

**МИНИСТЕРСТВО ВЫСШЕГО И СРЕДНЕГО СПЕЦИАЛЬНОГО
ОБРАЗОВАНИЯ РЕСПУБЛИКИ УЗБЕКИСТАН**

**САМАРКАНДСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ
ИМЕНИ АЛИШЕРА НАВОИ**

ФИЛОЛОГИЧЕСКИЙ ФАКУЛЬТЕТ

КАФЕДРА МИРОВОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

**На правах рукописи
УДК – 891.709**

ЗУБАЙДУЛЛАЕВ ИБОДУЛЛО АМИРИЛЛОЕВИЧ

**ОСОБЕННОСТИ ЖАНРА ТРАГЕДИИ
В РУССКОЙ ДРАМАТУРГИИ**

**5А2210101 – ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЕ
(РУССКАЯ ЛИТЕРАТУРА)**

На соискание степени магистра филологии

МАГИСТЕРСКАЯ ДИССЕРТАЦИЯ

**Работа рассмотрена и допущена
к защите 29 мая 2012 года**

**Научный руководитель:
доц. Мустаев К.Т.**

**Зав. кафедрой русской
и мировой литературы
доц. Алимova Д.Х. _____**

М.П.

Самарканд - 2012

ВВЕДЕНИЕ

Выбор темы. Вопросы драматургии и в особенности жанра трагедии вновь привлекают к себе все больше и больше внимание литературоведов. На эту тему посвящены отдельные монографии и научные исследования.

В настоящее время драматургия привлекает внимание многих исследователей Узбекистана. Значительная часть теоретических работ по вопросам драматургии создается на материале западноевропейских исследований. Историю развития теории драматургии Узбекистана невозможно рассматривать в отрыве от становления русской и мировой драматургии.

В этой связи представляется интересным изучение истории русской драматургии 18 века. В работе исследуются творчества русских драматургов 18 века.

Актуальность магистерской диссертации. Проблемы изучения русской драматургии 18 века остаются в центре внимания как отечественных, так и литературоведов стран СНГ. Как известно драматургия была и остается наиболее передовой – авангардной среди всех остальных литературных жанров. Драматургия прочно заняла свое место в литературе как самостоятельный вид художественного творчества уже в 18 веке и открыла перед русскоязычными читателями широкий доступ к сокровищницам русской и европейской культуры. В этой связи изучение жанра трагедии в русской драматургии 18 века представляет большой историко-литературный интерес.

Актуальность данного исследования видится в том, что история и теория жанра драматургии является областью литературоведения.

Степень изученности. Жанр трагедии в русской драматургии 18 столетия изучен достаточно хорошо. Однако большинство исследований сделаны в период до приобретения независимости Республикой Узбекистан. После распада Советского Союза изменились реалии и взгляды на историю, появился плюрализм мнений и новая оценка исторических событий ХУШ века. Старые учебники и книги в основном однобоко освещают историю и культуру ХУШ века. В настоящее время появился ряд монографий и исследований с довольно противоречивыми взглядами. Настал момент,

когда необходимо сделать ревизию заново и дать оценку такому художественному явлению как жанр трагедии в русской драматургии ХУШ века уже с позиции современности обогащенной новыми историческими фактами.

Научная новизна исследования. После переоценки исторических событий ХУШ века не было ни одной серьезной работы посвященной исследованию жанра трагедии данной эпохи и в рамках отдельного исследования и с этой точки зрения работа носит характер новизны.

Методология и метод исследования. Работа базируется на достижениях идеологии национальной независимости Республики Узбекистан, на важнейших положениях, выраженных в трудах и выступлениях Президента Узбекистана И.А. Каримова, в области литературоведения.

Материал магистерской диссертации и ее задачи определяют применение традиционных методов историко-литературного анализа: включающий в себя сбор, обработку и анализ исторических фактов, интерпретацию и классификацию материала.

Цели и задачи исследования. Целью нашей диссертации является раскрытие сущности жанра трагедии, выявление особенности русской трагедии 18 века, показать неразрывность связей между историческими событиями и литературным процессом.

Цель диссертации предопределила следующие задачи:

1. Рассмотреть специфику жанра трагедии русской драматургии 18 века. Соответственно, сначала мы совершим экскурс в историю России 18 века, а затем дадим сведения о драматургии данного периода.
2. Выявить художественные особенности, поэтику, стиль Сумарокова.
3. Провести историко-литературный анализ драматургии 18 столетия.

Объект и предмет исследования. Объектом нашего исследования являются трагедии А.П.Сумарокова, а также Якова Борисовича Княжнина и других драматургов ХУШ века.

Практическая значимость диссертации состоит в возможности использования ее материалов и результатов в качестве источника для дальнейшего

изучения проблем драматургии, а также материалы исследования могут быть применены в преподавании курса “Истории русской литературы ХУШ века”.

Апробация работы. Основные положения магистерской диссертации обсуждены на заседании кафедры мировой литературы. Содержание настоящего исследования отражено в двух опубликованных статьях (см. Лингво-психолого-педагогические аспекты и методы их применения в обучении/Республиканский сборник научных статей и тезисов. 1. Развитие русского классицизма и начало его коренных изменений. Там же: 2. Образ «Самозванца» в произведениях А.С.Пушкина «Борис Годунов» и Сумарокова «Димитрий Самозванец». – Самарканд, 2012 г.).

Принимал участие в магистерских научных конференциях СамГУ, во время педагогической практики провел практическое занятие, посвященное творчеству А.С.Пушкина.

Структура диссертационного исследования. Работа состоит из введения, двух глав, заключения и списка использованной литературы. Общий Объем 100 страниц. Список использованной литературы включает __ наименований.

В 1-ой главе “XVIII век – Особенности Просвещения в России. Социальные и политические факторы развития культуры XVIII века” рассматриваются возросшие внешние экономические и культурные связи России в ХУШ веке. Контакты с развитыми западноевропейскими государствами втягивали Россию в мировой экономический и культурный процессы. Однако активный характер этих связей был подготовлен общностью некоторых внутренних процессов. Открытость как характерная черта новой культуры была результатом разрушения средневековых устоев и особенностью не только русской, но и западноевропейской культуры. Процесс взаимодействия национальных культур в период их формирования значительно усилился и приобрел качественно новые черты по сравнению с предшествующим временем.

Проблемы связи русской культуры с западноевропейской имеет большую традицию в современной историографии. Известным итогом в ее осмыслении является тезис о необходимости не противопоставлять «западную» и «русскую»

культуру при изучении их взаимных связей, а выявлять диалектику старого и нового в едином историко-культурном процессе¹. Начинаясь процесс дифференциации появления новых сфер культуры (наука, художественная литература, светская живопись и т. д.) и одновременно происходило значительно большее их соприкосновение и взаимовлияние).

Важной историко-культурной проблемой является вопрос о путях и средствах распространения культуры в обществе, степень овладения ею различными общественными слоями, в первую очередь образованием. В новый период общекультурный прогресс был связан с демократизацией культуры — процессом, в результате которого произошло расширение круга потребителей и производителей культурных ценностей, увеличение возможностей приобщения к культуре различных социальных групп. По сравнению с предшествующим временем в обществе увеличивалась система передачи культурных ценностей, формировался новый «механизм» их распространения (светская школа, гражданская азбука, новый литературный язык, печатная книга, газета, журнал и т. д.). Петровская эпоха занимает важное место в истории культуры России, поскольку в это время произошел крутой перелом в культурной жизни, имевший далеко идущие последствия для судеб отечественной культуры.

Весь XVIII век в России проходит под знаком Просвещения. Почва для распространения идей Просвещения была подготовлена реформами Петра I. Эпоха Петра — эпоха просветительства и «птенцы гнезда петрова (прообраз будущей интеллигенции), представляли собой очень тонкий слой образованных реформаторов, во многом оторванных от образа жизни не только большинства населения, но и от жизни своего класса. С этим связывают хрупкость преобразований, обратимость реформ и непредсказуемость событий XVIII века. В России просвещенное дворянство составляло меньшинство, а остальное общество придерживалось традиционалистских взглядов. В дворянстве Петр видел подневольное сословие, оно несло повинность: служба. От государя зависело благосостояние дворян. К концу его царствования страна уверенно шла по пути европеизации и оказалась включенной в культурную

¹ См.: Краснобаев Б. И. Основные черты и тенденции развития русской культуры в XVIII в. // Очерки русской культуры XVIII в. - М., 1985. - Ч.1. - С.20.

орбиту Запада. Быстрыми темпами шло становление отечественной науки и образования. Образование давалось в западном духе и на свою страну смотрели взглядом постороннего. Но на западный лад образованный человек, зачастую, внутри себя сохранял приверженность русским традициям. Не сразу давалось ощущение внутренней свободы и независимости, индивидуальных достоинств и чести. Появилось много новшеств, каких не знала допетровская Россия: газеты, журналы, портретная живопись. К середине XVIII века образованное общество состояло из европеизированного дворянства (прежде всего московского и петербургского), а также крайне малочисленной молодой разночинной интеллигенции (разночинцами называли выходцев из семей солдат, матросов, священнослужителей, мелких чиновников и т.д.)

Философские и общественно-политические идеи западноевропейских мыслителей начали проникать в Россию уже при Петре I. Но движение Просвещения под общим названием "вольтерьянство" получило распространение в 40- 60-е гг. XVIII в. Если в конце XVII века лидером европейского Просвещения была Англия, то в XVIII веке "историческая инициатива" перешла к французскому Просвещению. Кроме того, российская "французомания" была вызвана расширением культурных связей между Россией и Францией, особенно во второй половине XVIII в. Богатые дворяне имели прекрасную возможность приобщиться к Просвещению во время путешествия за границу, или изучая труды просветителей (благодаря знанию языка). В России чрезвычайную популярность получили произведения просветителей: образованное общество зачитывалось книгами Вольтера, Монтескье, Д.Ламбера и Дидро. Но многовековой путь развития России во многом отличался от европейского, и семена Просвещения, попав на русскую почву, принесли иные плоды, нежели на Западе. Русское Просвещение обращено к Европе, оно возникло позже европейского. Реформы были изначально ориентированы на позитивный (так считалось) опыт Европы. Европейская культура считалась средством, с помощью которого возможно достичь необходимого роста. Если идеи равенства и всеобщей ценности, сформированные на Западе, развивались под воздействием буржуазно-демократических процессов, то в России они вступали в противоречие с крепостной системой, деспотичным государством и самодержавием, как

средневековым идеалом национального устройства. Феномен русского самодержавия, в его специфических взаимоотношениях с дворянской и народной культуры ведет к формированию русского радикализма (революционного, а не эволюционного).

В XVIII веке вестернизация культуры выступала как средство её ориентации относительно европейских и западных ценностей, а внешняя демократия жизни служила укреплению абсолютизма восточно-деспотического типа, являясь подчас средством социокультурной мимикрии деспотизма, под личиной Просвещения. Абсолютизм явился решающей силой в утверждении новой светской культуры, ибо от того, как шел этот процесс, зависела судьба петровских преобразований. Своим образовательным мероприятиям Пётр стремился придать ещё больший размах и планомерность. Будучи за границей, Пётр вызывает к себе одного из самых выдающихся мыслителей и ученых того времени – Лейбница. Лейбниц принимается на русскую службу с тем, чтобы своими предложениями и проектами способствовать систематическому «введению наук» в России. С этой целью Лейбниц подал ряд докладных записок; имеется несколько писем его на эту же тему к самому царю. В сношениях Петра с Лейбницем мы сталкиваемся с первой попыткой реализации идеи союза монарха с философами, утопическая мечта о котором, будет так популярна в кругах позднейшей французской философии. Идея подобного союза ляжет в основу одной из наиболее влиятельных политических доктрин XVIII века, которая получит название «просвещенного абсолютизма». Расцвет «просвещенного абсолютизма» приходится на царствование Екатерины II. Сразу, по восшествии на российский престол Екатерина вступает в переписку с виднейшими мыслителями Франции – Вольтером, Д.Аламбером, Дидро. Помогает им материально, Закупает коллекции картин и библиотек. Пишет получивший по всей Европе «Наказ», в котором заявляет о своем намерении воплотить идеи французских просветителей в законы Российской империи. (На 90 процентов «Наказ» является выдержками из Монтескье и Беккарии.) В письмах к Вольтеру Екатерина рисует фантастические картины народной жизни в России: например, в её империи все и всем довольны; нет крестьянина, который не ел бы курицы, когда ему захочется; везде поют благодарственные молебны, пляшут.

Неудивительно, что слава о Звезде Севера, «благодетельнице всех народов», как называл Екатерину Вольтер, быстро распространяется в Европе¹.

Созданная государственной властью система социокультурных учреждений (светские школы, типографии гражданской печати, Академия наук и др.), указы, законодательно закреплявшие культурные новшества, не только расширяли сферу новой культуры, но и способствовали ее воспроизводству. Все эти обстоятельства влияли на историко-культурный процесс, определяли его особенности, в частности, практицизм, ускорение темпов распространения новой культуры, развитие тех ее областей, в которых было заинтересовано правительство (школа, книжное дело, научные знания, градостроительство). Осуществление многих реформ, особенно в области культуры, встречало немало противодействий со стороны поборников «ветхозаветности» и старины. В числе противников преобразований оказалась и православная церковь. Такая позиция церкви во многом определила политику к ней со стороны абсолютизма. С ликвидацией патриаршества и созданием Синода (1721) церковь фактически потеряла самостоятельность в духовной жизни общества, что уменьшало ее влияние на общественно-культурную жизнь. С утратой церковью своей самостоятельности менялось значение религиозного мировоззрения как преобладающей формы выражения духовного творчества. Стало возможно более быстрое развитие рационализма, формирование нового взгляда на человеческую личность, ее творческого потенциала, утверждение личностного начала в культуре. Над авторитетом церкви в сознании всех, не только передовых, но и просто шагавших в ногу со временем людей непререкаемо стал авторитет государства. Именно государство в мышлении людей XVIII века

Глава вторая “Особенности развития русской драматургии XVIII века” состоящая из 3 разделов, посвящена изучению и выявлению особенности развития русской драматургии XVIII столетия путем историко-литературного изучения,

¹ В замечаниях Дидро на «Наказ» пишет: «Русская императрица, несомненно, является деспотом. Если предположить, что сами размеры России требуют деспота, то Россия обречена быть управляемой дурно. ...Поэтому во всякой стране верховная власть должна быть ограниченной, и притом ограниченной наипрочнейше. Труднее, нежели создать законы, и даже хорошие законы, обезопасить эти законы от всяких со стороны властителей».

поэтико-структурного и сравнительно-сопоставительного анализов трагедий А.П.Сумарокова.

Можно выделить несколько направлений, по которым шло формирование театрального дела в России на протяжении первой трети XVIII века. Это, прежде всего, так называемый **школьный театр**, существовавший с конца XVII века в духовных академиях и семинариях, основу репертуара которого составляли инсценировки библейских и евангельских сюжетов, житий святых. (Например, «Комедия об Иосифе и его братьях», или «Рождественская драма» Димитрия Ростовского.) Разыгрывание спектаклей в академиях составляло обязательную часть учебного процесса и происходило в основном во время церковных праздников. Иногда, впрочем, дидактико-морализаторская направленность подобных инсценировок сочеталась с установками панегирических декламаций, и тогда **школьные драмы** приобретали черты прологов-апофеозов, прославлявших политику монархов или военные успехи русских войск в Северной войне. Таковы, например, пьеса «Торжество мира», разыгранная на сцене Славяно-греко-латинской академии в Москве по случаю победы под Нотебургом в 1703 году, или «Слава Российская» Ф.Журовского, прославлявшая Петра I и сыгранная на сцене гошпитального театра Н.Бидлсю тоже в Москве в 1721 году.

Естественная ограниченность зрительского контингента школьного театра и явная консервативность принципов его драматургии делали этот театр далеким от запросов широкого светского зрителя. Общационального значения он так и не приобрел.

Другое направление в развитии театра носило ярко выраженный светский характер. Оно объединяло и публичный театр, обслуживавший массового городского зрителя, и частные театры, возникавшие по инициативе дворян, купцов, отдельных представителей знати и даже лиц из окружения царя. Рассчитанный в основном на удовлетворение зрелищных интересов, репертуар этих светских театров складывался стихийно и практически не регламентировался. Это направление имело значительно

более благоприятные условия для своего развития, нежели скованный рамками кастовости театр школьной драмы.

Репертуар **светского театра** составляли многочисленные инсценировки рыцарских повестей и авантюрных «гисторий», в большинстве своем переведенных с других европейских языков¹. Таковы, например, «Акт или действие о Петре Златых Ключах и о прекрасной королевне Магилене Неаполитанской», «Комедия гишпанская о Ипалите и Жулии», «Акт о Сарпиде, дуксе Ассирийском, о любви и верности», «Комедия об Индрике и Меленде», «Акт о царе Перском Кире и Скифской царице Томире», «Действие о короле Гишпанском» и др. В центре пьес обычно герой и героиня, связанные взаимным чувством. Основной сферой самоутверждения личности героя почти в каждой пьесе являются его воинские или гражданские деяния, сочетающиеся с сохранением верности возлюбленной. Во имя предмета своей любви герои совершают подвиги, претерпевая при этом разнообразные приключения. Другой устойчивой чертой таких пьес является активность героини в отстаивании своего права на свободу выбора и на проявление своих чувств. Преодоление различного рода препятствий на пути соединения влюбленных и составляют основу сюжета, заканчивающегося обычно победой добра и торжеством справедливости.

Художественная структура такого рода пьес была синкретична. Сценические приемы, принятые в бродячих труппах английских и немецких комедиантов, сочетались в них с элементами поэтики школьной драмы. Хотя пьесы также писались силлабическими стихами, из них исчезли аллегорические пантомимы и эмблематика. Отпала нужда в хоровых партиях: музыкальные репризы наполнились любовными ариями. Декламация уступила место экспрессивным диалогам. Беллетристический сюжет, с многочисленными сценами поединков, погони, внезапных разлук и встреч, реальной и мнимой смерти, вносил в действие динамику, которая усиливалась благодаря двуплановости сценической площадки. Действие пьес происходило то на «большом» театре, занимавшем переднюю часть сцены, то на «малом» (заднем) театре, отделенном от переднего занавесом.

¹ Анализ специфики жанровых форм драматургии этого театрального направления уже не раз привлекал внимание исследователей. См.: *Кузьмина В. Д.* Русский демократический театр Стенник Ю. В. Жанр трагедии в русской литературе. Эпоха классицизма. - Л., 1981.

В центре развития фабулы большинства таких пьес всегда лежала любовная коллизия. Неизменными компонентами сюжета выступали мотивы ревности, подозрения в измене (обычно мнимой), предательства. Они и определяли сюжетную завязку. Лирическая стихия любовного чувства, таким образом, составляла ведущий фон содержания этих пьес. Герой и героиня в разлуке тоскуют и предаются клятвам в вечной верности, сопровождая клятвы пением любовных арий. Вот, например, образец подобной арии:

О драгий мой Орест, друже прелюбезнейший,
Чаю, что не слышит сердце твое совет сей злейший.
Аз же, пребедная, не могу ти гласа подати,
И, где пребываешь, никто ми может поведати.
С ким могу сию мою печаль рассудити
И кто слезы моя может утолити?¹

Обращение к теме любви, верности, налагающей на человека определенные обязательства, отражало появление новых норм отношений между мужчиной и женщиной в свете общих культурных преобразований петровского времени. Подобные проблемы были чужды школьной драматургии. Зато в репертуаре демократических театров, как и в переводной авантюрной беллетристике, любовная тема стояла на первом месте. Эту особенность содержания пьес светского направления можно рассматривать как одну из предпосылок появления в России жанра трагедии классицизма.

Наконец, еще одно направление в развитии русской драматургии первой половины XVIII века было связано с народным **балаганным театром**, функционировавшим на ярмарках или на народных празднествах во время святок и масленицы. Репертуар этого театра уходил корнями в фольклор, восприняв частично традиции интермедийного шутовского фарса из школьного театра. Ясно, что на формы становления жанра трагедии этот театр не мог оказывать никакого влияния.

Таково в самых общих чертах было состояние русской драматургии накануне появления первых трагедий Сумарокова. Если же говорить о конкретных источниках, из которых он мог черпать сведения о драматургической системе и сценических

¹ Из пьесы «Акт о Сарпиде, дуксе Ассирийском...». - Ранняя русская драматургия (XVII-первая половина XVIII в.). Вып. 5. Пьесы любительских театров. - М., 1976. - С.102-103.

принципах высокой трагедии классицизма, то таковыми были, несомненно, спектакли гастролировавших в России в 1730—1740-е годы иностранных трупп. Трагедии Расина и Вольтера русские зрители могли видеть в постановках французской труппы под руководством Ж. Сериньи, прибывшей в Петербург в 1742 году, и находившейся тут свыше 10 лет. Современники Сумарокова имели возможность познакомиться и с драматургическими образцами немецкого классицизма, в частности, с трагедией И.-Х. Готшеда «Умиравший Катон», которую представляла в Петербурге в 1740-е годы труппа Каролины Нейбер.

Первая трагедия Сумарокова «Хорев» была выдержана в правилах классицизма, и именно она положила начало в России новой сценической системе, которая должна была соответствовать уровню европейской театральной культуры. Возникновению нового театра и успеху его у зрителей способствовало завершение к этому времени благодаря усилиям В. К. Тредиаковского и М. В. Ломоносова реформы русского стихосложения, а также относительное упорядочение норм литературного русского языка.

Всего Сумароковым было создано девять трагедий, и на протяжении второй половины XVIII века они составляли, по существу, основу национального трагедийного репертуара. Сумароков перенес на русскую почву общую схему классицистической трагедии: обязательное пятиактное строение пьес, подчеркнуто героическую трактовку характеров, патетику речей персонажей, «правдоподобие» в выражении страстей. Пьесы Сумарокова были написаны шестистопным ямбом, ставшим своеобразным эквивалентом александрийского стиха, - признанного размера в трагедии французского классицизма. В своем стихотворном теоретическом трактате «Епистола о стихотворстве» 1747 года он выделил, вслед за Буало, требования знаменитых трех единств, которые обязаны были соблюдать авторы в жанре трагедии -единства действия, времени и места.

Однако, следуя традициям великих французских драматургов XVII-XVIII веков, Сумароков в то же время в ряде существенных моментов отступил от жанрового канона. Структуре его трагедий была свойственна экономность и простота. Сумароковская трагедия имела минимальное число персонажей. В ней зачастую не

было наперсников - этой обязательной фигуры в трагедиях Расина, где они обеспечивали психологическую мотивировку самовыражения центральных персонажей, открытого излияния страстей. Понимание Сумароковым сущности трагического конфликта делало ненужным присутствие подобных персонажей. Не случайно развязка во многих его трагедиях зрелого периода носит счастливый характер.

Эти особенности структуры сумароковских трагедий были неразрывно связаны с общими представлениями драматурга о задачах театрального зрелища.

Конец 2-главы посвящен драматургии 60-90-х годов 18 века, когда начинаются коренные изменения в истории развития русского классицизма.

В заключении работы подведены следующие выводы. В связи с изменениями и переоценкой ценностей в обществе изменились и общественные отношения к культурно-историческим явлениям восемнадцатого столетия. Данная эпоха является периодом зарождения жанра трагедии в русской литературе и можно считать А.П.Сумарокова основоположником русской трагедии, а отсюда – обязательность изучения его творчества.

Таким образом, к концу XVIII века в развитии жанра классицистической трагедии наблюдается определенный спад. На протяжении нескольких десятилетий этот жанр занимал ведущее положение среди театральных жанров классицизма. В трагедии молодая национальная драматургия смогла воплотить те новые представления о нравственном самоутверждении личности, которые были порождены петровскими преобразованиями в начале столетия. На разных этапах развития литературы непосредственное воплощение законов жанра не оставалось неизменным. Но так или иначе структурной его основой оставался тот канон классицистической трагедии, который был введен Сумароковым. Тенденции к постепенной трансформации этого канона, особенно явно обозначившиеся в творчестве драматургов в 1790-е годы, свидетельствовали о фактической исчерпанности художественных возможностей трагедии классицизма. Отдельные попытки вернуться к канону еще будут предприниматься в начале XIX века, но новые представления о природе художественности, установившиеся на рубеже двух столетий, выдвигали на

первый план новые принципы театрального искусства, а с ними и иные жанры и формы драматургии.

ГЛАВА I. XVIII ВЕК – ОСОБЕННОСТИ ПРОСВЕЩЕНИЯ В РОССИИ. СОЦИАЛЬНЫЕ И ПОЛИТИЧЕСКИЕ ФАКТОРЫ РАЗВИТИЯ КУЛЬТУРЫ XVIII ВЕКА

В современной историографии большую традицию имеет проблема связи русской культуры с западноевропейской. Известным итогом в ее осмыслении является тезис о необходимости не противопоставлять «западную» и «русскую» культуру при изучении их взаимных связей, а выявлять диалектику старого и нового в едином

историко-культурном процессе¹. Начинаясь процесс появления новых сфер культуры (наука, художественная литература, светская живопись и т. д.), и одновременно происходило значительно большее их соприкосновение и взаимовлияние.

В XVIII в. возросли внешние экономические и культурные связи России. Контакты с развитыми западноевропейскими государствами втягивали Россию в мировой экономический и культурный процесс. Но активный характер этих связей был подготовлен общностью некоторых внутренних процессов. Открытость как характерная черта новой культуры была результатом разрушения средневековых устоев и особенностью не только русской, но и западноевропейской культуры. Процесс взаимодействия национальных культур в период их формирования значительно усилился и приобрел качественно новые черты по сравнению с предшествующим временем.

Вопрос о путях и средствах распространения культуры в обществе, степень овладения ею различными общественными слоями, в первую очередь образованием является важной историко-культурной проблемой. В новый период общекультурный прогресс был связан с демократизацией культуры – процессом, в результате которого произошло расширение круга потребителей и производителей культурных ценностей, увеличение возможностей приобщения к культуре различных социальных групп. По сравнению с предшествующим временем в обществе увеличивалась система передачи культурных ценностей, формировался новый «механизм» их распространения (светская школа, гражданская азбука, новый литературный язык, печатная книга, газета, журнал и т. д.). Петровская эпоха занимает важное место в истории культуры России, поскольку в это время произошел крутой перелом в культурной жизни, имевший далеко идущие последствия для судеб отечественной культуры.

Почва для распространения идей Просвещения была подготовлена реформами Петра I. Эпоха Петра – эпоха просветительства и «птенцы гнезда петрова (прообраз будущей интеллигенции), представляли собой очень тонкий слой образованных реформаторов, во многом оторванных от образа жизни не только большинства

¹ См.: Краснобаев Б. И. Основные черты и тенденции развития русской культуры в XVIII в. // Очерки русской культуры XVIII в. – М., 1985. – Ч.1. – С.20.

населения, но и от жизни своего класса. С этим связывают хрупкость преобразований, обратимость реформ и непредсказуемость событий XVIII века. В России просвещенное дворянство составляло меньшинство, а остальное общество придерживалось традиционалистских взглядов. В дворянстве Петр видел подневольное сословие, оно несло повинность: служба. От государя зависело благосостояние дворян. К концу его царствования страна уверенно шла по пути европеизации и оказалась включенной в культурную орбиту Запада. Быстрыми темпами шло становление отечественной науки и образования. Образование давалось в западном духе и на свою страну смотрели взглядом постороннего. Но на западный лад образованный человек, зачастую, внутри себя сохранял приверженность русским традициям. Не сразу давалось ощущение внутренней свободы и независимости, индивидуальных достоинств и чести. Появилось много новшеств, каких не знала допетровская Россия: газеты, журналы, портретная живопись.

К середине XVIII века образованное общество состояло из европеизированного дворянства (прежде всего московского и петербургского), а также крайне малочисленной молодой разночинной интеллигенции (разночинцами называли выходцев из семей солдат, матросов, священнослужителей, мелких чиновников и т.д.) Философские и общественно-политические идеи западноевропейских мыслителей начали проникать в Россию уже при Петре I. Но движение Просвещения под общим названием "вольтерьянство" получило распространение в 40- 60-е гг. XVIII в.

Если в конце XVII века лидером европейского Просвещения была Англия, то в XVIII веке "историческая инициатива" перешла к французскому Просвещению. Кроме того, российская "французомания" была вызвана расширением культурных связей между Россией и Францией, особенно во второй половине XVIII в. Богатые дворяне имели прекрасную возможность приобщиться к Просвещению во время путешествия за границу, или изучая труды просветителей (благодаря знанию языка). В России чрезвычайную популярность получили произведения просветителей: образованное общество зачитывалось книгами Вольтера, Монтесье, Д.Ламбера и Дидро. Но многовековой путь развития России во многом отличался от европейского, и семена Просвещения, попав на русскую почву, принесли иные плоды, нежели на Западе.

Русское Просвещение обращено к Европе, оно возникло позже европейского. Реформы были изначально ориентированы на позитивный (так считалось) опыт Европы. Европейская культура считалась средством, с помощью которого возможно достичь необходимого роста. Если идеи равенства и всеобщей ценности, сформированные на Западе, развивались под воздействием буржуазно-демократических процессов, то в России они вступали в противоречие с крепостной системой, деспотичным государством и самодержавием, как средневековым идеалом национального устройства. Феномен русского самодержавия, в его специфических взаимоотношениях с дворянской и народной культуры ведет к формированию русского радикализма (революционного, а не эволюционного). Весь XVIII век в России проходит под знаком Просвещения.

Франция во второй половине XVIII века уже была на пороге великой революции. Резкая критика просветителями отживших порядков и предрассудков, провозглашаемые ими идеалы соответствовали настроениям будущих вождей революции. Между тем Россия времен расцвета вольтеррианства совершенно не походила на Францию: на промышленных предприятиях царил крепостной труд, а наиболее состоятельные предприниматели из купцов жаждали слиться с могущественным и привилегированным дворянским сословием. Крепостное право вошло в кровь и плоть России, став привычным, будничным явлением. Его охраняло самодержавие, имевшее в своем распоряжении огромный государственный аппарат¹. Крестьянство вместе с духовенством и купечеством пребывало скорее в допетровской Руси. Дистанция между культурой дворянства и др. сословий, возникла не изнутри, её создало усвоение западной культуры. Складывается конфликт между просвещенным меньшинством (культурной элитой) и консервативно настроенным большинством. Наблюдается социальный феномен: петровские реформы изменили положение благородного сословия в сторону Запада, а «подлых» людей – в сторону Востока. Приоритет государственной службы характеризует переход от традиционного аграрного общества к индустриальному обществу.

¹ История русского искусства. Под ред. И.А. Бартенева, Р.И. Власова. - М.: Изобразительное искусство, 1987.

Вестернизация культуры выступала как средство её ориентации относительно европейских и западных ценностей, а внешняя демократия жизни служила укреплению абсолютизма восточно-деспотического типа под личиной Просвещения. Абсолютизм явился решающей силой в утверждении новой светской культуры, ибо от того, как шел этот процесс, зависела судьба петровских преобразований. Своим образовательным мероприятиям Пётр стремился придать ещё больший размах и планомерность. Будучи за границей, Пётр вызывает к себе одного из самых выдающихся мыслителей и ученых того времени – Лейбница. Лейбниц принимается на русскую службу, с тем, чтобы своими предложениями и проектами способствовать систематическому «введению наук» в России. В отношениях Петра с Лейбницем мы сталкиваемся с первой попыткой реализации идеи союза монарха с философами, утопическая мечта о котором, будет так популярна в кругах позднейшей французской философии. Идея подобного союза ляжет в основу одной из наиболее влиятельных политических доктрин XVIII века, которая получит название «просвещенного абсолютизма».

Расцвет «просвещенного абсолютизма» приходится на царствование Екатерины II. Она вступает в переписку с виднейшими мыслителями Франции – Вольтером, Д.Аламбером, Дидро. Помогает им материально, закупает коллекции картин и библиотек, пишет получивший по всей Европе «Наказ», в котором заявляет о своем намерении воплотить идеи французских просветителей в законы Российской империи. В письмах к Вольтеру Екатерина рисует фантастические картины народной жизни в России: например, в её империи все и всем довольны; нет крестьянина, который не ел бы курицы, когда ему захочется; везде поют благодарственные молебны, пляшут. Неудивительно, что слава о Звезде Севера, «благодетельнице всех народов», как называл Екатерину Вольтер, быстро распространяется в Европе¹.

Созданная государственной властью система социокультурных учреждений (светские школы, типографии гражданской печати, Академия наук и др.), указы,

¹ В замечаниях Дидро на «Наказ» пишет: «Русская императрица, несомненно, является деспотом. Если предположить, что сами размеры России требуют деспота, то Россия обречена быть управляемой дурно. ...Поэтому во всякой стране верховная власть должна быть ограниченной, и притом ограниченной наипрочнейше. Труднее, нежели создать законы, и даже хорошие законы, обезопасить эти законы от всяких со стороны властителей».

законодательно закреплявшие культурные новшества, не только расширяли сферу новой культуры, но и способствовали ее воспроизводству. Осуществление многих реформ, особенно в области культуры, встречало немало противодействий со стороны поборников «ветхозаветности» и старины. В числе противников преобразований оказалась и православная церковь. Такая позиция церкви во многом определила политику к ней со стороны абсолютизма. С ликвидацией патриаршества и созданием Синода (1721) церковь фактически потеряла самостоятельность в духовной жизни общества, что уменьшало ее влияние на общественно-культурную жизнь. С утратой церковью своей самостоятельности менялось значение религиозного мировоззрения как преобладающей формы выражения духовного творчества. Стало возможно более быстрое развитие рационализма, формирование нового взгляда на человеческую личность, ее творческого потенциала, утверждение личностного начала в культуре.

Над авторитетом церкви в сознании всех, не только передовых, но и просто шагавших в ногу со временем людей непререкаемо стал авторитет государства. Именно государство в мышлении людей XVIII века являлось высшей не только политической, но и моральной ценностью, перед которой отступали все остальные; польза государства, независимо от того конкретного содержания, которое вкладывалось в это понятие различными общественными классами и группировками, считалась обязательной целью всех частных усилий и стремлений, долгом каждого гражданина. Тон в этом отношении задавал сам Пётр.

Известно знаменитое его обращение к армии перед Полтавским сражением, решившим судьбу петровских преобразований: «Воины, се пришел час, который решит судьбу отечества! Вы не должны помышлять, что сражаетесь за Петра, но за государство, врученное Петру... А о Петре ведайте, что ему жизнь не дорога, только жила бы Россия, благополучие и слава и благосостояние её...». Одновременно с новым понятием о государстве, праве, законе, в сознание людей стали проникать новые знания о природе и мире.

Во времена Московской Руси Западная Европа была почти недоступна русскому человеку. Поднятию образовательного уровня способствовали начавшиеся при Петре поездки русских людей за границу, в Западную Европу. В 1697 году Пётр

отправляет в Италию, Англию и Голландию 50 молодых людей для обучения кораблестроению и мореходству. В том же году инкогнито выезжает в Европу и сам Пётр. С этого времени поездки с учебными целями «в чужие края» становятся своего рода государственной повинностью, приобретающей подчас прямо массовый характер. Знатные дворянские сынки, возвращаясь на родину, вывозили из «чужих» краев чисто внешний лоск, модные костюмы и прически, светский этикет, что не мешало им оставаться грубыми и заядлыми крепостниками.

Через всю сатирическую литературу XVIII века проходят резко обличительные образы таких «русских парижан», замечательно обобщенные Пушкиным в петиметре Корсакове («Арап Петра Великого»). Но из «чужих» краёв возвращались не только Корсаковы, но и люди, подобные прадеду Пушкина, «арапу» Ганнибалу. Большое значение имели поездки на Запад и для многих выдающихся представителей нашей культуры XVIII века. При этом, в большинстве случаев, овладение европейской культурой не стирало с их облика национально-русские черты, а, наоборот, сопровождалось обострением национального самосознания, нарастанием любви к родине, патриотических стремлений.

Проблема образования, развитие школы молодых людей впервые при Петре I становится государственной политикой. В практику входит обучение молодежи за границей, главным образом корабельному и морскому делу, создается система светской школы. За короткое время в столичных городах появилось еще несколько профессиональных школ: Артиллерийская, Инженерная, Медицинская. При солонечких и уральских заводах по инициативе В.Н.Татищева возникли горнозаводские училища. Эти старейшие профессиональные школы России продолжали существовать и в следующем столетии. Первоначально в школы принимали дворян и разночинцев, детей «всяких чинов». Однако в Навигацкой школе, например, уже с самого ее возникновения в высшем классе, где преподавались алгебра, геометрия, морские науки, могли обучаться только дети дворян. Вскоре детей разночинцев в эти школы принимать перестали. Постепенно они превращались в закрытые привилегированные учебные заведения для дворян. На базе некоторых

профессиональных школ впоследствии образовались высшие специальные учебные заведения.

В 1714 году в ряде провинциальных городов были организованы цифирные школы. Указ Петра предписывал «всем дворянским и подьячим детям» учиться в этих школах «поголовно». Без получения свидетельства об окончании цифирной школы «жениться их не допускать и венечных памятей не давать»! Однако вскоре правительство, как и в случае с профессиональными училищами, стало отступать от провозглашенного Петром принципа.

В 1716 году были освобождены от необходимости учиться в цифирных школах дети дворян, в 1722 году - дети духовенства в связи с организацией епархиальных училищ. Впоследствии цифирные школы практически прекратили существование и в 1744 году были слиты с гарнизонными школами, предназначенными для обучения солдатских детей¹. В петровское время не принимались в школы крестьяне, особенно для детей крепостных. В городах продолжали сохраняться старые формы обучения, так называемые школы грамоты; в дворянских семьях преобладало домашнее обучение. Учеба рассматривалась как особый вид службы дворян, которая при Петре I приобрела новый характер, связанный с появлением системы чинов.

Реформы, проведённые Петром I (1689–1725), затронули не только политику, экономику, но также и искусство. Целью молодого царя было поставить русское искусство в один ряд с европейским, просветить отечественную публику и окружить свой двор архитекторами, скульпторами и живописцами. В то время крупных русских мастеров почти не было. Петр I приглашал иностранных художников в Россию и одновременно посылал самых талантливых молодых людей обучаться “художествам” за границу, в основном в Голландию и Италию. Во второй четверти XVIII в. “петровские пенсионеры” (ученики, содержавшиеся за счет государственных средств – пенсионера) стали возвращаться в Россию, привозя с собой новый художественный опыт и приобретённое мастерство.

¹ Солдатские дети - это дети рекрутов, родившиеся во время их службы в армии. Введенная при Петре I рекрутская система комплектования армии предполагала пожизненную службу солдат. Отданный в рекруты, его жена и дети уже не принадлежали к прежнему сословию.

В истории русского искусства XVIII столетие было периодом ученичества. Но если в первой половине XVIII в. учителями русских художников были иностранные мастера, то во второй они могли учиться уже у своих соотечественников и работать с иностранцами на равных. Светская направленность знаний, новые формы обучения, связь с практикой в этих школах увеличивали кругозор человека, возможности познания им окружающего мира. Все это существенно расширяло сферы действия светской культуры. Специального учебного заведения для подготовки учителей в России еще не существовало. В профессиональных, цифирных школах учителями обычно работали иностранцы, приглашенные на службу Петром I, специалисты-практики, выпускники самих школ.

Дальнейшим важным шагом в утверждении светской культуры были введение гражданской азбуки и начало гражданской печати. Реформа шрифта, проведенная в 1708-1710 гг., упростила сложную кириллицу и способствовала дальнейшему разделению сфер светской и церковной книжности. По меткому выражению Ломоносова, «при Петре Великом не одни бояре и боярыни, но и буквы сбросили с себя широкие шубы и нарядились в летние одежды». Окончательный вариант гражданской азбуки был утвержден Петром I в 1710 году. «Сими литерами, - указывал он, - печатать художественные и мануфактурные книги». Правительство активно использовало книгу для пропаганды проводимых реформ. В указах, регламентах, манифестах, публицистике излагались события внутренней жизни, утверждалась и обосновывалась необходимость преобразований. |В России начали издавать официальную печатную газету «Ведомости» (1703), в которой публиковались внутренняя и иностранная хроника, сведения о военных, хозяйственных и культурных событиях.

1705 г. первую гражданскую типографию открыл В.А.Киприанов. Он происходил из мещан Кадашевской слободы и был одним из активных деятелей петровских преобразований. В.А.Киприанов известен как составитель некоторых учебных пособий, соавтор «Арифметики» Л.Ф.Магницкого, в его типографии гравировались таблицы к этой книге. Издавались журналы, в них печатались статьи Дашковой, Новикова и самой императрицы. Однако книжная торговля в первые

десятилетия XVIII в. была еще слабо развита. Она сдерживалась многими факторами: торговцы старопечатными рукописными книгами неохотно распространяли светские издания часто из-за враждебного отношения к петровским преобразованиям, книга дорого стоила, наконец, она была малодоступна, так как грамотность была еще весьма незначительной. Тираж книг в это время был, как правило, невелик, только учебная литература печаталась тиражами в 11-14 тыс. экземпляров. В народной среде продолжала бытовать рукописная, старообрядческая книга, лубочная картина.

Известным политическим лубком петровского времени была знаменитая картинка «Как мыши кота хоронили», созданная в среде противников преобразований. Обеспокоенное появлением печатных и рукописных произведений, в которых осуждалась преобразовательная деятельность, правительство в 1721 г. издало указ, запрещающий без разрешения Синода печатать и распространять «листы и картинки». Этот указ положил начало официальной цензуре. Известным итогом государственных преобразований в области просвещения и науки было учреждение Академии наук. Создание петербургской Академии. Мысль об организации научного центра возникла у Петра еще в 1718 г., когда он посетил Францию и познакомился с деятельностью Французской академии.

В январе 1724 г. проект создания Академии наук и художеств, как она первоначально называлась, слушался в заседании Сената и был утвержден Петром I. Официальное открытие Академии состоялось в 1725 г. уже после его смерти. Особенностью петербургской Академии наук было объединение научно-исследовательских и педагогических функций, что вытекало из необходимости не только развития науки, но и решения проблемы создания отечественных научных кадров.

В системе Академии находились университет и гимназия. Создание Академии наук было крупным событием в общественно-культурной жизни России. В стране впервые возник научный центр, имевший достаточно оснащенную базу для исследования в различных областях знаний. Академия имела библиотеку, музей, типографию, ботанический сад, обсерваторию, физическую и химическую лаборатории.

Некоторые из этих учреждений появились позже как результат развития самой Академии.

Из стен академического университета вышли многие крупные ученые, имена которых стали широко известны в русской науке и просвещении второй половины XVIII в. Академический университет закончил М.В.Ломоносов, ставший первым русским академиком. Интерес к научным знаниям в первые десятилетия XVIII в. был связан с практическими потребностями Российского государства в освоении новых территорий, полезных ископаемых, с градостроительством. Преимущественное развитие получили в это время естественные науки. Развитие механики и математики также носило прикладной, практический характер. Одним из достижений технической мысли было создание А.К.Нартовым, выдающимся механиком своего времени, первого в мире токарно-винторезного станка. Научные и технические данные применялись при сооружении плотин и механизмов на мануфактурах, при строительстве каналов, доков, корабельных верфей.

В петровское время предпринимались попытки написания отечественной истории, был создан труд по истории Северной войны. Петр I интересовался русской историей и заставлял изучать ее своих сподвижников. По его указанию в 1722 г. начался сбор материалов по истории России. Из всех епархий и монастырей было приказано доставлять в Москву рукописи, содержавшие интересные исторические сведения, делать копии, а подлинники «отсылать в прежние места, откуда взяты». Основным руководством по истории России в школах оставался «Синописис», первое учебно-историческое произведение, изданное в Киеве в 1674 г. По переводным учебникам изучали всеобщую историю.

Преобразования первой четверти XVIII века во многом определяли изменения в общественном сознании и способствовали возникновению и обсуждению новых, жизненно важных проблем. Научные и культурные контакты России с Западной Европой влияли на проникновение в русское образованное общество гуманистических и рационалистических учений и взглядов. В России в это время были известны книги крупнейших естествоиспытателей и философов: Коперника, Галилея, Ньютона, Декарта, Гоббса, Пуфендорфа, Лейбница и др.

Общественно-политическая мысль XVIII в. выдвинула целый ряд новых политических, социально-экономических, культурных проблем. В первой четверти века центральное место занимала разработка идеологии абсолютизма, причем господствовало официальное направление. Утверждение или неприятие абсолютной монархии - узловым вопросом идейных столкновений. Интересы основной массы дворянства в петровскую эпоху полностью совпадали с политической программой абсолютизма. Оппозиция политической власти, главным образом, была со стороны реакционного боярства и духовенства. Последователи реформ выступали убежденными сторонниками абсолютизма. Одним из крупнейших его идеологов был Ф.Прокопович (1681-1736), теоретически обосновавший право монарха на неограниченную власть, приоритет светской власти над церковной («Правда воли монаршей», 1722; «Духовный регламент», 1721). Апофеозом самодержавной формы правления стал закон о праве монарха назначать наследника вопреки традиции перехода престола к старшему сыну (этот указ был отменен Павлом I).

Идея неограниченной власти в тот период еще во многом опиралась на традиционное понимание ее «божественного» происхождения. Но с распространением в общественном сознании взглядов европейских мыслителей и философов, идеология абсолютизма начинала использовать и рационалистические идеи «естественного права», «общественного договора», выработанные раннебуржуазной политической мыслью XVII- начала XVIII в.. В общественном сознании утверждается представление о монархическом государстве как высшей форме власти, способной обеспечить «благо» всех подданных. Концепция «общего блага» понималась как достижение благополучия в стране «через служение государственному интересу». Оно становилось обязанностью каждого подданного в соответствии с его сословной принадлежностью. Дворянству при этом отводилась первостепенная роль. Петр I, не отвергавший личное служение отечеству, был для общественных деятелей и мыслителей воплощением идеального монарха. Эта идея продолжала жить в общественном сознании и последующего, XIX столетия.

В петровское время усиливается роль государственной власти во внутренней жизни: государственной политикой наряду с управлением, финансами,

судопроизводством становятся торговля, мануфактурная и заводская промышленность, образование, книгоиздательское дело. Идеи о необходимости просвещения, хотя и медленно, но все же проникают в сознание общества.

У истоков русской национальной науки стоял М.В.Ломоносов (1711-1765). Именно с него, по мнению многих исследователей, начинается век Просвещения в России. Ученый-энциклопедист и патриот, первый русский академик, он оказал значительное влияние на развитие русской и мировой науки и культуры, был избран почетным членом Шведской и Болонской Академий наук. Заслуги Ломоносова в области геологии, минералогии, геофизики, физики, физической химии, химии огромны. Он был новатором во многих областях техники и технологии. Его интересовали горное дело и металлургия, пробирное искусство, производство стекла, получение солей и красок. Ломоносов возродил искусство мозаики в России, в его мастерских были созданы замечательные произведения мозаичного искусства. В естествознании Ломоносов уделял внимание разработке кардинальных, ведущих проблем. Замыслы его во многом опережали время.

В 1748 г. Ломоносов сформулировал, а через несколько лет экспериментально доказал общий принцип сохранения материи и движения как всеобщий закон природы. Спустя почти три десятилетия этот закон был вновь открыт французским химиком А.Лавуазье и стал реальным научным фактом. Ломоносов в 1760 г. экспериментально открыл атмосферу на планете Венера.

М.В.Ломоносов много сделал для распространения просвещения в России. Настаивая на открытии университета в Москве, он писал: «Честь российского народа требует, чтоб показать способность и остроту его в науках и что наше Отечество может пользоваться собственными своими сынами не токмо в военной храбрости и других важных делах, но и в рассуждении высоких знаний».

Академические экспедиции 60-70-х годов XVIII в. можно отнести к числу замечательных достижений русского естествознания, в работе которых участвовали такие крупные ученые, как П.С.Паллас, С.Г.Гмелин, И.И.Лепехин и другие. Собранные во время экспедиций материалы по зоологии, ботанике, этнографии и археологии способствовали научному изучению природы и культуры народов России.

Изданный в 1745 г. «Атлас Российской империи» стал событием мирового значения: к середине XVIII в. подобный атлас имела только Франция.

К концу века значительно возросла пропаганда географических знаний. В 70-х годах вышел в свет «Географический лексикон Российского государства», первый географический словарь в России, география стала обязательным предметом во всех учебных заведениях. В 1803 г. русские ученые и мореплаватели И.Ф.Крузенштерн (1770-1846) и Ю.Ф.Лисянский (1773-1837) совершили первое кругосветное плавание, во время которого был получен богатейший материал для изучения Северного Ледовитого и Тихого океанов.

Успехами в техническом изобретательстве характеризуется вторая половина XVIII в. И.И.Ползунов (1728-1766), русский теплотехник, мастер одного из алтайских заводов, впервые выдвинул идею об использовании силы пара в качестве двигателя. В 1765 г. он построил паровую машину. Однако судьба этого изобретения Ползунова была трагичной. Машина после недолгого времени работы на одном заводе была остановлена, а потом вовсе уничтожена. Другой механик-самоучка - И.П.Кулибин (1735-1818) - изобрел множество оригинальных приборов и инструментов, усовершенствовал шлифовку стекол для оптических приборов, создал семафорный телеграф. Но все эти изобретения также не получили широкого практического применения.

В XVIII в. из гуманитарных наук наибольшее развитие получила история. Основные достижения исторической мысли того времени связаны с деятельностью М.В.Ломоносова и В.Н.Татищева. Ломоносов впервые затронул вопрос об этногенезе славян, высоко оценил их древнюю культуру. Его «Краткий российский летописец» был основным учебником по истории в XVIII в. Труд Татищева «История Российская» был первым опытом научного освещения отечественной истории. Важным фактом русской историографии XVIII в. стали исторические сочинения М.М.Щербатова (1733-1790) и И.Н. Болтина (1735-1792), в которых также предпринималась попытка дать общую концепцию русской истории. Повышение внимания к истории выражалось в распространении исторической литературы, оживлении интереса к народным преданиям и песням, в появлении исторической темы в литературе и

искусстве. Это было существенным моментом в становлении национального самосознания.

В XVIII веке гораздо значительнее стала роль человека в человеческом обществе.

В Петровскую эпоху заслуги перед государством и талант часто ставились выше родовитости. Поэтому возрастал интерес к человеческой личности. Развитие политической системы государства, промышленности и культуры потребовало образованных, энергичных, предприимчивых и умелых людей. В петровское время на Русь не только нахлынула волна европейского просвещения, – коренной ломке подверглись и старые, исконные формы привычного общежития. По возвращении из первого заграничного путешествия Пётр, как известно, на первом же приёме во дворце, вооружившись ножницами, собственноручно обстригает красу и честь домостроевской Руси – истовые, бережно лелеемые боярские бороды, безжалостно режет длинные полы старых боярских одежд. Через короткое время на площадях и улицах с барабанным боем читаются указы, предписывающие всем русским людям, за исключения духовенства и крестьян, в предельно короткий срок одеться в новое европейское платье. Так и в отношении внешнего облика, как мы это видели в отношении типографского шрифта, проводится резкая грань между духовенством, которому разрешалось носить бороду и не облекаться в новое платье, и всем остальным городским населением – мирянами. Петр рушит старый семейный уклад. При дворце и в частных домах начинается устраиваться вечеринки с играми и танцами на западный манер – ассамблеи, на которые бояре обязуются приводить своих жен и дочерей, вступающих в непосредственное общение с молодыми людьми другого пола, участвующих в танцах и других видах развлечений. Взамен господствующего до этого религиозно-аскетического идеала (Домострой) возникает внимание к человеку, признание прав на всестороннее развитие его личности, на полное удовлетворение «земных» потребностей. Все это рождало совсем особое мироощущение.

Люди петровского времени ощущали себя внезапно, словно бы чудом перенесенными в совсем новый мир мыслей, чувств, переживаний, бытовой

обстановки. Петр представлялся «земным богом». Это были восторженные сторонники реформы, борцы за нее, зачинатели культа личности Петра. Другим людям «древних обычаев» и «древнего благочестия» - новое, утверждающееся Петром, представлялось «царством антихриста». Но это не означало, что Русь не знала иного быта, что все было в новинку. В пограничном Пскове местный священник уже в конце XV века увещевает свою паству «не носить немецкого платья». Царские дети уже при Михаиле Федоровиче носят немецкое платье, пошитое им воспитателем Морозовым; а в 1675 году, специальный указ запрещает употребление этого платья служилым чинам при дворе. Немецкое и польское влияние распространялось на костюм значительно быстрее, чем в обстановке.

При Петре основное заимствование шло в воинском и фортификационном искусстве. Армия строилась по западному: шведскому и польскому образцу. На службу, в высшие армейские чины приглашались иностранцы. Но все новшества касались в основном дворянства, зажиточного купечества. Крестьянство, мелкий городской люд, податные сословия они почти не затрагивали. Ношение европейского платья (камзолы, чулки, башмаки, галстуки, шляпы), бритье бороды были обязательными для дворян и купцов. Несоблюдение этих новых обычаев влекло большой денежный штраф. Крестьяне, которым разрешалось носить бороду, должны были платить специальный «бородовой налог». Обычно он взимался при въезде в город. Право не брить бороду, носить платье старого покроя было сохранено за духовенством. По сравнению с предшествующим временем темп жизни очень изменился и казался даже стремительным. «Под грохот пушек и стук топора» (А.С.Пушкин) вошла Россия в число великих держав.

Новым явлением в общественно-культурной жизни России второй половины XVIII- начала XIX в. стало масонство, сложное и противоречивое религиозно-этическое движение, возникшее еще в Англии в начале XVIII в. В России масонство получило распространение в последние десятилетия этого столетия главным образом в форме розенкрейцерства (розенкрейцеры – члены тайных обществ в XVII-XVIII вв. в Германии, Нидерландах и других странах). Нравственная философия масонства с ее идеей совершенствования личности через просвещение, «деятельное человеколюбие»

привлекали в ряды масонов часть передовой дворянской интеллигенции, многих деятелей русской культуры, для которых просвещение сохраняло значение важного фактора общественного развития.

История масонского ордена начинается со средневековых гильдий каменщиков (от англ. mason – "каменщик"). В конце XVI- начала XVIII в. членами братства вольных каменщиков в Англии становятся люди совершенно чуждые ремеслу. Они наследуют от средневековых гильдий веру в Бога, обставленную особыми совместными торжествами, сохраняют внутреннее деление ордена на ступени, перенимают тайные ритуалы, символы, пароли. Призывы масонов к братству и равенству привлекают в их ряды представителей нового, буржуазного общества. Со временем масонство распространилось по всему миру. Великие ложи создаются в Германии, Франции, Италии, Испании, Америке... Появление братств вольных каменщиков в России связывают с именем Петра I, который намеревался таким образом укрепить связи с Англией и способствовать распространению просвещения. Первое время в братствах явно преобладали иностранцы, но затем первенство перешло к россиянам. В первой половине- середине XVIII в. членами ордена были историк Болтин, князь Голицыны, князь Трубецкой и другие люди знатного происхождения, имевшие вес в обществе.

К 1770 году в Петербурге, Архангельске, Риге и Москве насчитывалось 17 масонских лож. Русское масонство ставило перед собой задачу "познания тайны бытия" через христианскую терпимость и "обязательность работы соборной", которая включала в себя самосовершенствование, духовное творчество, просвещение, строительство человеческого счастья. Русских масонов не особенно интересовала политика, они чтили государственность, законность. Неудивительно, что в гимнах и речах братьев воздавалась хвала царственным особам. Великие мастера всячески прославляли династию Романовых. Входили в масонские ложи виднейшие представители русского просвещенного общества (Новиков, Баженов...). Существует версия, что при постройке ансамбля в Царицыно, Баженов использовал масонские символы (например: циркуль, хлеб соль – символ почитаемой масонством чаши Грааля...), поэтому постройки не понравились императрице. Масоны положительно

оценивали политику монархов, иногда критиковали, но нередко и одобряли существование крепостного права в России.

Известно, что в некоторых российских ложах за обсуждение государственных, законодательных, религиозных вопросов налагался денежный штраф. В царствование Екатерины II российское масонство переживало "золотой век". Во многом его расцвету способствовала деятельность московской ложи. В 1787 году, в России грянул страшный голод. И московские масоны организовали столь эффективную помощь голодающим, какой страна до сих пор не знала. Екатерина II благосклонно относилась к филантропическим предприятиям братств. Но грянула Французская революция, которая, как полагали в России, была целиком на совести масонов. И Екатерина испугалась. В 1792 году ложи были запрещены. Император Павел I симпатизировал многим масонским идеям, но колебался, не решаясь отменить екатерининский запрет.

В XVIII веке на российской почве вместились четыре века европейской культуры: Ренессансный – XV век, Постренессансный – XVI век, барочный – XVII век и классицистический – XVIII век. Эпоха царствования Петра явилась периодом русского Ренессанса, который сыграл такую же роль в социокультурном развитии России, как тот же период для Западной Европы. В России весь социокультурный интерес жизни переместился в город, на перипетии государственной службы, на события внешней политики. XVI век в Европе – век религиозной реформации и начало капитализма, в русской истории можно соотнести с петровской эпохой, хотя радикальных церковных реформ не было. Петр четко уловил и внедрил в сознание правящего класса, тот настрой исторического оптимизма и практицизма, который в Европе подарил XVI век. Для барочной эпохи в Европе (XVII- нач. XVIII столетия) характерны антиномии, трагический гуманизм, разочарование в уповании на внутренне присущую миру гармонию, в веру во всемогущество разума человека и его сакральную миссию на земле.

В России европейскому барокко XVII века, соответствовала вторая треть XVIII века, которая была насыщена деятельностью небескорыстных авантюристов и деятелей: Бирон, Орловы, Миних. Это метания между пуританской петровской традицией и карнавальностью елизаветинской. Это эпоха меркантильных героев.

Совершенно иной классицизм XVIII века – это реабилитация разума и знаний. Классицизм в культуре – это торжество содержания над формой, в отличие от барокко, именно в нем видится существенный признак новой эпохи, приверженности античности. В России классицизм – царствование Екатерины II. Просвещенная часть российского общества, была столь же театральна, как и предыдущее поколение, но не столь имитационная (т.е. «костюмная игра в Европу» закончилась), а скорее романтически аффектирована. Люди уже не столь подражали заманчивым иноземным образцам, видя в них форму социальной престижности, сколько органично усвоив европейскую традицию, создавали свои смыслы и содержания собственной национальной культуры.

Историческая миссия XVIII века – это преодоление татаро-монгольского нашествия, это период, когда «иго» было окончательно свергнуто в культурно-цивилизационном отношении. Начало столетия было отмечено рядом явлений в искусстве, связанных с барокко. В России барокко не стало художественным направлением и было характерно для переходного времени, в частности для литературы петровской эпохи. В архитектуре барокко определяло стилевое единство в 40-50-е годы XVIII века. Эта архитектура с присущей ей контрастностью форм, внешностью декора, грандиозностью зданий заложила основы нового градостроительства.

В художественной культуре второй половины XVIII в. господствующим направлением был классицизм. Русский классицизм сформировался несколько позднее западноевропейского, в частности французского классицизма. Неодновременным был процесс становления классицистического искусства. Ранее всего (30-50-е годы) он начался в русской литературе, затем в изобразительном искусстве (примерно с 60-х годов XVIII в.). В своем развитии русский классицизм подчинялся общим закономерностям, ему были присущи и нормативность, и жанровая регламентация, и ярко выраженный интерес к античности. Переводы античных авторов, особенно Анакреона и Горация, пользовались в России большой популярностью. Образцом совершенства воспринималась архитектура древнего мира, античные элементы (колонны, портики, фронтоны и т.д.) становились неперенными

детальми архитектурного оформления зданий. Античные сюжеты были широко распространены в поэзии, драматургии, живописи. Эстетика классицизма, основанная на рационалистических идеях философии Просвещения, требовала от искусства решения больших государственных, общественных задач, что определяло его высокий гражданский пафос. Но русский классицизм имел и некоторые национальные особенности. В отличие от западноевропейского он был более тесно связан с просветительством. Это привнесло в него идеи демократизма, понимание общественного долга в духе просветительских принципов. Поэтому во многих художественных произведениях того времени находили выражение и сочувствие к судьбе обездоленного крепостного крестьянина, и осуждение жестокости невежественного дворянства, и убежденность в силе просвещения как средства избавления от многих социальных бед.

В художественной культуре XVIII века выделяют периоды:

1. Конец XVII- 20-е годы XVIII века несет деятельность Петра, закладываются основы Просвещения. Это время создало идеологию, связанную с воспитательной, созидательной ролью искусства в обществе. Система искусства развивается по нескольким направлениям: это и совершенствование ранее найденных средств художественной выразительности; поиски нового сквозь призму представлений; рождение новых, светских жанров.

2. 30-50 годы XVIII века. Связанный с правлением Анны Иоановны и Елизаветы Петровны – период пышного цветения барокко и перехода к классицизму в архитектуре.

3. Кульминация расцвета Просвещения – правление Екатерины II. Характеризуется взлетом во всех областях художественного творчества, расцвет классицизма, развитие русской словесности, время перехода от парсуны к портрету. Русское искусство вышло из периода ученичества. XVIII век был знаменателен для России заметными переменами и значительными достижениями в области искусства. Изменились его жанровая структура, содержание, характер, средства художественного выражения. И в архитектуре, и в скульптуре, и в живописи, и в графике русское искусство выходило на общеевропейские пути развития.

Еще в недрах XVII века, в петровские времена, происходил процесс «обмирщения» русской культуры. В становлении и развитии светской культуры общеевропейского типа невозможно было полагаться на старые художественные кадры, для которых новые задачи оказались не по плечу. Приглашаемые на русскую службу иностранные мастера не только помогали создавать новое искусство, но и были учителями русских людей. Другим не менее важным путем получения профессиональной подготовки была посылка русских мастеров на учебу в Западную Европу. Так, многие русские мастера получили высокую подготовку во Франции, Голландии, Италии, Англии, Германии. Я думаю, что именно на этом этапе русское искусство вступило в более тесное соприкосновение со стилевыми тенденциями, выработанными в западноевропейском искусстве нового времени, через которые предстояло пройти свой путь и ему. Однако поначалу процесс перестройки художественного сознания русских мастеров протекал с большими трудностями, в методе их работы еще сказывались традиционные представления, законы средневекового творчества в форме монументально-декоративных росписей и иконописи. Идея основания в России своей школы разных художеств появилась еще при Петре I, который дал указание о разработке проекта такой Академии, хотя прошло еще немало времени, прежде чем удалось реализовать эту идею. Поначалу подготовка мастеров велась в различных местах и городах. Это была и Петербургская типография, и Оружейная палата в Москве, однако необходимость дальнейшего развития художественной школы стала особенно очевидной в середине XVIII века. И в 1757 г., в Петербурге состоялось открытие Академии трех знатных художеств. Уже в 1758 г. стараниями М.В.Ломоносова и И.И.Шувалова (президент Академии 1757-1763 гг.) сюда прибыла группа московских и петербургских юношей, склонных к художествам. Преподавание в Академии вели и иностранные учителя: скульптор Н.Жилле, живописцы С.Торелли, Ф. Фонтенбассо и др., которым многим обязана русская культура.

В 1764 г. Академия трех знатных художеств была преобразована в Российскую императорскую Академию художеств. В это время Академия становится и законодателем художественных идей, и учебным заведением. В ее среде выросло

новое поколение художников, прославивших впоследствии Россию на весь мир, это были и архитекторы И.Старов, В. аженов, скульпторы Ф.Шубин, Ф.Гордеев, художники А.Лосенко, Д.Левицкий и др. С основанием Академии художеств эпизодические поездки русских учеников за границу превращаются в постоянную практику учебы и работы за границей, которой удостаивались лучшие выпускники.

В отличие от средневековой эпохи, когда искусство носило, главным образом, культовый характер, в XVIII веке стали интенсивно развиваться его светские формы. Больших успехов достигли: живопись и гравюра, архитектура и скульптура, прикладное искусство. Они наследовали богатейший национальный художественный опыт Древней Руси, использовали европейские культурные традиции. Переход к светским формам художественного творчества в России по сравнению с европейскими странами осуществлялся с опозданием, однако, он был подготовлен всем ее развитием. Поэтому новое русское искусство скоро приобрело профессиональную зрелость. Установка Петра на регулярность предопределило основной аспект восприятия архитектуры как одного из материальных способов трансформации привычного уклада жизни. Меняется подход к созданию городов (раньше кольцевая застройка, теперь линейная). Строительство новой столицы России – Петербурга и других городов государства, многочисленных дворцов, общественных сооружений повлекло за собой развитие декоративной пластики и живописи, круглой скульптуры и рельефа, которые придавали неповторимую красоту архитектурным ансамблям, способствуя формированию искусства XVIII века. Оно складывалось на основе национальных традиций, но впитывало в себя творчески претворенные черты европейских художественных стилей – классицизма XVII века, а в дальнейшем – барокко.

Русское искусство XVIII века принято разделять на 3 временных этапа: Петровская эпоха (первая четверть XVIII века), конец 1720- начало 1740-х и 1740-1750-е годы. Первый этап характеризуется решением градостроительных задач, развитием светских форм изобразительного искусства, созданием новой системы художественного образования. Второй этап – время, когда, несмотря на некоторое замедления процесса художественного развития во времена правления Анны

Иоанновны, петровские реформы приносят ощутимые плоды в области архитектуры и изобразительного искусства; когда возвращаются из-за границы и начинают работать многие петровские пенсионеры; закладываются основы развития искусства середины XVIII столетия. Третий этап представляет собой период дальнейшего подъема национальной художественной культуры, определенный возврат к традициям искусства Древней Руси, расцвет архитектуры барокко (творения Ф.-Б. Растрелли)¹.

Русское искусство, как мы увидим ниже, продолжающее развиваться в XVIII веке на новых европейских началах, по-прежнему оставалось выражено национальным явлением со своим специфическим лицом, и факт этот сам по себе весьма знаменателен. Своеобразно нарастает и динамика стилового развития русской архитектуры XVIII века. В стране, с запозданием выходящей на общеевропейский путь развития, освоение западноевропейских стилей неизбежно протекает ускоренными темпами, причем уже на начальной стадии развития, в петровскую эпоху, существуют зачатки всех стиливых линий, через которые предстояло пройти русской архитектуре на протяжении века. Сущность переходного времени выражалась состоянием многостилья, когда русское искусство образно говоря «примеряло» себя к разным европейским стилям, еще не сделав окончательного выбора, совмещая в себе черты барокко, классицизма и рококо. Углубление разделения труда, формирование всероссийского рынка, рост промышленности и торговли приводит к тому, что в феодальной по укладу еще стране растут и крепнут элементы новой, капиталистической формации, усиливается значение городов в жизни страны в целом.

Живопись вместе с другими видами искусства в России во второй половине XVII столетия переживает серьезные изменения. В определенной мере они подготавливают те коренные реформы, которые происходят в ней в начале XVIII века. Вступая на позиции искусства нового времени со значительным запозданием, по сравнению с другими передовыми, в художественном отношении, европейскими странами, русская живопись по-своему отражает общие закономерности этой стадии развития.

¹ Русское искусство второй половины XVIII- первой половины XIX века// Материалы и исследования. Под ред Т.В.Алексеевой. – М.: Наука, 1979.

Многочисленные коллекции старых западных мастеров имелись в России как в Москве, так и в Петербурге. В них преобладали фламандцы и голландцы, особенно в Москве... Знакомство с северным искусством, несомненно, отразилось на жанре, как на его реалистической концепции, так и на форме. Это влияние могло сказаться и «в интерьерности, и в материальности, и в преобладании небольшого формата»¹.

В России эпоху классицизма сложилась новая художественная литература с характерным для нее сюжетом на основе вымысла, развитой системой жанров (ода, элегия, басня, трагедия, комедия, повесть, роман). «Новая словесность», по словам Пушкина, была «плодом новообразованного общества». Существенно важными элементами этой литературы стала новая система стихосложения и литературный язык. Впервые принципы силлабо-тонического стихосложения сформулировал В. К. Третьяковский (1703-1768) в опубликованной им в 1735 г. статье «Новый и краткий способ к сложению российских стихов». Эта система, заменившая силлабический стих, основана на чередовании ударных и безударных слогов в строке. Она лежит в основе русской поэзии до настоящего времени. В области русского стихосложения, художественной прозы работал М.В.Ломоносов («Письмо о правилах российского стихотворства», 1739; «Риторика», 1745).

Основателем новой русской драматургии был А.П.Сумароков (1717-1777), поэт, автор первых русских трагедий и комедий, директор Российского театра в Петербурге. Общественно-политические взгляды Сумарокова имели дворянскую направленность, но его произведения способствовали воспитанию человеческого достоинства, гуманизма, высокой морали и чести. Будучи сторонником крепостного права, он резко критиковал его крайности. Литература русского классицизма создала образ нового человека-патриота и гражданина. Она способствовала утверждению внесловной ценности человека и решительно боролась с жестокостями крепостничества.

¹ Логвинская Э.Я. Интерьер в русской живописи// Материальность в России. – М.: Искусство, 1978. – С.5.

Середина XVIII в. – важный рубеж в театральной культуре, успехи которой были связаны с развитием отечественной драматургии. Во второй половине XVIII в. театральные труппы существовали в столицах, некоторых провинциальных городах; в дворянских поместьях имелись крепостные театры. В 1756 г. в Петербурге был учрежден первый в России государственный театр «для представления трагедий и комедий». Основу его составила труппа ярославских актеров во главе с Ф.Г.Волковым (1729-1763), замечательным русским актером из ярославских купцов. В Петербурге в это время действовал школьный театр при Сухопутном Шляхетском корпусе, а в 1779 г. Возник частный театр на Царицыном лугу (Марсово поле), которым руководил известный русский актер И.А. Дмитревский (1734-1821). На сцене этого театра впервые были поставлены пьесы Д.И.Фонвизина, а в комедии «Недоросль» Дмитревский сыграл роль Стародума. Но театр просуществовал недолго: в 1783 г. он был закрыт по указу Екатерины II. В Москве театральные представления разыгрывались в университете итальянской труппой Д.Локателли. В 1780 г. был открыт Петровский театр, в репертуаре которого, как это было принято, имелись драматические, оперные и балетные спектакли. Повышению уровня сценического искусства во многом способствовал провинциальный и крепостной театр. Из его среды вышло немало талантливых русских актеров. Театральный репертуар становился предметом обсуждения в печати, высказывались настойчивые пожелания создавать национальную драматургию, которая отражала бы русскую народную жизнь и историю.

В 1792 г. актер и драматург П.А.Плавильщиков в журнале «Зритель» писал, что «отечественность в театральном сочинении должна быть первым предметом». Музыка приобретала характер более сложный и разнообразный; распространялось любительское музицирование, устраивались публичные концерты с участием зарубежных и русских исполнителей, о чем сообщалось в столичных газетах. В 1802 г. в Петербурге было создано Филармоническое общество, которое ставило целью «возбудить в публике интерес к древней и классической музыке». Светская музыкальная культура была представлена несложными, бытовыми формами военной, застольной, танцевальной музыки, широкое распространение получили канты – вид

многоголосной бытовой песни, заимствованный из Литвы и Польши еще в предшествующее столетие. Канты были разнообразными по содержанию, но в основном носили торжественный характер и исполнялись на празднествах в честь военных побед России. Выдающимися мастерами русской национальной музыкальной школы конца столетия были ЕИ. Фомин (1761-1800) и В.А.Пашкевич (1742-1797). Для творчества этих композиторов характерны демократизм, интерес к народному мелосу. Мелодрама Фомина «Орфей» (1792), написанная на текст Я.Б. Княжнина (1742-1791), стала крупнейшим достижением музыкальной культуры XVIII в. Возрожденная в советское время, эта опера с успехом исполняется на концертной эстраде у нас и за рубежом.

Широкую популярность в России в середине XVIII в. получила итальянская и французская придворная опера, творчество итальянских композиторов. В последней трети XVIII в. формируется отечественная композиторская школа, появляются первые русские композиторы, сложные жанры оперной, хоровой, инструментальной, камерной музыки. В XVIII веке опера в нашей стране становится очень популярной. Начиная с 30-х годов XVIII века Москву и Петербург часто посещают труппы из Франции и Италии.

Во многом определяла культурную жизнь России деятельность иностранных музыкантов. В открытом при Екатерине II «Эрмитажном театре» капельмейстерами были Сарти, Паизиелло, Чимароза, Галуппи. В оркестре играли Диц, Лолли, Виотти, Буньяни, Роде и др.; пели примадонны Габриелли, Маркези, Тоди, Можорлети, Шевалье, Мандини; танцевали Ле Пик, Дюпор, Росси, Сантини, Канциани. Декорации для театра писали Гонзаго и Губерти. За техническую часть отвечал Бригонци. Один перечень фамилий говорит о вкусах и интересах аристократии, нашедших выражение в организации императорского театра. Русских артистов было гораздо меньше, а их труд оплачивался значительно скромнее. В музыкальных классах Академии художеств преподавали Г.Раупах и А.Сартори.

Выводы: Традиции художественной культуры Просвещения характеризует не только внешняя устремленность к диалогу. Не менее характерным был диалог внутренний, который вели между собой разные виды искусств. Союз русской

словесности и музыки, давший в XVIII веке столь высокие художественные результаты, в XIX столетии окреп еще более. Как известно, основой европейского романтизма была идея общности искусств, их взаимовлияние и взаимопроникновение. Например, что писал об этом немецкий романтик Роберт Шуман: «Образованный музыкант может с такой же пользой учиться на рафаэлевской Мадонне, как художник – на симфониях Моцарта... Для художника стихотворение превращается в картину, музыкант же перекладывает картину в звуки». Самым наглядным примером синтеза искусств в культуре XVIII века, может служить столица империи, город Санкт-Петербург или театральные постановки, в которых были задействованы художники, декораторы, композиторы, артисты, танцоры и использовались технические новинки. Идея взаимодействия «разных художеств», характерная для русского искусства XIX века, вытекала из всей художественной практики предшествующей эпохи.

На грани двух столетий, в майский день 1799 года, родился Александр Сергеевич Пушкин – в этом есть нечто символическое в данном историческом факте, что именно Его поэтической музе суждено было вдохнуть жизнь в вершинные достижения русской классической музыки. Эти вершины сияют и сегодня: «Руслан и Людмила» М.И.Глинки, «Русалка» А.С. Даргомыжского, «Борис Годунов» М.П.Мусоргского, «Евгений Онегин» и «Пиковая дама» П.И.Чайковского...

Изменился не только быт человека, изменилось его мироощущение, изменились его социокультурные приоритеты. При Петре I произошло «изменение всей знаковой системы Древней Руси» (Д.С.Лихачев): вводилась новая одежда, новая иерархия чинов, закреплённая «Табелью о рангах», была учреждена новая система орденов, в том числе высший военный орден Андрея Первозванного. В XIX веке, после поражения в Крыму, видный общественный деятель Ю.Ф.Самарин писал: "Мы сдались не перед внешними силами западного союза, а перед нашим внутренним бессилием. Мы слишком долго, слишком исключительно жили для Европы, для внешней славы и внешнего блеска, и за свое пренебрежение к России мы заплатились утратой именно того, чему мы поклонялись, - утратой нашего политического и военного первенства".

Даже сегодня, на рубеже XX и XXI столетий, еще нельзя утверждать, что найден ответ на все вопросы, возникшие в ходе дискуссий о влиянии Запада на русскую культуру, о месте России между Востоком и Западом. Современное человеческое общество не стало более гармоничным, гуманным и безопасным. На смену старым противоречиям пришли новые и будущее человечества вряд ли представляется более ясным и безмятежным, чем 100 или 200 лет назад. И именно в этом тревожном мире Россия продолжает мучительно искать пути своего дальнейшего развития. Можно провести параллель между дискуссиями конца XVIII и XIX столетий о влиянии Запада на Россию и необходимости сохранения самобытной русской культуры и современными дискуссиями о месте России в мировом сообществе.

Современное идеализирование Америки и Запада и незнание отечественных культурных традиций, очень во многом напоминает ситуацию, сложившуюся в XVIII веке в России (тогда лишь говорили о повальном "офранцузивании" русской аристократии). Перекосы во взаимоотношениях с иными культурами можно было бы отнести к влиянию пресловутого "русского менталитета" ("гулять, так гулять; любить, так любить..."), но об этом лучше рассуждать, находясь вне рамок данной культуры. Серьезную помощь в этом поиске может оказать осмысление богатейшего опыта, накопленного российской общественной мыслью.

ГЛАВА II. ОСОБЕННОСТИ РАЗВИТИЯ И СПЕЦИФИКА ЖАНРА ТРАГЕДИИ В РУССКОЙ ДРАМАТУРГИИ XVIII ВЕКА

Раздел 1. Особенности развития русской драматургии XVIII века

С учреждения светского придворного театра царя Алексея Михайловича возникает в России драматургия. "Артаксерксово действо", "Иудифь", "Комедия о Товии младшем", "Егориева комедия", "Малая прохладная комедия об Иосифе", "Темир-Аксаково действо", "Жалобная комедия об Адаме и Еве", "Комедия о Давиде с Голиафом", "Комедия о Бахусе с Венусом", балет "Орфей" – такие пьесы были поставлены в театре с октября 1672 г. по январь 1676 г. Большая часть пьес этого

обширного репертуара основана на библейских книгах, другие – на житиях, некоторые знакомили зрителей с антично-мифологическими сюжетами.

“Артаксерксово действо” передавало содержание библейской книги “Эсфирь”, представляя историю персидского царя Артаксеркса, расставшегося со своей непокорной женой Астинь и женившегося на еврейке Эсфири, которая раскрывает придворный заговор царского воеводы Амана и спасает от истребления свой народ. “Иудифь” показывала зрителям хорошо им известную историю осады еврейского города Вефулии Олоферном, воеводой персидского царя Навуходоносора, и спасение осажденных мужественной красавицей Юдифью, проникшей в лагерь Олоферна и отрубившей ему голову. На библейских книгах построены пьесы о Товии, путешествующем в сопровождении ангела, и Иосифе, проданном братьями в рабство в Египет¹ текст, а также история грехопадения Адама и Евы, соблазненных в раю змием, – пьеса была поставлена к концу масленицы 1675 г. и напоминала о посте и покаянии Борьба Тамерлана, известного на Руси под именем Темир-Аксака, с турецким султаном Баязидом I, проигравшим в 1402 г. битву при Анкаре и взятым Тамерланом в плен, была описана как в европейской литературе, так и в драматургии Темир-Аксак, угрожавший в 1395 г. Москве, представлен в этих произведениях защитником христианства. “Темир-Аксаково действо” отражало политические интересы России, находившейся в феврале 1675 г. в состоянии войны с Турцией. Текст пьесы о святом Георгии, победившем змея, нам неизвестен; о ней свидетельствуют документы, упоминающие необходимый для ее постановки реквизит и костюмы. Утрачены и тексты комедий о Давиде и Голиафе (также на известный сюжет из Библии) и о Бахусе с Венусом, главными действующими лицами которой были античные мифологические персонажи – Бахус, его жена Венус, их сын Купидон. Можно предположить, что эта комедия сопровождалась и нравоучением, осуждающим пьянство. Балет “Орфей”, показанный царскому двору в 1673 г., воспроизводил немецкий балет “Орфей и Эвридика”, исполнявшийся в Дрездене в 1638 г. Постановка музыкального спектакля явилась для русского театра событием

¹ “Товия” до нас не дошла, текст “Иосифа” – не полностью.

замечательным, ибо царь Алексей Михайлович не любил светской музыки и поначалу противился ее введению в спектакли. Однако ему пришлось признать необходимость музыки в театральном деле.

Боярин Артамон Сергеевич Матвеев был инициатором и организатором русского театра. Он занимал в 1671-1676 гг. важный пост главы Посольского приказа. Автором большинства пьес был пастор из московской Немецкой слободы Иоганн Готфрид Грегори, человек образованный, знакомый с театральным делом Германии. Несмотря на то, что в Европе шли пьесы на сюжеты истории Эсфири, Юдифи и Товия, Грегори написал свои пьесы самостоятельно, заложив, тем самым, основы оригинальной русской драматургии. Пьесы Грегори писал по-немецки; затем они переводились на русский язык. Помощниками Грегори были обитатели Немецкой слободы медик Лаврентий Рингубер, лейб-медик Лаврентий Блюментрост, а возможно, и учитель Юрий Гибнер (Хюбнер), написавший “Темир-Аксаково действо” на основе книги Жака дю-Бека, изданной в Париже в 1594 г., и ставший во главе театрального дела после смерти Грегори в феврале 1675 г. В 1676 г. пьесы ставил Стефан Федорович Чижинский, преподаватель латыни, впоследствии дипломат, выходец из Западной Украины. Балет “Орфей” ставил инженер Николай Лим.

Первыми актерами придворного театра были ученики из Немецкой слободы, только мальчики, о чем они сами говорили в Прологе “Артаксерксова действия”, прося царя быть снисходительным к их детской игре, они намекали на связь “Персии” с московской действительностью. В 1673 г была набрана труппа из русской молодежи, в том числе из подьячих Посольского приказа. Всего в труппе было 70-80 человек. Служба актеров была тяжелой и подневольной, их держали “за караулом”, платили скудное жалованье, причем крайне нерегулярно, о чем они вынуждены были напоминать в своих челобитных, чтобы не умереть “голодной смертью”. На театральное дело между тем тратились огромные средства, отпускались и закупались дорогие заграничные ткани, ленты и кружева, изготовлялось оружие, приобретались музыкальные инструменты, писались грандиозные декорации. Спектакли шли в селе Преображенском или в Москве. По желанию царя все необходимое для спектакля

спешно перевозилось из Москвы в Преображенское и обратно. Театр пользовался у царя большим успехом. Первую пьесу он смотрел десять часов, не вставая с места, сидя один в зале перед сценой. Бояре и приближенные находились на самой сцене и смотрели спектакль стоя, а царица Наталья Кирилловна с царскими детьми и другими женщинами находилась в зарешеченной ложе. Таковы были условия этикета русского двора.

Первые пьесы русского театра представляли собой драмы, близкие к жанру так называемых “английских” комедий, разыгрываемых в Германии XVII в. труппами английских комедиантов. Их особенностью были драматические коллизии, кровавые сцены – Баязет разбивал свою голову о прутья клетки, в которой его возил Тамерлан, Юдифь показывала окровавленную голову Олоферна. Новостью для русского зрителя были лирические монологи – Артаксеркс объяснялся Эсфири в своей страстной любви. Наряду с героическими персонажами появлялись комические лица – служанка Юдифи Абра и солдат Сусахим говорили простонародным языком и разыгрывали пародии на трагические события пьесы; в “Темир-Аксаковом действе” фигурировал шут Пикельгеринг, крадущий у воинов вино и закуску. Конец, как правило, был счастливым. По-видимому, между действиями и явлениями (“сенями”) разыгрывались интермедии на разные темы, в том числе и на сюжеты басен Эзопа.

В придворном театре царя Алексея Михайловича в 70-х гг. шли пьесы, автором которых был поэт и воспитатель царских сыновей, выходец из Южной Руси, монах Симеон Полоцкий: “Комидия притчи о Блуднем сыне”, развившая сюжет популярного евангельского рассказа, и “О Навуходоносоре царе, о теле злате и о трех отроцех, в печи не сожженных” на сюжет 3-й главы библейской книги пророка Даниила. На эту же тему исполнялась святочная мистерия “Пещное действо” (с 17 до 25 декабря) – царь Навуходоносор хотел сжечь трех отроков, не поклонившихся его золотому изображению, но ангел выводил их из печи невредимыми. В конце XVII в. исполнение мистерии было запрещено, и пьеса [Симеона Полоцкого](#) призвана была заменить популярное зрелище. Пьесы Симеона Полоцкого опирались на традиции украинского школьного театра, не оказавшие заметного влияния на придворный театр. После

смерти царя Алексея Михайловича, последовавшей 30 января 1676 г., его театр прекратил свое существование.

Только в начале XVIII в. профессиональный театр в России возобновился, что соответствовало новому укладу жизни и характеру петровских преобразований. В Россию были приглашены профессиональные немецкие труппы Иоганна Кунста и Отто Фюрста (1702–1706), но их репертуар, далекий от русской жизни, не имел успеха. В 1707–1716 гг. придворный театр возродила младшая сестра Петра Наталья Алексеевна, сначала в Преображенском, а с 1711 г. – в Петербурге.

Петр I придавал значение спектаклям не только как развлекательному зрелищу, но и как средству воспитания. В ее театре шли некоторые пьесы из репертуара театра царя Алексея Михайловича и новые инсценировки Житий из “Четьих Миней” [Димитрия, митрополита Ростовского](#), а также инсценировки светских беллетристических повестей, переведенных с польского во второй половине XVII в. (“Комедия Петра Златых ключей”, “Комедия о Мелюзине”, “Комедия Одундина” и др.). Пьесы театра Натальи Алексеевны относились к “английским комедиям” с их неизменным счастливым концом (в применении к житийным сюжетам, это было торжество христианской добродетели над языческим злом), им было присуще сочетание трагического с комическим, пафоса с просторечием. В них действовали обычные люди – правители, знать, горожане, купцы, монахи, солдаты, женщины разных сословий; действие происходило в доме, во дворце, в городе, в монастыре, в военном лагере; представлялись сцены пиров, турниров, битв, свидания влюбленных, отношения родителей и детей, страдания святых. С другой стороны, в них появлялись характерные для “школьной” драмы аллегорические персонажи – ангел и дьявол, Вера с крестом, Надежда с якорем, Любовь с пылающим сердцем.

Наряду с театром Натальи Алексеевны в эти же годы существовал “школьный” театр Славяно-греко-латинской академии, ставивший пьесы отвлеченно-нравоучительного характера и наполненные символикой панегирические спектакли, прославлявшие победы Петра I в войне со шведами. И театр Натальи Алексеевны, и

“школьные” спектакли были общедоступны, их посещали не только придворные, но и горожане. Петр I стремился ввести театральное “действие” в культурный обиход общества, что было предпосылкой для развития русского национального театра и драматургии XVIII в.

Раздел 2. Жанр трагедии в русской драматургии XVIII века

Жанр классицистической трагедии среди драматургических жанров русской литературы XVIII века занимал одно из ведущих мест. В этом жанре молодая отечественная драматургия, наиболее отчетливо утвердила воспринятые на национальной почве новые нормы европейской театральной культуры, которые отныне стали определять художественные запросы русского общества в области театра.

С жанром трагедии были связаны выдающиеся успехи драматургии классицизма во Франции в период расцвета этого направления в XVII веке в творчестве И. Корнеля и Ж. Расина. Для XVIII века, прошедшего под знаком утверждения приоритета сословно-монархической государственности, идейная коллизия, основанная на столкновении интересов самоутверждающейся личности с идеалами надличностного общественного начала, приобретала повышенную эстетическую злободневность.

Для русской культуры, усвоившей нормы классицизма веком позднее, жанр трагедии приобретал особую актуальность. В центре идейного содержания русской трагедии всегда будет стоять проблема нравственной ответственности индивидуума (будь-то монарх или подданные) в выполнении своего долга перед обществом.

Зарождение национальной драматургии на профессиональной основе произошло в первой половине XVIII века и было связано с увеличением роли театра в общественной жизни страны. Отсутствие предшествующего опыта в области таких драматургических жанров, как трагедия и комедия, позволяло русским авторам более свободно вырабатывать собственные традиции, исходя из общественно-идеологических потребностей своего времени. Всего нагляднее это проявилось в творчестве основоположника профессиональной отечественной драматургии,

создателя первых образцов жанра классицистической трагедии на русской почве А.П.Сумарокова.

В 1749 году на сцене любительского театра Сухопутного шляхетного кадетского корпуса труппа воспитанников Сумарокова разыграла первую его трагедию «Хорев», необычность которой поразила зрителей. Пьеса имела ошеломляющий успех.

Чтобы в полной мере оценить оригинальность «Хорева» для того времени, нам необходимо хотя бы в общих чертах обрисовать, каким был русский театр до 1740-х годов.

Можно выделить несколько направлений, по которым шло формирование театрального дела в России на протяжении первой трети XVIII века. Это, прежде всего, так называемый школьный театр, существовавший с конца XVII века в духовных академиях и семинариях. Основу репертуара составляли инсценировки библейских и евангельских сюжетов, житий святых. Разыгрывание спектаклей в академиях составляло обязательную часть учебного процесса и происходило в основном во время церковных праздников. Иногда, впрочем, дидактико-морализаторская направленность подобных инсценировок сочеталась с установками панегирических декламаций, и тогда школьные драмы приобретали черты прологов-апофеозов, прославлявших политику монархов или военные успехи русских войск в Северной войне. Таковы, например, пьеса «Торжество мира», разыгранная на сцене Славяно-греко-латинской академии в Москве по случаю победы под Ноттебургом в 1703 году, или «Слава Российская» Ф.Журовского, прославлявшая Петра I и сыгранная на сцене гошпитального театра Н.Бидлсю тоже в Москве в 1721 году.

Структуре пьес школьного театра была свойственна своеобразная симметричность в выборе персонажей, что должно было символизировать противоборство сил добра и зла. На сцене помимо библейских и мифологических персонажей присутствовали аллегорические фигуры (Фортуна, Слава, Виктория, Гордость, Зависть, Злочестие и т.п.). Спектакли были насыщены пантомимами, хорами, аллегорической эмблематикой; действие предваряли прологи и антипрологи,

разъяснявшие суть происходящего зрителям. В промежутках между актами исполнялись интермедии – фарсовые сценки шутовского содержания.

Пьесы школьного театра всегда писались силлабическими стихами – 13-сложными периодами, связанными парной рифмой и с ритмической неупорядоченностью внутри стиха. Воспринятый еще в XVII веке из Польши, этот стих был чужд природным свойствам русского языка. Естественная ограниченность зрительского контингента школьного театра и явная консервативность принципов его драматургии делали этот театр далеким от запросов широкого светского зрителя. Общационального значения он так и не приобрел.

Другое направление в развитии театра носило ярко выраженный светский характер. Это направление имело значительно более благоприятные условия для своего развития, нежели скованный рамками кастовости театр школьной драмы. Оно объединяло и публичный театр, обслуживавший массового городского зрителя, и частные театры, возникавшие по инициативе дворян, купцов, отдельных представителей знати и даже лиц из окружения царя. Рассчитанный в основном на удовлетворение зрелищных интересов, репертуар этих светских театров складывался стихийно и практически не регламентировался.

Многочисленные инсценировки рыцарских повестей и авантюрных «гисторий», в большинстве своем переведенных с других европейских языков¹, составляли репертуар светского театра. Таковы, например, «Акт или действие о Петре Златых Ключах и о прекрасной королевне Магилене Неаполитанской», «Комедия гишпанская о Ипалите и Жулии», «Акт о Сарпиде, дуксе Ассирийском, о любви и верности», «Комедия об Индрике и Меленде», «Акт о царе Перском Кире и Скифской царице Томире», «Действие о короле Гишпанском» и др. В центре пьес обычно герой и героиня, связанные взаимным чувством. Основной сферой самоутверждения личности героя почти в каждой пьесе являются его воинские или гражданские деяния,

¹ Анализ специфики жанровых форм драматургии этого театрального направления уже не привлекал внимание исследователей. См.: Кузьмина В. Д. Русский демократический театр XVIII века. – М., 1958; Стенник Ю. В. Жанр трагедии в русской литературе. Эпоха классицизма. – Л., 1981.

сочетающиеся с сохранением верности возлюбленной. Во имя предмета своей любви герои совершают подвиги, претерпевая при этом разнообразные приключения.

Другой устойчивой чертой таких пьес является активность героини в отстаивании своего права на свободу выбора и на проявление своих чувств. Преодоление различного рода препятствий на пути соединения влюбленных и составляют основу сюжета, заканчивающегося обычно победой добра и торжеством справедливости. Художественная структура такого рода пьес была синкретична. Сценические приемы, принятые в бродячих труппах английских и немецких комедиантов, сочетались в них с элементами поэтики школьной драмы. Хотя пьесы также писались силлабическими стихами, из них исчезли аллегорические пантомимы и эмблематика. Отпала нужда в хоровых партиях: музыкальные репризы наполнились любовными ариями. Декламация уступила место экспрессивным диалогам. Беллетристический сюжет, с многочисленными сценами поединков, погони, внезапных разлук и встреч, реальной и мнимой смерти, вносил в действие динамику, которая усиливалась благодаря двуплановости сценической площадки.

Действие пьес происходило то на «большом» театре, занимавшем переднюю часть сцены, то на «малом» (заднем) театре, отделенном от переднего занавесом. В центре развития фабулы большинства таких пьес всегда лежала любовная коллизия. Неизменными компонентами сюжета выступали мотивы ревности, подозрения в измене (обычно мнимой), предательства. Они и определяли сюжетную завязку. Лирическая стихия любовного чувства, таким образом, составляла ведущий фон содержания этих пьес. Герой и героиня в разлуке тоскуют и предаются клятвам в вечной верности, сопровождая клятвы пением любовных арий. Вот, например, образец подобной арии:

О драгий мой Орест, друже прелюбезнейший,
Чаю, что не слышит сердце твое совет сей злейший.
Аз же, пребедная, не могу ти гласа подати,
И, где пребываешь, никто ми может поведати.
С ким могу сию мою печаль рассудити
И кто слезы моя может утолити?¹

¹ Из пьесы «Акт о Сарпиде...»/ Ранняя русская драматургия (XVII- первая половина XVIII в.). – Вып. 5. – Пьесы любительских театров. – М., 1976. – С.102-103.

Подобные проблемы были чужды школьной драматургии. Зато в репертуаре демократических театров, как и в переводной авантюрной беллетристике, любовная тема стояла на первом месте. Обращение к теме любви, верности, налагающей на человека определенные обязательства, отражало появление новых норм отношений между мужчиной и женщиной в свете общих культурных преобразований петровского времени. Эту особенность содержания пьес светского направления можно рассматривать как одну из предпосылок появления в России жанра трагедии классицизма.

Еще одно направление в развитии русской драматургии первой половины XVIII века было связано с народным балаганным театром, функционировавшим на ярмарках или на народных празднествах во время святок и масленицы. Репертуар этого театра уходил корнями в фольклор, восприняв частично традиции интермедийного шутовского фарса из школьного театра. Ясно, что на формы становления жанра трагедии этот театр не мог оказывать никакого влияния.

Таково в самых общих чертах было состояние русской драматургии накануне появления первых трагедий Сумарокова. Если же говорить о конкретных источниках, из которых он мог черпать сведения о драматургической системе и сценических принципах высокой трагедии классицизма, то таковыми были, несомненно, спектакли гастролировавших в России в 1730-40-е годы иностранных трупп. Трагедии Расина и Вольтера русские зрители могли видеть в постановках французской труппы под руководством Ж.Серины, прибывшей в Петербург в 1742 году и находившейся тут свыше десяти лет. Современники Сумарокова имели возможность познакомиться и с драматургическими образцами немецкого классицизма, в частности, с трагедией И.-Х.Готшеда «Умиравший Катон», которую представляла в Петербурге в 1740-е годы труппа Каролины Нейбер.

В правилах классицизма была выдержана первая трагедия Сумарокова «Хорев», и именно она положила начало в России новой сценической системе, которая должна была соответствовать уровню европейской театральной культуры. Возникновению нового театра и успеху его у зрителей способствовало завершение к этому времени,

благодаря усилиям В.К.Тредиаковского и М.В.Ломоносова, реформы русского стихосложения, а также относительное упорядочение норм литературного русского языка.

Сумароковым создано девять трагедий, и на протяжении второй половины XVIII века они составляли, по существу, основу национального трагедийного репертуара. Он перенес на русскую почву общую схему классицистической трагедии: обязательное пятиактное строение пьес, подчеркнута героическую трактовку характеров, патетику речей персонажей, «правдоподобие» в выражении страстей. Его пьесы были написаны шестистопным ямбом, ставшим своеобразным эквивалентом александрийского стиха, – признанного размера в трагедии французского классицизма. В своем стихотворном теоретическом трактате «Епистола о стихотворстве» 1747 года он выделил, вслед за Буало, требования знаменитых трех единств, которые обязаны были соблюдать авторы в жанре трагедии – единства действия, времени и места.

Не представляй двух действ к смешению мне дум;
Смотритель к одному свой устремляет ум.
Ругается, смотря, единого он страстью
И беспокоится единого напастью. <...>

Не тщись глаза и слух различием прельстить
И бытие трех лет мне в три часа вместить:
Старайся мне в игре часы часами мерить,
Чтоб я, забывшись, возмог тебе поверить,
Что будто не игра то действие твое,
Но самое тогда случившись бытие. <...>

Не сделай трудности и местом мне своим,
Чтоб мне, театр твой зря, имеючи за Рим,
Не полететь в Москву, а из Москвы к Пекину:
Всмотрясь в Рим, я Рим так скоро не покину.

Следуя традициям великих французских драматургов XVII-XVIII вв., Сумароков в то же время в ряде существенных моментов отступил от жанрового канона. Структуре его трагедий была свойственна экономность и простота. Трагедия Сумарокова имела минимальное число персонажей. В ней зачастую не было наперсников – этой обязательной фигуры в трагедиях Расина, где они обеспечивали

психологическую мотивировку самовыражения центральных персонажей, открытого излияния страстей. Понимание Сумароковым сущности трагического конфликта делало ненужным присутствие подобных персонажей. Не случайно развязка во многих его трагедиях зрелого периода носит счастливый характер. Эти особенности структуры сумароковских трагедий были неразрывно связаны с общими представлениями драматурга о задачах театрального зрелища.

Проблема самоутверждения личности стояла в центре содержания французской классицистической трагедии XVII века. Идея власти рока над смертными, лежавшая в основе античной трагедии, наполнялась новым содержанием. Конфликт приобретал вполне земное обоснование, ибо на пути достижения человеком счастья вставали препятствия, вытекавшие из обязательств, предписываемых личности ее общественным положением. В итоге источник гнетущих человека сил мыслился как в противостоящих ему обстоятельствах, так и в нем самом. Путь самоутверждения личности в трагедии классицизма представал как борьба со страстями, этими единственными в художественном сознании века атрибутами человеческого характера. Человек - творец собственной судьбы, оказывался трагически бессильным перед лицом неподвластной ему стихии собственного «я». Так подвергались своеобразному испытанию завещанные эпохой Возрождения представления о свободе человеческой личности.

Проблема самоутверждения личности через ее трагическую гибель приобретала в сознании деятелей русской культуры XVIII века совершенно иную трактовку, нежели в театре французского классицизма. Ценность личности в социальной практике России этого столетия измерялась степенью ее включенности в структуру сословно-монархической государственности. И самоутверждение личности не мыслилось вне служения интересам государства. Все сказанное помогает понять специфику воплощения в пьесах Сумарокова трагического конфликта.

Мы наблюдаем раздвоенность композиционной структуры уже в самой первой трагедии Сумарокова «Хорев» (1747). В пьесе два конфликта. В поступках пылких молодых влюбленных, Хорева и Оснельды, нарушающих свой сословный родственный долг, и должно, на первый взгляд, заключаться противоречие,

положенное в основу драматического действия: противоречие между долгом, определяемым общественным положением личности, и между неподвластными разуму влечениями человеческого сердца (любовным чувством). Но не этот конфликт приводит действие пьесы к трагической развязке. Драматический финал порожден поступками монарха, забывающего о своем долге перед подданными. Несоответствие действий монарха облику истинно добродетельного правителя и составляет источник конфликта.

Монарх Кий является центральным персонажем трагедии, поверивший наговорам злодея, боярина Сталверха. Тот обвинил Хорева в измене, а Оснельду в пособничестве ему. Влюбленные гибнут, будучи безвинно оклеветаны. Идеальный пафос трагедии сводится к предостережению монархов против слепого следования советам злодеев и льстецов, стоящих у трона. В лице Сталверха воплощены те силы, с которыми должен бороться монарх и которым истинный глава государства не должен позволять овладеть собой.

Итак, центр идейной проблематики первой трагедии Сумарокова сосредоточен не столько на коллизии, вытекающей из борьбы между долгом и страстью в душах влюбленных, сколько на коллизии нарушения своего долга монархом. Это помогает понять политико-дидактическую сущность трактовки Сумароковым в «Хореве» трагического конфликта. Это же объясняет и раздвоенность действия трагедии, приводящую к наличию в пьесе двух конфликтов.

Подобным же недостатком страдала и вторая трагедия Сумарокова «Гамлет» (1748), являвшаяся вольной переработкой пьесы Шекспира.

В своей третьей трагедии «Синав и Трувор» (1750) Сумароков устраняет раздвоенность драматического действия. Перипетии борьбы долга и страсти в душе юных влюбленных, Трувора и Ильмены, противостоящих правителю Новгорода, Синаву, не выливаются здесь в самостоятельную сюжетную коллизию. Претендующий на Ильмену Синав осуществляет свои законные права, ибо девушка была обещана ему в жены, как спасителю Новгорода самим Гостомыслом, отцом Ильмены. Трагизм ситуации состоит в том, что юридическая законность вступает в противоречие с законами естественного права личности на свободу чувства. И

осуществление Синавом своих притязаний на Ильмену приводит монарха к насилию и к трагической гибели, сначала Трувора, а затем и Ильмены.

Тем самым, конфликт между Синавом и любовниками является отражением более глубокого конфликта, раскрывающего вновь не столько нравственно-психологическую, сколько политико-дидактическую основу драматической коллизии пьесы: подчиняясь страстям, монарх становится источником бед и страданий людей, а тем самым тираном. Пьеса учит: долг монарха несовместим с подчинением страсти.

В данной трагедии несомненной удачей Сумарокова следует считать диалектический подход к раскрытию образа Синава, не сознающего преступности своих действий. Ведь Гостомысл действительно обещал ему свою дочь. И будучи виновником смерти подданных, Синав не только тиран, но объективно и жертва своей страсти. И с этой точки зрения образ его также глубоко трагичен.

Что скажешь ты о мне, страны сея народ,
Когда ты слабости души моей спознаешь?
Ах, то ли царский долг, что рвешься и стонаешь! –

воскликает Синав, узнав, что Ильмена его не любит.

Не случайно из числа ранних пьес Сумарокова эта трагедия пользовалась особой популярностью у современников. Она стала своеобразным итогом начального этапа становления жанра трагедии в творчестве драматурга.

Сумароков вскоре создает еще две пьесы - «Артистона» (1750) и «Семира» (1751), в которых специфика жанрового канона сумароковской трагедии приобретает свою структурную законченность. Драматический конфликт в этих трагедиях также строится на столкновении воли монарха с интересами подданных. Но в зависимости от того, в какой мере действия властителя отвечают идеалу гуманного монарха, намечаются разные варианты воплощения конфликта.

В «Артистоне» несправедливые поступки Дария, вставшего на путь насилия, вызывают законный протест, который выливается в восстание против тирана. Но в решающий момент, когда над головой монарха занесен меч, именно Оркант, у которого Дарий отнял невесту, спасает правителя, оставаясь верным сословному долгу. Под влиянием такого благородного поступка происходит чудесное

преображение тирана в милостивого добродетельного государя, и Дарий в финале пьесы сам соединяет Артистону с ее возлюбленным.

Другой структурный вариант конфликта наблюдается в трагедии «Семира». Источник драматической коллизии здесь кроется в честолюбивых притязаниях Семиры и Оскольда, которые, забывая свой сословный долг, поднимают бунт против добродетельного правителя. Их династические притязания исторически мотивированы; но они не оправданы политически, поскольку угрожают интересам государственной целостности. И гибель Оскольда в финале пьесы воспринимается как закономерное возмездие за его неправомочные, с точки зрения сословного долга, притязания.

Характерной особенностью зрелых трагедий Сумарокова является их насыщенность политическими аллюзиями. Выполнение этой функции связывается с появлением в трагедиях особого персонажа - мудрого резонера, который поучает монархов, разъясняет им их обязанности, при этом прокламируя политические идеалы драматурга. Таким персонажем в «Синаве и Труворе» выведен мудрый отец Ильмены, вельможа Гостомысл. В его речах, обращенных к дочери, зритель ощущал тот же учительный пафос, который был свойствен похвальным одам Сумарокова, посвященным царствовавшей Елизавете Петровне:

Храни незлобие, чти в постоянстве твердых.
От трона удаляй людей немилосердых,
И огради его людьми таких сердец,
Какое показал, имея твой отец.
Премудрости во всех последуй ты делах,
И спутницей имей ее во всех путях.
Покровом будь сирот, прибежищем вдовицы:
Яви ты истину под именем Царицы...

Упоминание «отца», умевшего оградить трон нужными людьми, для зрителя середины XVIII века, учитывая, кто был отцом Елизаветы Петровны, наполнялось в контексте дидактической направленности трагедии дополнительным смыслом.

Внутренний пафос сумароковских трагедий, таким образом, пронизан морально-политическим дидактизмом. Как уже справедливо в свое время писал Г.А.Гуковский, трагедии Сумарокова «должны были явиться демонстрацией его

политических взглядов, училищем для царей и правителей российского государства, прежде всего училищем для российского дворянства, которому Сумароков брался объяснить и показать, чего оно должно требовать от своего монарха и чего оно обязано не допускать в его действиях, наконец, каковы должны быть основные незыблемые правила поведения – и дворянина вообще и главы дворянства – монарха»¹. Вот почему источник трагедийной ситуации имеет у Сумарокова всегда политическую окраску. Объясняется это историческими причинами. В обстановке укрепления в России системы монархической государственности после реформ Петра I идея дворянского долга вписывалась в ценностный кодекс просвещенного абсолютизма. Превращая свои пьесы в школу добродетели для монархов и сословной чести для подданных, Сумароков не только внушал зрителям мысли о пагубности и для государства, и для отдельной личности своеволия, но и демонстрировал на сцене, как им должно выполнять свой долг.

Пьеса «Дмитрий Самозванец», представленная на сцене придворного театра в Петербурге в феврале 1771 года стала итоговым произведением Сумарокова в жанре трагедии. Это первая и единственная трагедия Сумарокова, сюжет которой был основан на подлинных исторических событиях. Главный герой пьесы – Лжедмитрий, незаконно занявший русский престол при поддержке поляков в 1605 году. Выбор подобного сюжета давал Сумарокову возможность для постановки в трагедии серьезных злободневных проблем, таких, например, как проблема престолонаследования, зависимости власти монарха от воли подданных и др. Но в центре внимания драматурга остается по-прежнему вопрос о долге и ответственности государя. Право монарха на занятие престола Сумароков ставит в зависимость от его моральных качеств. Династические соображения отступают на второй план.

Так, в ответ на реплику лукавого князя Шуйского о том, что «Дмитрия на трон звела его порода», следует возражение мудрого и бескорыстного Пармена. Его устами в пьесе выражается позиция самого автора:

Когда владети нет достоинства его,
Во случае таком порода ничего.
Пускай Отрепьев он, но и среди обмана,

¹ *Гуковский Г. А.* Русская литература XVIII века. – М., 1939. – С.150.

Коль он достойный царь, достоин царска сана.

Учитывая обстоятельства, сопутствовавшие пребыванию (юридически незаконному) на русском престоле Екатерины II, подобное обсуждение на сцене династических проблем, конечно же, наполнялось аллюзионным смыслом. Главный предмет обличения для Сумарокова в трагедии – неограниченный деспотизм монарха, подменяющего закон личным произволом. Дмитрий презирает веру и обычаи управляемого им народа, он подвергает преследованию русских бояр, ссылая одних и казня других. Жестокость и своеволие движут поступками Дмитрия:

Зла фурия во мне смятенно сердце гложет,
Злодейская душа спокойна быть не может.

Все последующие его реплики и тирады исполнены злобы и ненависти к своим соотечественникам:

Российский я народ с престола презираю
И власть тиранскую неволей простираю.
Возможно ли отцом мне быти в той стране,
Котора, мя гоня, всего противней мне?
Здесь царствуя, я тем себя увеселяю,
Что россам ссылку, казнь и смерть определяю.

Сумароков постоянно усиливает мотив грозной кары, ожидающей Дмитрия за его преступления. Обреченность тирана ощущается в известиях о волнении народа, о шаткости трона напоминает Дмитрию Пармен. Против самозванца готовится восстание во главе с отцом Ксении, князем Шуйским. Конфликт, обозначенный уже в самом начале пьесы как следствие тирании, разрешается восстанием против тирана. Чуждый угрызений совести, отторгнутый всеми и ненавидимый народом, Дмитрий кончает жизнь самоубийством.

В период работы над «Димитрием Самозванцем» Сумароков писал из Москвы Г.В.Козицкому: «Эта трагедия покажет России Шекспира»¹. Поставив целью раскрыть на основе реальных фактов истории судьбу деспота на троне, Сумароков именно у Шекспира нашел образцовое решение подобной задачи. Он наделяет своего Дмитрия некоторыми чертами Ричарда III из одноименной хроники Шекспира. Исследователи

¹ Письмо от 25 февраля 1770 г. Письма русских писателей XVIII века. - Л., 1980. – С.133.

уже указывали, что монолог Дмитрия из второго действия, где узурпатор страшится ожидающего его грозного возмездия, в чем-то соотносится со знаменитым монологом Ричарда накануне решающего сражения. Но конечно же говорить о «шекспиризме» этой трагедии Сумарокова следует с большой осторожностью. В главном, в самом подходе к изображению характера монарха, Сумароков и Шекспир стоят на диаметрально противоположных позициях. Ричард у Шекспира жесток, но на протяжении почти всей пьесы он тщательно маскирует свои честолюбивые замыслы, лицемерно прикидываясь другом тех, кого сам же отправляет на смерть. Шекспир дает портрет деспота-лицемера, обнажая тайные пружины захвата власти узурпатором. Дмитрий в трагедии Сумарокова — откровенный тиран, не скрывающий своих деспотических устремлений. И столь же открыто драматург всем ходом действия пьесы демонстрирует обреченность тирана.

Завершая разговор о вкладе Сумарокова в развитие жанра русской трагедии, следует обратить внимание еще на одну особенность его пьес.

Художественное своеобразие сумароковских трагедий неразрывно связано с тем, что сюжеты их строятся в основном на материале древней отечественной истории. Для Сумарокова это имело принципиальное значение. Смысл его постоянного обращения к сюжетам древнерусской истории объясняется общим подъемом национального самосознания, стремлением деятелей русской культуры утвердить значение собственных исторических традиций. Благодаря во многом Сумарокову, в искусстве русского классицизма эпоха Киевской Руси стала своеобразным эквивалентом античности. Это еще раз свидетельствует, что приобщение к достижениям европейской культуры в этот период не означало разрыва с историческим прошлым, а, наоборот, по-своему стимулировало утверждение самобытных начал. Данная традиция найдет продолжение в творчестве позднейших драматургов и особенно у Я. Б. Княжнина, чья тираноборческая трагедия «Вадим Новгородский» станет символом политического вольномыслия. В национальной истории русские драматурги будут черпать примеры для воспитания гражданственности и патриотизма, а жанр трагедии будет нередко превращаться в трибуну для выражения вольнолюбивых идей.

Свой вклад в развитие жанра классицистической трагедии внес М.В.Ломоносов. Им было создано всего две трагедии «Тамира и Селим» и «Демофонт», из которых на сцене была представлена только первая. Само обращение Ломоносова к созданию театральных пьес диктовалось не столько его внутренними творческими потребностями, сколько было результатом личного указа императрицы Елизаветы Петровны от 29 сентября 1750 года, решившей таким способом стимулировать расширение драматического репертуара русских театров.

В отличие от Сумарокова в осмыслении функции жанра Ломоносов исходил, по-видимому, не столько из сценического восприятия трагедий, сколько основываясь на теоретических трактатах. С одной стороны, он следовал рекомендациям немецкого теоретика И. Х. Готшеда, с другой - сказывалась пройденная им в начале 1730-х годов школа Московской славяно-греко-латинской академии.

Трагедии «Тамира и Селим» (1750) было предпослано краткое «изъяснение», излагавшее исторические факты, необходимые для понимания ее содержания и составлявшие своеобразную экспозицию положенного в основу действия вымышленного сюжета (история любви багдадского царевича Селима к кафской царевне Тамире). Мамай, единственное историческое лицо в пьесе, выступает соперником Селима, рассчитывая жениться на Тамире и получить поддержку ее отца в войне с русскими. Борьба за обладание Тамирой и составляет стержень конфликтной ситуации. Если Мамай стремится достигнуть своей цели, уповая на ложь и коварство, то Селим, олицетворяющий отвагу и благородство, выступает носителем справедливости.

Двойственность художественного решения избранной Ломоносовым темы объясняется воздействием на него традиций школьной драмы. Ломоносов, конечно, был далек от того, чтобы выводить на сцене аллегорические персонажи вроде Незлобия, Долготерпения или Измены. Он создавал «правильную» трагедию. Но само сочетание вымышленной истории о любви Тамире к багдадскому царевичу с подлинными фактами истории России (поражение и смерть Мамай) призвано было, по мысли Ломоносова, подчеркнуть очень важную для него патриотическую идею, на которую он и указал в «изъяснении». Только в данном случае идея выросла из

вымышленного (романтического) сюжета, а подлинным историческим фактам отводилась роль глубинного подтекста.

Осведомленный о конечной судьбе Мамаю, зритель не мог не соотносить происходившее на сцене с историей Руси до Куликовской битвы. В пьесе Ломоносова Мамай временно торжествует, шантажируя Мумета ложным известием о своей победе. Однако основанный на лжи успех Мамаю призрачен. В 5-м действии становится известно о результате Куликовского сражения и позорной смерти Мамаю, и вся пьеса завершается соединением влюбленных. Счастливая развязка трагедии и своеобразная иллюстративность драматического действия помогают понять, что конечная цель авторского замысла заключалась в донесении до зрителя определенного нравственного урока. Идейное содержание трагедии Ломоносова, таким образом, при всей ее внешней выдержанности в жанровых рамках классицистического канона сводилась к доказательству неизбежного торжества истины и справедливости над гордыней, властолюбием и злом. И в этом Ломоносов выступал продолжателем традиций панегирических драм школьного театра. Характерна в этом отношении реплика одного из персонажей пьесы, Надира, заключающая рассказ Селима о позорной смерти Мамаю: «Толь тяжко с высоты Бог гордых повергает!» Так декларируется моральный урок, который зрители должны были вынести от просмотра трагедии.

Сценическая судьба драматургических опытов Ломоносова подтвердила преимущества пути, избранного Сумароковым. Именно с его именем связано создание того типа трагедии, который лег в основу структурного канона жанра и был воспринят последующими русскими драматургами.

Еще при жизни Сумарокова у него появились последователи, внесшие заметный вклад в развитие жанра русской классицистической трагедии. В основном это были поэты, начинавшие свой творческий путь в кружке М.М.Хераскова при Московском университете. Исполняя с 1761 года должность директора университета, Херасков сплотил группу единомышленников, молодых дворян, посвятивших себя занятиям литературой. Некоторые из них увлекались сочинением трагедий: А.А.Ржевский, В.И. Майков и особенно Я.Б.Княжнин, дебютировавший в 1769 году

трагедией «Дидона». В 1760- нач. 1770-х годов их произведения составили основной трагедийный репертуар, ибо, отстраненный от руководства театром в 1761 году, Сумароков дал зарок не писать более для сцены. Свой зарок драматург, конечно, скоро нарушил, но возникший на какое-то время пробел в пополнении репертуара заполнили его ученики.

Судить о ранних пьесах некоторых из них трудно, потому что не все они до нас дошли. Так, например, в анонимном «Известии о некоторых русских писателях» (1768) сообщалось о драматургических опытах А. А. Ржевского: «Года три тому назад сочинил он трагедию «Прелеста», содержание которой взято из истории Киева; пьеса эта, однако ж, несмотря на несколько хороших мест, не удержалась на нашем театре...»¹. Это сообщение дает основание видеть в Ржевском последователя Сумарокова. Верность традициям учителя Ржевский сохранил и в другой своей трагедии «Подложный Смердий». В ней он обратится к теме узурпаторства, создав пронизанную антиираническим пафосом острую политическую трагедию.

Как свидетельствует в «Опыте исторического словаря о российских писателях» Н.И.Новиков, постановка трагедии на сцене придворного театра в 1769 году имела успех у зрителей. Но пьеса не была опубликована. Заимствованный из «Истории» Геродота рассказ о Лжесмердии, временно оказавшемся на персидском престоле и свергнутом в результате заговора вельмож, не мог не вызывать у современников Ржевского ассоциаций с обстоятельствами, сопутствовавшими восшествию на русский престол Екатерины II. Как справедливо отмечал П.Н.Берков, впервые в 1956 году опубликовавший текст трагедии, в отдельных ее монологах автором использован прием аллюзии, позволявший зрителям узнавать в монологах персонажей намеки на правление свергнутого Екатериной Петра III². Сам Лжесмердий оказался на персидском престоле благодаря убийству законного наследника по приказу царя. Подобная переключка сюжета с событиями современности, по-видимому, и помогает понять скорое снятие пьесы со сцены и то, что она не появилась в печати.

¹ Материалы для истории русской литературы. СПб, 1867. – С.138.

² Театральное наследство. - М., 1956.- С.142.

Образом Лжесмердия Ржевский своеобразно предвосхитил отдельные черты сумароковского Лжедимитрия, о чем можно судить хотя бы на основании такой тирады узурпатора:

Перед рабами царь толико есть велик,
Как перед тварями небесных сонмов лик.
То царь в своей стране, что боги во вселенной,
И власти нет границ ему определенной.

Ржевский осознает опасность слишком открытого истолкования содержащихся в пьесе аллюзий. Он останавливает свой выбор на сюжете, заимствованном из древнеперсидской истории. В то же время, используя трагедию для прокламирования определенных политических идей, Ржевский развивал традиции Сумарокова.

Не менее последовательным преемником Сумарокова в жанре трагедии после Ржевского выступил В.И.Майков. Им были написаны две трагедии «Агриопа» на легендарный сюжет из древнегреческой истории и «Фемист и Иеронима». Обе пьесы выдержаны в рамках структурного канона сумароковской трагедии. В настоящей антологии помещена вторая из названных трагедий В.И.Майкова.

Источником сюжета для пьесы Майкова послужил перевод французской повести «История о княжне Иерониме...», которую он полностью переосмыслил. Согласно повести, племянница последнего византийского императора, Иеронима, питала взаимное чувство к одному из военачальников султана, паше Солиману, спасшему ее во время захвата Константинополя. Когда произошло восстание янычар, требовавших по наущению первой жены султана смерти Иеронимы, Солиман помог Магомету II усмирить восставших, за что свирепый султан простил провинившегося пашу и благословил его на брак с Иеронимой.

В трагедии Майкова страстью к плененной греческой княжне охвачен сам султан Магомет. Под именем же паши Солимана скрывается греческий князь Фемист, поднимающий восстание греков против поработителей и разделяющий вместе с Иеронимой смертную участь. Эти изменения в сочетании с трагической развязкой пьесы придавали ее содержанию антиираническую и антитурецкую направленность.

Политическая актуальность выбранного Майковым сюжета и особенно внесенных в него изменений становятся понятными в свете начавшейся в 1768 году русско-турецкой войны. Греческое происхождение основных персонажей пьесы не только усиливало драматизм действия, но и давало автору возможность дополнить идею трагедии существенным в тогдашней обстановке мотивом законности выступления греков против жестокости мусульман. От внимания зрителей не могла ускользнуть эта скрытая политическая аллюзионность трагедии.

Наибольшую самостоятельность по отношению к созданному Сумароковым жанровому канону классицистической трагедии проявил М. М. Херасков. Он пережил своего учителя почти на тридцать лет и по своей творческой плодовитости превосходил практически всех современных ему писателей. Перу Хераскова принадлежало восемь трагедий, причем на проблематике его пьес и трактовке им трагического конфликта явственно сказались увлеченность автора масонскими исканиями. Сам Херасков был одним из наиболее деятельных представителей масонского течения в литературе. Стремление решать проблему нравственного самоусовершенствования драматургическими средствами приводит Хераскова к слезной мещанской драме. Традиции этого жанра отчетливо сказались уже в первой его трагедии «Венецианская монахиня» (1758). Херасков обратился к новеллистическому сюжету, основанному на подлинном происшествии, случившемся в XVI веке в Венеции. История любви юноши Коранса к молодой венецианке Занете, помещенной родителями в монастырь, напоминала историю любви Ромео и Джульетты у Шекспира. Но драматический конфликт в пьесе Хераскова имеет дополнительную нравственно-религиозную подоплеку: автор не столько противопоставляет в ней два долга, - религиозный долг Занеты и светский долг чести и верности слову Коранса, - сколько ставит вопрос о пределах свободы человеческой личности. Внешне трагический финал обусловлен тем, что каждый из двух любящих остается верным своему долгу, но внутренний источник драматического конфликта выведен за пределы этого столкновения. Подлинной основой замысла Хераскова, на наш взгляд, в этой трагедии было раскрытие враждебности человеку законов, регулирующих отношения между людьми. Одним из проявлений этой враждебности

всегда остается трагическая неспособность человека преодолеть свою греховную природу. В свете масонских убеждений автора такая трактовка содержания трагедии представляется убедительной. Ведь сама верность героини религиозному обету имеет источником не личную инициативу, а насилие со стороны родителей.

Влияние традиций слезной драмы сказалось и на структурном облике «Венецианской монахини», поскольку Херасков отошел в ней от принятого в трагедиях классицизма пятиактного строения пьес, заключив все действие в пределах трех актов. Впоследствии Херасков вернется к структурному канону классицистической трагедии. Однако разработка нравственно-религиозной проблематики по-прежнему будет составлять наиболее характерную черту содержания в большинстве его трагедий. Таковы, например, его трагедии «Пламена» (ок. 1762 г.), «Мартезия и Фалестра» (ок. 1766), «Идолопоклонники, или Горислава» (1782) и особенно «Юлиан Отступник», созданная, по-видимому, в начале 1790-х годов.

Фигура императора Юлиана, попытавшегося на заре христианства возродить культ языческих богов и ниспровергнуть христианскую религию, привлекла внимание Хераскова, по-видимому, не случайно. Здесь, несомненно, сыграли свою роль события Великой французской революции, потрясшей умы многих деятелей русской культуры. С другой стороны, обращение Хераскова к этой теме можно, вероятно, объяснить в свете тех репрессий, которые в начале 1790-х годов из страха перед той же революцией обрушила на русских масонов Екатерина II.

Масонские симпатии автора объясняют мотивы жертвенности, присутствующие в образах преследуемых христиан - страдающих персонажей трагедии. Оставаясь в рамках структурного канона классицистической трагедии, Херасков в «Юлиане Отступнике» по-своему следует традициям школьной драмы, сюжеты которой нередко брались из житийной литературы и легенд христианских мучеников. Прославление непреклонности христиан, положенное в основу содержания трагедии, сродни пафосу таких типичных памятников школьной драмы, как «Действо о страдании св. мученицы Прасковии» или драмы «Венец Димитрию».

Убеждение в обреченности всякой несправедливой власти и упование на моральное очищение людей через приобщение к идее истинного Бога, как единственное средство избавления от царящего в мире зла, лежат в основе истолкования трагического в данной пьесе Хераскова.

Уверься целый мир при наказаньи строгом,
Что сильные цари - бессильны перед Богом, -

эти слова христианина Никандра, сопровождающие смерть Юлиана в финале трагедии, несут в себе воплощение ее центральной идеи.

Особый интерес среди трагедий Хераскова позднего периода его творчества представляет патриотическая пьеса «Освобожденная Москва» (1798). В основу ее сюжета положен исторический факт изгнания из Москвы в 1612 году польских интервентов силами народного ополчения под руководством князя Пожарского. В числе действующих лиц в пьесе выведены Минин, Пожарский, польские военачальники - гетман Хоткевич и Жолкевский (в трагедии они названы Хоткеевым и Желковским). Но в целях драматизации сюжета и следуя жанровой традиции, Херасков вводит в действие вымышленную версию о роковой страсти сестры Пожарского Софьи к сыну Желковского - Вянке.

Стержневым мотивом идейного содержания «Освобожденной Москвы» стало прославление монархического принципа власти. И главным выразителем идеалов драматурга в трагедии представлен князь Пожарский. Весть об избрании на царство Михаила Романова, которую приносит Минин, как бы сливается с общей атмосферой патриотического подъема, окрашивающего финал трагедии. Единственной трагической фигурой в пьесе оказывается сестра князя Пожарского; но ее роковая страсть к сыну врага на фоне эпохальных событий русской истории выглядит мелкой, незначительной деталью. Так, традиционные для трагедии классицизма содержательные мотивы утрачивают свою прежнюю функцию, и в рамках канонической структуры трагедии классицизма формируются предпосылки сентиментально-исторической драмы.

Из драматургов, начинавших свой путь при жизни Сумарокова, помимо Хераскова к 1780-м годам верность театру сохранил только Я. Б. Княжнин. Он

дебютировал в 1769 году трагедией «Дидона» на сюжет Вергилиевой «Энеиды», попытавшись под влиянием одноименной пьесы французского драматурга Л. Помпиньяна утвердить новый род чувствительной трагедии. Но уже последующие пьесы Княжнина, построенные на национальной исторической тематике, явились серьезным вкладом в продолжение сумароковских традиций: в 1770-1780-е годы им было создано восемь трагедий, которые и составили основу репертуарного фонда русского театра в этом жанре на протяжении последних десятилетий XVIII века.

Значение творчества Княжнина в русской драматургии нередко связывают с созданной им тираноборческой трагедией «Вадим Новгородский». Действительно, к трактовке центральной идеи, положенной в основу трагического конфликта в пьесах его предшественников - идеи долга, - Княжнин подошел с совершенно иных позиций, нежели Сумароков, и «Вадим Новгородский» явился своеобразным итогом нового этапа в развитии жанра трагедии. Следование кодексу сословных добродетелей, что составляло идейную основу трагедий Сумарокова, теперь уступило место подчеркиванию национальных свойств «российского гражданина».

Идея долга подданных перед своим монархом сменяется в трагедиях Княжнина идеей верности своему отечеству. Подступы к такому решению проблемы долга наблюдаются уже в пьесах Княжнина 1770-х годов.

Так, в число персонажей трагедии «Владимир и Ярополк» (1772), являвшейся своеобразной переработкой расиновской «Андромахи», Княжнин вводит двух дополнительных лиц - российских вельмож, Сваделя и Вадима. Колебания Ярополка (Пирра) между долгом государственного деятеля и страстью к пленной греческой княжне Клеомене (Андромаха) сопровождаются постоянным присутствием этих вельмож, не желающих, из патриотических побуждений, брака Ярополка с гречанкой. Эти персонажи отсутствовали в трагедии Расина. И хотя весь ход развития действия пьесы повторяет схему расиновской трагедии, реплики Сваделя и Вадима придают трагическому конфликту особый политический оттенок.

Пусть гнусный льстец, бесславье князя множа,
Предатель общества, робеет злой вельможа,
Коль очи гневные властитель обратит;
Меня лишь честь твоя и польза россов льстит,-

восклицает Свадель, обвиняя Ярополка в измене интересам нации.

Еще более рельефно обновление проблематики трагедийного жанра проявляется в другой трагедии Княжнина - «Рослав» (1784), в которой драматург попытался создать образ идеального представителя русской нации. Любовь к отечеству движет всеми поступками Рослава; с нею сливаются его представления и о чести и о долге; для нее он готов пожертвовать собственной жизнью.

Итоговым произведением для Княжнина стала трагедия «Вадим Новгородский» (1789). В ней отстаивание идеалов патриотизма дополняется постановкой проблемы республиканской вольности в ее противопоставлении единовластию. Для этого Княжнин обращается к истории древнего Новгорода.

Тема Вадима, борца за вольность древнего Новгорода, впервые была введена в драматургию Екатериной II в ее пьесе «Историческое повествование без сохранения феатральных обыкновенных правил, из жизни Рюрика» (1787), определенной ею как: «подражание Шекспиру». В основу пьесы был положен легендарный сюжет о призвании новгородцами на Русь варяжских князей Рюрика, Синеуса и Трувора. Екатерине II было важно утвердить сценическими средствами идею исконности на Руси самодержавной власти. И Вадим у нее был представлен как молодой завистливый честолюбец (в трактовке императрицы он оказывается двоюродным братом Рюрика).

У Княжнина Вадим - защитник республиканских устоев жизни древнего Новгорода, непримиримый противник любой формы единоличной самодержавной власти. Он поднимает бунт против Рюрика, отнявшего у новгородцев вольность. И все попытки Рюрика склонить бунтаря к дружбе наталкиваются на яростное сопротивление со стороны Вадима. В то же время искренняя восторженность перед республиканскими добродетелями главного героя, которому драматург, несомненно, сочувствует, сочетается в трагедии со столь же искренней, сколь и незыблемой для Княжнина верой в просвещенный абсолютизм. Образцом такого идеального монарха и является Рюрик. В этом сложность проблематики и конфликта трагедии. Столкновение взаимоисключающих идеологических концепций, предложенное

Княжниным в его трагедии, предвосхищало ситуацию, запечатленную позднее Карамзиным в его исторической повести «Марфа Посадница» (1803).

Тираноборческий пафос трагедии, насыщенность ее смелыми тирадами, обличавшими деспотизм самодержавной власти, в обстановке разразившихся в 1789 году событий Великой французской революции стали причиной резко отрицательного отношения к пьесе со стороны официальных властей. После выхода ее из печати в 1793 году последовало личное указание Екатерины II об изъятии и сожжении всего тиража трагедии (Анализ материалов, связанных с судьбой Княжнина, содержится в комментариях Л.И.Кулаковой к тексту трагедии).¹

По содержанию и по степени оппозиционности «Вадим Новгородский» продолжал фактически традиции тираноборческих трагедий, начало которым положили Сумароков и Ржевский. Еще одним продолжателем этой традиции был поэт и драматург Н.П.Николев, автор нескольких трагедий, наибольшей известностью из которых пользовались «Пальмира» (1781) и особенно «Сорена и Замир» (1784). В трагедии «Сорена и Замир» Николев использовал композиционную и сюжетную схему пьесы Вольтера «Альзира», перенеся действие ее в условную обстановку древнекиевской Руси и дополнив антитираническую направленность заимствованным у Вольтера мотивом религиозной нетерпимости как еще одного проявления тирании. Именно нетерпимость монарха становится причиной трагической развязки - гибели половецкого князя Замира от руки любившей его Сорены.

Пьеса была поставлена в феврале 1785 года на сцене Московского театра и пользовалась популярностью у зрителей. Успеху ее немало способствовали рассеянные по ходу действия антитиранические тирады. В монологе одного из персонажей пьесы, Премысла, источником тирании прямо объявлялось единовластие:

Несчастнейший монарх! Россия пренесчастлива!
Вот следствия, когда в царе душа пристрастна!
И вот каков тогда закон венчаных глав!
Исчезни навсегда сей пагубный устав,
Который заключен в одной монаршей воле!.

¹ См.: *Княжнин Я. Б.* Избранные произведения. - Л., 1961. - С. 729-735. (Библиотека поэта. Большая серия. 2-е изд.).

Льзя ль ждть блаженства там, где гордость на престоле?..

Смысл подобных тирад определил настороженное отношение к постановке трагедии со стороны официальных кругов. Так, побывавший на представлении главнокомандующий Москвы граф Я. А. Брюс послал Екатерине II подробное донесение о пьесе с просьбой дать указание о ее запрещении. В донесении приводились выдержки из текста трагедии, содержавшие выпады против самодержавной власти.

Императрица позволила себе не реагировать на тираноборческие выпады драматурга в 1785 году. После 1789 года ситуация в корне изменилась, и «Вадим Новгородский» подпал под полосу репрессий.

Начатый Княжниным заочный спор с Екатериной II на материале исторического сюжета древнего Новгорода был продолжен еще одним драматургом - П.А.Плавильщиковым, также обратившимся к фигуре мятежного Вадима. Созданная им трагедия «Рюрик» была представлена в начале 1790-х годов на сцене придворного театра, правда, под измененным названием «Всеслав». Внешне она почти повторяла сюжет трагедии Княжнина. Но в идейном плане пьеса Плавильщикова носила по отношению к «Вадиму Новгородскому» подчеркнuto полемический характер. Для понимания истоков этой полемичности следует принимать в расчет социальную и творческую позицию Плавильщикова, по своим демократическим убеждениям примыкавшего к группе петербургских литераторов во главе с И.А.Крыловым. Выходец из купеческой среды, Плавильщиков всю свою жизнь посвятил театру, выступая и как актер, и как теоретик театра, и как драматург. Им было написано немало пьес в самых различных жанрах, в том числе и трагедий. Но в его трагедиях наблюдается воздействие новых веяний, отражавших подспудное формирование предромантического мироощущения. Традиция, на которую ориентируется Плавильщиков, представлена творчеством немецких драматургов XVIII века, таких как Лессинг, Браве, молодой Ф.Шиллер. Жанр трагедии у этих авторов фактически трансформировался в мещанскую «слезную» драму. Черты воздействия этой традиции ощущаются и в пьесах молодого Плавильщикова. Такова, например, его первая трагедия «Дружество» (1783), написанная прозой и своеобразно сочетающая

прокламирование идеи абсолютизма с утверждением незыблемости приоритета внесловной общечеловеческой морали, ее торжество над силами честолюбия и корысти.

Если в первой трагедии идеалы драматурга выражаются в своеобразном торжестве абстрактной добродетели, то в «Рюрике», выдержанном, кстати, в рамках строгого следования канону классицистической трагедии, драматическая коллизия имеет четко прослеживаемую социальную направленность. Трагедия создавалась в период, когда во Франции бурно развивались революционные события. И, обращаясь к историческому сюжету, связанному с бунтом Вадима против Рюрика, Плавильщиков остался в его осмыслении приверженцем монархической системы власти как единственного гаранта законности и безопасности страны. В условиях России основную угрозу общественному спокойствию несет, по мысли Плавильщикова, властолюбие вельмож. Вадим в пьесе Плавильщикова как раз и представлен «вельможей новгородским», для которого в его честолюбивых устремлениях нет ничего святого. Но в столкновении с добродетельным и мудрым Рюриком он терпит поражение и признает моральное превосходство монарха. Подобное утверждение монархического принципа в пьесе демократически настроенного Плавильщикова свидетельствовало о настороженности, с которой представители третьего сословия в России, в свете потрясений французской революции, оценивали плоды дворянской оппозиционности.

Отсюда же следовал и иной, нежели у Княжнина, подход к трактовке идеи патриотизма, любви к отечеству. Отстаивая необходимость самобытности русской драматургии в своей программной статье «Театр», Плавильщиков прямо давал понять, чьи творческие принципы ему чужды: «...Не все то добро в России, что добром почитается в других землях. Какая нам нужда видеть какую-то Дидону, тающую в любви к Энею, и беснующегося Ямба от ревности?.. Император римский Тит по своему милосердию любезен и препохвален; но он миловал римлян; для чего бы не выправиться в нашей истории? Мы нашли бы, что не один был в России

превосходящий Тита милосердием государь...»¹. В этих словах содержится прямой намек на пьесы Княжнина «Дидона» и «Титово милосердие».

Основная функция трагедийного жанра для Плавильщикова по-прежнему мыслится исключительно в аспекте морально-политической назидательности. В этом он, как и Княжнин, продолжал оставаться наследником традиций Сумарокова. Но если Княжнин неизменно сохранял верность структурному канону высокой классицистической трагедии, то Плавильщиков фактически этот канон разрушал. В одних случаях он ориентируется на традиции мещанской трагедии («Дружество»), в других идет по пути создания первых опытов исторической драмы. Таковым опытом можно считать последнюю трагедию Плавильщикова «Ермак, покоритель Сибири» (1803), тяготеющую по своим художественным принципам к системе романтизма. Трагедия написана прозой. Ермак в этой пьесе - жертва клеветы, исполненный добродетелей страдалец за истину, ставший разбойником поневоле. Само обращение к теме благородного чувствительного разбойника отражало явные следы воздействия знаменитой трагедии Ф. Шиллера. Но в отличие от немецкого драматурга автор «Ермака» утверждает непререкаемость веры в монархический принцип власти, противопоставляя справедливого государя корыстолюбивым вельможам, окружающим трон. Жертвой происков вельмож оказался и Ермак. Свою трагедию Плавильщиков посвятил Александру I. В обстановке либеральных начинаний, сопровождавших первые годы царствования нового императора, появление подобной пьесы, призванной пробудить у молодого монарха чувства гуманности и сострадания к обездоленным, было вполне закономерно.

Таким образом, к концу XVIII века в развитии жанра классицистической трагедии наблюдается определенный спад. На протяжении нескольких десятилетий этот жанр занимал ведущее положение среди театральных жанров классицизма. В трагедии молодая национальная драматургия смогла воплотить те новые представления о нравственном самоутверждении личности, которые были порождены петровскими преобразованиями в начале столетия. На разных этапах развития литературы непосредственное воплощение законов жанра не оставалось неизменным.

¹ Зритель, 1792. - Т. II. – С.128-129.

Но так или иначе структурной его основой оставался тот канон классицистической трагедии, который был введен Сумароковым. Тенденции к постепенной трансформации этого канона, особенно явственно обозначившиеся в творчестве драматургов в 1790-е годы, свидетельствовали о фактической исчерпанности художественных возможностей трагедии классицизма. Отдельные попытки вернуться к канону еще будут предприниматься в начале XIX века, но новые представления о природе художественности, установившиеся на рубеже двух столетий, выдвигали на первый план новые принципы театрального искусства, а с ними и иные жанры и формы драматургии.

Раздел 3. Развитие русского классицизма и начало его коренных изменений.

Драматургия 60-90-х годов XVIII в.

Последние четыре десятилетия XVIII в. отличаются подлинным расцветом русской драматургии. Обращает на себя внимание резко увеличившееся число драматических произведений. Так, если в предшествующий период Сумароковым, Ломоносовым и Тредиаковским было написано немногим более десятка пьес, то по данным «Драматического словаря» 1787 г. их число возросло до 334. Примерно половина из них была написана в жанре комедии. Расширяется круг писателей-комедиографов: Д.И. Фонвизин, В.И. Лукин, Б.Е. Ельчанинов, И.П. Елагин, П.А. Кропотков, А.Д. Копиев, Я.Б. Княжнин, В.В. Капнист и ряд других авторов.

На раннем этапе драматурги, группировавшиеся вокруг Елагина - Лукин, Ельчанинов, молодой Фонвизин, - переделывали иноземные пьесы, приспособлявая их к русским нравам и обычаям. Но за этим недолгим периодом наступило время вполне оригинальных русских комедий, таких, как «Бригадир» и «Недоросль» Фонвизина, «Фомушка, бабушкин внучек» Кропотова, «Хвастун» Княжнина, «Ябеда» Капниста.

Углубляются содержание и образы комедийных произведений. Если в пьесах Сумарокова обличалось преимущественно нравственное уродство героев: зависть, скупость, ханжество, стяжательство, то в комедиях Фонвизина, Княжнина, Капниста объектом сатирического осмеяния становятся общественные явления:

крепостнический произвол, фаворитизм, неправосудие. В отличие от небольших пьес Сумарокова создаются классицистические пятиактные комедии с четкой композицией, хорошо продуманным сюжетом. Наряду с прозаическими появляются стихотворные комедии, особенно ценимые классицистами («Хвастун» Княжнина, «Ябеда» Капниста).

Не меньшей популярностью пользуется в это время и «классическая» трагедия, первые образцы которой дал Сумароков. Его деятельность продолжают ученики и последователи: А.А.Ржевский, В.И.Майков, М.М. Херасков, Н.П.Николев, Я.Б.Княжнин. Воздействие на трагедию просветительской идеологии сказывается, прежде всего, в том, что в ней усиливаются тираноборческие мотивы. В монологах героев появляются афористические реплики, защищающие права человека на свободу, независимость убеждений. В ряде пьес ощущается непосредственное влияние трагедий Вольтера и его учеников Сорена, Лемьера. Лучшей и наиболее смелой из трагедий этого времени была пьеса Княжнина «Вадим Новгородский», в которой автор осмелился прославить героя-республиканца.

Но классицистические комедия и трагедия далеко не исчерпывают жанровый состав драматургии второй половины XVIII в. В нее начинают проникать произведения, не предусмотренные поэтикой классицизма, свидетельствующие о назревшей потребности в расширении границ и демократизации содержания театрального репертуара. Среди этих новинок прежде всего оказалась так называемая слезная комедия, т. е. пьеса, сочетающая в себе трогательное и комическое начала. Появление на сцене этого жанра вызвало резкий протест со стороны классициста Сумарокова. Он обращается за поддержкой к Вольтеру, который в ответном письме полностью согласился с ним. Свое мнение о слезной комедии, с приложением письма Вольтера, Сумароков помещает в предисловии к трагедии «Дмитрий Самозванец». Он выдвигает против этого «нового и пакостного», по его словам, жанра и художественные, и моральные доводы. Соединение в слезной комедии смешного и трогательного кажется ему верхом безвкусицы. В таком случае, иронизирует он, скоро будут «щи с сахаром кушать... чай пить с солью, кофе с чесноком»¹. Сумароков

¹ Сумароков А. П. Полн. собр. всех сочинений. - М., 1781. -Ч. 4. -С.62.

возмущен не только разрушением привычных жанровых форм, но и сложностью, противоречивостью характеров в новых пьесах, герои которых соединяют в себе и добродетели и слабости. В этом смешении он видит опасность для нравственности зрителей. Сумароков сетовал на Москву как на проводницу «слезных» пьес. Однако увлечение новым жанром проникло и в Петербург. Автор одной из них - «Мот, любовь исправленный» - петербургский чиновник Владимир Игнатьевич Лукин (1737-1794).

Несмотря на небольшой литературный талант, Лукин оказался восприимчивым к новым веяниям в драматургии. В 1765 г. он опубликовал книгу «Сочинения и переводы Владимира Лукина». Книга эта замечательна тем, что к каждой из помещенных в ней пьес Лукин предпосылает пространные предисловия, в которых излагает свои взгляды на современную ему драматургию. Особенно сетует он на отсутствие в России пьес с национальным русским содержанием. В качестве примера неудачной русской комедии он приводит пьесу Сумарокова «Тресотиниус». «Кажется, что в зрителе, прямое понятие имеющем, к произведению скуки и сего довольно, если он однажды услышит, что русский подьячий, пришед в какой ни есть дом, будет спрашивать: „Здесь ли имеется квартира господина Оронта?“ — „Здесь, — скажут ему, — да чего же ты от него хочешь?“ — „Свадебный написать контракт“, — скажет в ответ подьячий. Сие вскружит у знающего зрителя голову»¹.

Однако собственная литературная программа Лукина половинчата. Он предлагает заимствовать сюжеты из иностранных произведений и всевозможно «склонять» их «на наши обычаи». В соответствии с этой программой все пьесы Лукина восходят к тому или иному западному образцу. Из них относительно самостоятельной можно считать слезную комедию «Мот, любовь исправленный», сюжет которой лишь отдаленно перекликается с комедией французского драматурга Детуша «Мот, или Добродетельная обманщица».

Герой пьесы Лукина Добросердов - игрок в карты, т.е. согласно «Эпистоле о стихотворстве» Сумарокова - комедийный персонаж. Его совращает ложный друг Злорадов. Добросердов запутался в долгах, ему грозит тюрьма. Но от природы он добр

¹ Лукин В. И. Соч. и переводы. Спб., 1868. - С.11.

и способен к раскаянию. Нравственному возрождению героя помогает его невеста Клеопатра и слуга Василий, бескорыстно преданный своему барину. Самым патетическим моментом в судьбе Василия автор считает отказ от «вольной», предложенной ему Добросердовым. В ней проявилась ограниченность демократизма Лукина, который восхищается крестьянином, но не осуждает крепостнических отношений.

Вторым значительным произведением Лукина была комедия «Щепетильник» - переделка французской пьесы «Boutique de bijoutier», восходящая в свою очередь к английскому оригиналу. Старинным русским словом «щепетильник» автор называет главного героя своей пьесы, продавца галантерейных товаров. Этот купец критически настроен к своим клиентам из высшего общества. За каждую безделушку он берет со своих покупателей тройную цену и тут же подвергает их осмеянию. Перед зрителями проходят «вертопрашки» Нимфодора и Маремьяна, бывший придворный Притворов, судья Сбиралов, светские щеголи Вздоролюбов и Вержоглядов, поэт Самохвалов, в котором угадываются черты А. П. Сумарокова. «Порочным» персонажем автор противопоставляет майора Чистосердова, который решил показать своему племяннику нравы столичного дворянства и предостеречь от «всех сетей, в которые молодой человек... часто попадается»¹. С этой целью он ведет его в маскарад, где расположен «прилавочек» Щепетильника. Лукину удалось поставить ряд злободневных задач перед русской драматургией, но подлинный переворот в русской комедии XVIII в. совершил его современник

Д. И. Фонвизин.

Стремление к освоению национальной русской действительности наблюдалось также и в комической опере. Так назывались в XVIII в. драматические произведения с включенным в них стихотворным текстом, предназначенным для пения. Комическую оперу называли также «драмой с голосами». Главными героями в ней были представители демократических слоев: крестьяне, ремесленники, ямщики, торговцы, солдаты, матросы. Одним из законов этого жанра была обязательная благополучная

¹ Лукин В. И. Сочинения и переводы. - С.193.

развязка. В создании комической оперы принимали участие не только писатели, но и композиторы: В.А.Пашкевич, Е.И. Фомин, М.А.Матинский, Д.С.Бортнянский и ряд других. Появление комической оперы в России было обусловлено возросшим интересом к жизни простого народа, к его устному творчеству, особенно к песне.

Первая в России комическая опера «Анюта» (1772) принадлежала Михаилу Ивановичу Попову (1742-1790), выходцу из купеческой семьи. Он составил также песенник «Российская Эрата, или Выбор наилучших новейших российских песен» (1792) и издал «Описание древнего славянского языческого баснословия» (1768) - один из ранних опытов изучения славянской мифологии. Действие пьесы «Анюта» происходит в доме крестьянина Мирона, что дает автору возможность изобразить повседневную жизнь сельских жителей. В ремарках к первому явлению указано: «Феатр представляет поле и деревню, окруженную лесом... Мирон один, рубит дрова... Бросает топор и несколько отдыхает»¹. Тяжелую жизнь крестьян Попов ставит в прямую зависимость от крепостнических отношений. Об этом поет Мирон:

Боярская забота:

Пить, есть, гулять и спать;
И вся их в том работа,
Штоб деньги обирать.
Мужик сушись, крушиса,
Потей и работай,
А после хош взбесиса,
А денешки давай...²

Социальная проблематика находит отражение и в любовной интриге пьесы. Словесный поединок между претендентами на руку и сердце Анюты, дочери Мирона, работником Филатом и дворянином Виктором заканчивается дерзкими словами Филата:

Да петь и помни то, што такжо и хресьяне
Умеют за себя стоять, как и дворяне³.

¹ Русская литература XVIII в. - Л., 1970. - С.209.

² Русская литература XVIII в. - Л., 1970. -С.209.

³ Там же. - С.214.

Однако демократизм Попова непоследователен. Сочувствуя крестьянам, он вместе с тем рисует их грубыми и примитивными существами. Любовь дворянина Виктора к Анюте отличается рыцарским благородством. Совсем по-другому ведет себя Филат. Обиженный насмешками Анюты, он обещает «выломать» ей ребра «дубиной». Почти дословно повторяет эту угрозу и Мирон. Когда Виктор дает Мирону и Филату деньги за то, что они лишились Анюты, оба крестьянина униженно его благодарят. Острота социального конфликта снимается тем, что Анюта оказывается дочерью полковника Цветкова, отдавшего ее в трудную минуту на воспитание Мирону. Социальный барьер, разделявший Анюту и Виктора, устранен, и они могут спокойно пожениться. Недовольство крестьян своим положением, выраженное в начале пьесы в репликах Мирона и Филата, нейтрализуется в финале пьесы примирительным выводом;

Всех счастливей в свете тот,
Кто своей доволен частью!¹

С легкой руки Попова имя Анюта закрепилось за героинями-крестьянками в других произведениях, вплоть до радищевского «Путешествия». Столь же популярным оказался и мотив барышни-крестьянки, последним отголоском которого была одна из повестей Пушкина.

Еще большим успехом, чем «Анюта», пользовалась комическая опера Александра Анисимовича Аблесимова (1742-1783) «Мельник-колдун, обманщик и сват» (1779). Опера Аблесимова не лишена черт социального антагонизма. Однако конфликт между крестьянином Анкудином и его женой — обедневшей дворянкой Фетиньей происходит в узких рамках семейных отношений, причем автор придает ему комический характер, а в конце пьесы приводит спорящих к примирению. Необычен образ однодворца Филимона, жениха героини пьесы - Анюты. Однодворцами в XVIII в. назывались люди, занимавшие промежуточное положение между крестьянами и помещиками. Будучи лично свободными, они сами обрабатывали свое поле:

Сам помещик, сам крестьянин,

¹ Русская литература XVIII в. - Л., 1970. - С.217.

Сам холоп и сам боярин,
Сам и пашет, сам орет,
И с крестьян оброк берет ¹.

Шумный успех пьесы объяснялся, во-первых, тем, что в ней изображалась не условная пастушеская идиллия, а настоящая русская деревня, трудовая деятельность крестьянина, его повседневные заботы. Мельник на сцене строгал доску для починки мельницы, переносил жернова. Крестьянские девушки сидели с веретенами в руках. Филимон разыскивал лошадь. Образ плутоватого мельника Фадея, колдуна и гадалщика, вводил зрителя в мир народных суеверий.

Сильное впечатление произвело и музыкальное оформление «Мельника». Примечательно, что сам Аблесимов указывал в авторской ремарке, по образцу какой народной песни должна исполняться та или иная «ария». «Мельник» Аблесимова принадлежит к тем немногим драматическим произведениям XVIII в., которые пережили свою эпоху. Его с удовольствием ставили в XIX в. и продолжают исполнять и в наше время.

Социально-обличительные мотивы особенно резко представлены в комической опере Михаила Алексеевича Матинского (1750-1820-е годы) «Санктпетербургский гостинный двор» (1781). Сын крепостного крестьянина, получивший вольную, Матинский известен как писатель и как талантливый композитор. В его опере изображается купеческий быт и купеческие нравы. В пьесе органически слились две традиции: обличительно-сатирическая и устно-поэтическая. Исследователями установлено, что для своей оперы Матинский специально изучал и записывал народный свадебный обряд. Опера Матинского считается предшественницей пьес А.Н.Островского.

Процесс демократизации русской драматургии и вместе с тем освобождения ее от западного влияния и классицистических норм продолжается в конце XVIII века в творчестве актера и писателя Петра Алексеевича Плавильщикова (1760-1812). Свои взгляды на драматургию он изложил в теоретических статьях «Театр», «Трагедия»,

¹ Русская литература последней четверти XVIII в.: Хрестоматия / Сост. В.А.Западов. - М., 1985. - С.61.

«Комедия», опубликованных в журнале Крылова «Зритель». Требование Лукина «склонять» иноземные пьесы на русские нравы кажется Плавильщикову недостаточным. В его глазах это одна из разновидностей все того же подражания. Он требует создания собственных оригинальных пьес.

Более независимо ведет себя Плавильщиков и в отношении классицистических правил. Он не отказывается от них полностью, но считает, что в тех случаях, где они стесняют замысел автора, ими следует пренебречь. Герои пьес, по словам Плавильщикова, должны воплощать в себе не классицистические «страсти», а «состояние», т.е. черты общественной прослойки, к которой они принадлежат.

Лучшими произведениями Плавильщикова были «комедии», как он их называл, а точнее драмы «Бобыль» (1790) и «Сиделец» (1803). Действие первой из них происходит в деревне. Главным ее героем автор сделал «бобыля», т. е. одинокого крестьянина-батрака. Во второй пьесе изображается купеческая среда. Сюжет «Сидельца» во многом предвосхищает комедию А. Н. Островского «Бедность не порок». Пьесы Плавильщикова, по справедливому замечанию Л. И. Кулаковой¹, близки к сентиментальным мещанским драмам, с которыми их роднит обилие трогательных сцен, герои-резонеры, приходящие на помощь оскорбленной добродетели, и обязательная благополучная развязка.

Тираноборческая трагедия Якова Борисовича Княжнина. Классицизм на русской почве с момента зарождения был отмечен чертами своеобразия: это особенно ярко проявилось в творчестве Ломоносова с его тягой к барочному гиперболизму, насыщенностью силой и напряженностью мысли и чувства, выходящими за пределы рационализма XVII-XVIII вв. В позднейший период классицизм у Сумарокова приобретает большее родство с другими европейскими национальными его вариантами. Но для Сумарокова не прошло бесследно то, что он творил в XVIII в., в условиях эпохи Просвещения, а не в XVII, во времена Расина и Буало. Просветительские идеалы накладывают на трагедии Сумарокова особый отпечаток: они сохраняют связь не только с традициями школьной драмы, в них чувствуется

¹ См.: Кулакова Л. И. П. А. Плавильщиков. - М.-Л., 1952. - С.55.

влияние драматургии Вольтера. Не случаен был и интерес Сумарокова к Шекспиру. И позднее, на каждом этапе развития русского классицизма, с одной стороны, его система осложняется за счет использования новых, нарушавших ее «чистоту» художественных элементов, а с другой — развитие классицизма совершается в напряженной полемике с новыми, противостоящими ему и идущими ему на смену литературными направлениями, подрывающими веру в незыблемость установленных и освященных Буало и другими теоретиками классицизма «вечных» законов и норм поэтического творчества.

Углубление тираноборческой темы на последнем этапе развития русской трагедии эпохи классицизма, сказавшееся в поздних трагедиях Сумарокова, пьесах А.А.Ржевского, В.И.Майкова и др., особенно заметно в творчестве Якова Борисовича Княжнина (1742—1791).

Его трагедия «Рослав» (1783) полемична по отношению к насаждавшемуся Екатериной представлению об «образцовом послушании» и «преданности» монаршей воле как высшем долге русского человека, основе его национального характера. В трагедии выведен образ героя-патриота, ненавидящего тиранию, разграничивающего любовь к отечеству и слепое повиновение. В трагедии Н.П.Николева (1758—1815) «Сорена и Замир» (1784) насильственное ниспровержение тирана не только оправдывается, оно объявляется долгом подданных:

Тирана истребить есть долг, не злодеянье,
И если б оному внимали завсегда,
Тиранов не было б на свете никогда,
Имел бы на земле закон единый царство...

Эта трагедия Николева, как и «Димитрий Самозванец» Сумарокова, заканчивается сценой возмущения подданных против власти тирана. Но пафос пьесы Николева значительно радикальнее. Автор призывает к прямому ограничению самодержавия:

Исчезни навсегда сей пагубный устав,
Который заключен в одной монаршей воле.

В политических тенденциях русской трагедии от Сумарокова до Княжнина прослеживается очевидная эволюция. При всем дидактизме, свойственном тираноборческим трагедиям классицизма, они были для общества школой гражданского воспитания, учили патриотической доблести, мужеству, чести. Слова «общество», «сыны отечества», «народ» наполнялись в сознании публики политическим содержанием, нередко более широким и объемным, чем то, которое вкладывал в них сам драматург.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

В связи с изменениями и переоценкой ценностей в обществе изменилось отношение к культурно-историческим явлениям восемнадцатого столетия. Данная эпоха является периодом зарождения жанра трагедии в русской литературе и можно считать А.П.Сумарокова основоположником русской трагедии, а отсюда – обязательность изучения его творчества.

На протяжении нескольких десятилетий жанр трагедии занимал ведущее положение среди театральных жанров классицизма. В трагедии молодая национальная драматургия смогла воплотить те новые представления о нравственном самоутверждении личности, которые были порождены петровскими преобразованиями в начале столетия.

На разных этапах развития литературы непосредственное воплощение законов жанра не оставалось неизменным. Но так или иначе структурной его основой оставался тот канон классицистической трагедии, который был введен Сумароковым.

Тенденции к постепенной трансформации этого канона, особенно явственно обозначившиеся в творчестве драматургов в 1790-е годы, свидетельствовали о фактической исчерпанности художественных возможностей трагедии классицизма. Отдельные попытки вернуться к канону еще будут предприниматься в начале XIX века, но новые представления о природе художественности, установившиеся на рубеже двух столетий, выдвигали на первый план новые принципы театрального искусства, а с ними и иные жанры и формы драматургии.

Таким образом, внутренний пафос сумароковских трагедий пронизан морально-политическим дидактизмом. Как уже справедливо в свое время писал Г.А.Гуковский, трагедии Сумарокова «должны были явиться демонстрацией его политических взглядов, училищем для царей и правителей российского государства, прежде всего училищем для российского дворянства, которому Сумароков брался объяснить и показать, чего оно должно требовать от своего монарха и чего оно обязано не допускать в его действиях, наконец, каковы должны быть основные незыблемые правила поведения— и дворянина вообще и главы дворянства - монарха»¹. Вот почему источник трагедийной ситуации имеет у Сумарокова всегда политическую окраску. Объясняется это историческими причинами. В обстановке укрепления в России системы монархической государственности после реформ Петра I идея дворянского долга вписывалась в ценностный кодекс просвещенного абсолютизма. Превращая свои пьесы в школу добродетели для монархов и сословной чести для подданных, Сумароков не только внушал зрителям мысли о пагубности и для государства, и для отдельной личности своеволия, но и демонстрировал на сцене, как им должно выполнять свой долг.

Еще одно направление в развитии русской драматургии первой половины XVIII века было связано с народным **балаганным театром**, функционировавшим на ярмарках или на народных празднествах во время святок и масленицы. Репертуар этого театра уходил корнями в фольклор, восприняв частично традиции интермедийного шутовского фарса из школьного театра. Ясно, что на формы становления жанра трагедии этот театр не мог оказывать никакого влияния.

¹ Гуковский Г. А. Русская литература XVIII века. - М., 1939. – С.150.

Классицистические комедия и трагедия далеко не исчерпывают жанровый состав драматургии второй половины XVIII в. В нее начинают проникать произведения, не предусмотренные поэтикой классицизма, свидетельствующие о назревшей потребности в расширении границ и демократизации содержания театрального репертуара. Среди этих новинок прежде всего оказалась так называемая слезная комедия, т. е. пьеса, сочетающая в себе трогательное и комическое начала. Появление на сцене этого жанра вызвало резкий протест со стороны классициста Сумарокова. Он обращается за поддержкой к Вольтеру, который в ответном письме полностью согласился с ним.

В политических тенденциях русской трагедии от Сумарокова до Княжнина прослеживается очевидная эволюция. При всем дидактизме, свойственном тираноборческим трагедиям классицизма, они были для общества школой гражданского воспитания, учили патриотической доблести, мужеству, чести. Слова «общество», «сыны отечества», «народ» наполнялись в сознании публики политическим содержанием, нередко более широким и объемным, чем то, которое вкладывал в них сам драматург.

Стремление к освоению национальной русской действительности наблюдалось также и в комической опере. Так назывались в XVIII в. драматические произведения с включенным в них стихотворным текстом, предназначенным для пения. Комическую оперу называли также «драмой с голосами». Главными героями в ней были представители демократических слоев: крестьяне, ремесленники, ямщики, торговцы, солдаты, матросы. Одним из законов этого жанра была обязательная благополучная развязка. В создании комической оперы принимали участие не только писатели, но и композиторы: В.А.Пашкевич, Е.И. Фомин, М.А.Матинский, Д.С.Бортнянский и ряд других. Появление комической оперы в России было обусловлено возросшим интересом к жизни простого народа, к его устному творчеству, особенно к песне.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

I. Общественно-политическая литература:

1. Каримов И.А. Мировой финансово-экономический кризис, пути и меры его предотвращения в условиях Узбекистана.- Ташкент: Узбекистон, 2009.
2. Дальнейшая модернизация и обновление страны – требование времени// Доклад Президента Республики Узбекистан И.Каримова 13 февраля 2009 г.
3. Каримов И.А. Юксак манавият энгилмас куч.- Тошкент: Узбекистон, 2008.
4. Каримов И.А. Либерализация общества, углубление реформ, повышение духовности и уровня жизни народа – критерий и цель всей нашей деятельности. - Т.15.- Ташкент: Узбекистан, 2007. - 205 с.
5. Каримов И.А. Человек, его права и свободы – высшая ценность. – Т.14.- Ташкент: Узбекистан, 2007.- 223 с.
6. Каримов И.А. Гарантия нашей благополучной жизни – построение демократического правового государства, либеральной экономики и основ гражданского общества//Доклад на заседании Кабинета Министров, посвященном итогам социально-экономического развития страны в 2006 году и важнейшим приоритетам углубления экономической реформ в 2007 г.- Ташкент: Узбекистан, 2007.- 61 с.
7. Гармонично развитое поколение – основа прогресса Узбекистана//Речь на IX сессии Олий Мажлиса Республики Узбекистан Первого созыва 27 августа 1997г.- Т.: Шарк, 1997.

II. Художественная литература

8. Артаксерксово действо. Первая пьеса русского театра XVII в / Подг. текста, статьи и комм. И.М.Кудрявцева. - М., 1957.
9. Княжнин Я.Б.Избранные произведения. -Л., 1961. - С.729-735 (Библ. поэта. Большая серия. 2-е изд.).
10. Лукин В.И. Соч. и переводы. Спб., 1868.- С.11.

11. Первые пьесы русского театра. Ранняя русская драматургия (XVII - первая половина XVIII в.). - М., 1972.

12. Пьесы “школьных” театров Москвы Ранняя русская драматургия (XVII - первая половина XVIII в.). - М., 1974

13. Пьесы столичных и провинциальных театров первой половины XVIII в

14. Ранняя русская драматургия (XVII- первая половина XVIII в.). - М., 1975

15. Ранняя русская драматургия (XVII- первая половина XVIII в.). - Вып. 5.- Пьесы любительских театров. - М., 1976. – С.102—103.

16. Русская драматургия последней четверти XVII и начала XVIII в. Ранняя русская драматургия (XVII- первая половина XVIII в.). – М., 1972.

17. Сумароков А.П. Полн. собр. всех сочинений. - М., 1781. -Ч. 4.- С.62;
Театральное наследство. М., 1956, с. 142.

III. Научно-критическая литература:

18. Бегунов Ю.К. Ранняя русская драматургия (конец XVII- первая половина XVIII в.) // История русской драматургии: XVII - первая половина XIX века. - Л., 1982.- С.28-57.

19. Благоев Д. От Кантемира до наших дней. В 2-х тт. М.: Худ.лит., 1979

20. Богоявленский С. К. Московский театр при царях Алексее и Петре. - М., 1914;
Старинный спектакль в России.- Л., 1929.

21. Гуковский Г.А. Русская литература XVIII века. - М., 1939. – С.150; Зритель, 1792. - Ч.П. – С.128-129.

22. История русского искусства/Под ред. И.А.Бартенева, Р.И.Власова. - М.: Изобразительное искусство, 1987.

23. Краснобаев Б.И. Основные черты и тенденции развития русской культуры в XVIII в. // Очерки русской культуры XVIII в. - М., 1985. -Ч.1. - С. 20.

24. Кузьмина В.Д. Русский демократический театр XVIII века. М., 1958,;

25. Кулакова Л.И. П.А.Плавильщиков. - М.-Л., 1952. -С.55.

26. Логвинская Э.Я. Интерьер в русской живописи/ Масонство в России - М.: Искусство, 1978. - С.5.

27. Материалы для истории русской литературы. СПб., 1867. - С.138.

28. Материалы и исследования/ Под ред Т.В.Алексеевой. - М.: Наука, 1979.
29. Морозов П. О. История русского театра до половины XVIII столетия.- СПб., 1889.
30. Николаев Е. Судьба классического интерьера. – М.: Декоративное искусство,1968.
31. Новые черты в русской литературе и искусстве 17-нач.18в. Под ред.А.Робинсона.
32. Письма русских писателей XVIII века. - Л., 1980. – С.133.
33. Проблемы литературного развития в России первой трети 18 в. Сборник статей. Л.:Наука.1986 г.
34. Русское искусство второй половины XVIII- первой половины XIXвека.
35. Русская литература XVIII в. -Л., 1970. -С.209.
36. Русская литература последней четверти XVIII в.: Хрестоматия / Сост. В.А. Западов.-М.,1985.-С.61.
37. Русская литература 18 века в её связях с искусством и наукой. Л.: Наука. 1986 г.
38. Стенник Ю.В. Жанр трагедии в русской литературе. Эпоха классицизма. - Л., 1981.
39. Тихонравов Н. С. Русские драматические произведения 1672-1725 годов. - СПб, 1874. – Т.1. (Старинные комедии Петровского времени, извлеченные из рукописей и подготовленные к печати И.А. Шляпкиным .- Пгр., 1921, “Товия” до нас не дошел, текст “Иосифа”- не полностью.
40. Федоров В.И. История русской литературы XVIII века. М.:Просвещение. 1990г.

IV. Интернет-сайты

41. gramota.ru
42. literatura.ru