Лессинг Г.Э. Гамбургская драматургия. – М.: Academia, 1976. – 518 с.
35. Литературные манифесты западноевропейских классицистов / Н.П. Козлова. – М.: МГУ, 1980. – 624 с.
36. Луков В.А. История литературы: Зарубежная литература от истоков до наших дней. – М.: Академия, 2003. – 512 с.
37. Луков В.А. Классицизм (анализ значений литературоведческого термина) // Практические занятия по зарубежной литературе / Н.П. Михальская, Б.И. Пуришев. – М., 1981. – 224 с.
38. Луков В.А. Расин // Зарубежные писатели. Библиографический словарь: в 2 ч. / Н.П. Михальская. – М.: Просвещение, 1997. – Ч. 2. – 177-180.
39. Луначарский А.В. Собр. соч.: в 4-х тт. – М.: Искусство, 1964.
40. Моисеева Г.Н. Пути развития драматургии XVIII века // Русская драматургия XVIII века. – М.: Современник, 1987. – 542 с.
41. Мокульский С.С. Расин. К 300-летию со дня рождения. – Л.: Гослитиздат, 1940. – 108 с.
42. Мокульский С.С. Формирование классицизма // История французской литературы. – М.-Л., 1946. – Т.1.
43. Морозов А. Барокко в европейских литературах // Вопросы литературы. – 1968. – № 12. – С. 9-13.
44. Москвичева Г.В. Русский классицизм. – М.: Просвещение, 1978. – 128 с.
45. Нефедов Н.П. История зарубежной критики и литературоведения. – М.: Высш. шк., 1988. – 272 с.
46. Обломиевский Д.Д. Французский классицизм. – М.: Наука, 1968. – 376 с.
47. Орлов П.А. История русской литературы XVIII века. – М.: Высш. шк., 1991. – 320 с.

48. Пави П. Словарь театра. – М.: Прогресс, 1991. – 481 с.
49. Плеханов Г.В. Литература и эстетика: в 2-х т. – М.: Худ. лит., 1958. – Т. 2.
50. Пушкин А.С. Полн. собр. соч.: в 10 тт. – М.: Худ. лит., 1985. – Т.8 .
51. Разумовская М.В., Синило Г.В., Солодовников С.В. Литература XVII – XVIII веков / Я.Н. Засурский. – Минск: Университетское изд-во, 1989. – 288 с.
52. Расин Ж. Сочинения: в 2-х т. – М.-Л.: Academia, 1937.
53. Расин Ж. Трагедии. – Л.: Наука, 1977. – 432 с.
54. Рейнгард Л.Я., Жмакина В.Н. Классицизм (Франция, Германия) // История эстетической мысли: в 6-ти т. – М.: Искусство, 1985. – Т. 2.
55. Русская драматургия XVIII века / Сост. Г.Н. Моисеев. – М.: Современник, 1987. – 542 с.
56. Седов Я.В. Федра // Энциклопедия литературных героев: Зарубежная литература: Возрождение. Барокко. Классицизм / И.О. Шайтанов. – М.: Олимп: АСТ, 1997. – С. 428-429.
57. Словарь литературоведческих терминов / Ред.-сост. Л.И. Тимофеев и С.В. Тураев. – М.: Просвещение, 1974. – 512 с.
58. Сумароков А.П. Избранные произведения. – Л.: Сов. писатель, 1957. – 490 с.
59. Федоров В.И. Русская литература XVIII века. – М.: Просвещение, 1990. – 351 с.
60. Чернышов М.Р. История западноевропейской литературы XVII–XVIII веков. – Екатеринбург: Изд-во Урал. ун-та, 2015. – 80 с.
61. Шайтанов И.О. Западноевропейская классика: от Шекспира до Гете. – М.: Изд-во МГУ, 2001. – 128 с.
62. Штейн А.Л. Классицистическое наследие // Вопросы литературы. – 1968. – № 8. – С. 146-153.
63. Штейн А.Л. Теоретические и исторические основы европейской классической комедии. – М.: Наука, 1969. – 238 с.

64. Штейн А.Л., Черневич М.Н., Яхонтова М.А. История французской литературы. – М.: Просвещение, 1988. – 336 с.
65. Энциклопедия литературных героев: Зарубежная литература: Возрождение. Барокко. Классицизм / И.О. Шайтанов. – М.: Олимп: АСТ, 1997. – 768 с.

Приложение

Методические рекомендации по проведению внеклассного мероприятия «Драматургия французского и русского классицизма»

Французский классицизм оказал огромное влияние на литературу и театр всех европейских стран. Но везде он был воспринят и переработан по-своему. В Россию классицизм пришел в такой удивительный момент ее истории, когда профессиональный театр только-только начал формироваться, и его развитие происходило невероятно высокими темпами.

Пьесы А.П. Сумарокова и Я.Б. Княжнина были написаны примерно через сто лет после пьес Корнеля и Расина. Но они вовсе не похожи на робкое ученичество. Трагедии русского классицизма обнаруживают яркую самобытность и принципиальную несхожесть с французскими образцами. Они впитывают сразу опыт предшествующих драматических произведений западного Возрождения и современные просветительские тенденции. Причем многие идеи просветительской литературы и театра русские авторы умудряются нащупать и реализовать раньше своих французских коллег. Поэтому нам кажется очень интересным, если мы имеем дело с детьми из гуманитарной школы, сравнить произведения французского и русского классицизма. Старшего французского трагика Корнеля сравнить со старшим русским – А.П. Сумароковым. А младшего французского Расина с младшим русским – Я.Б. Княжнинным.

Для этой работы класс объединяется в две большие творческие группы, каждая из которых, в свою очередь, подразделяется на две рабочие подгруппы. Первая группа читает отрывки из пьес Корнеля «Полиевкт» и А.П. Сумарокова «Синав и Трувор», вторая – «Британник» Расина и «Вадим» Я.Б. Княжнина.

ЗАДАНИЕ 1

Первый этап работы. Пожалуйста, прочитайте все вместе, можно даже потихонечку вслух, отрывки из двух предложенных произведений. И после этого поделите между собой работу: пусть одна группа попробует более подробно поработать с русской пьесой, а вторая – с французской.

Второй этап работы. Постарайтесь разобраться, что конкретно происходит в предложенных вам отрывках:

- *Кем приходятся друг другу герои?*
- *Чего они добиваются друг от друга в предложенных фрагментах?*
- *Чего они хотят на протяжении всей пьесы?*
- *Какие серьезные события происходят в предложенных отрывках?*

Попытайтесь реконструировать целостный сюжет пьесы и догадаться, какие основные события происходят на всем ее протяжении.

Аргументируйте свою точку зрения. Запишите кратко ответы на предложенные вопросы в рабочий лист.

Третий этап работы. Расскажите внутри своей группы, к каким выводам вы пришли, анализируя отрывки из произведений французского и русского авторов. И после этого уже вместе сравните два произведения по следующим параметрам:

- *В чем схож набор героев этих пьес и чем он отличается?*
- *Какие из персонажей похожи по каким-то признакам (по каким?) и чем они отличаются друг от друга?*
- *Чем похожи сюжеты пьес и чем они отличаются?*
- *Чем похожи проблемы, которые рассматривают авторы, и чем они отличаются? Чем похоже и не похоже отношение персонажей пьес и авторов к сути этих проблем?*

Кратко запишите свои выводы в рабочий лист.

Определите, кто от группы будет представлять каждый из фрагментов работы всему классу. Желательно, чтобы от каждой группы выступили 6 спикеров. Один представляет реконструкцию французской пьесы, второй –

русской. И четыре человека представляют по одному из ответов третьего этапа работы.

На выполнение этой работы у вас есть 25 минут.

(Рабочий материал – отрывки из пьес П. Корнеля «Полиевкт» и А.П. Сумарокова «Синав и Трувор», Ж. Расина «Британник» и Я.Б. Княжнина «Вадим Новгородский»)

После завершения работы внутри групп каждая представляет результаты своих изысканий всему классу. Слушатели фиксируют совпадения и новые мысли. И затем уже в общем кругу обобщают мысли на тему о том, что же общего и разного в русских и французских классицистических трагедиях. Каждый участник фиксирует все наработанное в своей индивидуальной тетради.

Будем надеяться, что дети смогут в общем виде реконструировать сюжеты.

«Полиевкт»: Феликс, римский наместник в Армении, отдает свою дочь Паулину за местного вельможу Полиевкта, хотя она любит бедного римского воина Севера. Полиевкт принимает христианство и становится опасным для Рима, а Север, совершив подвиги, возвышается. Феликс решает казнить Полиевкта и выдать овдовевшую Паулину за Севера. Но Паулина стала христианкой, как и муж, а Север настолько благороден, что не может воспользоваться чужим несчастьем. Феликс раскаивается и обращается в христианство.

«Синав и Трувор»: Синав, российский князь, управляющий Новгородом, влюблен в дочь знатнейшего боярина Гостомысла Ильмену. Но она любит младшего брата князя – Трувора, и эта любовь взаимна. Гостомысл считает, что брак Ильмены с Синавом выгоднее, он разжигает в князе властолюбие, и тот отправляет брата в ссылку. Влюбленные кончают жизнь самоубийством. А Синав раскаивается в совершенных поступках.

«Британник»: Британник, законный наследник Римского престола, смещен с трона коварной мачехой Агриппиной, которая сделала

императором своего сына Нерона. Она надеялась, что будет править страной и направлять сына. Нерон, женатый на Октавии, влюбляется в невесту Британника Юнию и хочет сделать ее своей наложницей. Агриппина понимает, что такие поступки опасны для трона и хочет удержать Нерона. Но самовластие и раболепие подлых советчиков вроде Нарцисса уже отравили его. Он обманывает не только Юнию и Октавию, но и своего наставника Бурра, и Агриппину, убивает Британника, которому обещал мир, и готовится устранить мать и всех, кто мешает его личной тирании.

«*Вадим*»: Вадим, новгородский полководец, уходит в дальний военный поход. В это время в городе вспыхнули беспорядки, и вече во главе с боярином Изведом решило призвать на княжение варяжского Рурика. Между Руриком и дочерью Вадима Рамидой вспыхивает любовь. Извед боится возвращения Вадима, потому что знает, что тот против единоличной власти, поэтому он настраивает Рурика против Вадима. Но Рурик хочет мира с отцом возлюбленной. Однако Вадим не может принять мир при условии, что Новгород теряет вечевое всенародное управление и отдает себя под власть тирана. Он не может простить дочери ее любви к единоличному властителю. Тогда Рурик предлагает народу решить, какой власти быть — народной или княжеской. Народ выбирает княжескую власть. Рамида, не желая выбирать между отцом и любимым, закалывается. Закалывается и Вадим, не в силах пережить выбор народа в пользу несвободы.

Очевидно, что действие пьес французских авторов отнесено в чужие страны, а точнее — в Рим и подвластные ему земли, как и положено по канонам классицизма. Действие русских пьес рассказывает о русской истории. И это для авторов принципиально важно. Они хотят понять собственную историю и истоки национальных характеров.

В первой паре пьес речь идет о любви послушных дочерей, которые не в силах противиться воле отцов, желающих заключить выгодные политические браки. Девушки любят одних, а их принуждают к замужеству с другими. Но у Корнеля Паулина находит в себе силы поставить долг

повиновения сначала отцу, потом мужу выше душевной привязанности, а в русской пьесе Ильмена предпочитает смерть измене любви.

Во второй паре пьес речь идет об узурпации престола. В пьесе Расина Нерона на трон возводит мать, в пьесе Княжнина – бояре. Нерона власть портит быстро и неотвратно: он готов на все, чтобы править самовластно и использовать власть для удовлетворения самых низменных своих желаний. А Рурика, кажется, власть испортить не способна. Он не верит наветам, не боится врагов. Он готов отказаться от престола в любой момент ради любви. Интересно, что и французская и русская пьесы названы именами противников властителей. Но у Расина Британник не становится реальным героем пьесы – он появляется на пару эпизодов, не совершает ровно никаких действий. Он лицо положительное и страдательное, но не герой – ни пьесы, ни политики. Другое дело Вадим – он, безусловно, главный герой трагедии Княжнина. Он борется за свободное волеизъявление граждан, против престола как такового, а не за то, чтобы на нем сидел законный или нравственный претендент. Но самое интересное, что Вадим, в отличие от Британника, не является идеальным человеком: он фанатично одержим своим политическим идеалом и готов обвинить Рурика в корысти только потому, что тот оказался на ненавистном ему месте. Он глух к страданиям собственной дочери и становится причиной ее гибели. А дочь между тем поступает так же, как Ильмена: она считает, что лучше погибнуть, чем делить в своем сердце любовь и долг.

Нам кажется особенно важным, чтобы участники работы, наряду со многими другими особенностями, заметили, что в русских трагедиях правда выглядит более сложной и неоднозначной, чем во французских. Конфликт между долгом и чувством оказывается мнимым. Те, кто провоцируют его, руководствуются ложными побуждениями. А те, у кого помыслы чисты, изначально не знают такого конфликта, а затем предпочитают гибель личностному раздвоению.

Мы не станем далее подробно обсуждать все сходства и отличия русских и французских пьес, но надеемся, что ученики, последовательно обсуждая все вопросы задания, заметят их еще очень и очень много.

ЗАДАНИЕ 2

На вторую часть занятия класс объединяется в 4 рабочие группы. Каждая работает с монологами Феликса «Послушайте меня, постойте, умоляю!» и Синава «Уже ты все теперь, судьбина, совершила».

Пожалуйста, внимательно перечитайте монологи Феликса и Синава. Запишите в рабочий лист ответы на следующие вопросы:

- *Какова тема монолога?*
- *Какое место монолог занимает в структуре эпизода?*
- *На какие части и по какому принципу можно разделить монолог?*
- *Сколько строк в монологе?*
- *Сколько предложений в монологе?*
- *Сколько простых предложений в самом длинном сложном предложении монолога?*
- *Сколько слов в самом коротком предложении монолога?*
- *Сколько слогов в самой длинной и самой короткой строке?*
- *Сколько раз какой знак препинания встречается в монологе?*
- *Выпишите все редко употребляемые слова, которые встречаются в монологе.*
- *Какие риторические фигуры и сколько раз встречаются в монологе?*

После этого все группы делятся друг с другом своими наблюдениями. Каждый участник работы записывает в свою тетрадь все наблюдения, высказанные участниками диалога.

Очевидно, что тема каждого из монологов – раскаяние. Оба героя рассказывают о совершенном грехе, о последствии поступка, раскаиваются в совершенном и рисуют картины своей будущей жизни. Очевидно, что монолог Феликса намного короче. Он целен и динамичен. А монолог Синава

огромен и разбит вставкой речи Гостомысла. Высказывания Феликса короче и действеннее. Его любимые знаки – восклицательные и тире. Синав многословнее, и в его речах важнее переживания, чем действия. Много запятых, точек с запятыми, есть двоеточия, многоточия, если появляются восклицательные знаки, то они стоят рядом очень густо. У Феликса предложение чаще всего равно строке. А у Синава 15 строк в одном предложении. У Расина строго держится шестистопный ямб, а у Сумарокова случается по тринадцать слогов в строчке. И хотя в одном случае мы имеем дело с переводом, а в другом с русским текстом, мы можем говорить о том, что русские монологи в гораздо большей степени насыщены устаревшими словами.

После фиксации особенностей монологов в кругу происходит общая дискуссия на тему, какой сюжет мог бы сегодня быть актуальным для воплощения в форме классицистической трагедии, и кто был бы героем, центральной фигурой этой трагедии. Важно помнить, что сюжет в любом случае выбирается из мифологического прошлого. Но из какого – русского, античного, какого-то еще? И какой именно сюжет сегодня звучит актуально? Каждый предложенный вариант обсуждается с точки зрения, какой – французский или русский – вариант эстетически больше подходит для конкретной стилизации.

После этого класс объединяется в рабочие пары, и каждая пара сочиняет стилизованный монолог избранного ею героя в манере французского или русского классицизма. Несколько набросков в конце мероприятия зачитываются по желанию автора. Все тексты публикуются затем на стенде класса или в его постоянном издании.