Санкт-Петербургский государственный университет

**ПЕТРОВАндрей Алексеевич**

**Выпускная квалификационная работа**

**Поэтика трагедии А. П. Сумарокова «Семира»**

Уровень образования: бакалавриат

Направление 45.03.01 «Филология»

Основная образовательная программа СВ.5036. «Отечественная филология (Русский язык и литература)»

Профиль «Отечественная филология (Русский язык и литература)»

Научный руководитель:

доцент, Кафедра истории русской литературы,

Гуськов Николай Александрович

Рецензент:

старший научный сотрудник, Федеральное государственное бюджетное учреждение науки Институт русской литературы (Пушкинский Дом) Российской академии наук,

Дёмин Антон Олегович

Санкт-Петербург

2021

Оглавление

[Введение 2](#_Toc73303371)

[Глава 1. Творческая история трагедии 10](#_Toc73303372)

[Глава 2. Пространственно-временная организация трагедии 46](#_Toc73303373)

[Глава 3. Система персонажей трагедии 62](#_Toc73303374)

[Глава 4. Конфликт трагедии 91](#_Toc73303375)

[Заключение 108](#_Toc73303376)

[Библиография 112](#_Toc73303377)

[Приложение 119](#_Toc73303378)

# Введение

Трагедия «Семира» (1751), без преувеличения, занимает в творчестве А. П. Сумарокова (1717–1777) особое место. Такую «выделенность» этого произведения из ряда сумароковских пьес почувствовали уже современники писателя, перифрастически называвшие его «творцом Семиры», причем с явной хвалебной коннотацией. Таким образом, например, обращается к Сумарокову И. П. Елагин, говоря: «Научи, творец “Семиры'', / Где искать мне оной лиры, / Ты которую хвалил»[[1]](#footnote-1). Подобная перифраза во многом объясняется счастливой сценической судьбой трагедии: впервые пьеса была представлена 21 декабря 1751 г. на сцене оперного театра в Санкт-Петербурге труппой Придворного кадетского театра, после чего неоднократно ставилась на протяжении всего XVIII столетия (кроме того, выбор номинации может объясняться «удачной» рифмой «Семиры-лиры»). Хвалебные слова о Сумарокове можно найти, например, в «Драматическом словаре» 1787 г. Про «Семиру» там написано следующее: «Всегдашнее внимание и похвалу имела от публики. Красота стихов и иройские характеры достойны уважения и бессмертия автора; переведена сия трагедия на разные Европейские языки»[[2]](#footnote-2) (так, еще при жизни автора был осуществлен перевод на французский). Эту же трагедию наряду с «Димитрием Самозванцем» упоминает в своем «Путешествии из Петербурга в Москву» А. Н. Радищев: «Если бы Ломоносов преложил Иова или псалмопевца дактилями или если бы Сумароков "Семиру" или "Дмитрия" написал хореями, то Херасков вздумал бы, что можно писать другими стихами опричь ямбов, и более бы славы в семилетнем своем приобрел труде»[[3]](#footnote-3). Особым образом «Семира» выделялась и в критике: так, А. Н. Грузинцов в «Похвале господину Сумарокову» 1803 г. называет пьесу лучшей трагедией Сумарокова и полемически заявляет, что «легче можно сочинить десять торжественных од, чем написать одну Семиру»[[4]](#footnote-4), причем «ежели бы все трагедии Сумарокова были писаны, как Семира, могли бы мы в то время спорить с французами»[[5]](#footnote-5). «Семиру» же, если верить самому Сумарокову, выделял и в обращенном к нему письме Вольтер[[6]](#footnote-6). Последнее было особенно важно для русского писателя: по его словам, «его письмо и память о том, какой успех имела эта трагедия с самого начала, заставляют меня плакать. В парижской критике, говоря об этой пьесе, превознесли меня до небес. Там сказано, что она — памятник славного царствования императрицы Елизаветы»[[7]](#footnote-7). Трагедия удостоилась высокой оценке и других иноязычных критиков. Так, английский посол граф Джон Бакингемшир, посмотрев в 1763 г. в Москве любительскую постановку «Семиры», отозвался о ней следующим образом: «Сюжет пьесы был из русской истории, а чувства и речи <персонажей>, насколько можно судить, прочтя французский перевод, который сам говорит о своем несовершенстве, сделали бы честь любому писателю в любой стране»[[8]](#footnote-8).

В то же время если обратиться к библиографии научных трудов о Сумарокове, можно обнаружить, что, несмотря на ее обширность, работ, в центре которых находилась бы «Семира», практически нет (это, впрочем, справедливо и для многих других сумароковских трагедий, обычно описываемых совокупно). При этом именно то высокое значение, которое придавали трагедии современники драматурга, заставляет задаться вопросом о причинах ее такого особого выделения. Для решения этой проблемы недостаточно фрагментарного описания поэтики текста, предпринятого различными учеными ранее; необходимо посвятить этому материалу монографическое исследование. **Актуальность** такой работы уже следует из сказанного выше. Кроме того, необходимо отметить, что коллектив отдела русской литературы XVIII века ИРЛИ РАН сейчас занимается подготовкой полного собрания сочинений писателя, — и автор настоящего исследования был бы рад и горд, если бы результаты его трудов оказались хоть в незначительной мере полезны в этом важном, необходимом и многотрудном деле. **Новизна** исследования связана уже с тем, что ни «Семира», ни какая-либо другая из сумароковских трагедий по существу не подвергалась такого рода комплексному анализу в рамках монографии.

Итак, **целью** настоящей работы является комплексный анализ поэтики трагедии А. П. Сумарокова «Семира» (**объект** исследования). При этом решаются следующие **задачи**: 1) описание творческой истории трагедии (именно с учетом результатов текстологического исследования анализ произведения может быть наиболее содержательным и последовательным); 2) выделение основных характеристик художественного мира и системы персонажей «Семиры»; 3) анализ конфликта трагедии.

В соответствии с этими задачами оказывается выстроена и структура исследования. Основную часть работы открывает глава, посвященная творческой истории произведения (в приложении к настоящему тексту находится таблица, в которой вместе сведены результаты деятельности нескольких ученых-текстологов, что позволяет наглядно продемонстрировать эволюцию сумароковской правки), отдельно здесь рассматривается и проблема источников «Семиры». Далее следуют части, посвященные месту и времени действия, системе персонажей и характеру конфликта анализируемой драмы. Поскольку монографическое исследование «Семиры» предпринято впервые, не все аспекты поэтики произведения удалось осветить в равной мере: лишь немногое говорится о композиционных особенностях трагедии, о чертах ее стиля (относящихся в эпоху «готового слова», скорее, к области риторики), стиховедческих характеристиках текста — эти темы могут быть затронуты в дальнейшем.

Для выполнения поставленных цели и задач считаю необходимым использовать совокупность научных **методов**. В частности, для первой главы важно понятие творческой истории произведения, предложенное и обоснованное Н. К. Пиксановым, художественный мир произведения будет описан с привлечением основ структурального анализа, о конфликте трагедии говорится во многом с опорой на книгу В. М. Волькенштейна «Драматургия» и т. д. Несмотря на то что в центре исследования оказывается один текст, имманентным представленный анализ не является: для понимания особенности поэтики текста «Семира» будет соотнесена с богатым литературным и прочим контекстами.

Как уже было сказано выше, проблемы поэтики трагедии «Семира» затрагивались в основном в работах, посвященных более широким темам, будь то творчество Сумарокова вообще, жанр трагедии XVIII века, литература русского классицизма и проч. При этом следует выделить два основных ракурса рассмотрения трагического наследия этого писателя, сосуществовавших не одно столетие. Первый — осмысление этих драматических текстов как сложных *художественных* произведений, выполняющих прежде всего эстетическую функцию. Такой подход зародился уже в XVIII в. и периодически, особенно в наше время, возрождался в виде отдельных вспышек научной мысли. Понятно, что авторов, избравших этот ракурс, интересует прежде всего поэтикатрагедий Сумарокова. Здесь необходимо вспомнить и живые критические отклики таких современников драматурга, как В. К. Тредиаковский[[9]](#footnote-9), А. П. Шувалов[[10]](#footnote-10), Н. Е. Струйский[[11]](#footnote-11), И. А. Дмитриевский[[12]](#footnote-12), и новаторские исследования Г. А. Гуковского, одним из достижений ранней деятельности которого стало возрождение собственно эстетического восприятия сумароковских пьес[[13]](#footnote-13), и наследие советского литературоведа И. З. Сермана[[14]](#footnote-14), и труды современных исследователей В. В. Трубицыной[[15]](#footnote-15), П. Е. Бухаркина[[16]](#footnote-16), Н. А. Гуськова[[17]](#footnote-17), И. Клейна[[18]](#footnote-18) и др., спустя десятилетия увидевших в Сумарокове не только идеолога, но и писателя. Отдельно здесь стоит книга И. Л. Вишневской «Аплодисменты в прошлое: А. П. Сумароков и его трагедии»[[19]](#footnote-19) — уникальный опыт современной критической работы о старинных, забытых публикой произведениях русской литературы.

Второй ракурс исследований драматургии Сумарокова — выделение в ней прежде всего внеэстетических компонентов, внимание к прагматической направленности произведений, не исключающее, конечно, отдельных наблюдений над художественной структурой текстов. Такой подход был общепринятым в XIX в. и сохранил авторитет и популярность на протяжении практически всего ХХ столетия. Его зарождение связано с критическими работами начала XIX в., в которых отрицательные характеристики давались самому Сумарокову, а его методу, направлению, произведениям отказывалось в какой-либо ценности, особенно эстетической[[20]](#footnote-20). В середине столетия такая тенденция привела к появлению двух первых научных (в понимании той эпохи) трудов о писателе — книг Н. Н. Булича «Сумароков и современная ему критика»[[21]](#footnote-21) и В. Я. Стоюнина «Александр Петрович Сумароков»[[22]](#footnote-22). Здесь закрепляется роль драматурга в истории русской литературы, а его трагедии приобретают историческое, но не художественное значение. Именно этот взгляд доминировал до недавнего времени, особо яркое выражение получая в работах таких исследователей, как П. Н. Берков[[23]](#footnote-23), В. Н. Всеволодский-Гернгросс[[24]](#footnote-24), Ю. В. Стенник[[25]](#footnote-25), В. А. Бочкарев[[26]](#footnote-26) и др. На современном этапе, пожалуй, наиболее ярким приверженцем подобного подхода является К. А. Осповат[[27]](#footnote-27).

Настоящая работа, безусловно, в большей степени связана с первым ракурсом рассмотрения сумароковских произведений, однако не раз я буду прибегать и к выводам тех исследователей, которые были отнесены ко второй группе.

Для понимания содержания всего того, что будет сказано ниже, привожу краткое изложение фабулы трагедии. Предыстория представленных событий такова: новгородский князь Олег — регент при малолетнем наследнике престола Игоре — вместе со своим сыном Ростиславом свергает власть киевского князя, потомка Кия, причем дети того, Оскольд и Семира, остаются жить в городе. Действие трагедии начинается с того, что Оскольд желает свергнуть Олега и вернуть себе отцовский престол, для чего организует восстание, при этом его сестра Семира оказывается в сложном положении: она верна брату, но любит в то же время и сына Олега Ростислава. Этически проблема решается для Семиры однозначно: она стремится побороть любовь к врагу и желает сражаться рядом с братом (но тот ей в этом отказывает). Замыслы Оскольда оказываются разоблачены благодаря предательству его «сродника» Возведа, и Олег заключает героя в темницу, решая, однако, помиловать его. В третьем действии не знающая о решении Олега Семира убеждает Ростислава освободить Оскольда из темницы, угрожая в случае смерти брата покончить с собой; после долгих уговоров тот соглашается и освобождает Оскольда. В четвертом действии Олег пытается выведать у Семиры, кто виновник освобождения ее брата, но Ростислав сам признает вину и готов понести наказание. В пятом действии описывается битва армий Оскольда и Олега, причем Ростиславу, заключенному в темницу, возвращается оружие и он наносит поражение войску Оскольда, тот же, не желая вновь стать пленником, смертельно ранит себя. Перед смертью Оскольд примиряется с Олегом, получает гарантию свободы для своих воинов и соединяет сердца Семиры и Ростислава.

Приношу искреннюю благодарность своему научному руководителю Николаю Александровичу Гуськову, помощь которого в подготовке этой дипломной работы трудно было бы переоценить (как нелегко и исчислить затраченные им на консультации часы). Многие из последующих страниц содержат отклики на наши беседы, часто дававшие поводы для размышлений. В дальнейшем давать конкретные указания на это я не буду, дабы не увеличивать еще более объем своего сочинения. Кроме того, за чрезвычайно ценные и глубокие наблюдения и рекомендации я благодарю П. Е. Бухаркина, Е. М. Матвеева, А. О. Дёмина и всех членов семинара «Русский XVIII век», принимавших участие в обсуждении нескольких моих докладов.

# Глава 1. Творческая история трагедии

Н. К. Пиксанов в своем программном труде «Творческая история “Горя от ума”» убедительно показал, что «творческая история должна органически входить в историко-теоретическую поэтику»[[28]](#footnote-28), поскольку именно она ярко высвечивает телеологию приемов художественного текста, позволяет понять причинность и сущность его характеристик, данных нам в своем развитии. Рассмотрение столь широкого понятия, как творческая история трагедии «Семира», во всей полноте не входит в задачи настоящей работы прежде всего из-за недостатка необходимых для этого материалов. Однако обзор данной проблематики необходим и, несомненно, содействует анализу произведения. Разделы этой главы посвящены краткой истории текста (то есть проблеме материала, того, какие редакции мы имеем и в каких отношениях между собой они находятся), собственно творческой истории «Семиры» (анализ телеологиивнесенных Сумароковым правок) и проблеме источников произведения.

***1. История текста***

Трагедия «Семира» была написана Сумароковым в 1751 году, однако, несмотря на свою популярность, она осталась неизданной вплоть до 1768 года. Впрочем, свет в печати в этот год увидела уже не первая редакция «Семиры», претерпевшая множество правок вместе с другими ранними трагедиями писателя. «"Хорев" исправлен и издан со многими отменами; "Синав" также. И стали они втрое лучше прежнего. "Семира" также; "Ярополк" также, — которые и в печати не были; и стали лучше»[[29]](#footnote-29), — пишет Сумароков в письме Г. Г. Орлову в январе 1769 г. Из письма не ясно, какой характер носили исправления и имели ли место в случае «Семиры» и «Ярополка и Димизы» «многие отмены», как то произошло с «Хоревом» и «Синавом и Трувором». В то же время, понятно, что редактирование пьес воспринималось Сумароковым как единый плодотворный процесс, «новые государыне и отечеству услуги»[[30]](#footnote-30), как формулирует это драматург в том же письме Орлову, аргументируя таким образом свою очередную просьбу о материальной помощи, — следовательно, можно предположить наличие некого единого подхода ко всем трагедиям, общей модели их улучшения.

В комментариях к одному из изданий трагедии Ю. В. Стенник указывает на то, что «рукописный вариант ранней редакции трагедии в составе репертуарного сборника хранится в Национальной библиотеке в Париже, причем «разночтения опубликованы В. И. Резановым в статье "Парижские рукописные тексты сочинений А. П. Сумарокова"… и в Университетской библиотеке в Загребе»[[31]](#footnote-31). Такая формулировка, ставшая, очевидно, плодом ошибки комментатора, способна ввести читателей в заблуждение: на деле речь должна идти не об опубликованных каким-то образом в библиотеке сокращениях, а о том, что в Загребе хранится рукопись раннего варианта «Семиры», причем, как будет видно из помещенного ниже сопоставления, загребский извод отнюдь не идентичен парижскому. Далеко не бесспорным представляется, таким образом, объединение материала рукописей в единую «раннюю редакцию»: не погружаясь в тонкости текстологической терминологии, можно сказать, что доля отличий между двумя ранними рукописями соотносима с долей, отделяющей их от печатного варианта.

У нас нет формальных подтверждений того, что обе рукописи представляют собой именно авторские варианты текста, а не сторонние правки, внесенные переписчиками, например, с целью улучшить текст для постановки на домашнем театре (так, в числе прочего, нет данных о том, является ли какая-либо найденная рукопись автографом). В то же время логический анализ делает такое умозаключение практически неоспоримым. Можно допустить два варианта, при которых правки в рукописях не являются авторскими. Во-первых, основой мог служить канонический, опубликованный текст, который подвергали разного рода трансформациям. Однако здесь необходимо учитывать, что, как будет подробно показано ниже, отличия имеют системный характер: в этом случае мы должны предположить, что переписчик осознанно, планомерно портил текст, постоянно превращая богатые рифмы в бедные (и никогда — наоборот), перенося ударения с метрически сильных мест на слабые и т.д., что можно объяснить разве что безумием. При этом у нас есть два текста с массой идентичных расхождений с опубликованной редакцией; отличия же между списками составляют правки, во многом демонстрирующие одни и те же процессы изменения текста, — то есть здесь нам нужно помыслить хотя бы еще одного безумного продолжателя дела жизни первого несчастного… Я не буду дальше развивать эту мысль ввиду ее очевидной несообразности. Другая возможность связана с ориентацией переписчиков не на канонический текст, а на несохранившуюся авторскую рукопись раннего варианта — однако и этой гипотезе противоречит факт наличия двух связанных между собой текстов: один переписчик должен был учитывать работу другого, при этом он или вновь систематически ухудшал произведение, или улучшал таким же образом, каким это, как подтверждает конечный вариант, сделал Сумароков, то есть наш аноним не мог быть никем, кроме самого же Сумарокова. Таким образом, вероятность того, что правки (помимо очевидных опечаток) не принадлежат по большей своей части автору, крайне мала.

Сопоставление с канонической редакцией «Семиры» (в изданном Н. И. Новиковым «Полном собрании всех сочинений» Сумарокова) было проведено в начале прошлого века В. И. Резановым, опубликовавшим разночтения без всякого анализа в статье «Парижские рукописные тексты сочинений А. П. Сумарокова». Собственно анализа нет и в работе хорватского ученого Й. Бадалича, описавшего вариант, хранящийся в библиотеке Загребского университета, и установившего, основываясь на палеографических данных, что «рукописи вошли в фонд Загребской Университетской библиотеки в составе ценной библиотеки вождя хорватского „иллирского" движения, Людовика Гая, в которой между остальными находилось значительное количество ценных русских книг и рукописей, приобретенных Гаем во время его путешествия по России в 1840 году»[[32]](#footnote-32). К детальному анализу сопоставительной таблицы Резанова не прибегали и последующие исследователи. Так, Ю. В. Стенник в статье «Две редакции трагедии А. П. Сумарокова “Синав и Трувор”» ограничивается общей характеристикой внесенных драматургом правок, справедливой в том числе и для «Семиры»: Сумароков, как указывает Стенник, «вносил множество различных стилистических поправок, сокращал в отдельных местах ненужные длинноты и повторения, заменял устаревшие слова или неудачные словосочетания, улучшал текст трагедии со стороны орфографии и пунктуации»[[33]](#footnote-33) (впрочем, такое обобщение несет глубокий смысл, поскольку таким образом подчеркивается единство процесса редактирования пьес). В то же время, при анализе поэтики «Семиры» явно недостаточно ограничиться столь общими наблюдениями: многие правки хотя бы незначительно, но затрагивают смысловой уровень трагедии, демонстрируя, помимо прочего, как эволюционировали за 17 лет взгляды Сумарокова на жанр вообще.

В статье «Загребские рукописи русских драм XVIII века» Й. Бадалич утверждает: «Мы смогли установить почти полную тождественность текста рукописи Загребской университетской библиотеки с рукописью парижской Национальной библиотеки»[[34]](#footnote-34). В то же время с суждением ученого согласиться нельзя: в таблице, приложенной к настоящей работе, показано, что из 227 отличий от окончательного варианта (точнее, строк, их содержащих) только 117, или 51,5 %, идентичны в обеих рукописях. Довольно очевидным при этом является, что текст, обнаруженный в Загребском сборнике, представляет собой более ранний вариант трагедии: при сравнении с канонической редакцией насчитывается 79 случаев, при которых отличия отыскиваются только в загребской рукописи против 5 примеров обратного (каждый из которых, конечно, требует особого объяснения как противоречащий общей гипотезе). Тезис о первенстве загребского списка подтверждает и характер изменений в тех случаях, когда мы имеем три различных варианта одной строки, — такие примеры показывают эволюцию сумароковской правки: так, в загребской рукописи финальная строка представлена как «И сделай, чтобы мы дни радостны имели»[[35]](#footnote-35), в парижской — «И сделай, чтоб сердца дни радостны имели»[[36]](#footnote-36), а финальный вариант, представленный в сборнике Новикова, — «И сделай, чтоб сердца в любви без слез кипели» [с. 246 (здесь и далее текст трагедии цитируется по: Сумароков А. П. Семира // Сумароков А. П. Драматические сочинения. Л., 1990. С. 189—246)] (я буду исходить из представления о тождестве между печатными вариантами трагедии, несмотря на наличие незначительного числа формальных различий между прижизненным изданием 1768 г. и изданием, осуществленным Новиковым: хотя наиболее правильно было бы сопоставлять рукописи с первым, оба исследователя работали именно с ПСВС, что, впрочем, представляется простительным и не требующим исправления, поскольку правка Новикова сводится к исправлению опечаток и систематическим орфографическим решениям). Изменения носят здесь постепенный характер, каждое из них объяснимо с точки зрения общей логики правок: в первом случае Сумароков стремится к обобщению, повышению значимости финальной реплики до уровня общечеловеческого, относящегося не только к самим героям; вторая правка имеет две причины: во-первых, автор превращает бедную рифму «терпели — имели» в богатую «терпели — кипели», во-вторых, устраняет логическое несоответствие: действительно, радостные дни могут иметь, скорее, люди (как то было в самом первом варианте), а метафоричное «кипеть» органично сочетается именно с метонимией «сердца». Показательны и другие «эволюционные» случаи. Так, приведу строки в вероятном хронологическом порядке: «Поди! В последний раз тебя я обнимаю»[[37]](#footnote-37), «Поди... Впоследние тебя я обнимаю»[[38]](#footnote-38), «Поди!.. Впоследние теперь тебя объемлю»[с. 234]. Разница между вторым и третьим вариантами кажется более ощутимой за счет изменения в рифменной части строки, однако форма «впоследние», закрепившаяся в каноническом тексте, возникает именно при переходе между первым и вторым вариантами. Таким образом, можно установить, что текст, приведенный в загребской рукописи, первичен по отношению к парижскому.

Необходимо сразу оговориться, что тексты, записанные в сборниках, не является несомненным, абсолютно точным списками ранней редакции «Семиры», как их воспринимали исследователи. Оба они содержат как очевидные описки и ошибки (например, «На братие мужество я льщуся уповать»[[39]](#footnote-39) вместо «на братне» в загребском списке или «Прости к мучительству немилосердно власть»[[40]](#footnote-40) вместо «простри» в парижском). Надо, однако, заметить, что парижский текст значительно более «аккуратен» и содержит намного меньше явных описок. В то же время, в ряде случаев нельзя дать точного ответа, является ли отступление от нормы текста ошибкой переписчика или самого Сумарокова, исправленной им позднее. Особую категорию здесь составляют строки, размер которых не соответствует общему размеру трагедии —шестистопному ямбу с цезурой после 3 стопы (александрийский стих). Например, строке «Для общества! Оно твой дух восколебало!»[с. 194] в загребской рукописи соответствует строка «Для общества, оно и покой твой всколебало»[[41]](#footnote-41): отсутствие необходимости в разрушающем размер союзе «и» доказывается его отсутствием в конечной редакции — в иной, но сходной конструкции. Утверждение о том, что в рукописи имеет место описка, было бы, однако, слишком категоричным: известно, что Сумароков допускал отступления от размера во множестве своих трагедий, исправляя огрехи в позднейших редакциях, причем не всегда: в «Семире» обнаруживается, без преувеличения, удивительный пример, речь о котором пойдет ниже.

Именно описками можно объяснить случаи соответствия конечному варианту строк из загребской рукописи при отличии от них фрагментов парижской. Например, на месте стиха «И страшный облак сей от града отврати!» в парижской возникает строка «И страшный облак мой от града отврати!»[[42]](#footnote-42) с очевидным логическим противоречием. В то же время не все примеры можно объяснить ошибкой: так, в загребской рукописи и печатном издании обнаруживается фраза «Народ на тя встает»[[43]](#footnote-43), а в парижской на ее месте — «Народ наш восстает»[[44]](#footnote-44). Объяснение этому явлению видится в противоречии между семантическими и формальными основаниями: очевидно, Сумарокову по смыслу больше подходил вариант, отраженный именно в парижской рукописи, поскольку в трагедии действуют два народа — Олега и Оскольда — объединенные только в финале, однако после пересмотра ударного статуса местоимений (о чем будет сказано далее) возникший хориямб заставил его вернуться к изначальной версии. Иначе объясняется чередование «Чтоб он был раб и чтоб он пребыл во неволе»[[45]](#footnote-45) (1, 3) — «Чтоб он был раб, и чтоб он кончил жизнь в неволе»[[46]](#footnote-46) (2). В этом случае, вероятно, сначала автором двигало желание усугубить в устах Семиры бедственное положение Оскольда, а позже — устранить логическое противоречие, не учтенное при первой правке: вслед за этим стихом идет строка «И видел Игоря на Киевом престоле» [с. 190]: здесь очевидно нарушение логической последовательности, при котором герой «видел» после того, как «кончил жизнь».

***2. Творческая история***

На основании имеющегося материала выделяются по меньшей мере два пласта правок: второй из них относится, очевидно, к 1768 году, время же первого без дополнительного исследования парижской рукописи установить нельзя. Как показано в приложенной таблице, можно говорить (вместе с явными описками) о 111 правках первого уровня и 155 — второго. Преобладание последних объяснимо: драматург готовил пьесу к публикации, осуществлял работу, маркированную для него как особый процесс, аналог службы императрице, обществу, государству.

Одно из наиболее важных отличий между исправлением «Семиры» и редактированием «Хорева» и «Синава и Трувора» состоит в том, что здесь Сумароков не сократил трагедию ни на одну строку. Можно предположить, что отказ от сокращений, с одной стороны, связан с тем, что «Семира» не была напечатана ранее, и читатель, который, даже побывав на постановке трагедии, конечно, не помнил ее текста дословно, мог неверно оценить масштаб изначальной работы Сумарокова, выражающийся в том числе и в объеме написанного. С другой стороны, будучи знакомым с текстом первой редакции, как то было в случае с «Хоревом» и «Синавом и Трувором», он, напротив, неизбежно оценил бы масштаб авторских правок. Такая гипотеза согласуется и с тем, что Сумароков упоминает о исправлениях в письме к Орлову, и с общей позицией литератора, неоднократно им выражаемой: писательское творчество Сумароков считал трудом, направленным на пользу государства, за что и требовал достойного материального вознаграждения. Правки, таким образом, имеют в том числе и сугубо практическую ценность, и драматург не мог себе позволить снизить, а то и вовсе обратить себе во зло их эффект. В то же время эта гипотеза не является бесспорной: заядлые театралы того времени, очевидно, могли бы оценить проделанную работу и без знакомства с письменным текстом.

Одно из наиболее существенных отличий между парижским и новиковским вариантами можно заметить уже в списке персонажей: Олег в рукописи поименован князем Новгородским, а в печатном варианте — правителем Российского престола. Бадалич не оговаривает отличия в списке действующих лиц, что, конечно, является серьезным упущением: не ознакомившись с самой рукописью, остается только предполагать, что, исходя из общего пафоса ученого, говорящего (хоть и вполне ошибочно) о практически полной идентичности списков, тексты рукописей здесь совпадают. Такая правка упрощает восприятие текста, проясняя отношения главенства-подчинения между героями, подчеркивает, что Олег наделен максимальной властью, то есть играет в данном случае роль правителя по отношению к остальным — своим подданным. Последнее особенно важно, если учесть, что Оскольд поименован в списке персонажей как князь Киевский, то есть фактически занимает во властной иерархии то же место, что и Олег (причем в перечне действующих лиц стоит вторым после князя Новгородского, что никак не противоречит тезису о их равенстве: в любом случае даже равные друг другу персонажи не могли быть обозначены в одной строке). Другая возможная причина исправления может быть связана с тем, что, углубив свои исторические познания, Сумароков осознал, что Олег не был в полном смысле слова законным князем — только регентом при Игоре — и из-за этого заменил в титуле слово «князь» на «правитель». Такое решение представляется вполне возможным, однако оно не объясняет замену прилагательного «новгородский» на «российский» (между частями титула свободное варьирование: например, Кий в трагедии «Хорев» — князь Российский). Кроме того (и, думается, это главное), наименование «князь Новгородский» при том, что само действие происходит в Киеве, создавало бы ненужную оппозицию этих городов, подчеркивало, что Олег является захватчиком, правит городом, не принадлежащим ему, что означало бы расстановку совсем иных смысловых акцентов, чем то оказывается в конечном варианте. Как отчасти справедливо замечает Н. П. Жилина в статье «Особенности конфликта в трагедии А. П. Сумарокова “Семира”», «в первоначальной редакции Олег — князь Новгородский, в окончательном тексте он является правителем Российского престола. Олег-завоеватель превращается тем самым в Олега — государственного деятеля, стремящегося к высокой цели — объединению державы»[[47]](#footnote-47). Вопрос о том, насколько такая правка демонстрирует изменившуюся авторскую концепцию выведенных драматургом событий, как то утверждает Жилина, остается без ответа: полагаю все же (исходя из того, что более ничто не говорит о столь резкой перемене трактовки), что номинация изначально была не вполне удачной и не соответствующей замыслам писателя, — это и было замечено и исправлено им впоследствии.

Абсолютное большинство правок обоих пластов носит отчетливо выраженный формальный характер: Сумароков улучшает стиль произведения, проясняет темные места и двусмысленные формулировки, работает над собственно стиховыми параметрами. При этом пласты правок имеют ряд существенных различий.

Наиболее заметное различие касается ритма стихов. Если к правкам первого уровня («Загреб-Париж») можно отнести 14 случаев исправления выбивающихся из размера строк, то к правкам второго («Париж-Новиков») — 4, причем одна ошибка правится два раза: речь идет о строке «Которое, как прах, судьбина разнесла» [с. 227], которой соответствует строка «Что так, как прах, судьбина разнесла»[[48]](#footnote-48) в парижской рукописи и «Что так, как ветр прах, судьбина разнесла»[[49]](#footnote-49) в загребской. Этот пример, очевидно, стал для Сумаркова своего рода фонетической загадкой: с одной стороны, консонантное сочетание /tr pr/ при слитном произношении (необходимом здесь, поскольку словораздел проходит не на месте цезуры) не может быть прочитано без гласной-вставки — и тогда строка изначально укладывается в размер. С другой стороны, исследовав достаточно полный массив текстов Сумарокова, я не смог обнаружить примеров, когда форма «ветр» читалась бы как двусложное слово, даже когда за ней следуют согласные, создающие непроизносимый консонанс. Так, в «Оде… Императрице Елисавете Петровне, Самодержице Всероссийской, в 25 день ноября 1743», написанной, как то и свойственно одам, четырехстопным ямбом, есть строчка «Послушный ветр моря терзает»[[50]](#footnote-50), в «Оде на суету мира» 1760 г., написанной этим же размером, — «Не грянет гром, и ветр не дохнет»[[51]](#footnote-51), в переложении 96 Псалма (тоже четырехстопный ямб) —  «В путях ветр бурю раздувает»[[52]](#footnote-52) и т.д. Стоит, однако, отметить, что все найденные случаи являются примерами возникновения перед формой «ветр» только одного согласного, то есть произнесение фразы без вставки было не настолько затруднено. В случае «Семиры» возникает противоречие между общим принципом и реальной фонетической ситуацией, которое драматург снимает при создании редакции, отраженной в парижской рукописи, убирая потенциально разрушающее метрический рисунок слово. Кроме того, снимается таким образом и трудность в произношении, которую писатель сам критиковал в статье «О стопосложении»: «''Жизнь свою” я никогда не пишу; ибо етого выговорить не можно»[[53]](#footnote-53). В результате правки шестистопный ямб превращается в пятистопный, однако, как известно, отсутствие или переизбыток строк в меньшей степени обращают на себя внимание, нежели наличие или нехватка отдельных слогов, определяющие уже не размер, а систему стихосложения. В результате, вероятно, правки 1768 года недочет был исправлен, причем формальный критерий, очевидно, преобладал над семантическим: единый, законченный образ разносящего прах ветра, с которым сравнивается «судьбина», возникает только в первой редакции, в конечной же версии сравнение становится семантически недостаточным, теряет основание: получается, что «судьбина» разнесла благополучие так же, как она в реальности разносит прах. Превалирующее значение формальной стороны текста вообще характерно для сумароковских правок.

Колоссальная разница между долями ритмических правок первого и второго пласта хорошо объяснима тем, что внимание драматурга сначала было приковано к недочетам более очевидным, более «грубым». В этих условиях интересно обратить внимание на строки, исправленные уже между созданием текста парижской рукописи и публикацией конечного варианта. Помимо уже рассмотренного примера с «Которое, как прах, судьбина разнесла» здесь есть еще три случая: вместо «Но я не вижу в них твоих злодейских дел»[[54]](#footnote-54) в рукописи возникает строка «Ни мало во оных я не зрю злодейских дел»[[55]](#footnote-55), вместо «Хотя мне счастием судьбина тщетно льстила»[с. 241] — «Хотя мне счастие мое судьбина истощила»[[56]](#footnote-56), вместо «Хотя б не царствуя ты не был им доволен»[с. 250] — «Хотя б ты без венца не был им доволен»[[57]](#footnote-57). При этом, в отличие от двух остальных, строка «Хотя мне счастие мое судьбина истощила» не дублируется в загребской рукописи — там на ее месте возникает стих «Хоть счастие мое судьбина истощила», укладывающийся в размер. Нельзя однозначно сказать, что подвигло автора на нарушающую размер правку, однако необходимо отметить, что речь вновь идет об отступлении не на слог, а на стопу.

Другая «отрицательная» правка еще более удивительна. Вместо строки в загребской рукописи «Князь Игорь млад вручен отцу от Ростислава»[[58]](#footnote-58) в позднейших вариантах возникает «Князь млад, отцу врученный Ростислава» [с. 191], то есть требуемый шестистопный ямб уступает место пятистопному. Странность усугубляется тем, что строка «Князь млад, отцу врученный Ростислава», по сути, представляет собой законченное назывное предложение — начинает реплику и не имеет никакой грамматической связи с последующим текстом:

Князь млад, отцу врученный Ростислава.

Олегом правится и войско и держава.

[с. 191]

Объяснение этой правке, с точки зрения формы бессмысленной, надо искать на уровне содержания. Действительно, Игорь вручен Олегу «от Рюрика», но никак не «от Ростислава», сына Олега. Вероятно, необходимость искажающей смысл инверсии возникла изначально из-за необходимости встроить строку в размер, в позднейшей же редакции автор предпочел пожертвовать формальной стороной ради логики (что вообще не характерно для его правок). Остается, впрочем, неясным, почему Сумароков не сохранил необходимое для получения шестистопного ямба слово «Игорь» («Князь Игорь млад, отцу врученный Ростислава») — возможно, дело здесь в ошибке, простом пропуске слова автором или наборщиком.

Другое заметное отличие между правками первого и второго уровня связано с заменой последнего слова в строке для получения богатой или более «глубокой» рифмы. Здесь значительно преобладает уже доля второй правки — 52 примера против 8. Такая ситуация объясняется тем, что стремление к улучшению рифмы — более тонкое, сложное, нежели исправление метрических или логических ошибок, оно свидетельствует о вероятном повышении мастерства Сумарокова как поэта — и, соответственно, уровня требований к собственным стихам. Например, автор заменяет в строке «От огненной любви вся кровь во мне кипит» слово «кипит» на «горит»[[59]](#footnote-59), поскольку за этим в обоих редакциях следует строка «Однако в мыслях то премены не творит»[с. 202], а рифма «горит — творит», в отличие от рифмы «кипит — творит», является богатой. Этим же, безусловно, объясняются замена строки «Без пользы свой живот стремишься погубить» на «И тщетно ты, мой друг, не хочешь больше жить»[[60]](#footnote-60) (перед этим — «Всей силой тщишься ты Олега раздражить»[с. 203]: замена бедной рифмы «погубить — раздражить» на богатую) и т.д. В то же время иногда замена слова в рифменной позиции может сопровождаться и перестройкой структуры высказывания (как во втором приведенном здесь примере), и некоторым изменением смысла фразы. Так, в устах Семиры фраза, звучащая в первой редакции как «Я искушение несносное терплю», меняется на «Я более себя любовника люблю»[[61]](#footnote-61). С одной стороны, такая замена полностью объясняется следующей строкой: «Оставший мой покой совсем уже гублю»[с. 203] («терплю — гублю» — бедная рифма, «люблю — гублю» — богатая), однако с другой — полностью меняется и акцент самого высказывания, вместо сетования на собственные страдания Семира подчеркивает свою самоотверженность, героиня предстает более благородной, начинает вызывать не только сочувствие, но и восхищение из-за силы своей любви. Такой пример не единичен: стремление возвысить персонажей так или иначе определяет множество сумароковских правок.

При анализе отличий в редакциях «Синава и Трувора» Ю. В. Стенник также обращает внимание на то, что большинство правок в его материале связано с поиском лучшей рифмы. При этом Стенник говорит следующее: «Силу рифмы, ее богатство Сумароков видит в строгом соответствии не только фонетического звучания, но даже и орфографического написания рифмующихся окончаний стихов. Смысловая нагрузка рифмы в позднейшем ее понимании для Сумароков отсутствует. Наоборот, стремясь к чистоте рифмы, он изменяет ее порой в ущерб мысли, заключенной в стихе»[[62]](#footnote-62). С последней мыслью исследователя сложно не согласиться: о ее справедливости говорит уже приведенный выше пример с заменой глаголов «кипит» на «горит» по отношению к крови, хотя с точки зрения смысла для жидкой субстанции больше подходит именно первый вариант. Такой пример подчеркивает общую тенденцию превалирования внимания именно к формальной стороне. В то же время материал «Семиры» не дает оснований считать, что для Сумарокова играло роль графическое написание слов (особенно до публикации текста, когда пьеса использовалась только для постановок), впрочем, как нельзя и утверждать обратного: драматург прибегает к грамматическим рифмам (как правило — глагольным), при которых противоречия между написанием и звучанием нет. В то же время надо заметить, что стремление к грамматичности рифм имело свои пределы: строку «В тиранстве подражай отцу ты своему» писатель заменяет на «Отец твой — мой тиран: подобен будь ему»[[63]](#footnote-63), хотя за этим идет строка «Ты — враг мне, а еще мил сердцу моему!»[с. 221]: рифма таким образом становится менее глубокой и менее же грамматической (больше не рифмуются два притяжательных местоимения в одной форме), усложняется[[64]](#footnote-64).

Значительная часть правок обоих уровней связана с усовершенствованием стиля. Сумароков стремится сделать реплики персонажей более ясными, точными, устранить двусмысленности. Например, строку из реплики Семиры «И будут зреть еще на солнце очи сиры?» Сумароков меняет на «И буду возводить на солнце очи сиры?»[[65]](#footnote-65) — очевидно, чтобы обозначить точнее, о чьих очах идет речь. Подобным же образом меняется реплика Олега, обращенная к Семире: вместо «И будешь зреть врага, коль ты того хотела» — «А ныне я — твой враг, коль ты того хотела»[[66]](#footnote-66). В ряде случаев Сумароков украшает текст риторическими вопросами: например, вместо «Я не достойна, князь, покорства такова» возникает «Достойна ли я, князь, покорства такова?»[[67]](#footnote-67). Целенаправленное внесение в текст риторической фигуры вообще характерно для «эпохи готового слова». Показательны и примеры перехода героев в диалоге с первого или второго лица на третье. Так, Оскольд, говоря о будущем Семиры и Ростислава после того, как сам он отправится на войну с Олегом, говорит сестре вместо «В отсутствии моем тебя он сохранит» — «Любовник без меня Семиру сохранит»[[68]](#footnote-68), а в устах самой героини фраза «Не дай, дражайший князь, не дай мне умереть» заменяется на « Не дай, дражайший князь, Семире умереть»[[69]](#footnote-69). Таких примеров в тексте несколько, что позволяет говорить о последовательной замене лица. Обращение героев друг к другу, их живой диалог замещается таким образом обращением к публике — вероятно, для того, чтобы прояснить дополнительно происходящее на сцене. Такая правка перекликается с общим стремлением, с одной стороны, сделать пьесу более понятной, а с другой — усугубить ее риторический характер, некоторую условность демонстрируемых событий. Показательно при этом, что шесть исправлений такого рода распределяются поровну между двумя слоями, то есть тенденция к «риторичности» существовала на протяжении многих лет.

Понятно, что разного рода правки влияли на ритм строк, однако само это обстоятельство не говорит о наличии у Сумарокова задания систематизировать ударные места. В то же время, часть замен, не имеющих явной смысловой или иной формальной необходимости и при этом соотносимых с теоретическими воззрениями Сумарокова или общей картиной его стихотворной практики, очевидно, стоит объяснять именною таким образом. Так, в статье «О стопосложении», написанной в 1771—1773 гг., спустя несколько лет после создания второй редакции «Семиры», Сумароков, рассуждая о спондеях, выдвигает семантический критерий их допустимости: он утверждает, что нет слов, ударяемых с совершенно одинаковой силой, одно всегда звучит сильнее другого, в зависимости от смысла; в соответствии с этим, на ритмически слабой позиции может стоять ударный слог знаменательного слова, если на это слово не падает логическое ударение: «Ежели спондей состоит из двух существительных, так который слог к выражению автора важняе, тот и длинняе, то есть тот силу у другого слога и возьмет»[[70]](#footnote-70). Таким образом, Сумарокова устраивает строка «Д**и**р, мл**а**дший брат его, погиб на ратном поле»[с. 191], поскольку важнее в контексте оказывается не имя персонажа, а его статус. С другой стороны, строка «Иль Игорев здесь тр**о**н с величием падет» меняется на «Иль Игорев престол с величием падет»[[71]](#footnote-71), причем объяснимы и правка, и изначальное возникновение такой строки: дело, очевидно, в неоднозначном статусе наречий, зависимости их ударности от семантики, о чем Сумароков говорит в статье «О стопосложении»: «Наречия суть не слова, но речения; но и они иногда у имен, местоимений, прилагательных, причастий и глаголов силу отъемлют»[[72]](#footnote-72). Более 60 правок при этом связано с устранением хориямбов, причем, как правило, переосмысливается статус местоимений, чьи ударные слоги сначала могли находиться на слабой позиции, а потом такое употребление попало под запрет. Например, в строке «В непроходимых тех лесах *вас не* найдут»[[73]](#footnote-73) (курсив мой — А. П.) изначально, очевидно, подразумевалась стопа пиррихия, который Сумароков допускает (в статье «О стопосложении» — «Длина слов наших извиняет писателя во употреблении пиррихиев; ибо без сея вольности и стихов сочинять не можно; хотя попедантствовати для диковинки и можно; но такие ненадобные тонкости презираются и отводят автора от доброго вкуса, ищущего славы тамо, где ее не бывало, и проливающего пот ради посмеяния себе»[[74]](#footnote-74)). В результате переакцентуации за местоимениями в системе Сумарокова закрепился статус полноударных слов, из-за чего на месте пиррихия возник хориямб, потребовавший правки: в конечной редакции мы видим строку «Сокрытых во лесах не скоро вас найдут»[с. 194]. Причина переакцентуации ясна из той же неоднократно приводившейся здесь «стиховедческой» статьи писателя. Одним из главных оснований для критики М. В. Ломоносова (предельно острой) здесь выступает то обстоятельство, что ученый отнес местоимения к частицам, то есть наделил их ролью клитик, лишил ударности: «Местоимения включил г. Ломоносов во частицы; но и едино стопосложение его сию непростительную прошибку обличает; ибо местоимения иногда и у самых существительных имен во стопосложении силу отнимают»[[75]](#footnote-75). Очевидно, что отход от Ломоносовских принципов произошел в творчестве Сумарокова не сразу, однако такого рода правки равномерно распределены по обоим выделяемым пластам. Изучение ритмики других текстов Сумарокова, таким образом, может позволить установить нижнюю границу датировки текста, отраженного в парижской рукописи, однако это дело будущего.

Отдельный интерес вызывает изменения, связанные с ударной рамкой (с ударением на 3 стопе — перед цезурой). М. Л. Гаспаров именно на примере трагедий связал распределение ударений на этом месте с семантикой: «Уже Сумароков допускает в 6-ст. ямбе целые вереницы стихов с дактилической цезурой (особенно в патетических местах, выделяемых как бы ритмическим курсивом; в первых актах его трагедий дактилических цезур, как правило, меньше, в дальнейших — больше)»[[76]](#footnote-76). В то же время на примере правок «Семиры» единой тенденции здесь не прослеживается: практически в равной доле представлены и примеры с добавлением ударения перед цезурой (вместо «И разлучаюся на век, Оскольд, с тобою» — «На веки расстаюсь, Оскольд, уже с тобою»[[77]](#footnote-77)), и примеры с его изъятием (вместо «Хотя мне Ростислав и больше жизни мил» — «Хотя возлюбленный мне больше жизни мил»[[78]](#footnote-78)). Сумароков в «Ответе на критику» сам говорит, что у него нет задачи сознательно контролировать ударность предцезурного икта: «Ето правда, что немцы редко не ямбами первое полустишие окончевают, а причина тому, что у них великое множество коротких слов, а у нас множество долгих; и для того я чаще первое полустишие не ямбами окончеваю, нежели немцы; однако я думаю, что и другие наших трагедий авторы того не убегут, да и убегать не для чего, а если бы в том кто и трудиться стал, кажется, что б труд сей был бесполезен, чтоб чистые сыскивая к пресечению ямбы, терять мысли»[[79]](#footnote-79). При этом такое высказывание не противоречит и наблюдению Гаспарова о соотношении ударности икта и патетичности, эмоциональной напряженности — эта гипотеза требует дополнительного исследования. Для настоящей работы важно, что, если принять тезис Гаспарова на веру, эмоциональное напряжение трагедий в целом не изменилось.

Перейду теперь к той части правок, которая в большей степени, чем проанализированные, затрагивает смысловое содержание трагедии. Выше уже была упомянута замена строки «Я искушение несносное терплю» на «Я более себя любовника люблю», подчеркивающая «высоту» героини, усиливающая патетическое начало трагедии. Подобных примеров в тексте множество. Так, Ростислав, говоря с отцом о своей будущей гибели, вместо «Коль я тобой любим, я легче умираю» во второй редакции произносит «Сокрой с родительской любовью прах мой в землю»[[80]](#footnote-80) — герой, таким образом, стремится уже не к облегчению (хотя и весьма относительному, тоже отнюдь не приземленному) своей прижизненной участи, а к соблюдению посмертной обрядности, к закреплению любви отца к сыну в вечности. Другой пример исправления, прямо подчеркивающего героизм персонажа, обнаруживается в замене в устах Семиры выражения «Что брат мой умерщвлен» на «Что брат мой принял казнь»[[81]](#footnote-81): так подчеркивается самостоятельность решения Оскольда, не подчинившегося воле Олега; персонаж предстает уже не пассивной жертвой, а героем, добровольно идущим на самопожертвование. Несколько таких правок призваны подчеркнуть раскаяние Семиры, из-за которой Ростислав нарушил свой долг и должен был быть казнен. Так, в устах героини фраза «Все бедства, что ни есть, сим бедством превышаю» заменяется на «Кого я, бедная, свирепствуя, терзаю»[[82]](#footnote-82), а «Сразишь мя жалостно вторичною тоскою» — на «Сразишь мя жалостно вторичною виною»[[83]](#footnote-83). В обоих этих случаях акцент переносится со страданий Семиры на ее раскаяние за страдания возлюбленного, что подчеркивает благородство девушки.

Параллельно с такими правками надо рассматривать исправления, несущие, казалось бы, исключительно стилистический характер, но выполняющие ту же функцию, что и рассматриваемые выше. Например, в строке «И тьмит в глазах моих луч солнца вечна ночь» слово «глазах» заменяется на более высокое «очах»[[84]](#footnote-84), в «Чтоб мертвою тебя мне видеть пред собой?» — «видеть» на «зрети»[[85]](#footnote-85) и т. д. Церковнославянизмы призваны поднять уровень патетики, подчеркнуть возвышенный характер действия и персонажей.

Интересно соотношение такого рода правок разных пластов. Если к первому уровню относится всего 8 правок, то ко второму — 18. «Высота» образов героев, очевидно, все больше закрепляется в качестве требования: уже в 1803 г. довольно архаичный по своим эстетическим установкам драматург А. Н. Грузинцов в «Похвале господину Сумарокову» таким образом критикует «Семиру» (называя ее при этом одной из лучших сумароковских трагедий): «Весьма непростительно, что Автор унизил Олега требованием покорности от Оскольда. Как можно было ожидать от великого человека, чтобы он побежденному им Герою приказывал кланяться себе в ноги? Как возможно было думать Олегу, чтоб Оскольд склонился на такую подлость? Сия черта унижает Автора и Героя. Гомеровы Герои со всею их грубостью поступали не столь дерзновенно с побежденными»[[86]](#footnote-86). Грузинцов критикует Сумарокова не только за недостаточную высоту образа Олега, но и за то, что допускает потенциальную возможность неблагородного поведения Оскольда.

Описанные правки не исчерпывают долю исправлений, влияющих на смысловой уровень текста. Влияние это, однако, крайне мало и граничит со стилистической корректурой. Так, в ряде случаев достигается более яркая образность: например, на смену строке «Се мзда мне за любовь, которой я разжжена» приходит «Се мзда за сей мне жар, которым я разжжена»[[87]](#footnote-87), то есть метафора любви как огня обретает свою полноту, завершенность. Более десятка правок призваны повысить эмоциональный накал: так, строка «И можешь ли меня безвинно поражать» меняется на стих «Ах, можешь ли меня безвинно поражать»[[88]](#footnote-88), где роль повышающего эмоциональность фактора играет междометие, «Умерь к нему свой гнев, свирепства не кажи» — на «Умерь, умерь свой гнев, свирепства не кажи»[[89]](#footnote-89) с повтором, увеличивающим уровень эмоциональности, и т. д.

Несколько правок, однако, не подходят ни под одну из категорий и должны быть прокомментированы отдельно. Они принадлежат к разным фрагментам текста, однако относятся к одной ситуации — к измене Ростислава, освободившего Оскольда по просьбе Семиры. Поступки и Семиры, и Ростислава потенциально неоднозначны и могут оцениваться по-разному. Приведу фрагмент из реплики освобожденного Оскольда, обращенной к сестре:

Для горьких слез твоих имею я свободу,

Ты мне спасение и целому народу.

Великой должен я твоей любови мздой;

Пусть будет Ростислав супруг, Семира, твой!

[с. 225]

В загребской рукописи последние две строки имеют такой вид:

Великой должен я стал Ростиславу мздой;

Хочу теперь, княжна, чтоб он супруг был твой.[[90]](#footnote-90)

Выделение заслуги Ростислава (по сути — предательства) уступает место восхвалению любви Семиры, статус ее поступка, в отличие от статуса поступка ее возлюбленного, повышается. Приведу теперь фрагмент из реплики Олега, обращенной к Семире и уже изначально посвященный оправданию ее поступка:

Невинна в этом ты, что ты мила ему

И брата своего от смерти избавляла,

Ты должности своей уставы тем являла.

[с. 235]

В обеих ранних редакциях этот фрагмент выглядел иначе:

Ты невиновна в том, что ты мила ему

И брата своего от смерти избавляла.

На что мне больше сын, коль честь его пропала.[[91]](#footnote-91)

Несмотря на то что изначальный посыл реплики сохранен, Сумароков счел нужным дополнительно подчеркнуть невиновность Семиры, причем фраза «Ты должности своей уставы тем являла» представляет собой цельную, законченную мысль, по всей видимости, выражающую авторское отношение к событию.

Такую же цельную мысль о невиновности Ростислава Сумароков из текста убирает. Реплика Семиры

Любовь ко мне тебя преступком отягчила.

Не спорю, я тебе все бедства приключила.

Когда ж ты для меня в толики впал беды,

Сними с напастей сих желанные плоды!

Ты славу возвратишь, ты только расцветаешь.

Воспомни, Ростислав, что ты Семирой таешь!

[с. 239]

имела в ранних редакциях другой вид:

Любовь ко мне тебя преступником явила.

Не спорю, я тебе все бедства приключила.

Когда ж ты для меня в толики впал беды,

Сними с напастей сих желанные плоды!

Ты славу возвратишь, твой век лишь расцветает,

Да и любовь тебя довольно извиняет.[[92]](#footnote-92)

Фраза «Да и любовь тебя довольно извиняет» претендует на цельность, законченность мысли, на роль некого вывода, она убедительна, за ней слышится голос автора. Ответная реплика Ростислава, однако, опровергает сказанное Семирой:

Кто добродетелен и стал преступник прав,

Во беззаконьи тот не чувствует забав,

Не услаждается ничем на свете боле.

Последовав твоей несправедливой воле,

Я честен, но в делах злодейских утоплен,

Злодей, хоть к честному поступку я рожден,

Любим к несчастию, гоним отцом достойно

И не могу еще и умереть спокойно!

[с. 239]

Ростислав, таким образом, отвергает путь признания собственного поступка оправданным, противопоставляет принципы чести своего рода искушению, предлагаемому Семирой. Именно его реплика и становится настоящим выводом: ею заканчивается явление, и у героини не остается возможности ответить. Сумароковская правка, таким образом, дает понять, что поступок Ростислава не может иметь полного оправдания в его любви, как то слишком убедительно пыталась внушить Семира.

Таким образом, обнаруженные рукописи позволяют говорить о двух пластах правки трагедии, с одной стороны, имеющих общую направленность, с другой же – отличающихся тем, что находится в центре внимания писателя (второе исправление связано с более «тонкими» материями – с заменой бедной рифмы на богатую, устранением хориямбов и проч.). Несмотря на то что редактирование текста «Семиры» носило по преимуществу формальный характер, часть осуществленных Сумароковым исправлений затрагивает и смысловой уровень трагедии, что окажется важным для анализа поэтики произведения, который будет предпринят в дальнейших главах. В частности, значимым представляется стремление возвысить героев, смена номинации Олега и желание дополнительно подчеркнуть невиновность Семиры, действовавшей согласно своему долгу, и вину Ростислава, нарушившего его.

***3. Источники трагедии***

Круг источников трагедии «Семира», как представляется, довольно широк. Ситуация «эпохи готового слова» вообще подразумевает обращение к образцам и открытое им подражание, а для Сумарокова, впервые воссоздавшего на русской почве сам жанр трагедии, это было вдвойне неизбежно. Отдельно проблемы переводного характера каких-либо сочетаний слов я вообще касаться не буду: вполне очевидно, что такого рода заимствования, характерные для сумароковского творчества[[93]](#footnote-93), вполне могут быть обнаружены и в «Семире», однако их включение в текст связано, скорее, с вопросами не поэтики, а риторики, с поиском Сумароковым оптимальной формы для выражения тех или иных идей и чувств, причем, будучи включенными в контекст оригинальной пьесы драматурга, эти заимствования неизбежно приобретают новый смысл и должны прочитываться даже не как интертекст (у автора, конечно, не было задачи отослать читателя или зрителя к претекстам), а как части единого произведения, обретающие весь свой смысл только в нем самом. Определенные переклички на разных уровнях текста возникают между трагедией и произведениями русской литературы (что понятно, поскольку даже для перенесения новой для собственной словесности жанровой модели необходима определенная национальная почва) — в частности, с древнерусской словесностью, школьной драмой начала XVIII века[[94]](#footnote-94) и лирикой середины столетия[[95]](#footnote-95) — однако в полном смысле источниками «Семиры» все эти тексты признать, пожалуй, нельзя, поэтому в настоящей работе я не буду касаться и этой проблемы. Число источников, взятых из западной литературы, также, вероятно, можно расширить (при этом за неимением точных сведений следует говорить о «полевом» принципе их расположения: степень сходства с «Семирой» связана и с тем, в какой мере определенные тексты были использованы Сумароковым, и с тем, насколько вероятно само обращение к ним). Таким образом, не стремясь выделить конечное число источников, я скажу о тех, которые представляются мне центральными.

\*\*\*

Вопрос об источниках сюжета трагедии, относящихся к западной драматургии, неоднократно рассматривался. Исследователи справедливо выделяют (в совокупности) следующие претексты «Семиры»: «Альзиру» и «Брута» Вольтера (последнюю трагедию Ю. В. Стенник называет источником «Хорева», наряду с «Федрой» Расина и «Заирой» того же Вольтера[[96]](#footnote-96), однако «Брут» при всем типологическом сходстве «Хорева» и «Семиры» представляется мне наиболее близким именно ко второй пьесе), «Цинну» Корнеля и «Титово милосердие» Метастазио[[97]](#footnote-97) как переделку произведения Корнеля. Три из этих текстов (произведения Вольтера и Корнеля) Сумароков сам высоко оценивает в своем «Мнении во сновидении о французских трагедиях»[[98]](#footnote-98), либретто же Метастазио, одного из любимейших авторов Сумарокова, А. Г. Евстратов справедливо называет «образцовым произведением, посвященным милосердию государя, в царствование Елизаветы Петровны»[[99]](#footnote-99).

Наибольшим сходством с трагедией Сумарокова, на мой взгляд, обладает «Брут» Вольтера. С «Семирой» его роднят следующие позиции: 1) Расположение героев: добродетельному правителю Олегу соответствует Брут, его сыну-воину Ростиславу — Тит, дочери свергнутого правителя, ставшей возлюбленной ее своего кровного врага Семире — Туллия; 2) Мотив предательства героя ради любви: как и Ростислав, Тит поддается уговорам возлюбленной (элемент, отсутствующий в «Хореве», с которым соотносит трагедию Стенник); 3) Мотив суда правителя над сыном, в результате которого тот приговаривается к смерти (чего вновь нет в «Хореве»)[[100]](#footnote-100). Сумароков, таким образом, в целом повторяет основную коллизию «Брута», однако вводит сюжетную линию, связанную с Оскольдом, — она и позволяет заменить собственно трагический (казнь Тита) вольтеровский финал на счастливый сумароковский.

Второй по степени близости к сюжету «Семиры» драмой является, на мой взгляд, трагедия П. Корнеля «Цинна». С произведением Сумарокова ее роднят следующие элементы: 1) Частичное (меньшее, нежели в «Бруте») сходство системы персонажей: вместо правителя Олега здесь — Август, вместо стремящейся к перевороту Семиры — Эмилия, желающая отомстить за смерть отца, черты Оскольда и Ростислава соединяет в себе сам Цинна (трагедия Корнеля при этом устроена сложнее за счет сюжетной линии, связанной с Максимом — персонажем, отдаленно сопоставимым с героем «Хорева» Сталверхом, однако отнюдь не «техническим», а активно действующим); 2) Мотив побуждения героиней своего возлюбленного к действиям, направленным против правителя, и при этом сюжет активной, сознательной борьбы с ним тем же героем — иными словами, у Сумарокова Цинна распадается на Оскольда и Ростислава, что объясняется невозможностью в рамках более простой, схематичной пьесы непротиворечиво воплотить две эти мотивировки в действиях одного героя; 3) Сцена суда над двумя возлюбленными, при котором оба ведут себя благородно и принимают на себя всю вину, причем правитель прощает влюбленных и позволяет им вступить в брак, самим актом милости разрешая конфликт. Финал «Семиры» выстроен сложнее и интереснее: Олег не готов простить предавшего его сына на суде — и тот искупает вину в пятом действии трагедии. В то же время возникает параллель между милосердием Августа и эпизодом во втором действии, в котором Олег отказывается казнить Оскольда. Герой «Цинны» при этом произносит реплику, отчасти напоминающую монолог Олега, но вместо сложной рефлексии, мучительного решения нравственных вопросов сумароковского персонажа у Корнеля — однозначное выражение христианского по своей сути (хотя «Цинна», как и «Семира», конечно, формально не христианская трагедия) постулата о прощении врагов в устах идеального правителя:

Врагу я жизнь дарю. Нет злобы между нами.

Пусть низким замыслом чернишь ты мысль свою,

Убийце своему я снова жизнь даю.

Начнем мы спор иной. Пусть каждый в нем узнает,

Кто лучше: кто дает иль тот, кто получает.

Ты милости презрел — я их удвою сам,

Ты много их имел — тебе их больше дам.[[101]](#footnote-101)

Для Сумарокова важнее, нежели для Корнеля, оказывается психологический компонент трагедии, что объясняется влиянием на него системы Расина.

Образ идеального правителя находится в центре либретто П. Метастазио «Титово милосердие», являющегося переделкой «Цинны», причем вопрос о том, чье произведение — Корнеля или Метастазио — скорее можно назвать претекстом «Семиры», вряд ли имеет решение, если учесть, что Сумароков, очевидно, был знаком с обоими текстами. Сюжет же «Альзиры» Вольтера, соотносим, скорее, с трагедийным творчеством Сумарокова в целом, нежели именно с «Семирой», однако определенные переклички, конечно, могут быть обнаружены и здесь.

Отдельная проблема связана с источниками жанровой системы, элементом которой является «Семира». Прежде всего, по предположению И. З. Сермана, формированию трагедийного стиля Сумарокова поспособствовал выполненный им в 1744 г. перевод либретто Дж. Бонекки для оперы Ф. Арайи «Селевк», изучением которого сейчас активно занимаются А. О. Дёмин, Н. Ю. Алексеева и М. Левитт. Приведу синопсис этого, возможно, не самого известного сегодня текста, составленный З. М. Ахметшиной: «Сирийский царь Селевк заключает союз с царем Парфии против Рима. Сын парфянского правителя Вологез просит у Селевка руки его дочери Артенисы. Гиркан, военачальник парфянской армии, также влюблен в нее. Он оговаривает Вологеза, представляя его в глазах Селевка предателем. Из-за лжи Гиркана начинается война между Селевком и Вологезом. В войне с парфянами армия Селевка разбита. Погибает младший сын Селевка Антиох, столица Сирии взята штурмом. Вологез предлагает бывшему союзнику вернуть трон и все владения в обмен на Артенису. Ложь Гиркана раскрыта и он разоблачен, и все же Селевк в гневе отвергает благородное предложение, несмотря на уговоры сына Димитрия и дочери Артенисы. Он помогает Гиркану бежать из темницы. Но Гиркан снова попадает в плен. Селевк принимает яд. После смерти Селевка Вологез объявляет царем Димитрия и выдает за него замуж свою сестру Исмену»[[102]](#footnote-102). История разлучения влюбленных из-за клеветы напоминает сюжет первой трагедии Сумарокова «Хорев», а ситуация с «неправедным» и безрезультатным освобождением героя из темницы заставляет вспомнить уже «Семиру», где паре Селевка и Гиркана соответствуют Ростислав и Оскольд. Бросаются, однако, в глаза и существенные отличия оригинальных трагедий драматурга от либретто Бонекки — в первую очередь, это описанная Гуковским экономия сюжетных средств — количества героев и этапов действия, сопряженная с соблюдением правила трех единств. В этой связи «Селевк» напоминает, скорее, досумароковскую русскую драматургию, также имеющую, на мой взгляд, отношение к системе трагедии.

Уже само приведенное соотношение «Семиры» и «Цинны» Корнеля наводит на мысль о связи театра Сумарокова и Расина (несмотря на то что вероятнейшие претексты «Семиры» принадлежат другим авторам). Такая их соотнесенность была вполне очевидна еще современникам драматурга: отсюда и почетный титул «северного Расина», и, напротив, критическая, слегка пренебрежительная характеристика «неспособный подняться до Корнеля, он избрал в образец Расина»[[103]](#footnote-103) в «Письме молодого русского вельможи к \*\*\*» А. П. Шувалова. Отношение к французским драматургам самого Сумарокова видно в его «Мнении во сновидении о французских трагедиях»: говоря о Расине и Вольтере, он куда реже прибегает к критическим замечаниям и более щедр на похвалы, нежели при характеристике трагедий Корнеля. Как справедливо указывает Г. А. Гуковский, в XVIII в. в России Расина и Корнеля соотносили как мастеров любовной и героической трагедии[[104]](#footnote-104), то есть создавая свою систему именно любовной трагедии, Сумароков сознательно перенимает расиновскую основу для своего творчества[[105]](#footnote-105). Именно поэтому сюжеты «Цинны» и «Брута», использованные в «Семире», оказываются претворены таким образом, что в центре *неизбежно* оказывается не фигура правителя, а пара «любовников», а внимание акцентируется на проблемах, связанных не с политикой, а с чувствами.

В то же время И. Клейн выделяет существенное отличие между расиновской и сумароковской системами. Анализируя воплощение в трагедиях любовной тематики, исследователь пишет следующее: «В своей трактовке любви “северный Расин” отличается от своего французского предшественника, весьма далекого от идеализации любовной страсти. В трагедиях Расина любовь — проблематичное явление; это овладевающая людьми демоническая сила, которая может парализовать их волю и направить ее к совершению тягчайших преступлений, как, например, в “Андромахе” или “Федре”: образ “нежного Расина” (tendre Racine) оказывается вводящим в заблуждение клише»[[106]](#footnote-106). Согласно концепции Клейна, любовь является для сумароковских героев высшим чувством. Действительно, в центре всех трагедий драматурга находится пара влюбленных, а счастливый финал — тот, в котором они соединяются. Такую особенность Клейн объясняет тем, что «Вольтер оказал влияние на восприятие Сумароковым расиновской трагедии; по-видимому, Сумароков читал Расина через призму вольтеровских трагедий»[[107]](#footnote-107). В то же время на примере «Семиры» мы видим обратное: вольтеровский сюжет «Брута» Сумароков перерабатывает, внося в него счастливый финал, то есть герой, гибнущий у французского драматурга из-за любовной страсти, у «северного Расина» получает возможность исправить ошибку и обрести счастье. Уже этот пример заставляет искать другую причину, заставившую Сумарокова несколько пересмотреть расиновское восприятие любви.

Здесь необходимо напомнить об особом внимании Сумарокова к *либреттисту* П. Метастазио[[108]](#footnote-108), чье «Титово милосердие» считается одним из претекстов «Семиры». Метастазио в XVIII в. являлся ключевой фигурой жанра оперы-сериа[[109]](#footnote-109), «серьезной» оперы, совместившей историко-мифологические сюжеты и запутанную интригу венецианской оперной школы и классицистические принципы строгости и единообразности[[110]](#footnote-110). Сумароков, сам впервые в России написавший оперное либретто «Цефал и Прокрис» в 1755 г., мог заимствовать элементы поэтической системы Метастазио и оперы вообще для своих трагедий (важен здесь, конечно, и перевод «Селевка»). Именно для этого жанра в целом более характерны любовный конфликт и счастливый финал, ставшие атрибутом системы трагедии в России.

Не имеет однозначного решения вопрос о том, что, вероятно, заставило Сумарокова перенять поэтику европейской трагедии, пропущенную именно через призму оперы. Очевидно, важное значение имеет здесь фактор того, с каким театром непосредственно был знаком сам писатель. Как известно, в годы правления Анны Иоанновны в России установилась традиция придворного театра, причем в 1735 году была выписана профессиональная итальянская труппа под управлением Ф. Арайи, автора упомянутой выше оперы «Селевк»; и впоследствии на придворной сцене регулярно давались итальянские комические оперы-буфф и немецкие комедии, с которыми, по всей очевидности, отчасти был знаком и российский писатель[[111]](#footnote-111). Таким образом, наряду с французскими трагедиями, итальянская опера также могла послужить формированию своеобразия сумароковского жанрового канона.

\*\*\*

Отдельно стоит проблема исторических источников трагедии. Очевидно, что драматург обращается к событиям русской истории, якобы происходящим в IX в., причем комментаторы указывают источником этой и других трагедий Сумарокова «Синопсис» Иннокентия Гизеля — исторический труд, получивший в XVIII в. широкое распространение и воспринимающийся как своего рода учебник по истории. Кроме того, в период между редакциями «Семиры» были опубликованы «Древняя российская история» М. В. Ломоносова, «История Российская» В. Н. Татищева, труды Г. Ф. Миллера и А. Л. Шлецера и др. — материал, с которым Сумароков, вероятно, так или иначе был знаком. Вопрос о конкретном источнике здесь может ставиться только условно, поскольку писатель заметно изменяет исторический сюжет: если, например, в «Синопсисе» повествуется о том, как Киев у потомков Кия, Щека и Хорева «отобрали» прибывшие из Новгорода Оскольд и Дир, а тех убил ради взятия города другой новгородец — Олег, регент при малолетнем сыне Рюрика Игоре, то у Сумарокова эти два перехода Киева из рук в руки сливаются в один, что, очевидно, связано не с ориентацией на некий неизвестный источник, в котором события описаны именно так, а с художественной задачей автора. При таком сжатии исторического времени Оскольд, оставшийся в живых, в отличие от своего брата Дира, который «убит на ратном поле», становится потомком («сродником») Кия, а Олег отбирает престол уже у его отца. Сведение в одно нескольких событий позволяет Сумарокову создать необходимую расстановку для «шахматных фигур» будущей драмы. Вольность в обращении с историческими сюжетами вообще характерна для писателя: например, в «Оде государыне императрице Екатерине Второй на день Ея Рождения 1767 года» сообщается, что Дмитрий Донской одержал победу не над монголо-татарами, а над скифами: «Но и тогда Димитрий пышно // Героя Скифска победил»[[112]](#footnote-112) (в целом смешение новых народов с древними для возвышения образа было широко принято).

Вместе с тем знакомство с другими историческими материалами могло изменить отношение писателя к тем реально действовавшим фигурам, которые возникают в его тексте. Так, в 1766 г., незадолго до выхода печатной редакции «Семиры», свет увидела «Древняя российская история» Ломоносова, в которой захват Киева представлен в бОльших подробностях и с другими акцентами, нежели у Гизеля, который просто описывает, как Оскольд и Дир были обманом выманены Олегом и вероломно «побиты»[[113]](#footnote-113). Ломоносов, очевидно, со свойственным ему стремлением к идеализации собственной древности, отразившемся, например, в знаменитом споре о норманской теории, стремится оправдать неблаговидное с точки зрения современной морали поведение Олега. Так, он упоминает о стремлении Олега к объединению славянских народов — мотив, который ярко проявится и у Сумарокова («Сей по смерти его, желая умножить наследство Игорю и соединить единого племени славенские народы под едино владение»[[114]](#footnote-114)). Убийство Оскольда и Дира мотивируется здесь фигурой Игоря — законного наследника, якобы продемонстрированного братьям перед их гибелью (Тогда Олег, показав Игоря, объявил: “Сей есть сын и наследник Руриков; вы не княжеского рода и княжить вам не должно”. И тут по повелению Ольгову Осколд и Дир убиты»[[115]](#footnote-115)). В «Семире» герои много раз упоминают Игоря («Им Игорь царствует на пышном здесь престоле» [с. 235] и т.д.), никак не участвующего в разворачивающемся действии, но, как известно, занявшего престол после Олега, — историческая подробность, нарушающая общий схематизм пьесы, поскольку никакой функции за Игорем не закреплено, а роль правителя выполняет Олег. Законность того, что Олег занимает киевский престол, — важнейший элемент смыслового содержания трагедии, и фигура Игоря в этом смысле может рассматриваться как мотивировка легитимности его правления. Это полностью сочетается с телеологией правки, при которой Сумароков изменяет титул Олега, устраняя мотив вторжения, незаконности того, что герой стал править в чужом ему городе. При этом нельзя сказать наверняка, сыграло ли здесь роль знакомство Сумарокова с трудом его литературного противника, или писатель пришел к такой трактовке истории независимо от Ломоносова (возможно, после ознакомления с другими источниками), однако очевидна общая тенденция, связывающая этих авторов.

# Глава 2. Пространственно-временная организация трагедии

Для того, чтобы приступить к рассмотрению поэтики «Семиры», необходимо в первую очередь проанализировать пространственно-временную организацию художественного мира этой трагедии, чтобы выяснить во всех подробностях, когда и где происходит действие. Логично начать такое рассмотрение именно с пространства как наиболее структурированной из этих категорий, непосредственно соотнесенной с материальным сценическим воплощением. Черты пространства, впрочем, неразрывно сопряжены со временем – и об этой связи не раз придется говорить на протяжении главы.

1. ***Художественное пространство***

События «Семиры» разворачиваются в древнем Киеве и непосредственно в его окрестностях. Основная пространственная оппозиция текста связана с противопоставлением внутригородской и внешней, располагающейся за его стенами территорий. В первом действии трагедии в реплике Оскольда возникает антитеза мирного «здесь» и связанного с войной «там»:

Любезныя сестры мне там хранить не можно,

Где шум оружия подвигнет воздух весь,

Куда стремится рок в своем суровстве днесь…

[с. 195]

В «Семире», как и в других трагедиях Сумарокова, пространство вне города — внесценическое, там происходит действие тех фрагментов трагедии, о которых рассказывают вестники, — битва в «Хореве», гибель Трувора в «Синаве и Труворе» и др. В «Семире» за стеной собираются воины Оскольда, там происходит бой между ними и народом Олега. Таким образом, оппозиция между городом и территорией вне города — это прежде всего оппозиция между миром и войной, словом и собственно действием. Внешнее пространство враждебно внутреннему, оно служит или объектом завоевания («Се меч, расширивший отечества границы, / Поящий кровию стран Киевых пески» [с. 233]), или источником опасности, угрозы (в том числе и метафорически: постигшая героев беда ассоциируется с наступающим на город облаком: «А страшный облак сей от града отврати» [с. 218], «Но страшный облак сей еще не пренесен» [с. 241]). Вторая грань этого соотношения связана с традиционным противопоставлением города и мира, urbi et orbi (что вообще позволяет говорить о соотношении Киева в произведении Сумарокова с Римом, которое, наряду с концептом «Киев-Иерусалим», на мой взгляд, во многом и организует текст — впрочем, не буду освещать эту проблему в рамках настоящей работы).

Внешнее пространство построено по принципу концентрических кругов. Во-первых, в трагедии многократно упоминается поле как место битвы, вынесенное за стены города («Дир, младший брат его, погиб на ратном поле» [с. 191] и т.д.), — именно оно наиболее полно воплощает сущность той оппозиции мира и войны, о которой было сказано выше. Помимо поля, к городу примыкают леса, роль которых не менее значима (но не столь однозначна), — дубровы, в которых хранится оружие и собирается войско Оскольда («Лежит оружия поднесь в дубровах темных» [с. 194], «Поди уготовляй мне воинство в лесах» [с. 194]); оттуда же Оскольд и выступает на Киев («И брат твой из лесов идет под самый град» [с. 237]). Интересно, что в лесах же искал убежища сверженный отец Семиры и ее брата: «Родитель побежден, трон гордый покидал, / Изранен, по лесам убежища искал» [с. 198], причем в функции сокрытия, убежища леса использует и его сын: «Сокрытых во лесах не скоро вас найдут» [с. 194]. Леса, таким образом, становятся пространством, противопоставленным городу, способным укрывать от него и бороться с ним, причем замечу сразу, что в этих функциях они оказываются «своими» для бывших правителей Киева, сам же город, напротив, делается для Оскольда и Семиры чужим.

Далее следуют более широкие круги. Во-первых, это «сия страна» («С предельной высоты воззрите к сей стране» [с. 190]) — очевидно, включающая в себя сопредельные Киеву территории, «стран Киевых пески» («Се меч, расширивший отечества границы, / Поящий кровию стран Киевых пески» [с. 233]). При описании Киева упоминается один топоним — Днепр («И множество людей в Днепре живот кончало» [с. 198]). Второй обнаруживаемый в тексте топоним — Ильмень — также обозначает центральный водный объект, но уже другого города — Новгорода («Почто он Игоря отсель пред сими днями / Отправил на Ильмень и не оставил с нами?» [с. 192])[[116]](#footnote-116). Противопоставление Новгорода и Киева вообще возникает в «Семире» неизбежно: с севера в Киев прибыл Олег, захвативший город. В то же время, если обратиться к творческой истории «Семиры», станет заметно, что Сумароков устраняет оппозицию городов, ярко проявившуюся в списке действующих лиц. Новгород и Киев окружают другие — новые, то есть еще не завоеванные, неизведанные — страны («И, покорив сердца, искати новых стран» [с. 190]), еще шире их — мир как совокупность людей (свет, вселенная: «Чтоб делали они премены те в Семире, / Какие свойственны другим девицам в мире?» [с. 195], «Подай то свету знать…» [с. 193], «Вселенной показать своих геройских дел» [с. 190] и т.д.). При этом возникает вопрос, включает ли категория вселенной только земную плоскость или также и небеса: оба раза это понятие употребляется с глаголом «показать». Если посчитать, что понятие вселенной охватывает не только землю, то необходимо признать, что горизонталь в своей крайней точке смыкается с вертикалью, также организующей художественный мир «Семиры», то есть пространство текста образует своего рода сферу.

В центре организованного по системе концентрических кругов пространства находится Киев, при этом говорить здесь можно не только о градуальной, но одновременно и о бинарной оппозиции: именно противопоставление территории внутри и вне города принципиально значимо для действия трагедии. Это соотношение ярко высвечивается, если подключить к рассуждению категорию времени. В пятом действии трагедии все события битвы между войсками Оскольда и Олега успевают протечь за время монолога Семиры, составляющего V явление: в предыдущем явлении героиня отправляет Избрану наблюдать за битвой в «вышние чертоги», а в следующем та уже докладывает о ее итогах. Будучи увлечен монологом Семиры, сопереживая ей, зритель принимает условность происходящего, однако само по себе такое неравномерное течение времени имеет свою логику. Очевидно, что ход времени за стеной — значительно убыстренный относительно сценического течения времени. На мой взгляд, при показе времени и пространства в трагедии Сумарокова работают законы прямой перспективы: происходящее за сценой отдалено от зрителя, представляет собой своего рода «задний план», то есть в силу своей отдаленности предполагает возможность демонстрации более широких областей — пространственных или временных — в более мелком масштабе (что в целом сопряжено с правилом единства времени, согласно которому в антракте, когда пространство сцены закрыто для зрителей, может проходить больше времени, чем то происходит в реальности). В этой связи можно говорить о двух хронотопах, противопоставленных друг другу, — сценическом и внесценическом.

Граница между пространствами — стена, возведенная Кием, о чем упоминается в нескольких «киевских» пьесах Сумарокова: в «Хореве» — «О вы, противны стены, / Которыми пришлец сей город оградил!»[[117]](#footnote-117) (в устах Оснельды), в «Семире» — «На то ли Кий сей град стенами окружил» [с. 191]. Интересно, что в обоих случаях глаголы содержат семантику обособления, отделения; стены — не просто атрибут пространства, но некий символ, граница между двумя мирами. Они многократно упоминаются в обеих трагедиях и, по сути, выполняют две различные функции: герой или желает выйти из города (Оснельда в «Хореве»: «Уже открылся путь тебе из здешних стен»[[118]](#footnote-118), Оскольд в «Семире»: «Но в сей они мя час за стены проведут» [с. 225]), или под стенами происходит бой: «Я буду защищать до гроба здешни стены» [с. 222] и т. д. Здесь усматриваются следы фольклорных мотивов пересечения границы между своим и чужим, жизнью и смертью (напомню, что в трагедиях Сумарокова последняя часто происходит именно вне города).

Городское пространство в «Семире» не менее условно, нежели внешнее. Сумароков дает следующее указание на место действия: «Действие в Киеве, в княжеском доме»[с. 189]. Можно предположить, что сценическое действие разворачивается в покоях Семиры (первое и с третьего по пятые действия) и Олега (второе действие) и в темнице, куда помещен Оскольд (часть третьего действия) — впрочем, в тексте пьесы нет указаний на это, и в ряде случаев правильность такого распределения вызывает сомнения (например, это касается четвертого действия). Кроме того, упоминается, что в городе есть темницы («Олег невольников от уз освободил / И щедро из темниц невольных испустил»[с. 190]), «горяще здание»[с. 198], улицы («По улицам текла кровавая река»[с. 198]), площадь («Велю на площади Оскольда умертвить»[с. 211]) и «вышние чертоги» («Пойдем, пойдем отсель мы в вышние чертоги»[с. 240]). Интересны два последних локуса. Площадь во всех трех упоминаниях — место казни, позорной смерти, противопоставленной смерти благородной — в бою, в поле («Но повелитель твой в темнице и цепях... // Умрет на площади!...»[с. 213], «Вообрази себе, как тяжко умереть // Тому на площади, кто в свет рожден владеть»[с. 219]). Если выстраивать пространственную вертикаль, то на нижнем уровне оказываются темницы — место заточения — и подземные хранилища оружия в лесу («Близ града множество в хранилищах подземных / Лежит оружия поднесь в дубровах темных»[с. 193-194]), то есть источник угрожающей городу опасности. Площадь, поле, стена (как граница, а не возвышение) – элементы, расположенные на земле, их природа разнится[[119]](#footnote-119). «Вышние чертоги» — встречающийся только в одном фрагменте локус, некая точка обозрения боя, напоминающая о наблюдении Елены за битвой под стенами Трои. Присутствие на этой точке самой героини, отдаленно соответствующей Елене, заявлено потенциально: «Пойдем, пойдем отсель мы в вышние чертоги / И будем зрети то, чем мя накажут боги»[с. 240], однако Семира сразу же меняет свое решение: «Поди одна! Моих к тому не станет сил»[с. 240]. Понятно, почему Сумарокову нельзя было допускать Семиру обозревать битву: для того, чтобы зритель узнал об эпических событиях, на сцене должны быть рассказчик и слушающий, в случае же, если бы героиня видела происходящее сама, не было бы необходимости никому еще об этом рассказывать (в то же время и Избране не доверен собственно рассказ о сражении: она знает только то, «что наша сила пала»[с. 241], собственно о событиях битвы повествует Витозар, выполняющий функцию вестника). «Вышние чертоги», таким образом, — элемент внутригородского пространства, из которого можно наблюдать за пространством внешним. Особая роль этого локуса накладывается на общую вертикаль художественного мира трагедии, в верхней точке которого оказываются «боги» («С предельной высоты воззрите к сей стране»), за чем следует высшая человеческая позиция, вознесенная над границей между двумя мирами (интересно, что туда допускается не сама Семира, а ее наперсница — возможно, это связано с особой ролью Избраны в действии трагедии), внизу же располагаются темницы и площадь — места страдания и позорной, не героической смерти. Нижняя точка мироустройства — адская бездна предельного страдания («Разверзлась бездна бед, а ты еще не рвешься!»[с. 216], «Разверзлась, Ростислав, днесь бездна под тобой»[с. 264]), «темная глубина» загробного мира («И будет тень моя, из темной глубины // На небо вопия, твои гласить вины»[с. 238]). Такого рода устройство пространства текста могло бы сочетаться при постановке пьесы с английским типом сцены (таким, при котором действие демонстрируется не на одной плоскости, а на нескольких ярусах), однако этот вопрос требует особого пристального рассмотрения.

С учетом такой пространственной организации интересно обилие в тексте слов, внутренняя форма которых связана с движением по вертикали, — подъемом или падением. Так, глаголы с семантикой падения часто употребляются, прежде всего, в наиболее распространенных своих значениях: прямом — для обозначения падения физического (впрочем, в этом случае оно может выступать и метафорой покорности: «Проси прощения, пади передо мною»[с. 207], «Семиру видел я перед тобой стенящу / И, падшую к ногам твоим, тебя молящу»[с. 198] и т. д.) и переносных — гибели в битве («С которым очи я, во брани пад, закрою»[с. 197] и т. д.) и поражения, низвержения («Тобой наш пал престол»[с. 220], «Иль Игорев престол с величеством падет»[с. 195] и т. д.). Кроме того, очень частотны и разного рода иные переносные, метафоричные употребления, объединенные общей коннотацией ухудшения: «Представился сей день, когда сия страна / И пышный город сей впадали в ваши руки»[с. 198] (Оскольд Ростиславу про свое поражение), «Для получения обычныя забавы / Ты с самой высоты величества и славы / К дну пропасти падешь»[с. 224] (Ростислав самому себе), «Восставьте, небеса, вы падшу славу нам!»[с. 225], «Вот обстоятельства, в которые мы впали»[с. 195] (Семира о первом поражении Оскольда) и т.д. Всего в тексте трагедии не менее трех десятков (в зависимости от способа морфемного разбора) слов с вариантами только этого корня. Переносные употребления слов с обратной семантикой также частотны: «И славно на престол родительский взнесет»[с. 196], «Он взнесся, сколько мог герой когда взнестися»[с. 233], «Свое геройское ты имя превознес»[с. 236], «Как мысли гордые вверх славы ни стремятся»[с. 216] и т. д. Языковая картина мира внутри сумароковской трагедии едина, целостна, различные ее уровни сочетаются между собой.

Пространство в трагедии подчинено правилу единства места. При этом действие происходит, с одной стороны, в княжеском доме, как то указано самим автором, но с другой — в разных локусах, которые только очень условно можно помыслить в рамках одного здания. Так, в первом действии к Семире, находящейся, очевидно, в одном здании с самим Олегом, нисколько не таясь, является Оскольд с воинами, что уже говорит об условности пространства в трагедии. Надо при этом отметить, что, по данным современных историков, княжеский дом в Киеве того времени был весьма скромной по размеру постройкой[[120]](#footnote-120), однако неизвестно представление Сумарокова об этом не сохранившемся до его времени здании (вероятно, он судил о нем по известным ему средневековым постройкам, например, в Новгороде).

Особо остро вопрос пространственной организации уже в рамках устройства сцены встает в контексте третьего действия, когда Семира совершает переход от темницы Оскольда, очевидно, к собственным покоям. Следует, вероятно, предполагать, что об эти локуса были обозначены на сцене одновременно, однако их обособленность принципиально важна: Семира и Ростислав во время диалога не могли бы не учитывать присутствие Оскольда в одном с ними пространстве. Возможно и то, что Оскольд покидает сцену, однако сам Сумароков обозначает в ремарке, что герой находится «в цепях»[с. 211], то есть его уход не может не нарушать правдоподобия (хотя, начиная с IV явления, он и не обозначен в ремарке, указывающей на действующих персонажей).

У этой задачи есть несколько вариантов решения. В числе прочего, можно обратиться к опыту русской драматургии «долгого» XVIII столетия — к трагедии В. А. Озерова «Фингал» (1805 г.), автор которой, во-первых, казалось бы, допускает еще более явные отступления от правила единства места, а во-вторых — в отличие от Сумарокова, описывает декорации для постановки своей пьесы на сцене. Как указывает Н. А. Гуськов в статье «Трагическое в пьесе В. А. Озерова “Фингал”», в этой трагедии «первый акт разворачивается во дворце Старна, второй — в храме Одена, третий — в лесу на могиле Тоскара»[[121]](#footnote-121), причем «это нарушение единства места, во-первых, мнимое, во-вторых, имеющее глубокий смысл. Озеров подробно описывает декорацию, которая должна строиться так, чтобы на сцене одновременно присутствовали все три места действия, одно из которых оказывается на первом плане, а остальные видны в отдалении. Получается, что герои и зрители просто перемещаются вокруг одной точки»[[122]](#footnote-122). Исследователь усматривает в таком одновременном расположении локусов «аллегорический смысл, соотносимый с важнейшими мотивировками конфликта, разделившего героев: враждой политической (дворец), религиозной (храм), семейной, родовой (могила Тоскара)»[[123]](#footnote-123). Вполне вероятно, что одновременное нахождение на сцене темницы и покоев Семиры допускал и Сумароков. Если вспомнить о символичности, условности сумароковской трагедии, то вполне можно предположить наличие на сцене знака, разделяющего эти два места. Присутствие на сцене во время диалога Семиры и Ростислава темницы с Оскольдом, пожалуй, не имеет такого глубинного аллегорического смысла, как декорации в озеровском «Фингале», однако отчетливо была бы видна некая «психологическая» роль этой декорации — как воплощенной мотивировки, побуждающей Семиру к действию. Если такая гипотеза справедлива, тогда ее можно воспринять как дополнительный элемент оправдания поступка героини: зримая мотивировка неизбежно вызывает больше сочувствия у зрителя. Конечно, вновь приходится говорить о том, что значительно больше для такого расположения актеров подошел бы английский тип сцены, однако у нас нет никаких свидетельств того, что сцена была устроена именно таким образом.

Наличие в княжеском доме такого количества несовместимых локусов определяет его условность. Дом становится не только центром города, от которого и расходятся все многочисленные круги пространства, — он оказывается по сути равен Киеву. Пространство самого города на сцене не появляется, о нем лишь упоминается, причем не всегда эти упоминания связаны с мирным состоянием государства, что, казалось бы, противоречит обозначенной в начале главы оппозиции внутреннего и внешнего (отделенного стеной) как территорий мира и войны. Так, описывается захват города, осуществленный Олегом и Ростиславом в прошлом («По улицам текла кровавая река» [с. 198]), кроме того, в настоящем в город вламывается Оскольд, что, впрочем, заканчивается его поражением. Преодоление границы-стены не означает захвата города: герой навязывает пространству несвойственные ему функции, что и приводит его к поражению. Конечно, то же совершил и победивший Ростислав, однако эти события отделены эпической временной дистанцией и уже по этой причине принципиально внесценичны, выпадают из намеченной здесь пространственной оппозиции, взятой как некий синхронный срез, тогда как именно категория времени определенным образом трансформирует модель художественного мира.

1. ***Художественное время***

Время действия в трагедии определяется правилом единства времени, сформулированным французскими классицистами и воспринятым Сумароковым, о чем свидетельствует его «Эпистола о стихотворстве»[[124]](#footnote-124). Соответствие «Семиры» требованиям нормативной поэтики, впрочем, выражается в том, что драматурга просто невозможно упрекнуть в его нарушении: время в трагедии условно и в принципе лишь отчасти соотносится с реальным. Несмотря на то что персонажи мыслят категориями часов («Но в сей они мя час за стены проведут»[с. 225] и т.д.) и дней («Настал нам день искать иль смерти, иль свободы»[с. 192] и т.д.), с реальными сутками события соотнесены только в одной реплике Олега: из нее можно понять, что в конце второго действия «светило дневное уже спустилось низко, и восхождение луны на град сей близко»[с. 211], битва же с войсками Оскольда должна состояться утром («И к утру в ночь сию на брань уготовляйся»[с. 211]) — но, очевидно, происходит раньше из-за организованного Ростиславом побега. При этом если отнести события пятого действия к ночи, выстраивается оппозиция темного и светлого времени суток как времени войны и мира: судя по всему, ночью происходили и события захвата Киева Олегом и Ростиславом («Горяще здание всю сферу освещало» [с. 198]). Последнее само по себе удивительно, поскольку известно, что значительно чаще города атаковались днем, когда темнота не мешала нападавшим проникнуть за стены. Возможно, одним из претекстов «Семиры» в этой связи является «Энеида» Вергилия, в которой описывается взятие Трои ахейцами, произошедшее именно ночью, причем отдельно описываются и сами горящие здания («Пламя жадное вверх до высокой взвивается кровли, / Ветер вздувает огонь, и пожар до неба бушует»[[125]](#footnote-125)). Ночь же при этом выступает в трагедии и как образ смерти («Закрой мои глаза скорей, о вечна ночь!»[с. 217], «И тьмит в очах моих луч солнца вечна ночь»[с. 245]). Вообще для Сумарокова характерна традиционная оппозиция света и тьмы, чему соответствует представленная в «Семире» языковая картина мира. В уже приведенной цитате о смерти говорится с использованием глагола «тьмит», кроме того, с его помощью обозначен целый ряд других негативно оцениваемых действий или явлений («Падение сие дел наших не затьмит»[с. 193], «Мою ты славу всю стараешься затьмить»[с. 220]; существительное — «Тоской, стенанием и тьмой мучений сих»[с. 235], «Лишь только счастие перед меня предстанет, / Надеждой усладит и вдруг меня обманет, / Пронзая темноту, как молния в ночи»[с. 226-227] и др.). Примеров со светом гораздо меньше, поскольку в основном это слово в тексте обозначает мир в целом («Подай то свету знать…»[с. 193] и мн. др.), однако иногда искомое значение у этого корня проявляется: «Уж нет того нимало, / Что б нас хоть искрами надежды освещало»[с. 214].

Единицы измерения времени, используемые героями, различны — от минуты («Я пасти пред тобой в сию готов минуту»[с. 203]) до годов, причем неким пределом, противопоставленным самому пониманию времени, является вечность. Эта категория чрезвычайно важна для Сумарокова: она противопоставлена человеческой жизни (или веку, равному ей: «Прерви, плачевный день, и мой несчастный век» [с. 246] и т.д.): «Не вечно в свете жить родится человек, / Но вечно будет тот иль очень долго славен, / Кто в злополучии и в счастии был равен»[с. 216]. Оговорка «иль очень долго» здесь не случайна: собственно вечность соотносится в трагедии главным образом с категорией смерти («И двери вечности бесстрашно отпираю»[с. 209], «Закрой мои глаза скорей, о вечна ночь!»[с. 217], «А если в вечный мрак последуешь за мною»[с. 238] и др.). Земная, ограниченная жизненным сроком вечность может обозначаться этим же понятием («Любовнице своей ты вечно будешь мил»[с. 202]) — в этом случае, очевидно, подчеркивается особая значимость явления, однако в определенных ситуациях Сумароков его избегает: «Семира всякий час / Возносит к небесам прежалобный свой глас»[с. 191]. Категория «всякого часа» противопоставлена ему как земное, временное, преходящее (само содержание трагедии показывает, что страдания героев не бесконечны). Особую роль вечности как смерти в разрешении конфликта подчеркивает в своем монологе сам Оскольд:

О вечность! Ты рубеж всем светским суетам,

В тебе одной я зрю конец своим бедам:

От нападения судьбы ожесточенной

Убежище лишь ты души моей стесненной!

[с. 209]

Эти слова прямо указывают на единственный путь разрешения конфликта — смерть Оскольда. При этом то обстоятельство, что гибель героя — не просто его исчезновение, «нейтрализация», но переход в вечность заставляет иначе воспринимать событие финала, придает ему возвышенность.

В финале же антитеза уже вечности-века, ограниченного жизнью, и настоящего момента также играет сюжетообразующую роль. Ростислав, несмотря на победу, тяжело переживающий смерть Оскольда, произносит: «Я радости своей не чувствую в сей час» [с. 245] — конечно, то же могла произнести и сама Семира. При этом в предыдущей реплике Оскольд «вручает» героиню ее возлюбленному с такой формулой: «Венчайте жар сердец, живите неразлучно / В согласии, в любви и ввек благополучно» [с. 245]. В соседних репликах, таким образом, возникает антитеза двух временных категорий — «в сей час» и «ввек», что дает понять, что горесть момента неизбежно должна уступить место вечному счастью (впрочем, нельзя не признать, что само выражение «сей час» во многом фразеологично, его отдельные элементы сегодня отчасти десемантизированы — а вопрос о статусе этого выражения в сумароковскую эпоху даже с учетом данных словарей вряд ли имеет однозначное решение).

Другая важнейшая единица времени — день. Герои не раз подчеркивают, что именно «сей день» для них является некой переломной точкой на хронологической оси: «Настал нам день искать иль смерти, иль свободы» [с. 192] (Оскольд), «Но, — о плачевный день! — то все переменя, // Героя, сына, все ты отнял у меня!» [с. 233] (Олег), «О преужасный день!» [с. 236] (Семира) и т.д. Уже приведенные примеры позволяют понять, что для различных героев «сей день» маркирован по-разному (время в принципе является в трагедии объектом оценки, его характеристики и даже сам ход зависят от состояния персонажа, говорящего о нем: «Во ожидании ей днем казался час» [с. 214]). Изначально это понятие связано с категорией будущего и оценивается Оскольдом положительно, после же обнаружения планов героя для всех персонажей оно приобретает резко негативную окраску: «Нам всем троим сей день стенания причина» [с. 236] (Олег) и т.д.

В репликах персонажей неоднократно возникает противопоставление дня сегодняшнего и дней минувших, настоящего и прошлого. Характеристика прошлого неоднозначна: с одной стороны, для Семиры и Оскольда оно связано с потерей власти и нахождением в плену, с другой же, героиня таким образом сопоставляет «сей день» и день первого поражения: «Хоть горек был тот день, сей горше мне стократ» [с. 215] (здесь вообще заметен параллелизм между этими событиями: «Вторичный только плен войск наших вспоминаю» [с. 241]). Возникает оппозиция ужасного сегодняшнего дня и по сути прекрасного прошлого: «Прешли уже часы веселья твоего» [с. 196]. Настоящее характеризуется эпитетами «горестный» (Когда придет конец толь горестным часам?!» [с. 240], «бедственный» («О бедственны часы!» [с. 236]), «плачевный» («Прерви, плачевный день, и мой несчастный век!» [с. 246]) и т. д., наиболее высоко же оценивается прошлое до вторжения Олега — «златой век радостей» [с. 209], как его характеризует Оскольд.

«Сей день» — переломная точка на временной оси, отделяющая противопоставленные друг другу прошлое и будущее. В начале трагедии так его роль трактует Оскольд — и таковым, несмотря на его поражение, этот день и становится благодаря устранению конфликтной ситуации. Характеристика будущего дается в финальной реплике, принадлежащей Ростиславу: «Скончай печальны дни, в которы мы терпели, / И сделай, чтоб сердца в любви без слез кипели!» — несмотря на то, что это предсказание сформулировано в виде просьбы к небу, понятно, что для его осуществления нет никаких преград. И прошлому, и будущему при этом противопоставлено ужасное настоящее, служащее, однако, изменению к лучшему (сам механизм катарсиса — очищение через несчастье).

Что же именно должен был поменять «сей день» и что он меняет в результате? Здесь вновь стоит вспомнить о характеристиках пространства, которые определяются оппозицией города и внешнего мира, что традиционно соотносится с антитезой своего и чужого (границей между этими категориями и являются стена — о***град***а ***город***а — и лес, выполняющий эту функцию в фольклоре). Для Оскольда и Семиры «златой век» характеризовался именно таким «нормальным» отношением к этим категориям, однако с захватом города Олегом Киев перестал быть для них «своей» территорией. Свергнутого правителя укрыл лес — согласно традиционным представлениям, враждебное, чужое пространство — и из леса же выступает на город Оскольд, хотя сам живет в пределах киевских стен. Оппозиция «своего» и «чужого» оказывается для героев перевернутой, и «сей день» — та временная точка, которая должна изменить отношение героев и пространства, нормализовать его. Несмотря на то что Оскольд терпит поражение и погибает, для Семиры, соединившейся с Ростиславом, и для народа, также объединенного волей правителей, эта нормализация происходит. Для того, чтобы понять, как именно осуществляется этот процесс, нужно перейти к описанию системы персонажей и конфликта трагедии.

# Глава 3. Система персонажей трагедии

В списке действующих лиц Сумароков указывает следующий набор персонажей: «Олег, правитель Российского престола. Оскольд, князь Киевский. Семира, сестра его, любовница Ростиславова. Ростислав, сын Олегов. Возвед, сродник Оскольдов. Витозар, наперсник Олегов. Избрана, наперсница Семиры. Вестник. Воины» [с. 189]. Четверо первых героев — Олег, Оскольд, Семира и Ростислав — прямо участвуют в конфликте трагедии, остальные же выполняют, главным образом, те или иные технические функции. Думается, что описание системы персонажей трагедии уместнее начать именно с последних, чтобы перейти от них к характеристике главных героев — участников конфликта.

1. ***Второстепенные персонажи трагедии***

Как отмечает в статье «О сумароковской трагедии» Г. А. Гуковский, «у Сумарокова с его упрощенной системой действия наперсники не могли иметь значительной роли в построении трагедии»[[126]](#footnote-126) — и «путем ли уменьшения или увеличения значения ролей второстепенных персонажей Сумароков приходит к тому, что противопоставление их героям стирается»[[127]](#footnote-127). В соответствии с этим Гуковский распределяет наперсников на две группы — во-первых, это «статисты», лишенные «присущих … искони композиционных функций (напр., Витозар в “Семире” не создает никакого, хотя бы мимолетного, отношения между собой и Олегом)»[[128]](#footnote-128) или произносящие «нескольких стихов в одной сцене трагедии (напр., Светимы в “Вышеславе” — 7 стихов; Флемины в “Гамлете” — 11 1/2 ст.)»[[129]](#footnote-129), а во-вторых — второстепенные герои, отличающиеся от главных «лишь непродолжительностью своего участия в основном развитии сюжета и в особенности тем, что мотивы <их> действования, так сказать, непереходные, т. е. <они> не заинтересованы в других персонажах, и исход трагедии на <них> не отражается (…см., напр., Возвед в “Семире”, Гикарн в “Артистоне” и др.)»[[130]](#footnote-130).

Представляется, однако, что основное отличие Возведа от четырех главных героев состоит в том, что его фигура в принципе выполняет служебную функцию, во-первых, создавая толчок для развития действия (без узнавания Олега о замыслах Оскольда дальнейшие события развивались бы абсолютно иначе, и основа для трагедии бы отсутствовала), а во-вторых — служа иллюстрацией для принципов Олега как правителя: он казнит того, кто предал его же врага: «Не будешь верен мне, коль ты неверен другу» [с. 205], «Ты гнусен предо мной, коль чести ненавидишь. / (Витозару.) Отдай его на смерть» [с. 206]. Имя героя, очевидно, образовано от глагола «возводить», имевшего в XVIII веке несколько значений, из которых важными представляются два: возвести можно клевету (и хотя, донося на Оскольда, Возвед говорит правду, его действие оценивается как недостойное, что сближает его с таким значением глагола), кроме того, можно быть возведенным наверх (и часто этот глагол используется метафорически как обретение с чьей-то помощью высокого статуса, примеры чего есть в том числе и в «Семире»: «Он — сродник Руриков, им к чести сей взведен» [с. 191])[[131]](#footnote-131). Второе значение столь же сочетается с сюжетной функцией Возведа, сколь и первое: сродник Оскольда Возвед, очевидно, был возвышен им и занимает важное положение в войске, что еще больше усиливает мотив предательства (на это же работает и то обстоятельство, что Возвед является именно сродником Осокльда, то есть кровно близким ему человеком).

Витозар обозначен в списке действующих лиц как наперсник Олега, однако, как справедливо утверждает Гуковский, этих персонажей не связывают никакие отношения. Сюжетная функция героя минимальна: во втором действии он объявляет о приходе Возведа и приказывает ему войти, Витозару же поручено отдать предателя на смерть; второе и главное появление персонажа на сцене относится к пятому действию — здесь он выполняет функцию вестника, рассказывающего Семире о битве и поражении Оскольда. Здесь принадлежность наперсника к «лагерю» Олега выдают только личное и притяжательное местоимения первого лица множественного числа («Уж **наше** воинство почти плененно зрилось», «**Мы** взяли верх, Оскольд стал скоро покорен» [с. 242]). При этом, несмотря на самоотождествление Витозара с войском Олега, именно ему умирающий Оскольд «вложил в уста» послание к Семире, а сам наперсник называет весть о гибели врага «печальной» [с. 242]. Несмотря на то, что в следующих сценах с братом Семиры примиряется и сам Олег, такой выход наперсника за пределы бинарной оппозиции «свои-чужие» показателен — здесь видятся зачатки образа Пармена, наперсника Димитрия, открыто выступившего против своего господина. Имя Витозар возникает позже в трагедии Я. Б. Княжнина «Владисан» (1786); этимология его не так ясна (возможно, это преобразованное славянское имя Светозар, причем учитываться могло и латинское слово vita – «жизнь»).

Сюжетная роль наперсницы Семиры Избраны более значительна. Ее диалог с Семирой открывает трагедию, именно из него зритель узнает основные элементы исходной ситуации (чувства героини к Ростиславу, потерянная ее родом власть и т. д.). Интересна при этом позиция наперсницы: с одной стороны, она убеждает свою госпожу предпочесть долгу любовную страсть («Коль вы оставите намеренье свое, // Во счастие прейдет несчастие твое» [с. 191]), однако с другой — прямого призыва отдаться любви к Ростиславу не следует, убеждение не оказывается первичной задачей Избраны. На мой взгляд, прежде всего здесь нужно говорить о технической функции наперсницы: такого рода уговоры позволяют продемонстрировать зрителю волю Семиры, оттенить ее качества. Заметна, однако, и абсолютно иная мотивировка речевого поведения героини: фраза «Противу Игоря ослабла ваша сила, / И вас ему судьба навеки покорила» [с. 198] оказывается пророческой; волей рока объясняет минувшее поражение Ростислав («Но рок того хотел!») [с. 198], однако если он говорит только о прошлом, то Избрана оперирует категорией вечности. За словами наперсницы слышится авторская интенция, само положение Избраны — положение резонера (что вновь найдет свое предельное воплощение в образе Пармена). Хорошо понятно, почему именно наперсникам доверено выражение авторской позиции: они не являются в полном смысле героями, людьми, они лишены психологии и, как следствие, не подвержены человеческим страстям, которыми в разной мере одержимы главные герои. Соответственно, для наперсников не существует оппозиции разума и чувства, их слово — порождение исключительно первого, удобный инструмент для прямой авторской оценки и объяснения происходящего на сцене. Интересно, однако, что инструментом этим Сумароков практически не пользуется: помимо приведенной реплики, единственной в полном смысле слова идеей, высказанной Избраной, можно посчитать фразу «Все в свете, что ни есть, подвержено пременам» [с. 227] — сентенцию общефилософского характера, служащую для утешения Семиры (эта идея вообще характерна для писателя – она отражена, например, в его «Оде на суету мира»). В остальном ее функции остаются в пределах технических: в третьем действии наперсница предупреждает Оскольда о визите Семиры, а потом приводит к своей госпоже Ростислава, в четвертом — утешает Семиру («Отбей печальные ты мысли от себя» [с. 227] и т. д.) — то есть, по сути, создает почву для выражения той своих страданий, в пятом — отчасти передает события битвы (хотя собственно роль вестника выполняет Витозар как мужской персонаж). Имя героини, вероятнее всего, связано с глаголом «избрать», что может иметь двойную мотивировку: наперсница избрана самой Семирой и автором для выполнения (крайне редуцированного) функции резонера.

Помимо тех персонажей, о которых было сказано выше, в списке действующих лиц упоминаются вестник и воины. Фигура вестника чрезвычайно загадочна: в самом тексте трагедии такого персонажа просто нет. Вероятно, такая фигура действовала в одном из ранних вариантов трагедии (однако ни Резанов, ни Бадалич на это никак не указывают) — и тогда можно предположить, что ее функции были подобны тем, которые выполняет таким же образом поименованный персонаж в «Синаве и Туворе», где он сообщает Ильмене о смерти Трувора[[132]](#footnote-132). Иными словами, возможно, именно он, а не Витозар, изначально говорит Семире о событиях битвы и о ранении Оскольда. Передача функций этого персонажа другому доказывает справедливость идеи Гуковского о минимализации количества второстепенных героев[[133]](#footnote-133).

Категория воинов в списке действующих лиц нерасчленима, однако на деле под это наименование подпадают разные персонажи. Воинами в ремарках названы и стража Олега (они ведут в темницу Оскольда, а потом забирают меч Ростислава), и люди Оскольда. Собственно реплики (две и одну соответственно) в первом действии произносят два воина-повстанца, являющие собой воплощение беззаветной храбрости и готовности умереть за отечество и за своего господина («И за отечество всю кровь свою прольем», «Погибель всякая легка, любя того, / Кто ныне к праведной нас брани посылает» [с. 193]) — эти понятия для них неразделимы, как неразделимы для главных героев всех сумароковских трагедий долг перед народом и долг перед другими персонажами. Кроме того, в пятом действии уже воин Олега произносит реплику, обращенную к Ростиславу («Народ, о государь, твой меч тебе дает…» [с. 239]).

Народ как таковой в списке действующих лиц не упоминается, но эта категория чрезвычайно важна для действия трагедии. Как то и предполагает жанр трагедии, в «Семире» действуют представители высшего сословия. Не раз при этом упоминается и народ, функция которого — сражаться под предводительством различных героев княжеской «фамилии» (в момент действия пьесы — Оскольда и Олега), самостоятельностью он не обладает. П. Н. Берков в посвященной творчеству Сумарокова книге указывал, что «народ» для писателя — исключительно дворяне[[134]](#footnote-134), что во многом верно (с учетом, конечно, того, что действие происходит в Древней Руси), однако мало объясняет специфику этого понятия в «Семире».

«Словарь русского языка XVIII века» дает три значения слова «народ»: «Люди», «Население государства, страны, какой-л. территории» и «Низкие по социальному положению слои общества; податное сословие», причем второе включает и значение «Подданные (по отношению к царю, императору)»[[135]](#footnote-135). В «Семире» действует два народа — народ Олега и народ Оскольда (и его предков), ради освобождения которого герой и поднимает восстание. Говоря о своих людях, персонажи постоянно подчеркивают, о чьем народе идет речь: «Иль паки наш народ в темницы возвратится» [с. 195] (Оскольд), «И хочешь изменить народу своему» [с. 224] (Ростислав, обращаясь к себе). То есть народ в трагедии — это именно группа подданных, принадлежащих разным правителям. Выбивается из этого ряда фраза «Умрем иль победим, о храбрые народы», возникающая в реплике Оскольда [с. 192] благодаря множественному числу (другие случаи употребления в тексте слова «народ» во множественном числе семантически оправданы: «И как рука твоя в народы смерть метала» [с. 204], «И, миром согласив противные народы» [с. 241] и др.). Можно помыслить, что Оскольд обращается сразу и к своему народу, и к народу Олега, призывая и его сражаться насмерть, однако вероятнее, что такое употребление — не более чем грамматическая особенность.

1. ***Главные герои трагедии***

Главные герои трагедии находятся между собой в определенных отношениях, напрямую связанных с тем, какого рода конфликт лежит в основе «Семиры». Для начала, однако, необходимо рассмотреть этих персонажей по-отдельности.

* 1. ***Семира***

Семира — заглавная героиня трагедии Сумарокова. Основные черты этого персонажа — благородство (в прямом смысле этого слова — знатность рода диктует героине модель поведения: «От знатной крови я на свет изведена. / Должна ль я тако быть страстьми побеждена, / Чтоб делали они премены те в Семире, / Какие свойственны другим девицам в мире?» [с. 195]), храбрость (явленная в ее желании присоединиться к войску Оскольда), самоотверженность (проявляющаяся главным образом в желании «любовника оставить») и твердость (примером здесь может служить непреклонность в споре с Олегом в начале второго действия). Критик И. Л. Вишневская в книге «Аплодисменты в прошлое: А. П. Сумароков и его трагедии» подобным же образом определяет «характер Семиры, самой "жанно-дарковской", самой непреклонной воительницы на его <Сумарокова — А. П.> театре»[[136]](#footnote-136). Казалось бы, Семира лишена отрицательных черт, однако проблема ее оценки неизбежно возникает из-за тех сюжетных коллизий, в центре которых она оказывается.

Основное отличие героя от героини в сумароковских трагедиях заключается в невозможности для последней добиваться своей цели силой. Женщины при этом отнюдь не являются пассивными персонажами, не превращаются исключительно в объект чужого желания — но вместо меча их орудием выступает слово, дар убеждения (единственное собственно действие, доступное им, — это закалывание себя, самоубийство, к чему едва не прибегает и Семира). В предельно риторических, практически лишенных действия трагедиях Сумарокова персонажи с такой стратегией поведения неизбежно часто оказываются в центре сюжета. Именно «чары» Семиры заставили Ростислава совершить предательство — то есть, по сути, не имея возможности сделать это самой, героиня освободила брата руками любовника. На преимущественно женский характер сумароковских трагедий справедливо указывает в статье «Любовь и политика в трагедиях Сумарокова» И. Клейн: «Вообще, сумароковские трагедии в большей мере носят женский, чем мужской характер, именно женщины находятся в центре внимания, что видно и на примере “Синава и Трувора”: Ильмене принадлежит значительно больше реплик, чем героям-мужчинам; главной фигурой пьесы является именно она. Сходным образом обстоит дело в “Хореве”, “Гамлете”, “Семире”, “Артистоне” и др.»[[137]](#footnote-137). В случае «Семиры» роль героини подчеркивается еще и тем, что именно ее имя вынесено в название. Главенство Семиры подтверждается и простым статистическим подсчетом количества ее реплик в сравнении с числом реплик других центральных персонажей — метод, к которому прибегал Клейн, говоря о роли Ильмены в трагедии «Синав и Трувор»: ученый подсчитал, что героиня «произносит 87 реплик, что значительно превосходит количество реплик ее отца (57), ее возлюбленного Трувора (53) и Синава (38)»[[138]](#footnote-138) (впрочем, этот факт легко объясняется тем же, о чем было сказано выше: слова — единственный механизм женщины, ее оружие). Статистика «Семиры» показывает еще более весомый перевес женского персонажа: на счету Семиры 102 реплики, Ростислава — 56, Оскольда — 53, Олега — 49, то есть героиня опережает ближайших к ней мужчин практически в два раза. «Семира», таким образом, еще более женская трагедия (и может сравниться разве что с «Артистоной», где возникают два активных женских персонажа, безусловно, крайне различных по своей роли в сюжете). С другой стороны, показателен и сам факт единичности в пьесе героя-женщины: он, казалось бы, противоречит заявлению о женском характере трагедии. В то же время единичность героя отнюдь не означает его периферийности: напротив, центральный персонаж большинства литературных произведений уникален по каким-либо признакам в рамках текста и потому особо маркирован; исключения здесь не составляет и Семира. Единичность персонажа, таким образом, компенсируется его значимостью, что позволяет согласиться с тезисом Клейна о женском характере трагедии.

Одной из тем произведения, наиболее полно раскрывающейся в первом действии, является тема вынужденной женской неактивности, невозможности раскрыть свой потенциал наравне с мужчинами. Пытаясь убедить Оскольда взять ее на битву, Семира прямо высказывает свое сожаление из-за того, что она не родилась мужчиной:

Природа! Для чего я девой рождена?

Я тщетно к бодрости теперь возбуждена.

Хоть с вами в равные вдаюся я напасти,

Не буду в храбрости имети с вами части.

[с. 194]

Уже из этого фрагмента хорошо видно, что Семирой движет вполне мужской мотив — желание славы. Им же героиня в первой же реплике мотивирует свое намерение оставить Ростислава:

Избрана, я хочу любовника оставить

И, одолев себя, навек себя прославить.

[с. 190]

И. Клейн говорит о том, что трагедии Сумарокова носят женский характер и вообще способствуют феминизации русской культуры, поскольку даже герои-мужчины «ориентируются на женское поведение»[[139]](#footnote-139). Верно, однако, и обратное: героиня-женщина ориентируется на мужскую модель поведения, но не имеет возможности ее воплотить, хотя и прямо заявляет о желании принять участие в битве:

…Последую тебе, хоть я и дева,

Увидишь ты меня среди воинска гнева,

Не почитаему ни от кого женой,

Текущую с мечем повсюду за тобой.

[с. 196]

Конечно, было бы тенденциозной натяжкой полагать, что Сумароков ставит здесь проблему гендерного неравенства и стремится показать ущемление прав слабого пола (тем более что Оскольд не пускает Семиру на битву из-за естественной заботы о ней) — скорее, значение имеет сама возможность для женщины быть полноценным героем, лидером. Последнее особенно важно в век императриц («Семира» писалась в период правления Елизаветы Петровны, а издана в годы царствования уже Екатерины II).

В этом контексте остро встает вопрос о выборе имени для героини. Если такие антропонимы, как Олег, Оскольд и Игорь, взяты автором, вероятно, из «Синопсиса» Гизеля, то имени Семиры, как и самой ее фигуры, в нем нет. В отличие от Ростислава, которому дано имя многих русских князей, отечественной истории такой антропоним не известен; в отличие от Избраны, в этом слове практически не выделить внутреннюю форму… Можно, однако, выдвинуть ряд гипотез о том, откуда Сумароков взял имя для своей героини. Несмотря на то, что ни одно из предположений не может быть подтверждено, не может быть и опровергнуто то обстоятельство, что все они благодаря звуковым и ассоциациям могли вносить определенные коннотации в восприятие образа Семиры автором и его современниками.

Во-первых, имя сумароковской героини напоминает восточное имя Земира, использованное Ж. Ф. Мармонтелем в либретто к французской комической опере-балете Ж.-М. Лепренса де Бомона «Земира и Азор» 1771 г. (от ее героини, по всей вероятности, и получила кличку знаменитая левретка Екатерины II[[140]](#footnote-140)). Неясно, откуда взято имя самим Мармонтелем (возможно, что претекстом является как раз сумароковская «Семира», переведенная к тому времени на французский язык), однако можно предположить, что оно является переделкой действительно используемых на Востоке антропонимов Земфира или Замира, уже более далеких от формы «Семира». Нельзя исключать изначальный замысел привнесения и в трагедию «Семира» восточного колорита: на фоне всех остальных — славянских (Возвед) или варяжских (Оскольд) — имен это позволяет дополнительно маркировать Семиру, подчеркнуть ее особое положение. Таким образом, возможно помыслить наличие у Мормонтеля и Сумарокова единого претекста.

Во-вторых, звуковая форма имени Семира ассоциируется с другим женским именем, хорошо известным Сумарокову и его современникам — легендарной ассирийской царицы Семирамиды. Содержание легенды никак не коррелирует с сюжетом трагедии (согласно мифу, царица вместе с любовником убивает своего мужа, царя Нина, и захватывает власть в Ассирии, позже став невольной жертвой сына Нина[[141]](#footnote-141); такой сюжет прямо соотносится с историей другой героини Сумарокова (и Шекспира) — Гертрудой[[142]](#footnote-142)). В то же время в европейской культуре Семирамида воспринимается не только и не столько как преступница и мужеубийца, сколько как великая правительница, символ сильной женской власти. Ее фигуре, в числе прочего, посвящены пьеса П. Кальдерона де ла Барка «Дочь воздуха», либретто Апостоло Дзено «Семирамида» и, что особенно важно, пьесы двух наиболее ценимых Сумароковым европейских авторов — либретто П. Метастазио «Узнанная Семирамида» (1725 г.) и трагедия Вольтера «Семирамида» (1748 г.). Кроме того, к европейским правительницам неоднократно применялся титул «Семирамиды Севера». А. Долинин в статье «Северная Семирамида» указывает, что «в Скандинавии так издавна называли прославленную королеву Дании, Норвегии и Швеции Маргарету (1353–1412)», а в России с Семирамидой Феофан Прокопович сравнивает Екатерину I[[143]](#footnote-143). Легендарной властительнице уподоблялась и Елизавета Петровна. Так, Вольтер проводит такое сравнение в 1742 г. в письме к шведскому историку Нордбергу, автору новой «Истории Карла XII»: «Livoniens … respirent aujourd’hui sous la douce autorité de l’illustre Sémiramis du Nord»[[144]](#footnote-144) (что, впрочем, объясняется контекстом переворота 1741 г., важен здесь и контекст русско-шведской войны). Кроме того, в 1745 г. Вольтер обращается к самой Елизавете Петровне со стихотворным посланием, где вновь именует ее Северной Семирамидой. Приведу фрагмент «À l’imperatrice de Russie, Élisabeth Pétrowna, en lui envoyant un exemplaire de La Henriade, qu’elle avait demandé a l’auteur»[[145]](#footnote-145):

Sémiramis du Nord, auguste impératrice,

Et digne fille de Ninus;

Le ciel me destinait à peindre les vertus,

Et je dois rendre grâce à sa bonté propice:

Il permet que je vive en ces temps glorieux

Qui t'ont vu commencer ta carrière immortelle.[[146]](#footnote-146)

Здесь заметно отличие поэтического уподобления Вольтера от легенды: Елизавета-Семирамида в его посвящении — дочь Нина (конечно, Петра), что создает своеобразное наложение легенды об ассирийской царице и истории «петровой дщери». Кроме того, важно, что Вольтер акцентирует внимание на моменте прихода Елизаветы к власти («commencer ta carrière immortelle»), что создает очевидную мотивировку для сопоставления: подобно Семирамиде (в вольтеровской трактовке легенды), русская императрица вернула себе престол, законно принадлежавший ей по праву дочери Петра. Семира также надеется вернуть утраченный престол (впрочем, не себе, а брату), что дает почву для соотнесения ее с образом Семирамиды в трактовке Вольтера.

Сомнительной представляется потенциально выводимая из этих посылок идея о том, что Семирамида оказывается таким образом связующим звеном между Семирой и Елизаветой Петровной и может служить основанием для их соотнесения. Сам Сумароков не уподобляет эту императрицу Семирамиде: у него можно найти только примеры сравнения с ассирийской царицей Екатерины II, что было широко распространено и может считаться «общим местом»[[147]](#footnote-147). В то же время, и вне гипотезы о прямой соотнесенности с Елизаветой Петровной важно учитывать сам культурный контекст, в котором был актуален образ Семирамиды как сильной женщины при власти — и, значит, решительной, волевой, не уступающей мужчинам, то есть обладающей теми же чертами, что и Семира. Исключать возможность такой ассоциации, на мой взгляд, было бы неверно.

Кроме того, имя Семира напоминает совмещение имен заглавных героев трагедии М. В. Ломоносова «Тамира и Селим», написанной в 1750 г., на год раньше «Семиры». Несмотря на соперничество между драматургами и очевидную попытку Ломоносова создать собственный, альтернативный канон жанра, трагедии конкурентов во многом схожи. Как верно замечает И. Клейн в статье «Ломоносов и трагедия», «для Ломоносова, как и для Сумарокова, трагедия является в первую очередь любовной трагедией»[[148]](#footnote-148), поскольку «в той же степени любовная тема определяет и развитие действия»[[149]](#footnote-149) причем «как и у Сумарокова, у Ломоносова на передний план выходят не мужские персонажи, а женские, что опять-таки явствует из объема реплик»[[150]](#footnote-150). Последнее особенно важно, если учесть, что Тамира у Ломоносова – персонаж, оказавшийся во вполне типичном сумароковском положении[[151]](#footnote-151): «она переживает конфликт, аналогичный ситуации Оснельды, героини трагедии Сумарокова “Хорев”: она любит врага и поэтому вступает в конфликт со своим отцом»[[152]](#footnote-152). Очевидно, Ломоносов, несмотря на наличие конкуренции, все же ориентировался на первую трагедию своего соперника, что объяснимо важнейшей особенностью культуры «готового слова», в которой подражание образцам не только не возбранялось, но и считалось правильным. Здесь необходимо заметить, что «Хорев» наиболее близок по сюжету к «Семире», вместе они создают некий подтип внутри единого типа сумароковского канона (более подробно об этом я скажу в соответствующей главе). В то же время, есть между двумя драмами и важное различие: Хорев и Оснельда делают однозначный выбор в пользу долга, тогда как Ростислав свой долг нарушает. В трагедийном творчестве Сумарокова такой выбор совершается впервые, что, без преувеличения, представляет собой «коперниковский переворот» в системе. В то же время, подобный ход возникает… в трагедии «Тамира и Селим»! Отказ от послушания родителям, как говорит И. Клейн, — «поразительный мотив, даже если иметь в виду, что в России XVIII века родительский авторитет на уровне законодательства (другое дело — общественная практика) уже не являлся абсолютным: согласно указу 1702 года родители больше не имели законного права женить своих детей против их воли»[[153]](#footnote-153). Общественное значение непослушания, на мой взгляд, преувеличено Клейном, поскольку условность художественного мира трагедии не позволяет прямо проецировать ее сюжет на современный российский социум, однако поистине грандиозна, как мне представляется, литературная значимость этого переворота: до Ломоносова и Сумарокова герои русской литературы действовали так, как должны были действовать, у них, по сути, не было права выбора. Здесь же центральные персонажи столкнулись с вопросами, которые потенциально могут иметь разные ответы, возникла ситуация, когда одинаковые герои в рамках одного жанра и даже одного сюжетного подтипа («Хорев» и «Семира») могут, согласно воле автора, совершить абсолютно полярный выбор. Без преувеличения, дарование персонажам такого права — момент зарождения той самой «великой русской литературы», которая уже в XIX столетии получит свое развитие в жанре романа[[154]](#footnote-154).

Итак, у нас есть некоторые основания полагать, что Сумароков, используя сюжетный ход трагедии Ломоносова, заимствовал и имена ее героев. В то же время, это, конечно, нельзя оценивать как сознательную игру с интертекстом, намек на источник сюжета: вероятно, имена просто пришлись драматургу по вкусу.

Основной с точки зрения развития конфликта драмы поступок, совершенный Семирой, — освобождение Оскольда руками Ростислава. Это действие можно было бы посчитать трагической ошибкой, поскольку героиня не знает, что ее брат уже помилован Олегом (согласно «Поэтике» Аристотеля, трагический герой — «тот, кто, не отличаясь ни доблестью, ни справедливостью, подвергается несчастью не вследствие своей порочности и низости, а вследствие какой-нибудь ошибки, между тем как раньше он пользовался большой славой и счастьем»[[155]](#footnote-155)), — однако у Сумарокова нет тех важнейших компонентов, которые, согласно Аристотелю, должны составлять сущность ошибки. Прежде всего, поступок героини не влечет за собой никаких трагических последствий — таковым могла бы стать казнь Ростислава, однако этот мотив явлен в трагедии лишь потенциально, в реальности народ возвращает ему свободу и оружие. Кроме того, не происходит узнавания об ошибочности поступка (Олег упоминает в диалоге с Семирой о милости, оказанной Оскольду, однако на это не делается акцента: «Разгневанный Олег уж больше не смягчится» [с. 228]), то есть сама ошибка не производит эффекта ни на героиню, ни на зрителей. При этом Семира испытывает страдания после того, как Ростислав помещен в темницу:

О преужасный день! Ко смерти ль прибегу?!

Отрады в животе сыскати не могу!

Кого, Семира, ты, кого ты днесь теряешь?!

Мой князь, ты мной, ты мной, несчастный, умираешь.

[с. 236]

В то же время сам Олег (транслирующий, вероятно, позицию автора) не склонен осуждать героиню: ««Хвалю еще тебя за дело таково» [с. 228], «Невинна в этом ты, что ты мила ему / И брата своего от смерти избавляла, / Ты должности своей уставы тем являла» [с. 233] (имеется в виду, конечно, долг семейный, а не государственный). Напомню, что именно мотив невиновности Семиры усилился в результате произведенных Сумароковым правок: автору важно было оправдать героиню в глазах зрителей. В мире трагедии выбор в пользу долга не может являться виной, и даже констатируя, что Ростислав умирает «ей», героиня не выражает явного раскаяния; причина бед — не чья-то личная вина, а судьба, рок.

* 1. ***Ростислав***

Возлюбленный Семиры Ростислав — эпический герой-воин (очевидно, более искусный, нежели Оскольд, которому он наносит два поражения), придающий колоссальное значение категории чести и имеющий, однако, как замечает сама Семира, «нежное сердце»: «Другой, хоть нежное имеет сердце он, // Но в крайности умрет, пренебрежет мой стон» [с. 227]. Как утверждает, говоря о драматургии Сумарокова, И. Клейн, «трагический герой ориентируется на женское поведение»[[156]](#footnote-156). Ростислав потенциально может плакать: «Заплачешь, может быть, над телом восстеня, / Но плачем ты уже не возвратишь меня»[с. 221], кроме того, он переживает любовные страдания и неоднократно жалуется на судьбу: «Как стражду я теперь, Семира не страдала / И в те дни, в кои смерть народы поядала»[с. 199] (само разделение поведения на мужское и женское, впрочем, должно рассматриваться не с современных позиций, а с точки зрения культуры XVIII в.). Функциональное же различие между героями сводится к тому, что мужчина, в отличие от женщины, способен на невербальный акт.

Противоречивость характера героя определила и его причастность к такому же внутреннему конфликту, с которым столкнулась Семира, — между долгом и любовной страстью — и, по существу, тот выбор в пользу второго, который он делает, поддавшись на уговоры возлюбленной и освободив ее брата. Возникает, однако, вопрос, насколько такой поступок должен был повлечь зрительское осуждение (и в какой мере он является трагической ошибкой).

По мнению И. Клейна, поступок героя «извинителен»: «Ростислав, один из двух юных героев трагедии, увлекается настолько, что из-за любви предает интересы государства и освобождает опасного узника. Его измена влечет за собой тяжелые военные последствия. Между тем Ростислав изображен человеком, поступок которого извинителен, и который способен исправиться: в счастливом финале ничто не препятствует его свадьбе с возлюбленной. Все это не умаляет идею долга, трагическая дилемма не теряет своей остроты: совершая поступок, герой испытывает тяжелейшие муки совести, хотя в конечном счете более высокой — наивысшей — ценностью оказывается именно любовь. Если бы это было не так, Сумароков должен был бы довести своих персонажей до гибели»[[157]](#footnote-157). Действительно, любовь предстает в данном случае не просто как враждебная разуму страсть, но как некая ценность, в решении Ростислава нарушить свой долг присутствует и рациональное начало. Говоря в завершающем третье действие пространном монологе о своих сомнениях, Ростислав вспоминает угрозу Семиры покончить с собой:

«Но как возможно мне Семиру мертву зреть?!

И думать страшно то, о жители небесны,

К лютейшей казни мне глаза ея прелестны!»

[с. 224]

Именно понимание того, что в случае невыполнения просьбы героиня умрет, и подвигло Ростислава совершить предательство. Страсть персонажа лишь отдаленно напоминает эгоистическую любовную страсть, присущую героям типа Синава или Дария (в трагедии «Артистона»), — речь идет, скорее, уже о некоем альтернативном долге перед возлюбленной.

В то же время спорным кажется суждение Клейна о том, что ценность любви — «более высокая». Анализ правок показывает, что в изначальном варианте автор действительно был ближе к тому, чтобы оправдать Ростислава, однако потом в текст были внесены хоть и незначительные, но одновекторные изменения, направленные против безоговорочного оправдания героя и, напротив, подчеркивающие невиновность Семиры. Сумароков, таким образом, несколько схематизирует трагедию, яснее обозначая отношения долга по вертикальной линии и устраняя зачатки диалектического противоречия. Ростислав в конечном варианте еще ближе к статусу трагического героя, нежели Семира: в отличие от героини, поступающей по законам своего главного, основного долга, Ростислав свой долг нарушает. Выбирая страсть, он отвергает голос высшей истины — голос небес:

Я слышу глас небес, гремящих надо мной:

«Разверзлась, Ростислав, днесь бездна под тобой.

<…> Противься красоте,

Противься! Разорви, преступник, узы те,

В которых стонешь ты и гибнешь преужасно!»

Но тщетно вопиет мне небо велегласно.

[с. 224]

Характеризуя Ростислава в начале четвертого действия, Семира утверждает, что высшей ценностью для него является именно честь: «Там только честь одна предписывает правы» [с. 227]. Сам герой, раскаиваясь в своем предательстве, трактует его как бесчестье: «Что ты бесчестию мя страстью покорила, / Что славу ты мою в бесславье претворила / И, честь мою совсем в бесчестье пременя, / Взяла свирепо жизнь два раза у меня» [с. 238] — иными словами, решившись на предательство, герой вступил в конфликт с самой своей сущностью. Героизм в битве и в особенности смерть его друга Оскольда, причиной которой стал Ростислав (хотя и не убивший его), — именно искупление вины, исправление допущенной ошибки. Важно, что Ростислав не чувствует радости от своей победы, поскольку искупление вообще связано с муками: «Я радости своей не чувствую в сей час» [с. 245]. Победив отпущенного им Оскольда, герой искупает нанесенный им своему отечеству вред — и страдания, с которыми это искупление связано, и становятся его истинным наказанием (что, вероятно, и является основной причиной того, что Олег не вспоминает в финале о казни, которую должен бы принять его сын).

У Сумарокова Ростислав выведен сыном князя Олега, хотя о детях Олега Вещего, которого, очевидно, имеет в виду драматург, историкам ничего не известно. В то же время, в «Синопсисе» И. Гизеля, откуда Сумароков, вероятно, и взял изначально исторический сюжет, существенно трансформировав его, фигурирует четыре персонажа с таким именем — князь Переяславский Ростислав Всеволодович (1070-1093), князь Смоленский, Новгородский и великий князь Киевский Ростислав Мстиславич (ок. 1107/9-1167), великий князь Киевский и проч. Ростислав Рюрикович (1172-1218) и князь Смоленский Ростислав Мстиславич (?-после 1239). В этом списке есть два Киевских князя, однако в их биографии нет ничего, что соответствовало бы образу героя «Семиры» — прежде всего, выдающегося воина. Важно однако, что само имя героя было распространено у древнерусских князей, кроме того, антропоним выбран драматургом и из-за его внутренней формы: соединение корней «рост» и «слав» подчеркивает героическую составляющую образа и важность для персонажа категории славы, чести.

* 1. ***Оскольд***

Давая Ростиславу приведенную в начале предыдущего параграфа характеристику, Семира противопоставляет его Оскольду: «Один, как камень, тверд в намереньях своих, / Не поколеблется в том, что он предприемлет, / И, кроме мужества, иного он не внемлет» [с. 227]. Твердость — безусловно, сугубо положительная черта в трагедийной реальности, однако интересно, что другие герои считают ее гиперболизированной, избыточной. Убеждая друга покориться воле Олега, избежав при этом смерти, Ростислав произносит следующую реплику:

Суровости такой не требует геройство,

Не мужества она — отчаяния свойство.

Чтоб сделал подлость ты, совета не даю;

Умеренностию спасай ты жизнь свою.

[с. 208]

Сам Олег говорит еще более категорично, обвиняя Оскольда в гордости: «Я снисходителен, ты гордостью надут», «Нельзя того простить, кто так себя возносит / И, винен будучи, прощения не просит» [с. 212]. Явно не относящееся к высокому стилю слово «надут» (для стиля Сумарокова вообще характерно сочетание славянизмов и русизмов, в том числе как вариантов одного слова: город и град и т. д., при анализе правок заметно увеличение количества первых) дополнительно маркирует отрицательную коннотацию слова «гордость» в устах Олега, что характерно для всех случаев употребления слова им или его сыном («Доколе гордый враг совсем не истребится» [с. 206] — Олег, «Или ты гордости Оскольдовой не знаешь? / Олега силою ко гневу он влечет» [с. 219] — Ростислав). Для самого же Оскольда и его сестры слова этого корня всегда имеют только положительный оттенок: «И гордостью души то все превозмогаю» [с. 203] (Семира), «Родитель побежден, трон гордый покидал» [с. 198] (Оскольд) и т. д. Такое коренное, не знающее исключений отличие в употреблении одного корнеслова между представителями двух родов не может быть случайным. Эта лингвистическая оппозиция «рифмуется» с той значимостью благородства рода, которую постоянно подчеркивают Оскольд и Семира («Вообрази себе, как тяжко умереть / Тому на площади, кто в свет рожден владеть» [с. 219], «Покорствуй, кто рожден рабеть и унывать» [с. 209], «От знатной крови я на свет изведена» [с. 195] и др.). Для Ростислава происхождение также важно, но не в плане знатности рода — для него значимость представляет соответствие стандартам, заданным его отцом: «Не устыдишься ты, что я рожден тобой, / В день брани зрели все, что ты родитель мой» [с. 204]. При этом сама категория власти не значима для него, герой готов даже отдать престол Оскольду в том случае, если бы он принадлежал ему: «Не я владею здесь, а если б я владел, / Оскольд бы в этот час на трон отцов восшел» [с. 198]. Оппозиция родов напоминает соотношение «старого» и «нового» дворянства, чрезвычайно важное для общества XVIII в., кроме того, связь представителей старого мира с категорией гордости и отказ от нее «новых людей» заставляет задуматься о том, что действие трагедии отнесено к временам, предшествующим крещению Руси: гордость и осмысление себя в категории рода — черты язычника, новозаветное христианство же, напротив, диктует смирение и равенство людей перед Богом (в «Семире» присутствует еще ряд элементов, позволяющих в принципе трактовать содержание трагедии именно в таком ключе, признав художественный мир произведения протохристианским, однако я не буду разворачивать эти рассуждения в рамках настоящей работы).

Оскольд — язычник, чуждый идеалам христианства. Он изначально идет против воли рока («Но рок того хотел» [с. 198]), бросает вызов мирозданию, природе, богам (или Богу: категория богов у Сумарокова нерасчленима и является отчасти данью формальной исторической точности): «Пускай хотя на нас природа ополчится» [с. 193]. Предел этого вызова — уравнивание себя с богами уже после предательства Возведа и своего фактического поражения: «Не поколеблется ничем мой дух вовеки, / Не робкие богам подобны человеки» [с. 209], что вообще типологически напоминает мировосприятие героя романтизма (о предромантическом начале в сумароковской драматургии писали В. И. Федоров[[158]](#footnote-158) и Г. В. Москвичева[[159]](#footnote-159), говоря о нем, однако, в контексте т. н. «тираноборческого пафоса»). Финальное самоубийство — закономерный исход такой личности, однако сам примирительный пафос последних реплик героя не соответствует создавшемуся образу, признание победы Олега («Тебе дала, Олег, победу часть твоя, / А мне моя судьба отверзла двери гроба» [с. 244]) несет в себе смирение с решением судьбы, признание невозможности сопротивляться ей, о чем еще в начале драмы говорил своему другу Ростислав. Смерть абсолютного язычника Оскольда — смерть сугубо христианская, что ярко символизирует смену эпох.

Имя Оскольда, очевидно, взято Сумароковым из «Синопсиса» Иннокентия Гизеля или других исторических источников (в «Синопсисе» мы сталкиваемся именно с написанием через О, в отличие от принятого сегодня варианта Аскольд[[160]](#footnote-160)).

* 1. ***Олег***

Как утверждает Г. А. Гуковский в статье «О сумароковской трагедии», «Оскольд в “Семире” хоть не злодей, но гибнет, так как, восстав, отступил от добродетели»[[161]](#footnote-161). В целом ряде своих работ[[162]](#footnote-162) эту мысль повторяет и Ю. В. Стенник, трактуя ее, скорее, в политическом ключе: «Династические притязания Оскольда исторически мотивированы. Но они неоправданны политически, поскольку угрожают интересам государственной целостности. Непокорство Оскольда и Семиры дает правителю моральное право покарать бунтовщиков. Авторитет Олега-монарха непререкаем, ибо он милостиво и справедливо правит в Киеве. <> На фоне гуманных деяний Олега гибель Оскольда воспринимается как закономерное возмездие за его неправомочные с точки зрения сословного долга, пагубные для общественного спокойствия притязания»[[163]](#footnote-163).

Для Олега не существует оппозиции между двумя родами, которая определяет поведение Семиры и Оскольда (например, он не препятствует счастью своего сына, а, напротив, призывает в начале второго действия девушку соединиться с Ростиславом). Телеология действий правителя — объединение («И быть хотел отцем плененному народу»[с. 212]), и финал трагедии можно считать воплощением стремлений Олега.

На протяжении действия трагедии правитель трижды выносит приговоры: он казнит Возведа, милует Оскольда и приговаривает к смерти своего сына Ростислава. Оба смертных приговора связаны с предательством, однако они демонстрируют разные стороны личности Олега. Казнь Возведа — наказание человека, предавшего его же врага и, по сути, спасшего Олегов престол, — мотивируется так:

Не будешь верен мне, коль ты неверен другу.

Когда б ты был мой раб, тогда б сию ты весть

По должности своей мне должен был пренесть,

Но князю сродник ты и жил при нем в свободе,

Не ставил я тебя невольником в народе.

[с. 205]

Такое решение, с одной стороны, демонстрирует мудрость и дальновидность правителя, понимающего, что предавший его врага предаст и его самого, а с другой — еще раз подчеркивает отсутствие для Олега оппозиции своего и чужого в отношении предательства как единого греха, достойного наказания безотносительно того, кто оказался предан.

Другое решение Олега — приговор Ростиславу — вновь показывает равенство перед правителем всех своих подданных, включая собственного сына. Предательство сына и его казнь вообще напоминает об отношениях Петра Великого, идеального монарха в сознании большинства писателей XVIII в., и его сына царевича Алексея, осужденного им за предательство и погибшего под пытками. Сумароков многократно подчеркивает жалость и любовь, испытываемые правителем к сыну («Я жалость чувствую не меньше твоея»[с. 235]), что еще больше усиливает степень мужественности такого решения. Еще одна функция введения в текст фигуры Возведа — сделать другое решение Олега невозможным, поскольку прощение сына после казни за аналогичное преступление чужого человека означало бы существование у правителя «двойных стандартов», а при возникновении такого параллелизма зрителю становится очевидным, напротив, полное их отсутствие («Но если не хочу пристрастия носить, // Могу ль простить его?»[с. 235-236]). Любовь к сыну и необходимость наказания — также конфликт страсти и долга, и выбор добродетельного правителя здесь оказывается однозначным.

Не прощая собственного сына, Олег милует замышлявшего его свержение Оскольда, которого, по словам Избраны, также «приемлет сыном»[с. 191] — хотя, конечно, их связь значительно слабее. Оскольд не совершал в собственном смысле слова предательства, несмотря на то, что организованный им заговор и близок к этому; его деяние, хотя оно и нанесло гораздо больший урон правителю и его народу, все же, очевидно, кажется Олегу менее тяжким (по всей видимости, из-за того, что сам Оскольд руководствовался категорией долга). Прощенный брат Семиры, в отличие от осужденных Ростислава и Возведа, считает себя врагом Олега, о чем прямо говорит ему — и такая милость правителя, конечно, знак не просто благородства или мужества, но приверженности к христианской ценностной системе. Неслучайно, узнав о заговоре и размышляя об участи врага, Олег задается риторическим вопросом «Когда бы у тебя я тако был в плену, // Оставил ли бы ты такую мне вину?!» — вероятнее всего, ответ на него очевиден, хотя Оскольда никто не обвиняет в жестокости — только в чрезмерной твердости и неуступчивости. Прощение врага — добродетель «христианина» по своему сознанию Олега — но не язычника Оскольда, поэтому же тот и не принимает милости правителя.

Раздумывая об участи Оскольда, Олег также сталкивается с внутренним конфликтом, который не до конца можно определить как просто конфликт долга и чувства. Характеризуя своего отца, Ростислав говорит следующее: «Олегу, знаешь ты, свирепство необычно»[с. 208]. При этом несколько раз на протяжении действия трагедии Олег впадает в состояние гнева. Впервые это происходит в ходе его диалога с Семирой в начале второго действия: от сугубо милостивого тона («Я все достоинства твои, Семира, чту»[с. 200] и т. д.) в начале правитель постепенно приходит к резким, эмоциональным обвинениям («Обманут ты, мой сын, к Семире жар имея! / Я вижу твоего перед собой злодея!»[с. 201]) — однако уже в следующем действии он вновь спокойно призывает героиню соединиться с его сыном («Восприими, княжна, ты мой совет полезный»[с. 203]). Сумароков создает индивидуальные характеры — и вспыльчивый, но отходчивый характер Олега, не будучи прямо описанным ни одним из персонажей, ярко проявляется в самом действии. Узнав о заговоре Оскольда, в монологе, составляющем VII явление второго действия, Олег выражает свой гнев («Неблагодарный князь и дерзновенный раб, / Опасен граду ты, колико ты ни слаб! / Искореним врага»[с. 206] — однако в том же монологе он сменяет гнев на милость («…искореним, вещаю, / А в сердце я своем уже его прощаю!») — эти противопоставленные друг другу части отделены многоточием, передающим паузу, снижение интонации. Упорство Оскольда приводит к третьей вспышке гнева («Ты в мысли, гордый враг, свирепство мне вселяешь / И щедролюбие мне в сердце утоляешь»[с. 207]). За время разговора Оскольда с Ростиславом, очевидно, Олег несколько охладевает и вновь готов явить милость («Погибель я твою еще остановляю / И щедролюбие еще тебе являю»[с. 210]), однако отрицательный ответ вновь порождает гнев («В лютости своей умри, злодей, умри!»[с. 210] — экспрессивность этой фразы создается и повтором слова «умри», и, конечно, обращением). Вызванное Оскольдом раздражение Олег переносит и на сына (потрясающая психологическая достоверность, объяснимая отчасти патологической раздражительностью самого автора — в образе Олега, вероятно, он создавал своего рода автопортрет): «Не раздражай меня, или предай ему! / Ты смел передо мной, моей противясь воле. / Оставь меня, являй свое ты смельство в поле!»[с. 211]. Финальный монолог второго действия, на протяжении которого Олег, вновь переходя от гнева к милости, сначала подписывает, а потом разрывает смертный приговор входит в параллель с другим — произнесенным после того, как Олег узнал о предательстве. Правитель понимает, что более правильным, в большей степени соответствующим категории долга был бы именно такой вердикт («Умреть тебе, конечно, надлежит!», «Исчезни, жалость, ты умолкни, милость, ныне»[с. 212]). Более того, Олег осознает, что смерть — судьба Оскольда («И не противьтеся Оскольдовой судьбине!», «Спасенья нет тебе, хотя отсрочен суд!»), однако сам он не готов быть орудием судьбы. В. М. Волькенштейн в книге «Драматургия», исходя из своей общей концепции драматической борьбы, «ударами» в которой являются реплики, указывает, что любой монолог «является замаскированным диалогом»[[164]](#footnote-164), причем его диалогическая сущность может включать и воздействие героя на самого себя, что, как представляется, и проявлено здесь наиболее полно наряду с обращениями к Оскольду и правосудию. Зная свой характер, Олег понимает, что вынесенный им приговор — плод гнева, состояния, отходящего от нормы, и, признавая этот гнев праведным, он оказывается способен отменить порожденную им жестокость («Гнев хоть праведен, жестокость утолится»). Таким образом, речь должна идти о двойном конфликте между долгом и чувством — один противонаправлен другому:

|  |  |
| --- | --- |
| Долг | Страсть |
| Наказание Оскольда | Любовь к Оскольду |
| Милосердие | Гнев |

Согласно высказанной Кием в трагедии «Хорев» формуле «Быть должен праведен, и строг, и милосерд»[[165]](#footnote-165), долг идеального правителя — проявлять строгость и милосердие «праведно», в зависимости от требований справедливости, и в этой ситуации двойной оппозиции, выбирая страсть, Олег одновременно выбирает в другой паре и долг, что оправдывает его.

Осуждая Ростислава, Олег не испытывает гнева: «Но, — о плачевный день! — то все переменя, / Героя, сына, все ты отнял у меня!»[с. 233] и т. д. Оппозиция долга и страсти здесь уже однозначна, поэтому правитель и не может помиловать своего сына, как помиловал Оскольда. Само верное решение определяется для него категорией правосудия. К олицетворенному правосудию (напоминающему аллегорические фигуры школьного театра, от которого, на мой взгляд, система трагедии Сумарокова во многом зависима: таким же образов в тексте олицетворяются и другие абстрактные категории: «Бессильным мужество дает победы плод» [с. 192], «На то меня и в свет судьба произвела» [с. 227] и др.) Олег обращается, размышляя о судьбе Оскольда: «О правосудие! Ты душу подкрепи / И разны мнения в одно совокупи!»[с. 212]. «Разны мнения» здесь соотносятся с двумя сторонами внутреннего конфликта, о которых я говорил, — и интересно, что, хотя смертный приговор и кажется Олегу изначально более правильным, он не является априори более правосудным. Правосудие для него — некая высшая инстанция, бОльшая, чем просто долг, — и когда правитель, вновь олицетворяя эту категорию, обращается уже к Ростиславу со словами «Коль правосудие тебя винит теперь, / Неукротима смерть, отверста гроба дверь»[с. 234], он делает субъектом обвинения уже не себя, а правосудие, волю которого изменить нельзя. Когда Семира уже без всякого олицетворения говорит Олегу «Умерь, умерь свой гнев, свирепства не кажи / И правосудие на милость преложи!»[с. 235], она не понимает то соотношение этих категорий, которое существует для Олега как для правителя, и потому неправа.

\*\*\*

Персонажи, таким образом, объединяются в пары согласно разным принципам. Во-первых, Ростислав и Семира выполняют по отношению друг к другу функции «любовника» и «любовницы». Во-вторых, каждый из влюбленных имеет старшего родственника (Олега и Оскольда соответственно), от решений и действий которых они зависят. Кроме того, пары антагонистов образуют между собой Олег и Оскольд и Ростислав и тот же Оскольд (хотя мыслит себя в этой оппозиции только последний, Олег и его сын оказываются вынуждены ему противостоять). Еще одна функция Олега — функция правителя, которую он осуществляет по отношению к трем остальным героям, что дополнительно накладывается на образовавшийся «квадрат», — все это находит свое воплощение в развитии конфликта трагедии. Второстепенные герои, не принимающие участие в самом конфликте, также встраиваются в эту систему (Избрана и Витозар так или иначе связаны с Семирой и Олегом соответственно, пусть вторая связь и очень условна, а связь с центральными персонажами Возведа раскрывается по ходу действия пьесы).

# Глава 4. Конфликт трагедии

В настоящей главе будет проанализирован характер конфликта трагедии и охарактеризовано его развитие, то есть затронутыми так или иначе окажутся вопросы композиции художественного текста.

Основы противоречия, перед которым оказываются герои, кроются в прошлом и раскрыты в первом действии пьесы (главным образом, в репликах Оскольда, говорящего о захвате Киева сначала с Семирой, а затем с Ростиславом). Замечу, что сами они лежит в плоскости политической: потомки Кия в лице Оскольда, Семиры и их *народа* лишились власти и вынуждены терпеть правление в их родном городе Олега, регента при малолетнем сыне Рюрика Игоре.

Исходя из изначальной ситуации, можно говорить о двух, пусть и тесно связанных между собой, сторонах конфликта. Свержение родителя Оскольда и Семиры приводит к тому, что герои оказываются в положении, пребывание в котором противоречит их представлениям о чести. Такой конфликт не может быть снят ничем, кроме полного уничтожения одной из сторон, поскольку позиция проигравшего в любом случае является основой для реваншизма и продолжения противостояния. Отсюда — борьба Оскольда против Олега и гибель первого в финале. Исход этого противостояния определен изначально. Героическая позиция Оскольда, непримиримого по отношению к Олегу, с одной стороны, вызывает восхищение, но с другой — она не оправдана, поскольку Олег — добродетельный правитель, вступивший в отношения долга со своим народом, а его победа была угодна року. Понимая это, события пятого действия недвусмысленно предрекает Олег еще во втором, отказываясь от планов казни своего врага: «Я снисходителен, ты гордостью надут... / Спасенья нет тебе, хотя отсрочен суд!» [с. 212].

Можно, однако, возразить, что полного уничтожения стороны этого конфликта не происходит: в живых остается Семира — также потомок Кия. Героиня разделяет реваншистские устремления брата («Но помню то, что им отец мой свержен с трона / И наша отдана им Игорю корона» [с. 190]) и желает даже сама сражаться в битве на его стороне, однако она, во-первых, не является мужчиной и не способна стать стороной противостояния, а во-вторых, изначально связана не только с Оскольдом, но и с противной ему стороной — Ростиславом, и неизбежность их воссоединения, обозначенная в финале, снимает саму оппозицию потомков Кия и Олега — теперь они объединены.

Сосуществование двух разделенных народов становится, с одной стороны, также следствием захвата власти, а с другой — еще одним противоречием, возникающим до начала действия трагедии. Эта сторона конфликта тоже разрешается в финале. В реплике умирающего Оскольда возникает такая фраза:

Будь к пленным милостив, отдай свободу им

И храбрый сей народ соедини с своим!

[с. 244]

Иными словами, Оскольд говорит об объединении двух народов в один, что можно воспринять двояко: если считать народом дружинников, то речь идет о соединении войск, однако, расширив понимание этого слова, мы неизбежно придем к выводу, что Сумароков говорит о создании единого русского народа, что и имел в виду Ломоносов, оправдывая действия Олега его задачами. Действительно, обратившись к трагедиям, посвященным более поздним эпохам, можно столкнуться с совершенно иными контекстами упоминания слова «народ». Так, в «Димитрии Самозванце», где описываются события начала XVII века, обнаруживаются такие строки: «Российский я народ с престола презираю»[[166]](#footnote-166), «А польский мне народ услуги показал»[[167]](#footnote-167) и т. д., кроме того, фраза «Бояря, весь народ и стены града стонут»[[168]](#footnote-168) дает понять, что народ, по крайней мере, шире, нежели круг бояр.

Вторая линия конфликта имеет то же материальное воплощение, что и первая: борьба здесь — та же борьба Оскольда и его войска (отсюда фигура воина в первом действии как представителя народа), разрешение также совпадает со смертью Оскольда — оно содержится в сопутствующей ей просьбе. Иными словами, мы имеем две во многом совпадающие стороны конфликта, обе из которых можно охарактеризовать как политические. Однако исчерпывается ли этой характеристикой конфликт трагедии как таковой?

Если принять такую концепцию, то в следует признать, что в центре действия находится пара антагонистов — Олег и Оскольд, Семира же и Ростислав могут быть уподоблены «неподвижному телу, наталкиваясь на которое движущиеся предметы меняют направление своего движения и сталкиваются друг с другом» (это эффектное сравнение Е. Н. Купреянова применяет к персонажам «Андромахи» Ж Расина[[169]](#footnote-169)). Однако центральное событие трагедии — освобождение Оскольда — совершается именно по воле этих двух героев, кроме того, периферийное положение в действии трагедии невозможно для них уже просто статистически: в совокупности паре влюбленных принадлежит куда больше реплик, нежели паре политических антагонистов. Роль, отведенная Семире и Ростиславу при признании конфликта трагедии политическим, явно оказывается недостаточной, их место в системе персонажей — неясным, размытым: в самом деле, даже если и возможно с некоторой натяжкой определить Ростилава как «тело», служащее для освобождения Осокльда, то функция Семиры сводится к тому, чтобы стимулировать Ростислава совершить предательство, что противоречит уже тому обстоятельству, что именно эта героиня даже статистически оказывается в центре действия. Понятно, что непротиворечивая схема при таком подходе выстроена быть не может.

Не менее важной стороной конфликта является сторона любовная. Если посмотреть на трагедию с такой точки зрения, то в центре действия оказывается пара Семиры и Ростислава (что соответствует доле их участия в действии), а противостояние Оскольда и Олега выступает фактором, мешающим воссоединению влюбленных. Именно так содержание трагедии понимал И. З. Серман: «В “Семире”, например, все подчинено одной ситуации — отношениям Семиры и Ростислава, все остальные линии взаимодействий персонажей от нее зависят. Поэтому самораскрытие и самоанализ заменяют в трагедиях Сумарокова внешнее действие и сосредоточивают внимание зрителя на слове, на оттенках смысла, на взаимовлиянии понятий»[[170]](#footnote-170). Уходя на второй план, политическая проблематика при этом не снимается: как выразился в статье «Любовь и политика в трагедиях Сумарокова» И. Клейн, «трагедии Сумарокова затрагивают по существу две темы — любви и власти; в этих тематических рамках и строится образ хорошего или дурного правителя», причем «в большинстве случаев преобладает любовная тематика»[[171]](#footnote-171). Можно также предположить вслед за адептами идеи о политическом характере конфликта, что именно фигуры правителей имели наивысшее значение и для самого автора, и для зрителей трагедий, однако здесь возникает противоречие между идейным содержанием произведения и его поэтикой; в настоящей работе в центре внимания находится именно последняя.

Невозможность для Семиры объединения с Ростиславом, впрочем, связана не только с долгом героини перед братом: она сама признает важность борьбы за восстановление в правах своего рода. В то же время в самом начале трагедии Семира обозначает, что те факторы, которые подвигли к борьбе Оскольда, изначально не являлись для нее препятствием:

Когда Оскольд, мой брат, надежды не имел

Вселенной показать своих геройских дел,

Я сердца своего тогда не побеждала,

А ныне часть моя совсем пременна стала.

[с. 190]

Кроме того, никакого отдельного разрешения любовного конфликта в трагедии нет, он вновь оказывается связан с гибелью Оскольда. Формально воссоединение становится возможным также после монолога умирающего брата:

Ее вручаю я, любезный друг, тебе.

Ты ей желаешь благ, колико сам себе.

Венчайте жар сердец, живите неразлучно

В согласии, в любви и ввек благополучно.

Забудьте горести, которые прошли,

И веселитеся! Вы счастие нашли.

Стенаньем радости своей не разрушайте

И только иногда меня воспоминайте.

[с. 245]

В то же время само это «вручение» разрешением конфликта не является, поскольку не воля Оскольда ранее мешала Семире отдаться любви. Напротив, он отмечает, что это чувство может быть полезно его сестре («Любовник без меня Семиру сохранит»[с. 195]) и даже сообщает о любви Семиры самому Ростиславу («Что ею ты любим, свидетель я тому»[с. 197]). Препятствия к воссоединению снимают не эти слова, а сама гибель героя и воссоединение народа, то есть разрешение двух политических линий конфликта. Они становятся, таким образом, «ключом» к третьей, любовной, чье разрешение невозможно без разрешения политических, внешних по отношению к ней — к самому ядру трагедии, — то есть счастье Семиры и Ростислава недостижимо, если действует (а, значит, живет) брат героини.

Отношения влюбленных героев, таким образом, зависят от действий их родственников, напрямую участвующих в политической части конфликта, что ставит первых в несколько подчиненное положение по отношению ко вторым. Подчинение это основано не на внешнем принуждении (как было бы, если бы Олег запрещал сыну любить Семиру, а Оскольд сестре — Ростислава), а на внутреннем осознании необходимости отказа от страсти в пользу долга. Таким образом, герои оказываются связаны друг с другом отношениями долга, выстраивающимися по линии старший/мужской родственник — младший/женский родственник или правитель — подданный. Как и в других сумароковских трагедиях, они сочетаются: в «Семире» долг Ростислава перед Олегом — долг сына и долг подданного, нарушая второй, он автоматически нарушает и первый: «Не сына шлешь на смерть — преступника, злодея» [с. 233]. Е. Н. Купреянова в уже упоминавшейся статье «К вопросу о классицизме» на материале трагедий французского классицизма делает вывод о том, что в них нет конфликта между страстью и долгом в современном понимании последнего, но только «долг человека перед самим собой, а не перед другими»[[172]](#footnote-172). Такое суждение во многом верно, однако трудно отрицать, что любой внутренний долг имеет внешнюю мотивировку — и именно ее воплощают здесь фигуры Олега и Оскольда. Иными словами, противоречия между долгом «перед самим собой» и долгом «перед другими» в сумароковской трагедии нет, поскольку речь идет о внутреннем конфликте героев драмы. Именно то обстоятельство, что источник невозможности обретения счастья для главных героев связан не с внешним принуждением, а сугубо с внутренним осознанием своего долга, выделяет «Семиру» на фоне других сумароковских трагедий, придает ей особую психологическую тонкость и глубину.

Семейный долг тесно связан с категорией рода, важность которой, как показал П. Е. Бухаркин, подчеркивается многократным употреблением таких антономазий, как «олегов сын»[с. 191] (вместо — «Ростислав»), «брат»[с. 190] (вместо — «Оскольд») и т.д.[[173]](#footnote-173) Таким же образом можно доказать и важность в трагедии отношений власти: «князь млад»[с. 191] вместо «Игорь», князьями же многократно называются Оскольд и Ростислав[с. 208-211] (интересно, что никогда, даже в рукописях ранних вариантов текста — Олег, только в последней редакции получивший в списке действующих лиц наименование правителя вместо князя).

Долг семейный никогда не вступает в противоречие с долгом государственным, однако для героев он важен в разной степени. В соответствии с мировоззрением сумароковской (и любой другой) эпохи, гражданами в первую очередь являются мужчины, для женщин же гораздо важнее долг перед своими родителями. Для этого в трагедиях «Гамлет», «Синав и Трувор», «Ярополк и Димиза» и «Димитрий Самозванец» введена фигура отца героини, обеспечивающего цепочку подчинения между правителем и героиней: долг гражданина заставляет подданного – отца героини – подчиняться воле властителя, а отношения семейного долга вынуждают покориться ей и саму девушку. В «Семире» ситуация иная: Оскольд, старший родственник Семиры, не мыслит себя подданным Олега – и, значит, никакая цепочка не связывает героиню с правителем.

Есть у конфликта «Семиры» и еще одна линия, которую можно обозначить как экзистенциальную. Как и две политические стороны, она связана с борьбой Оскольда против захватчиков, которая перетекает и в борьбу против рока, судьбы, о чем уже было сказано в настоящей работе. Анализ этой линии конфликта приближает нас к проблеме собственно трагического в «Семире», которая должна быть рассмотрена отдельно.

\*\*\*

Отдельный вопрос связан с тем, в какой мере конфликт «Семиры» является трагическим, что следует из жанрового определения произведения, есть ли в ней такие присущие классической трагедии элементы, как фигура трагического героя и проч.

Само определение драматических сочинений Сумарокова как трагедий не вполне бесспорно. На комический элемент в трагедиях автора обратил внимание еще в середине XIX в. Н. Н. Булич. Исследователь демонстрирует это на примере образа Димитрия в «Димитрии Самозванце». Буличу кажется смешной неестественность злодея, который «всем и каждому твердит о своих злодеяниях»[[174]](#footnote-174) и тем разительно отличается, например, от хитрого заглавного героя «Ричарда III» У. Шекспира (к этому же выводу не раз приходили и позднейшие исследователи[[175]](#footnote-175)). И. В. Дубровина на основании такой синтетичности начала драмы Сумарокова говорит даже о наличии в них черт драматургии сентиментализма: «Таким образом, антагонизм добродетельного и порочного персонажей, как основа конфликтостроения, исправление — раскаяние отрицательных героев, обуславливающее типологический финал трагедии Сумарокова, тяготеющей к счастливому разрешению противоречий, поучительная заряженность сумароковской драматургии, определяя неповторимый синтетический облик “классицистической” трагедии в России, находятся в параллельном соответствии с сентименталистским театром и его ведущим жанром драмы, соединяющим в себе структурные компоненты трагедии и комедии»[[176]](#footnote-176). В основе своей такие суждения представляются верными, однако на самом деле ситуация кажется еще более запутанной, поскольку остается не до конца понятным, что вкладывали современники в определения тех жанров, черты которых изыскивают в текстах позднейшие исследователи. Н. А. Гуськов в посвященной драме Озерова «Фингал» статье говорит о трех различных пониманиях трагедии: «Представляется, что есть три уровня понимания данного термина, которые возможны и в эпоху Озерова, и в нашу. На внешнем — уровне театрального воспроизведения текста — трагедия представляет собою особый вид спектакля со своими приемами, амплуа и стилистикой. <> На более глубоком уровне, служащем основой для предыдущего — литературном — трагедия выступает как жанр изящной словесности. <> На глубинном, исходном уровне — эстетическом — трагедией может считаться только такая драма, которая не обязательно следует трагедийной театральной и литературной традиции, но зато исполнена трагического пафоса, как понимали его Аристотель, а затем и Гегель, и романтическая критика, и отчасти современная филология»[[177]](#footnote-177). Я не буду рассматривать здесь «внешний», по определению исследователя, уровень, поскольку постановка недоступна нам и мы имеем дело только с письменным текстом, проблемы же, относящиеся ко второму и третьему уровням, неизбежно встают перед исследователем поэтики «Семиры».

Для решения этой задачи необходимо для начала обратиться к тому, как понимал жанр трагедии сам Сумароков: по ставшему афористичным выражению А. С. Пушкина, «драматического писателя должно судить по законам, им самим над собою признанным». В «Эпистоле о стихотворстве» писатель так говорит об этом жанре: «Чувствительней всего трагедия сердцам, // И таковым она вручается творцам, // Которых может мысль входить в чужие страсти // И сердце чувствовать других беды, напасти»[[178]](#footnote-178). Суть сказанного Сумароковым лучшим образом раскрывается в сравнении с тем, что утверждает, критикуя сумароковские трагедии, его современник и литературный противник В.  К. Тредиаковский.

Критикуя трагедию «Хорев», тот особо обращает внимание на ее финал: «Трагедия делается для того, по главнейшему и первейшему своему установлению, чтоб вложить в смотрителей любовь к добродетели, а крайнюю ненависть к злости и омерзению его не учительским, но некоторым приятным образом»[[179]](#footnote-179), причем, на его взгляд, «надобно всегда отдавать преимущество добрым делам, а злодеянию, сколько б оно ни имело каких успехов, всегда б наконец быть в попрании»[[180]](#footnote-180). Понятно, что «Хорев» с его трагической концовкой, по мысли Тредиаковского, такой воспитательной миссии осуществлять не мог: «Но кто торжествует на конце у автора? Злоба. Кто ж погибла у него? Добродетель»[[181]](#footnote-181). Рецензируя «Гамлета», вторую трагедию Сумарокова, Тредиаковский говорит о «исправлении» драматурга: «Автор самую важную погрешность, в первой своей трагедии Хореве (в которой порок преодолел, а добродетель погибла) в сей прилежно исправил»[[182]](#footnote-182). Хорошо видно, что Тредиаковский стремится лишить трагедию собственно трагического, видя суть жанра в том, чтобы показать зрителю в воспитательных целях достойный подражания пример, который и вознаграждается в финале. Трагедия в таком понимании мало чем отличается от комедии, также заканчивающейся наказанием «злонравия» и триумфом добродетели, но если там основным художественным средством является смех, то здесь — «ужас и жалость»[[183]](#footnote-183), как утверждает тот же Тредиаковский в рецензии на «Гамлета». В то же время, говоря о «приятном образе», которым должна учить трагедия, литератор, очевидно, все же имеет в виду художественное, эстетическое воздействие произведения. Представления об эстетических свойствах видны и в определении «ужаса и жалости», причем, с одной стороны, эти художественные качества находятся «на службе» у практической задачи, с другой — являются «сушчественными свойствами» трагедии, то есть составляют ее суть. Не вполне понятно, какое конкретное содержание Тредиаковский вкладывал в понятия «ужаса и жалости» и насколько оно соотносится с аристотелевским катарсисом, особенно если учесть, что предельная жалость к положительным героям испытывается из-за их гибели, против которой выступал писатель.

В отличие от Тредиаковского, Сумароков не упоминает в «Эпистоле» о воспитательной задаче трагедии. На его взгляд, смысл произведений состоит в том, чтобы передавать «чужие страсти», их главный элемент — чувствительность. При этом Сумароков же не раз говорил и о дидактических целях театра: «Желал бы я видети в Москве основательный и порядочный театр, а особливо, что здешние нравы великой поправки требуют»[[184]](#footnote-184). Важно обратить внимание, что драматург говорит здесь о театре вообще, то есть о представлениях как трагедий, так и комедий, о задаче которых в той же «Эпистоле» он высказывается совсем иначе, прямо обозначая их практический смысл: «Свойство комедии — издевкой править нрав»[[185]](#footnote-185) (в другом своем высказывании о воспитательной задаче театра он через упоминание имени Мольера прямо обозначает, о каком именно жанре идет речь: «Здесь театр надобнее, нежели в Петербурге, ибо и народа и глупостей здесь больше. Ста Молиеров требует Москва, а я при других делах по моим упражнениям один только»[[186]](#footnote-186)). В то же время в другой своей эпистоле Сумароков говорит о трагедиях так: «В героях кроючи стихов своих творца, / Пусть тот трагедией вселяется в сердца: / Принудит чувствовать чужие нам напасти / И к добродетели направит наши страсти»[[187]](#footnote-187). Упоминание добродетели часто трактуется как стремление к нравственно-политическому дидактизму[[188]](#footnote-188) — и действительно, оно коррелирует с тем, что говорил о воспитательной миссии жанра Тредиаковский, при этом Сумароков не отходит и от определения чувствительности, заключающейся в том, чтобы «чувствовать чужие нам напасти», как главной составляющей трагедии. Понятно, что трагедия для него — то, что вызывает сочувствие, то есть производит соответствующее впечатление на зрителей; собственно содержательный аспект при этом не оговаривается. Важнейшая задача драматурга – «входить в чужие страсти», то есть не отстраненно осуждать одержимых различными страстями героев, а понимать их чувства, их собственную правду, «вживаться» в них.

«Семира», конечно, соответствует тому пониманию трагедии, которое обнаруживает сам Сумароков: все главные герои так или иначе испытывают несчастье, о чем сами неоднократно сообщают зрителям («О преужасный день! Ко смерти ль прибегу?! / Отрады в животе сыскати не могу!» [с. 236] и мн. др.). Заметно, что с развитием действия число таких жалоб неуклонно возрастает: сначала поводом для страданий Оскольда и Семиры становится его заключение, потом из-за стоящего перед ним выбора несчастье испытывает Ростислав, узнав о его предательстве, вынужден осудить любимого сына Олег. Это движение соответствует развитию действия, нарастанию конфликта. При этом в разной степени статусу трагического героя соответствуют и Оскольд, пошедший против воли рока, и Ростислав, предавший своего отца, потенциально же к этому близка и Семира, освободившая руками любовника уже прощенного Оскольда и тем обрекшая Ростислава на казнь (от которой тот был избавлен только волею случая), и даже идеальный правитель Олег, вынужденный бороться со вспышками гнева. Конструкция «Семиры» не моноцентрична, она предполагает некоторую вариативность прочтения (отчего так и непрост вопрос о сущности конфликта трагедии). Ситуация финала (смерть Оскольда и обморок Семиры) отчасти напоминает катарсис, что противоречит функции этого события в развитии конфликта: с гибелью героя снимаются противоречия, преграды, мешающие воссоединению Семиры и Ростислава.

Собственно трагическое в «Семире» связано с тем, что герои, ни один из которых не является злодеем, испытывают страдания, источник которых лежит в них самих, причем внешней мотивировкой этих мук становятся действия других персонажей — столь же невиновных, но имеющих свою правду и свои страсти, в которые драматург в равной мере «входит». Причиной и подлинным виновником возникшей ситуации является судьба, рок («Хотя ужасною судьбиной я сражен» [с. 209], «Рок муки те принес» [с. 190] и мн. др.). Именно волею рока был совершен захват Киева Олегом («рок того хотел» [с. 198]), заложивший основу конфликтной ситуации — и бунт Оскольда можно трактовать именно как бунт против судьбы. Значимо при этом, что Сумароков не выносит фигуру героя-бунтаря в центр действия: конструкция драмы сложнее, чем связанная с ним линия.

\*\*\*

Конфликт трагедии необходимо рассмотреть в развитии, обозначить его этапы. Такое рассмотрение неизбежно будет касаться вопросов композиции трагедии, однако специально эта тема в настоящей работе затронута не будет.

«Семира», как и полагается классицистической трагедии, состоит из пяти действий. Первое из них, прежде всего, включает в себя экспозицию: из него зритель узнает, какие отношения связывают персонажей, в каком положении каждый из них находится. Открывает драму элемент, типичный для ранних сумароковских трагедий: Семира сообщает своей наперснице Избране о «запретной любви» к Ростиславу, сыну Олега. В «Хореве» на этой позиции находится диалог Оснельды и Астрады, в «Артистоне» — Федимы и Мальмиры, в «Синаве и Труворе» наперсницу заменяет Гостомысл. И. Л. Вишневская во многом справедливо усматривает в такой композиционной особенности подтверждение тезиса о центральной роли женского образа в трагедиях Сумарокова: «Если мыслить сухо-арифметически, то сумароковские героини сразу переходят на первые места, оттесняя на вторые и третьи героев, как только списки действующих лиц вступают в действие»[[189]](#footnote-189). Кроме того, в первом же действии появляются Оскольд, заявляющий о своем намерении свергнуть власть Олега, и Ростислав, раскрывающий свою сторону противоречия. Много раз упоминается Олег, но возникает он только во втором действии: это объяснимо тем, что до того, как становится известно о бунте Оскольда, перед Олегом не стоит никакого противоречия и он не обладает уникальным знанием, о котором мог бы поведать зрителям. С другой стороны, появляясь в начале второго действия, Олег выполняет, скорее, вспомогательную функцию — он служит средством, с помощью которого Семира выражает свою непреклонную позицию по отношению к конфликту долга и страсти. Период его активного действия начинается с узнавания о измене Оскольда — именно оно, по существу, служит началом завязки конфликта, поскольку до этого момента действие Оскольда не наталкивалось на противодействие. Правитель находится на сцене на протяжении всего действия (кроме IX явления) и выступает центральной фигурой. В центре третьего действия оказывается уже Семира; на сцене ее нет только на протяжении коротких первого и второго явлений и в финале, куда отдельно вынесен монолог Ростислава. По сути, действие является двухчастным: оно практически пополам разделяется на диалоги Семиры с Оскольдом и Ростиславом, причем первая часть подготавливает вторую (на протяжении всего действия, согласно схеме Фрейтага, происходит повышение[[190]](#footnote-190)). Кульминацией трагедии можно посчитать финал третьего действия, где Семира, грозясь заколоться, выхватывает у Ростислава меч, что и заставляет его согласиться на требования героини. Главное событие драмы — освобождение Оскольда — происходит за сценой в промежутке между третьим и четвертым действием. В четвертом действии центральной фигурой вновь становится Олег, ведущий диалоги с Семирой и Ростиславом и решающий их судьбу, — и решение казнить сына становится трагическим моментом по классификации Фрейтага. Наконец, пятое действие знаменательно тем, что в нем практически равное внимание уделяется всем персонажам, поскольку все они так или иначе решают стоящие перед ними противоречия.

Нечетные и четные акты пьесы соотносятся между собою как действие и противодействие (такой принцип организации драмы подробно описан В. М. Волькенштейном в книге «Драматургия»[[191]](#footnote-191)), причем сторонами конфликта в этом случае выступают — в совокупности — Оскольд и Семира и противодействующий им Олег. В первом акте действует Оскольд, готовящий переворот, во втором — Олег, реагирующий на это и заключающий Оскольда в темницу, в третьем реакцией на это контрдействие становится уже поступок Семиры, добивающейся освобождения брата, в четвертом Олег реагирует на это нападение, осуждая виновника, наконец, пятое действие, представляющее собой развязку, заключает в себе синтез действия и противодействия. Этот ритм характеризует внешнюю сторону конфликта, связанную с борьбой за престол, — но не внутреннее противоречие, основанное на любви Семиры и Ростислава и невозможности их воссоединения.

Особенность финала трагедии в том, что он является двояким, отчасти противоречивым. Последние реплики, выражающие чувства, принадлежат соответственно Семире и Ростиславу: «Вся кровь во мне хладеет» [с. 246], «Сим жалким зрелищем смущен смертельно я» [с. 246]. Таким образом обозначается реакция героев на смерть Оскольда — катастрофу по типологии Фрейтага, событие, делающее невозможным мгновенное выражение Ростиславом и Семирой обретенного счастья любви. В то же время сами перспективы отсроченного воссоединения практически несомненны: Семиру Ростиславу вручает сам умирающий брат («Ее вручаю я, любезный друг, тебе» [с. 245]), кроме того, в финальной реплике Ростислав просит о будущем счастье небеса («Скончай печальны дни, в которы мы терпели» [с. 246]). Прием вынесенного за пределы действия трагедии счастливого финала, очевидно, был известен Сумарокову, например, по трагедии П. Корнеля «Сид», которая заканчивается репликой дона Фернандо схожего содержания:

Espère en ton courage, espère en ma promesse;

Et possédant déjà le cœur de ta maîtresse,

Pour vaincre un point d’honneur qui combat contre toi,

Laisse faire le temps, ta vaillance et ton roi.[[192]](#footnote-192)

Героиня драмы по соображениям чести в настоящий момент не готова, поддавшись страстям, воссоединиться с доном Родриго, однако этот конфликт способно разрешить время, причем у зрителей не остается сомнений, что он будет разрешен, — иными словами, разрешение все же происходит в рамках самой трагедии, хоть и имеет отсроченный эффект. Действительно, иная реакция Семиры в контексте гибели ее брата, побежденного Ростиславом, коренным образом не соотносилась бы с «высоким» образом сумароковской героини.

\*\*\*

Таковы основные черты конфликта «Семиры», пожалуй, одной из наиболее непростых, неоднозначных сумароковских трагедий. Изложенное здесь не исключает возможности иных трактовок, почву для которых дает сам материал, при этом думается, что именно в совокупности возможных путей подхода, на их пересечении и кроется подлинное своеобразие литературного текста.

# Заключение

Особенности персонажной организации и конфликта «Семиры», проанализированные в работе, существенным образом выделяют ее из ряда сумароковских трагедий. При этом если для системы персонажей в рамках творчества писателя у этой пьесы есть аналог — трагедия «Хорев», в которой влюбленные также не могут соединиться из-за противостояния Кия и Завлоха, то особенности конфликта во многом отличают «Семиру» и от первой трагедии драматурга (в той действия персонажей были в куда большей степени продиктованы внешним принуждением, а положительный, высокий герой не пошел на предательство ради любви). Такая специфика этого произведения во многом и определила его творческую историю: в частности, устранение мотива чужеродности Олега придает еще больше сложности, неоднозначности поступкам персонажей. Вероятно, то особое значение, которое придавали «Семире» современники и ближайшие потомки Сумарокова, объясняется именно такой сложностью, утонченностью ее построения. Конфликт драмы впрямую приближается к тому типу, который позже, при анализе уже литературы XIX века, назовут диалогическим.

Противоречие, перед которым оказываются герои, соединяет между собой рассмотренные в работе уровни и элементы художественного текста. Основная пространственно-временная оппозиция трагедии связана с противостоянием враждебных друг другу внешнего и внутреннего миров. Это соотношение накладывается на другую оппозицию, проводимую уже в рамках системы персонажей, — родов Олега и Кия. Для Олега и Ростислава, прибывших в город извне, его пространство стало своим, тогда как Оскольд и Семира, изначально мыслящие его таковым, после поражения стали считать родной город чужим. «Сей день» — непосредственно показанное на сцене время действия — та точка, которая, по мнению Оскольда, должна была помочь ему вновь «присвоить» Киев. Это устремление, однако, противоречит воли рока, судьбы, как то изначально предупреждала наперсница Семиры Избрана, — и в финале брат героини погибает, устраняя тем самым препятствие для разрешения центральной, внутренней коллизии драмы (речь идет о соединении Семиры и Ростислава). Оскольд при этом не перестает быть высоким героем, и сама его гибель — это переход из времени в вечность (важная для художественного мира трагедии временная оппозиция). Обозначенные связи — лишь часть из той их совокупности, которую можно было бы выделить в связи с художественным единством рассмотренного текста.

Вопрос о том, насколько приведенные в работе характеристики типичны или, напротив, необычны для сумароковского творчества, остается, однако, без окончательного ответа. В статье «Политические идеи русской классицистской трагедии» В. Н. Всеволодский-Гернгросс утверждает, что русские трагедии XVIII века представляют собой единый текст, написанный на одну тему и, по существу, на один сюжет[[193]](#footnote-193) (иными словами, сходство между трагедиями этой эпохи сильнее, чем между произведениями одного жанра в обычном понимании). Не менее категорично выразил подобную мысль в своей «Истории русской литературы XVIII века» и Д. Д. Благой: «Его <Сумарокова — А. П.> трагедии разнятся между собой именами персонажей, но по существу все они представляют настойчивые вариации на одну и ту же тему, повторение под различными именами всё одной и той же своего рода алгебраической формулы»[[194]](#footnote-194). Интересно, что трагедию на этом основании можно сопоставить со вторым ведущим жанром середины XVIII века — одой[[195]](#footnote-195).

Вместе с тем для того, чтобы вывести эту «формулу» (и убедиться в том, что она существует, или опровергнуть эту теорию), необходимо прежде всего подвергнуть анализу конкретные тексты драматурга. «Семира» в этом смысле не может выступать в качестве типичной, инвариантной трагедии Сумарокова, модель которой можно просто перенести на остальные произведения: очевидно, что ряд особенностей выделяет ее из общего ряда пьес. Думается, однако, что именно на основании анализа поэтики конкретных принципиально отличающихся друг от друга текстов только и можно вывести некий инвариант трагедии Сумарокова или русской трагедии вообще. Я сознательно не стал включать имеющиеся в этой области наработки в настоящую дипломную работу: не будучи основанными на детальном анализе других трагедий автора, они вынужденно остаются голословными (впрочем, нельзя исключать и того, что в будущем такая работа будет проведена).

Анализ поэтики «Семиры» открывает и другие перспективы для дальнейшего изучения. Во-первых, приведенный в первой главе текстологический анализ создает базу для рассмотрения творческой истории иных произведений Сумарокова, позволяет сопоставить результаты таких исследований и выявить некие общие тенденции. Во-вторых, он же открывает возможности для более тщательного изучения стиховедческих параметров произведений. В-третьих, внимания требуют проблемы композиции, стиля и топики самой «Семиры». В-четвертых, более подробного анализа, на мой взгляд, заслуживают возникавшие в процессе работы над трагедией, но не освещенные сколько-нибудь полно в настоящем исследовании вопросы, касающиеся прагматики обращения Сумарокова к сюжетам отечественной истории, религиозных контекстов трагедии, тех имеющихся в культуре ассоциаций, которые отчасти организуют художественный мир «Семиры» (и могут служить почвой для ее соотнесения с текстами не только других авторов, но и совсем других эпох: в частности, на XXIV Открытой конференции студентов-филологов в СПбГУ мною был сделан доклад, в котором эта трагедия была соотнесена с романом М. А. Булгакова «Белая гвардия») и др. Надеюсь, что в дальнейшем мне удастся подойти к решению хотя бы некоторых из обозначенных проблем.

# Библиография

**Художественные сочинения и документальные источники**

1. Вергилий Энеида // Вергилий Буколики. Георгики. Энеида. М., 1979. С. 137—404.

2. Вольтер Брут. М.: Тип. у Н. Новикова, 1783. 122 с.

3. Корнель П. Сид // Корнель П. Театр. М., 1984. С. 70—169.

4. Корнель П. Цинна // Корнель П. Театр. М., 1984. С. 410—473.

5. Летописи русской литературы и древности. Т. 3, 4. М.: Тип. Грачева и комп., 1859—1862.

6. Ломоносов М. В. Тамира и Селим // Ломоносов М. В. Избранные произведения. Л., 1986. С. 312—363.

7. Письма русских писателей XVIII века. Л.: Наука, 1980. 470 с.

8. Радищев А. Н. Путешествие из Петербурга в Москву // Радищев А. Н. Полное собрание сочинений. Т. 1. М.; Л., 1938. С. 225—392.

9. Сумароков А. П. Драматические сочинения. Л.: Искусство, 1990. 477 с.

10. Сумароков А. П. Избранные произведения. Л.: Сов. писатель, 1957. 608 с.

11. Сумароков А. П. Полн. собр. всех соч. в стихах и прозе: в 10 т. М.: Тип. у Н. Новикова, 1781—1782.

12. Сумароков А. П. Семира. СПб.: Императорская АН, 1768. 91 с.

13. Corneille P. Le Cid. Boston: Ginn, 1912. 86 р.

14. Voltaire Voltaire’s Correspondence. Vol. XII. Genève, 1952. 344 р.

15. Voltaire Oeuvres complètes de Voltaire: Nouvelle édition. Т. 7. Paris, 1817. 820 р.

**Научная и критическая литература**

16. Абрамзон Т. Е. Александр Сумароков. История страстей. М.: ОГИ, 2015. 304 с.

17. Аристотель Поэтика // Аристотель Этика. Политика. Риторика. Поэтика. Категории. Минск, 1998. С. 1064—1112.

18. Ахметшина З. М. «Селевк» Ф. Арайи: опера и ее рукописи в библиотеке Петербургской консерватории // Opera musicoligica. 2014. № 3 (21). С. 38—62.

19. Бадалич Й. М. Загребские рукописи русский драм XVIII в. // XVIII век: сб. 7. Л., 1964. С. 127—131.

20. Белинский В. Г. Литературные мечтания // Белинский В. Г. Полн. собр. соч.: в 9 т. T. 1. М., 1976. С. 47—127.

21. Берков П. Н. Александр Петрович Сумароков. 1717—1777. Л.; М.: Искусство, 1949. 100 с.

22. Берков П. Н. Ломоносов и литературная полемика его времени. М., Л.: Изд-во АН СССР, 1936. 224 с.

23. Благой Д. Д. История русской литературы XVIII века. Изд. 4-е, пересмотр. М.: Учпедгиз, 1960. 582 с.

24. Бочаров С. Г. Генетическая память литературы. М.: РГГУ, 2012. 348 с.

25. Бочкарев В. А. Русская историческая драматургия второй половины XVIII века (Тредиаковский, Ломоносов, Сумароков). Куйбышев: КПИ, 1982. 92 с.

26. Булич Н. Н. Сумароков и современная ему критика. СПб.: Тип. Э. Праца, 1854. 290 с.

27. Бухаркин П. Е. Автор в трагедии классицизма: (Предварительные замечания) // Автор и текст. СПб., 1996. Вып. 2. С. 84—104.

28. Бухаркин П. Е. Историческое имя в трагедии русского классицизма: между абстракцией и реальностью // Литературная культура России XVIII века. Вып. 8. СПб., 2019. С. 46—69.

29. Веселовский А. Н. Западное влияние в новой русской литературе. Изд. 4-е. М.: Тип. т-ва И. Н. Кушнерев, 1910. 267 с.

30. Вишневская И. Л. Аплодисменты в прошлое: А. П. Сумароков и его трагедии. М.: Изд-во Лит. ин-та, 1996. 262 с.

31. Всеволодский-Гернгросс В. Н. Политические идеи русской классицистской трагедии // О театре: сб. ст. Л.; М., 1940. С. 106—133.

32. Волькенштейн В. М. Драматургия. М.: Сов. писатель, 1969. 336 с.

33. Вяземский П. А. О Сумарокове // Вяземский П. А. Полное собрание сочинений: в 2 т. Т. 2. СПб., 1979. С. 166–174.

34. Гаспаров М. Л. Очерк истории русского стиха. М.: Наука, 2000. 319 с.

35. Грузинцов А. Н. Похвала господину Сумарокову // Новости русской литературы: ... на 1803 год. Ч. 7, № 73. С. 329–346.

36. Гуковский Г. А. О русском классицизме // Поэтика: сб. ст. Л., 1929. С. 21–65.

37. Гуковский Г. А. О сумароковской трагедии // Гуковский Г. А. Ранние работы по истории русской поэзии XVIII века. М., 2001. С. 214–229.

38. Гусейнов Г. Ч. Семирамида // Мифологический словарь. М., 1990. С. 484.

39. Гуськов Н. А. Жанровое своеобразие драматургии писателей сумароковской школы // Печатный Язгулямский сборник. Вып. 2. СПб., 1997. С. 79—­88.

40. Гуськов Н. А. А. П. Сумароков. Личность. Эстетические взгляды: учеб. пособие. СПб.: Фак. филологии и искусств С.-Петерб. гос. ун-та, 2009. 24 с.

41. Гуськов Н. А. Трагическое в пьесе В. А. Озерова «Фингал». Статья 1 // Литературная культура России XVIII века. Вып. 7. СПб., 2017. С. 207–244.

42. Дёмин А. О. А. П. Сумароков — переводчик итальянских либреттистов П. Метастазио и М. Кольтеллини // Русская литература. 2018. №1. С. 52–61.

43. Дмитревский И. А. Слово похвальное Александру Петровичу Сумарокову, Читанное в Императорской Российской академии в годовое торжественное ея собрание 1807 года членом оныя Иваном Дмитревским. СПб.: Морская тип., 1807. 38 с.

44. Долинин А. Северная Семирамида: примечание к докладу «Пушкин и Байрон: новые замечания к старой теме», прочитанному на Тыняновских чтениях 2006 года и, кажется, понравившемуся Кириллу Юрьевичу Рогову // Кириллица, или небо в алмазах: сборник к 40-летию Кирилла Рогова. Тарту, 2006. С. 133–141.

45. Драматический словарь, или показания по алфавиту всех Российских театральных сочинений и переводов, с означением имен известных сочинителей, переводчиков и слагателей музыки, которыя когда были представлены на театрах, и где и в которое время напечатаны. СПб.: Изд. книж. маг. «Нового времени», 1880. 166 с.

46. Дубровина И. В. Интенции сентиментализма в драматургии классициста Сумарокова // Наука и современность. 2010. №7-1. С. 111–124.

47. Евстратов А. Г. Екатерина II и русская придворная драматургия в 1760-х — начале 1770-х годов: автореф. дис. … канд. филол. наук. М., 2009. 28 с.

48. Жилина Н. П. Особенности конфликта в трагедии А. П. Сумарокова «Семира» // Актуальные проблемы лингвистической семантики и типологии литературы: материалы международной научной конференции. Калининград, 1996. С. 138-148.

49. Иннокентий (Гизель) Синопсис… СПб.: Изд-во при Императорской АН, 1810. 238 с.

50. Килиевич С. Р. Детинец Киева IX — первой половины XIII вв. Киев: Наукова думка, 1982. 82 с.

51. Клейн И. Ломоносов и трагедия // Клейн И. Пути культурного импорта: труды по русской литературе XVIII века. М., 2005. С. 260–274.

52. Клейн И. Любовь и политика в трагедиях Сумарокова // Клейн И. Пути культурного импорта: труды по русской литературе XVIII века. М., 2005. С. 361–376.

53. Конен В. Д. Театр и симфония. М.: Музыка, 1975. 376 с.

54. Критика XVIII века. М.: Олимп, 2002. 446 с.

55. Кросс Э. Г. Английские отзывы об А. П. Сумарокове // XVIII век: сб. 19. СПб., 1995. С. 60–70.

56. Кулакова Л. И. Очерки истории русской мысли XVIII в. Л.: Просвещение, 1968. С. 69–88.

57. Купреянова Е. Н. К вопросу о классицизме // XVIII век: сб. 4. М.; Л., 1959. С. 5—43.

58. Лебедева О. Б. Драматургия и лирика А. П. Сумарокова // Лебедева О. Б. История русской литературы XVIII века: учеб. для вузов. М., 2003. С. 114—149.

59. Летопись жизни и творчества М. В. Ломоносова. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1961. 436 с.

60. Ломоносов М. В. Древняя российская история… // Ломоносов М. В. Полное собрание всех сочинений. Т. 6. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1952. С. 163—287.

61. Макогоненко Г. П. Из истории формирования историзма в русской литературе // XVIII век: сб. 13. Л., 1981. С. 3—65.

62. Мерзляков А. Ф. Сумароков // Вестник Европы. 1817. № 12. С. 260—261.

63. Москвичева Г. В. Русский классицизм. М.: Просвещение, 1986. 191 с.

64. Осповат К. А. Трагедия и террор: суверенное насилие и политика катарсиса в «Гамлете» Сумарокова (1748) // Литературная культура России XVIII века. Вып. 8. СПб., 2019. С. 190—228.

65. Пахсарьян Н. Т. Три единства // Европейская поэтика от Античности до эпохи Просвещения: энциклопедический указатель. М., 2010. С. 420—421.

66. Пиксанов Н. К. Творческая история «Горя от ума». М.: Наука, 1971. 400 с.

67. Пушкин А. С. О народной драме и «Марфе Посаднице» // Пушкин А. С. Полн. собр. соч.: в 16 т. Т. 11. М., 1949. С. 214—215.

68. Резанов В. И. Парижские рукописные тексты сочинений А. П. Сумарокова // Известия Отделения русского языка и словесности Академии Наук. Т. XII, кн. 2. СПб., 1907. С. 144—170.

69. Российский гуманитарный энциклопедический словарь: в 3 т. Т. 2. СПб.: Владос, 2002. 704 с.

70. Серман И. З. Русский классицизм: Поэзия. Драма. Сатира. Л.: Наука, 1973. 286 с.

71. Словарь русского языка XVIII века. Л.; СПб.: Наука, 1984-.

72. Соловьева Т. Н. Опера-сериа // Музыкальная энциклопедия: в 6 т. Т. 4. М., 1978. С. 142.

73. Стенник Ю. В. Две редакции трагедии А. П. Сумарокова «Синав и Трувор» // Русская литература XVIII века. Эпоха классицизма. М.; Л., 1964. С. 247—257.

74. Стенник Ю. В. Драматургия петровской эпохи и первые трагедии Сумарокова (к постановке вопроса) // XVIII век: сб. 9. Л., 1974. С. 227—249.

75. Стeнник Ю. В. О художественной структуре трагедий А. П. Сумарокова // XVIII век: сб. 5. М.; Л. 1962. С. 273—294.

76. Стенник Ю. В. Жанр трагедии в русской литературе: эпоха классицизма. Л.: Наука. Ленингр. отд-ние, 1981. 168 с.

77. Струйский Н. Е. Апология к потомству от Николая Струйскаго или Начертание о свойстве нрава Александра Петровича Сумарокова и о нравоучительных ево поучениях, Писана 1784 года, в Рузаевке. СПб.: Тип. у Шнора, 1788. 37 с.

78. Стоюнин В. Я. Александр Петрович Сумароков. СПб.: Тип. Я. Ионсона, 1856. 172 с.

79. Тихонравов Н. С. О заимствованиях русских писателей // Сочинения Н. С. Тихонравова. Т. 3, ч. 2. М., 1898. С. 290–357.

80. Толочко П. П. Древний феодальный город. Киев: Наукова думка, 1989. 235 с.

81. Тредиаковский В. К. Письмо, в котором содержится рассуждение о стихотворении // Сборник материалов для истории Академии наук в XVIII веке. Ч. 2. СПб., 1865. С. 435–504.

82. Трубицына В. В. «Гамлет» А.П. Сумарокова как проблема жанра трагедии в русской драматургии XVIII века // Филология и культура: сб. статей. Вып. 1. Барнаул, 2004. С. 181—187.

83. Трубицына В. В. Эстетические и художественные начала русской лирики и драмы в творчестве А. П. Сумарокова (песни, трагедии): автореф. дис. … канд. филол. наук. Барнаул, 2006. 21 с.

84. Тынянов Ю. Н. Ода как ораторский жанр // Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977. С. 227—252.

85. Федоров В. И. Литературные направления в русской литературе XVIII в. М.: Просвещение, 1979. 157 с.

86. Феррацци М. Комедия дель арте и ее исполнители при дворе Анны Иоанновны 1731-1738. М.: Наука, 2008. 311 с.

87. Чичерин А. В. Ранние предшественники Достоевского // Чичерин А. В. Ритм образа. Стилистические проблемы. М., 1980. С. 84—109.

88. Шувалов А. П. Письмо молодого русского вельможи к \*\*\* // XVIII век: сб. 1. М.; Л., 1935. С. 360–366.

89. Badalic J. Dvije sumarokovijeve tragedije u rukopisima Zagrebacke sveucilisnе knjiznice // Zbornik radova. Zagreb, 1951. S. 287—310.

90. Freytag G. Die Technik des Dramas. Leipzig: Verlag von S. Hirzel, 1863. 310 s.

91. Gukovskij G. A. Racine en Russie au XVIIIe siècle: les critiques et les traducteurs // Revue des Etudes Slaves. L. 7. Paris, 1927. Р. 75—93.

92. Ospovat K. Terror and Pity: Aleksandr Sumarokov and the Theater of Power in Elizabethan Russia. Boston: Academic Studies Press, 2016. 328 р.

# Приложение

Слева направо варианты трагедии расположены в порядке, обратном хронологическому, — от позднейшего до наиболее раннего. Символом «0» обозначено совпадение текста рукописи и конечной редакции.

|  |  |  |
| --- | --- | --- |
| Новиков | Париж | Загреб |
| Хотя возлюбленный мне больше жизни мил | Хотя мне Ростислав и больше жизни мил | Хотя мне Ростислав и больше жизни мил |
| Чтоб он был раб и чтоб он пребыл во неволе | Чтоб он был раб, и чтоб он кончил жизнь в неволе | 0 |
| Князь млад, отцу врученный Ростислава. | 0 | Князь Игорь млад вручен отцу от Ростислава |
| Оскольда сыном же правитель здесь приемлет | Как сына и Олег Оскольда здесь приемлет | Как сына и Олег Оскольда здесь приемлет |
| Во счастие прейдет несчастие твое | 0 | Так в счастие прейдет... |
| Дир, младший брат его, погиб на ратном поле | 0 | меньший |
| Но что он с воинством толь малым учинит? | 0 | Что брат твой с воинством толь учинит |
| Сея щедроты он при нем не совершил | Намерений своих при нем он не свершил | Намерения свои при нем он не свершил |
| Иль мнит, когда мне стал любезен Ростислав, | 0 | Иль думает когда стал мил мне Ростислав |
| Иль малодушием ты мнишь меня прельщать? | Иль малодушие стараешься подать? | Иль малодушиеМ стараешься подать? |
| О страсти ли уже любовной нам вещать? | Не те теперь часы, чтоб о любви вещать | Не те теперь часы, чтоб о любви вещать |
| Не страшно все тому, кто смерти не боится. | 0 | Что страх тому подаст, кто смерти не боится |
| Пускай хотя на нас природа ополчится, | 0 | Пускай хоть вся на нас природа ополчится, |
| Мне в долг отечества и смерть вкусить приятно. | Мне за отечество... | Мне за отечество... |
| Погибель всякая легка, любя того, | 0 | Погибель всякая легка нам за того, |
| И с нами в должности умрети сам желает. | И с нами сам себя в опасности ввергает | И с нами сам себя в опасности ввергает |
| Неворуженных вас гражданя не боятся, | Неворуженны вы, враги вас не боятся | Неворуженны вы, враги вас не боятся |
| Сокрытых во лесах не скоро вас найдут. | В непроходимых тех лесах вас не найдут | В непроходимых тех лесах вас не найдут |
| Для общества! Оно твой дух восколебало! | 0 | Для общества, оно и покой твой всколебало |
| Во граде скоро все совсем переменится | Все состояние во граде пременится | Все состояние во граде пременится |
| Иль паки наш народ в темницы возвратится, | Иль наш народ опять... | Иль наш народ опять... |
| Иль Игорев престол с величеством падет, | 0 | Иль Игорев здесь трон... |
| Где жизни хвальные примеры находить | Где добродетели... | Где добродетели... |
| Иль преимущество имеем пред другими | 0 | Иль преимущество мы над людми другими |
| Одними титлами лишь только мы своими? | 0 | Одними титлами имеем лишь своими? |
| Сия твоя любовь Оскольду преполезна | 0 | преболезна |
| Любовник без меня Семиру сохранит, | В отсутствии моем тебя он сохранит | В отсутствии моем тебя он сохранит |
| Любезныя сестры мне там хранить не можно | 0 | Любезную сестру... |
| Коль буду счастлив я, увидишься со мною | Когда ж я побежду... | Когда ж я побежду, уДИВишся со мною |
| Увидишь ты меня среди воинска гнева | 0 | Увидишь ты меня полна гнева |
| Присутствием твоим там дух бы мой терзался | 0 | ...смущался |
| И о любовнике воспомнити ужасно! | 0 | И о любовнике мне вспоминать ужасно |
| На что родители Семиру воспитали | 0 | На что родители меня вы воспитали |
| Коль жизни моея дни адской мукой стали | 0 | На нестерпимые роздена я печали |
| В темницах пленникам он узы разрешил, | 0 | В темницах скованным... |
| Народу скованну свободу возвратил. | 0 | Народу пленному |
| Узря своих граждан, смущается она. | 0 | Увидевши граждан... |
| Родитель побежден, трон гордый покидал | 0 | Отец наш побежден, престол свой покидал |
| Горяще здание всю сферу освещало | Горяще здание на небо огнь метало | Горяще здание на небо огнь метало |
| Я тамо зрел тебя, возъемлющего грудь | 0 | ...несуща гордо грудь |
| Семира, как то снес твой дух преогорченный | Семира, как то снесть мог дух твой огорченный | Семира, как то снесть мог дух твой огорченный |
| Когда герои власть оружием теряют | Коль власть свою герой оружием теряет | Коль власть свою герой оруженнУЮ теряют |
| И милости себе в себе одном ищу | 0 | ...ничьих я не ищу |
| И на сестру твою без пользы я взираю | И о сестре твоей без пользы помышляю | И о сестре твоей без пользы помышляю |
| Как стражду я теперь, Семира не страдала | 0 | ...она так не страдала |
| И в те дни, в кои смерть народы поядала. | И в те дни, в кои смерть в местах сих обитала | И в те дни, в кои смерть в местах сих обитала |
| Я все достоинства твои, Семира, чту. | Я добродетели... | Я добродетелей твоих, Семира, чту |
| Премену чудную я ныне обретаю | 0 | ... в тебе я обретаю |
| Коль неприятелей в числе меня считаешь | 0 | Коль неприятелем меня ты почитаешь |
| Каким ударом рок несчастного сразил | 0 | ...меня ты поразил |
| Твои ли в верности мя речи уверяли? | 0 | Твои ли в верности уста меня уверяли |
| И добродетели не трогай ты моей | ...ты не порочь моей | ...ты не порочь моей |
| Но отменяю ль то, что прежде я вещала? | 0 | Не отменяюсь, то что прежде я вещала |
| Ничьей не буду я, и быти не могу. | Ничьей быть не хочу, твоей быть не могу | Ничьей быть не хочу, твоей быть не могу |
| От огненной любви вся кровь во мне горит | ..кипит | ..кипит |
| Я более себя любовника люблю | Я искушение несносное терплю | Я искушение несносное терплю |
| К великодушию я только прибегаю | Прежесточайшия напасти ощущаю | Прежесточайшия напасти ощущаю |
| Восприими, княжна, ты мой совет полезный. | 0 | ...совет мой преполезный |
| Достойна ли я, князь, покорства такова | Я недостойна, князь... | Я недостойна, князь... |
| И как рука твоя в народы смерть метала | Которых множество рука твоя являла | Которым мужество рука твоя являла |
| Не для, не для любви, для нестерпимых бед | Не для ради любви... | 0 |
| Под властию твоей сражался я преславно | ...я победил преславно | ...я побеждал преславно |
| Народ на тя встает | Народ наш востает | 0 |
| Простри к мучительству немилосердо власть | Прости... | 0 |
| Надежна жизнь твоя, ты если покоришься | 0 | Надежда — жизнь твоя, когда ты покоришься |
| И щедролюбие мне в сердце утоляешь. | ...из сердца выгоняешь | ...из сердца выгоняешь |
| И тщетно ты, мой друг, не хочешь больше жить | Без пользы свой живот стремишься погубить | Без пользы свой живот стремишься погубить |
| Отъяты способы тебе сопротивляться | Отъяты способы, чтоб ты мог противляться | ...чтоб мог ты противляться |
| Которы мерзкою изменою открылись | 0 | Коль мерзкою они... |
| Покорствуй, кто рожден робеть и унывать | Покорства не могу ни мало показать | Покорства не могу ни мало показать |
| Великодушия не может утолить | 0 | ...победить |
| И двери вечности бесстрашно отпираю. | 0 | ...отверзаю |
| И щедролюбие еще тебе являю | 0 | ...еще я изливаю |
| В темницу, воины, отсель его помчите | ...возьмите | ...возьмите |
| Хоть для меня спаси несчастного сего | 0 | Хоть для ради меня ты пощади его |
| Умри! Умреть тебе, конечно, надлежит! | 0 | Умреть, умреть тебе... |
| Умри!.. К чему себя всей силой принуждаю? | Умри!.. Что делаю и что я совершаю | Умри!.. Что делаю я, что я совершаю |
| О правосудие! Ты душу подкрепи | ... Ты дух мой подкрепи | ... Ты дух мой подкрепи |
| Исполню то; нельзя Оскольду больше жить. | Исполню то, что я намерен сотворить | Исполню то, что я намерен сотворить |
| Нет! Гнев хоть праведен, жестокость утолится. | ...того не учинится | ...того не учинится |
| Вот для ради чего я мужеством кипел | ...на свет я произшел | ...на свет я произОшел |
| И дом, сей дом на мя еще не упадет | 0 | И дом сей на меня... |
| На тя ль в сем виде я взираю | В каком я виде обретаю | В каком я виде обретаю |
| Возлюбленный мой брат! | Тебя, любезный брат | Тебя, любезный брат |
| Земля мне пропастей еще не разверзает, | 0 | Земля, ты пропастей еще не разверзаешь |
| И в жилах кровь моя еще не замерзает. | О воздух! Для чего Семиру ты питаешь | О воздух! Для чего Семиру ты питаешь |
| Без избавления наш город побежден | ...народ наш побежден | ...народ наш побежден |
| И бедство мне твое смешенно объявил | 0 | И бедство мне мое... |
| От плачущих сих глаз он образ свой скрывает | ...он зрак свой сокрывает | ...он зрак свой сокрывает |
| Ты мне велела все почувствовати, бедной | Чего ты не дала мне чувствовати бедной | Чего ты не дала мне чувствовати бедной |
| Велела в младости все сердцу испытать | ...ты все мне испытать | ...ты все мне испытать |
| Но страх меня объял, дрожу и трепещу. | ...уже я трепещу | ...уже я трепещу |
| Ты казни моея жестокость уменьшаешь. | ...умаляет | ...умаляешь |
| И страшный облак сей от града отврати! | И страшный облак мой... | 0 |
| Что брат мой принял казнь?! И, мысля то, страдаю | Что брат мой умерщвлен... | Что брат мой умерТвлен... |
| На тя, любовь, на тя надежду возлагаю! | Любовь, я на тебя... | Любовь, я на тебя... |
| В кровь подлу кровь его ничем не претворится | 0 | ...не пременится |
| Хотя препятствуют случаи ныне нам | 0 | Хоть все препятствуют... |
| Хотя тебе во мне суровство и казалось | 0 | Хоть тебе... |
| Любовь, настала ты в презлополучный час! | 0 | Любовь ты началась в неблагополучный час |
| Смутив мой весь покой и сердце полоня | 0 | Смутивши мой покой... |
| Се мзда за сей мне жар, которым я разженна! | Се мзда мне за любовь, которой я разженна | Се мзда мне за любовь, которой я разженна |
| Ты тщишься вражество минувше возвратить | Ты тщишься прежнюю вражду возобновить | Ты тщишься прежнюю правду возобновить |
| И за любовь мою дни вечно прекратить. | ...живот мой прекратить | ...живот мой прекратить |
| Ты взор и дух ольстил и из врага стал другом | 0 | Ты взор мой обольстил, из врага стал другом |
| Все грусти от тебя, несчастная, имею | Все горести свои я от тебя имею | Все горести свои я от тебя имею |
| Не дай, дражайший князь, Семире умереть! | ...не дай мне умереть | ...не дай мне умереть |
| Лишенну мне тебя, противно все на свете. | Ничто мне без тебя не надобно на свете | Ничто мне без тебя не надобно на свете |
| Предвозвестил ты смерть, жестокий, в сем ответе | 0 | Ты смерть предвозвестил жестокой в сем ответе |
| Отец твой — мой тиран. Подобен будь ему! | В тиранстве подражай отцу ты своему | В тиранстве подражай отцу ты своему |
| Что прелютейшего мучителя люблю! | ...тирана я люблю | ...тирана я люблю (помен. мест. со 112) |
| Не хочет помогать, когда живот гублю! | Не хочет мне помочь, когда я жизнь гублю | Не хочет мне помочь, когда я жизнь гублю |
| Но плачем ты уже не возвратишь меня | 0 | Но уж слезами ты... |
| Велишь тягчайшее творити преступленье | ...мне сделать преступленье | ...мне сделать преступленье |
| Против отечества мя тщишься вооружать! | ...могу ли я восстать | ...могу ли я восстать |
| Ах, можешь ли меня безвинно поражать | И можешь ли меня... | И можешь ли меня... |
| Чтоб мертвою тебя мне зрети пред собой? | 0 | ...мне видеть пред собой |
| Так ты мою любовь совсем уничтожаешь. | Так знать мою любовь... | Так за что мою любовь... |
| Коль хочешь живота любовницу лишить | Коль устремляешься Семиру погубить | Коль устремляешься Семиру погубить |
| Насыться, насладись моею днесь тоской! | 0 | Ты наслаждаешься моею днесь тоскою |
| И буду возводить на солнце очи сиры | И будут зреть еще... | И будут еще зреть... |
| К лютейшей казни мне глаза ея прелестны | Мне в наказание... | Мне в наказание... |
| Предатель, отмени ты злое обещанье | 0 | ...свое ты обещанье |
| О боги, есть ли что сильней любовной страсти | Нет в свете ничего... | Нет в свете ничего... |
| Великой должен я твоей любови мздой | Великой должен стал я Ростиславу мздой | Великой должен я стал Ростиславу мздой |
| Пусть будет Ростислав супруг, Семира, твой! | Хочу теперь, княжна, чтоб он супруг был твой | Хочу теперь, княжна, чтоб он супруг был твой |
| И не такое мне спокойство предвещай | 0 | ... Возвещай |
| Отвсюду в сердце мне надежда вображенна | ...возвращенна | Отвсяда (мне) надежда возвращенна |
| Я тщусь напасти все в веселье претворить | И что во мзду любви язык мой объявил | И что во мзду любви язык мой объявил |
| А ты старайся град Оскольду покорить. | То к пущей радости и ты мне подтвердил | То к пущей радости и ты мне подтвердил |
| Ты будешь зреть меня иль мертва, иль в короне | 0 | ...на троне |
| И могут ли спасти от всех друг друга стрел | 0 | Не могут... |
| И, кроме мужества, иного он не внемлет | И кроме мужества он ничего не внемлет | И кроме мужества он ничего не внемлет |
| Там только честь одна предписывает правы | Там честолюбие... | Там честолюбие... |
| Подай спокойствие терпящим скорби членам | ...ты утомленным членам | ...ты утомленным членам |
| Которое, как прах, судьбина разнесла | Что так как прах судьбина разнесла | Что так как ветр прах судьбина разнесла |
| Когда в моем уме себе воображает | ...то память вображает | ...то память вображает |
| Но я не вижу в них твоих злодейских дел | Ни мало во оных я не зрю злодейских дел | Ни мало во оных я не зрю злодейских дел |
| Из той и ты, как он, родилася утробы | Ты из единыя родилась с ним утробы | Ты из единыя родилась с ним утробы |
| И к брату своему иметь не тщишься злобы | ...иметь не можешь злобы | ...иметь не можешь злобы |
| О чем не ведаю, того сказать не можно | Что неизвестно мне... | Что неизвестно мне... |
| Старайся у меня ты лучше перенять | ...ты больше перенять | 0 |
| И что противностьми быть может пораженна. | ...истребленна | ...истребленна |
| Льзя ль, боги, больше мне от гнева утоляться | Льзя ль боги больше мне от гнева воздержаться | Льзя ль больше мне боги от гнева воздержаться |
| Не сих от пленницы Олег ответов ждал | Не сих я от тебя ответов дерзких ждал | Не сих я от тебя ответов дерзких ждал |
| Я прежде бытия Семиры побеждал | Ты в свете не была, а я уж побеждал | Ты в свете не была, а я уж побеждал |
| И смельство таково далось тебе отколе | ...взялось тебе отколе | ...взялось тебе отколе |
| Хотя мне счастием судьбина тщетно льстила | Хотя мне счастие мое судьбина истощила | Хоть счастие мое судьбина истощила |
| А ныне я — твой враг, коль ты того хотела | И будешь зреть врага... | И будешь зреть врага... |
| Но, сколько я робка, ты будешь это зреть | Но сколько я робка, ты скоро будешь зреть | Но сколько я робка, то столько будешь зреть |
| Хоть сердце извлечи из тела можно злобно | Ты сердце извлечи из тела можешь злобно | ??? |
| Коль ты отважилась свою вину сказать | 0 | Когда ты о себе отважился сказать |
| Сию противницу ты тщетно защищаешь | ...еще ты защищаешь | ...еще ты защищаешь |
| Которым бы не мог ты сына уразить | 0 | Которым бы меня не мог ты уразить |
| Лишь только укроти намеренье свое | Лишь только отврати свой гнев ты от нее | Лишь только отврати свой гнев ты от нее |
| Когда предателям мы станем угождать | Когда предателей не станем истреблять | Когда предателей не станем истреблять |
| Восстани! То, что рек, ты должен претерпеть | 0 | Восстань! То, что сказал, ты должен претерпеть |
| Казни меня! Когда творити то возмнишь | ...меня ты умертвишь | ...меня ты умертвишь |
| Он надобен тебе, он надобен народу | 0 | Он подобен тебе, он подобен народу |
| Будь милостив и мне, и сыну, и себе | 0 | Будь щедр, о государь, мне, сыну и себе |
| Охотно за тебя я жизнь мою теряю | Живот свой за тебя охотно я теряю | Живот свой за тебя охотно я теряю |
| Одним несчастием другое умеряю | Тем жертвовал тебе, что толь я почитаю | Тем жертвовал тебе, что толь я почитаю |
| Смотри, в какие ты меня беды ввела | К чему своей красой меня ты привела | К чему своей красой меня ты привела |
| Карай меня, карай, карай меня скоряе | Карай мя, Государь... | Карай мя, Государь... |
| Почто твоею стал красою я прельщен | 0 | Почто красотой твоею стал прельщен |
| Единым, боги, мя вы сыном утешали | Единого вы мне, о боги, сына дали | Единого вы мне, о боги, сына дали |
| Суди и осуждай, щедроты не имея | Суди мя, государь... | Суди мя, государь... |
| Отдай свой меч. Поди отсель во мглу темницы | Отдай меч и поди отсель во мглу темницы | ??? |
| Се меч, расширивший отечества границы | Се меч, что расширял... | Се меч, что расширял... |
| Поящий кровию стран Киевых пески | И кровью напоял... | И кровью напоял... |
| Скажи, родитель мой, что я еще твой сын | Скажи мне при конце... | Скажи мне при конце... |
| Ты — сын, но уж не тот, который прежде был | Ты сын мой, но не тот... | Ты сын мой, но не тот... |
| Поди!.. Впоследние теперь тебя объемлю | Поди... В последния тебя я обнимаю | Поди! В последний раз тебя я обнимаю |
| Сокрой с родительской любовью прах мой в землю | Коль я тобой любим, я легче умираю | Коль я тобой любим, я легче умираю |
| Им град сей дан тебе, им я живу в неволе | Им град сей покорен... | Им град сей покорен, и я живу в неволе |
| Им Игорь царствует на пышном здесь престоле | 0 | ...на вышном здесь престоле |
| Умерь, умерь свой гнев, свирепства не кажи | Умерь к нему свой гнев... | Умерь к нему свой гнев... |
| Кого даешь на смерть?! Сей смерти я достойна | Кого ты осудил... | Кого ты осудил... |
| И мною толь твоя днесь участь беспокойна | 0 | ...душа днесь беспокойна |
| Невинна в этом ты, что ты мила ему | Ты невиновна в том... | Ты невиновна в том... |
| Ты должности своей уставы тем являла | На что мне больше сын, коль честь его пропала | На что мне больше сын, коль честь его пропала |
| Коль сердце на суде от жалости не тает | Коль мысли к милости она не возбуждает | Коль мысли к милости она не возбуждает |
| Без заблуждения никто не проживет | ...кто век свой проживет | ...кто век свой проживет |
| Которых груда мной, несчастной, обладает | Которы бедная Семира ощущает | Которы бедная Семира ощущает |
| Нам всем троим сей день стенания причина | Нам всем троим в сей день пребедственна судьбина | Нам всем троим в сей день пребедственна судьбина |
| О преужасный день! Ко смерти ль прибегу?! | 0 | ...к кому я прибегу |
| Отрады в животе сыскати не могу! | И где отраду я сыскать себе могу | И где отраду я сыскать себе могу |
| Мой князь, ты мной, ты мной, несчастный, умираешь | Мой князь, ты за меня... | Мой князь, ты за меня... |
| И славные дела с бесславными мешает | Всю славу ту отняв и век твой прекращает | Всю славу ту отняв и век твой прекращает |
| Кого я, бедная, свирепствуя, терзаю! | Все бедства что ни есть сим бедством превышаю | Все бедства что ни есть сим бедством превышаю |
| В сей час меж войсками сражение начнется | 0 | Тот час... |
| Что, видя свет, могу тебя на свете зреть | Что, видя свет, еще тебя могу я зреть | Что, видя свет, еще тебя могу я зреть |
| И брат твой славою свободу увенчает | И если наш народ свободу потеряет | И если наш народ свободу потеряет |
| Дух братним мужеством я льщуся утешать | На братне мужество я льщуся уповать | На братие мужество я льщуся уповать |
| Хоть принуждением меня ты днесь тягчишь | ...меня ты и смутишь | ...меня ты и смутишь |
| Сразишь мя жалостно вторичною виною | ...вторичною тоскою | Сразишь мя жалостной вторичною тоскою |
| Что ты бесчестию мя страстью покорила | Что ты мя верности к отечеству лишила | Что ты мя верности к отечеству лишила |
| Взяла свирепо жизнь два раза у меня | Два раза отняла живот ты у меня | Два раза отняла живот ты у меня |
| Любовь ко мне тебя преступком отягчила | Любовь ко мне тебя преступником явила | Любовь ко мне тебя преступником явила |
| Ты славу возвратишь, ты только расцветаешь | ...твой век лишь расцветает | ...твой век лишь расцветает |
| Воспомни, Ростислав, что ты Семирой таешь | Да и любовь тебя довольно извиняет | Да и любовь тебя довольно извиняет |
| Злодей, хоть к честному поступку я рожден | ...я житию рожден | ...я житию рожден |
| В сей грозный час им век с победою сплетен | 0 | ...свободою сплетен |
| Так можно ли на чем желание уставить | Так можно ли ах! мне.. | Так можно ли ах! мне.. |
| А брат мой днесь от уз хоть вами и спасен | 0 | А брат мой от оков... |
| Который крыл его: он душу угнетает | ...он дух мой устрашает | ...он дух его устрашает |
| Кого остр меч из вас, о князи, поражает | 0 | О князи, кто из вас погиб иль погибает |
| О жизни их сказать нимало я не знаю | 0 | ...я ничего не знаю |
| Вторичный только плен войск наших вспоминаю | ...возвещаю | ...возвещаю |
| Возможешь ли ты быть передо мною прав | 0 | По сем ты предо мной возможешь быти прав |
| Он сам тебе открыть сие изнемогает | ...сей вести не дерзает | ...сей вести не дерзает |
| Но Ростислав пришел, и счастье претворилось | ...и все переменилось | ...и все переменилось |
| Мы взяли верх, Оскольд стал скоро покорен | ...побежден | ...побежден |
| Навеки расстаюсь, Оскольд, уже с тобою | И разлучаюся на век, Оскольд, с тобою | И разлучаюся на век, Оскольд, с тобою |
| И скорбию своей тогда не обладаю | И скорбь твою с тобой, драгая, разделяю | И скорбь твою с тобой, драгая, разделяю |
| Твоими горестьми мя равно огорчает | Все горести твои моими учинила | Все горести твои моими учинила |
| Какие мне беды судьбина приключает | Судьбина, что ты мне несчастной приключила | Судьбина, что ты мне несчастной приключила |
| Дай праху моему без слез твоих истлеть | И дай спокойнее Семире умереть | И дай спокойней Семире умереть |
| Какие то слова?! Что слышу я, драгая | Семире умереть!... | Семире умереть!... |
| И что зрю свет еще, стоная, и кляну | И смерть умедлила, и я j кляну | И смерть умедлила, Олег, я кляну |
| Хотя б, не царствуя, ты не был им доволен | Хотя б ты без венца не был им доволен | Хотя б ты без венца не был им доволен |
| Как много гнал тебя, так много я любил | ...так много я и чтил | ...так много я и чтил |
| Но поздно в жалости гоненья преложить | Но поздно к жалости ты мог меня склонить | Но поздно к жалости ты мог меня склонить |
| Что честь мою и их от ига избавляю | И с благодарностью живот окончеваю | И с благодарностью живот окончеваю |
| Когда ты смертию отъемлешься у нас | 0 | ...от нас |
| И тьмит в очах моих луч солнца вечна ночь | 0 | И тьмит в глазах моих... |
| Великодушие тобой да овладеет! | Иль рассуждения Семира не имеет? | Иль рассуждения Семира не имеет? |
| И сделай, чтоб сердца в любви без слез кипели | ...дни радостны имели | И сделай, чтобы мы дни радостны имели |

1. Цит. по: Берков П. Н. Ломоносов и литературная полемика его времени. М., Л.: Изд-во АН СССР, 1936. С. 113—114 (стихотворение, ранее опубликованное анонимно, здесь атрибутировано Берковым). [↑](#footnote-ref-1)
2. Драматический словарь, или показания по алфавиту всех Российских театральных сочинений и переводов, с означением имен известных сочинителей, переводчиков и слагателей музыки, которыя когда были представлены на театрах, и где и в которое время напечатаны. СПб.: Изд. книж. маг. «Нового времени», 1880. С. 124. [↑](#footnote-ref-2)
3. Радищев А. Н. Путешествие из Петербурга в Москву // Радищев А. Н. Полное собрание сочинений. Т. 1. М.; Л., 1938. С. 350. 225—392 [↑](#footnote-ref-3)
4. Грузинцев А. Н. Похвала господину Сумарокову // Новости русской литературы: ... на 1803 год. Ч. 7, № 73. С. 338. [↑](#footnote-ref-4)
5. Там же. [↑](#footnote-ref-5)
6. Сумароков А. П. Письмо Екатерине II, 28 января 1770 г. // Письма русских писателей XVIII века. Л., 1980. С. 130. [↑](#footnote-ref-6)
7. «…cette lettre et le souvenir, quelle estime même au commencement avait cette tragêdie, me font pleurer. La recension de Paris en touchant cette pièce m'a êlevê jusqu'au ciel. Là on dit c'est un monument de la gloire du règne de l'impêratrice Elisabeth» (Там же). [↑](#footnote-ref-7)
8. Цит. по: Кросс Э. Г. Английские отзывы об А. П. Сумарокове // XVIII век: сб. 19. СПб., 1995. С. 63. [↑](#footnote-ref-8)
9. Тредиаковский В. К. Письмо, в котором содержится рассуждение о стихотворении // Сборник материалов для истории Академии наук в XVIII веке. Ч. 2. СПб., 1865. С. 435—504. [↑](#footnote-ref-9)
10. Шувалов А. П. Письмо молодого русского вельможи к \*\*\* // XVIII век: сб. 1. М.; Л., 1935. С. 360—366. [↑](#footnote-ref-10)
11. Струйский Н. Е. Апология к потомству от Николая Струйскаго или Начертание о свойстве нрава Александра Петровича Сумарокова и о нравоучительных ево поучениях, Писана 1784 года, в Рузаевке. СПб.: Тип. у Шнора, 1788. 37 с. [↑](#footnote-ref-11)
12. Дмитревский И.А. Слово похвальное Александру Петровичу Сумарокову, Читанное в Императорской Российской академии в годовое торжественное ея собрание 1807 года членом оныя Иваном Дмитревским. СПб., 1807. 38 с. [↑](#footnote-ref-12)
13. Гуковский Г. А. О сумароковской трагедии // Гуковский Г. А. Ранние работы по истории русской поэзии XVIII века. М., 2001. С. 214—229. [↑](#footnote-ref-13)
14. Серман И. З. Русский классицизм: Поэзия. Драма. Сатира. Л., 1973. [↑](#footnote-ref-14)
15. Трубицына В. В. Эстетические и художественные начала русской лирики и драмы в творчестве А. П. Сумарокова (песни, трагедии): автореф. дис. … канд. филол. наук. Барнаул, 2006. 21 с.; Трубицына В.В. «Гамлет» А. П. Сумарокова как проблема жанра трагедии в русской драматургии XVIII века // Филология и культура: сб. статей. Вып. 1. Барнаул, 2004. С. 181—187. [↑](#footnote-ref-15)
16. См. напр.: Бухаркин П. Е. Историческое имя в трагедии русского классицизма: между абстракцией и реальностью // Литературная культура России XVIII века. Вып. 8. СПб., 2019. С. 46—69. [↑](#footnote-ref-16)
17. См. напр.: Гуськов Н. А. Жанровое своеобразие драматургии писателей сумароковской школы // Печатный Язгулямский сборник. Вып. 2. СПб., 1997. С. 79—­88. [↑](#footnote-ref-17)
18. См. напр.: Клейн И. Любовь и политика в трагедиях Сумарокова // Клейн И. Пути культурного импорта: труды по русской литературе XVIII века. М., 2005. С. 361—376. [↑](#footnote-ref-18)
19. Вишневская И. Л. Аплодисменты в прошлое: А. П. Сумароков и его трагедии. М.: Изд-во Лит. ин-та, 1996. 262 с. [↑](#footnote-ref-19)
20. См. напр.: Белинский В. Г. Литературные мечтания // Белинский В. Г. Полн. собр. соч.: в 9 т. T. 1. М., 1976. С. 47—127; Вяземский П. А. О Сумарокове // Вяземский П. А. Полное собрание сочинений: в 2 т. Т. 2. СПб., 1979. С. 166–174; Мерзляков А. Ф. Сумароков // Вестник Европы, 1817. № 12. С. 260—261; Пушкин А. С. О народной драме и «Марфе Посаднице» // Пушкин А. С. Полн. собр. соч.: в 16 т. Т. 11. М., 1949. С. 215 и мн. др. [↑](#footnote-ref-20)
21. Булич Н. Н. Сумароков и современная ему критика. СПб.: Тип. Э. Праца, 1854. 290 с. [↑](#footnote-ref-21)
22. Стоюнин В. Я. Александр Петрович Сумароков. СПб.: Тип. Я. Ионсона, 1856. 172 с. [↑](#footnote-ref-22)
23. См. напр.: Берков П. Н. Александр Петрович Сумароков. 1717-1777. Л.; М.: Искусство, 1949. 100 с. [↑](#footnote-ref-23)
24. См. напр.: Всеволодский-Гернгросс В. Н. Политические идеи русской классицистской трагедии // О театре: сб. ст. Л.; М., 1940. С. 106—133. [↑](#footnote-ref-24)
25. См. напр.: Стенник Ю. В. Жанр трагедии в русской литературе: эпоха классицизма. Л.: Наука. Ленингр. отд-ние, 1981. 168 с. [↑](#footnote-ref-25)
26. Бочкарев В. А. Русская историческая драматургия второй половины XVIII века (Тредиаковский, Ломоносов, Сумароков). Куйбышев: КПИ, 1982. 92 с. [↑](#footnote-ref-26)
27. См. напр.: Осповат К. А. Трагедия и террор: суверенное насилие и политика катарсиса в «Гамлете» Сумарокова (1748) // Литературная культура России XVIII века. Вып. 8. СПб., 2019. С. 190—228. [↑](#footnote-ref-27)
28. Пиксанов Н. К. Творческая история «Горя от ума». М.: Наука, 1971. С. 20. [↑](#footnote-ref-28)
29. Сумароков А. П. Письмо Г. Г. Орлову, 25 января 1769 г. // Письма русских писателей XVIII века. Л., 1980. С. 116. [↑](#footnote-ref-29)
30. Там же. [↑](#footnote-ref-30)
31. Стенник Ю. В. Примечания // Сумароков А. П. Драматические произведения. Л., 1990. С. 461. [↑](#footnote-ref-31)
32. Badalic J. Dvije sumarokovijeve tragedije u rukopisima Zagrebacke sveucilisnе knjiznice // Zbornik radova. Zagreb, 1951. S. 310. [↑](#footnote-ref-32)
33. Стенник Ю. В. Две редакции трагедии А. П. Сумарокова «Синав и Трувор» // Русская литература XVIII века. Эпоха классицизма. М.; Л., 1964. С. 248. [↑](#footnote-ref-33)
34. Бадалич Й. М. Загребские рукописи русский драм XVIII в. // XVIII век: сб. 7. Л., 1964. С. 129. [↑](#footnote-ref-34)
35. Badalic J. Dvije sumarokovijeve tragedije u rukopisima Zagrebacke sveucilisnе knjiznice. S. 308. [↑](#footnote-ref-35)
36. Резанов В. И. Парижские рукописные тексты сочинений А. П. Сумарокова // Известия Отделения русского языка и словесности Академии Наук. Т. XII, кн. 2. СПб., 1907. С. 159. [↑](#footnote-ref-36)
37. Badalic J. Dvije sumarokovijeve tragedije u rukopisima Zagrebacke sveucilisnе knjiznice. S. 305. [↑](#footnote-ref-37)
38. Резанов В. И. Парижские рукописные тексты сочинений А. П. Сумарокова. С. 155. [↑](#footnote-ref-38)
39. Badalic J. Dvije sumarokovijeve tragedije u rukopisima Zagrebacke sveucilisnе knjiznice. S. 306. [↑](#footnote-ref-39)
40. Резанов В. И. Парижские рукописные тексты сочинений А. П. Сумарокова. С. 149. [↑](#footnote-ref-40)
41. Badalic J. Dvije sumarokovijeve tragedije u rukopisima Zagrebacke sveucilisnе knjiznice. S. 297. [↑](#footnote-ref-41)
42. Резанов В. И. Парижские рукописные тексты сочинений А. П. Сумарокова. С. 150. [↑](#footnote-ref-42)
43. Badalic J. Dvije sumarokovijeve tragedije u rukopisima Zagrebacke sveucilisnе knjiznice. S. 303. [↑](#footnote-ref-43)
44. Резанов В. И. Парижские рукописные тексты сочинений А. П. Сумарокова. С. 147. [↑](#footnote-ref-44)
45. Badalic J. Dvije sumarokovijeve tragedije u rukopisima Zagrebacke sveucilisnе knjiznice. S. 296. [↑](#footnote-ref-45)
46. Резанов В. И. Парижские рукописные тексты сочинений А. П. Сумарокова. С. 146. [↑](#footnote-ref-46)
47. Жилина Н. П. Особенности конфликта в трагедии А. П. Сумарокова «Семира» // Актуальные проблемы лингвистической семантики и типологии литературы: материалы международной научной конференции. Калининград, 1996. С. 145. [↑](#footnote-ref-47)
48. Резанов В. И. Парижские рукописные тексты сочинений А. П. Сумарокова. С. 153. [↑](#footnote-ref-48)
49. Badalic J. Dvije sumarokovijeve tragedije u rukopisima Zagrebacke sveucilisnе knjiznice. S.303. [↑](#footnote-ref-49)
50. Сумароков А. П. Ода Е. И. В. всемилостивейшей государыне Императрице Елисавете Петровне, Самодержице Всероссийской, в 25 день ноября 1743 // Сумароков А. П. Стихотворения. Л., 1957. С. 62. [↑](#footnote-ref-50)
51. Сумароков А. П. Ода на суету мира // Сумароков А. П. Стихотворения. Л., 1957. С. 103. [↑](#footnote-ref-51)
52. Сумароков А. П. Из 96 Псалма // Сумароков А. П. Полн. собр. всех соч. в стихах и прозе: в 10 т. Т. 1. М., 1787. С. 146. [↑](#footnote-ref-52)
53. Сумароков А. П. О стопосложении // Критика XVIII века. М., 2002. С. 215. [↑](#footnote-ref-53)
54. Сумароков А. П. С. 234. [↑](#footnote-ref-54)
55. Резанов В. И. Парижские рукописные тексты сочинений А. П. Сумарокова. С. 152. [↑](#footnote-ref-55)
56. Там же. С. 154. [↑](#footnote-ref-56)
57. Там же. С. 158. [↑](#footnote-ref-57)
58. Badalic J. Dvije sumarokovijeve tragedije u rukopisima Zagrebacke sveucilisnе knjiznice. S. 296. [↑](#footnote-ref-58)
59. Резанов В. И. Парижские рукописные тексты сочинений А. П. Сумарокова. С. 148. [↑](#footnote-ref-59)
60. Там же. С. 149. [↑](#footnote-ref-60)
61. Там же. С. 148. [↑](#footnote-ref-61)
62. Стенник Ю. В. Две редакции трагедии А. П. Сумарокова «Синав и Трувор». С. 257. [↑](#footnote-ref-62)
63. Резанов В. И. Парижские рукописные тексты сочинений А. П. Сумарокова. С. 151. [↑](#footnote-ref-63)
64. Слово «моему» еще два раза встречается в тексте на рифменной позиции, причем один раз оно рифмуется также с «ему», а второй – с «никому». [↑](#footnote-ref-64)
65. Резанов В. И. Парижские рукописные тексты сочинений А. П. Сумарокова. С. 152. [↑](#footnote-ref-65)
66. Там же. С. 154. [↑](#footnote-ref-66)
67. Там же. С. 148. [↑](#footnote-ref-67)
68. Там же. С. 147. [↑](#footnote-ref-68)
69. Там же. С. 151. [↑](#footnote-ref-69)
70. Сумароков А. П. О стопосложении. С. 215. [↑](#footnote-ref-70)
71. Badalic J. Dvije sumarokovijeve tragedije u rukopisima Zagrebacke sveucilisnе knjiznice. S. 297. [↑](#footnote-ref-71)
72. Сумароков А. П. О стопосложении. С. 214. [↑](#footnote-ref-72)
73. Badalic J. Dvije sumarokovijeve tragedije u rukopisima Zagrebacke sveucilisnе knjiznice. S. 297. [↑](#footnote-ref-73)
74. Сумароков А. П. О стопосложении. С. 201. [↑](#footnote-ref-74)
75. Там же. С. 203. [↑](#footnote-ref-75)
76. Гаспаров М. Л. Очерк истории русского стиха. М.: Наука, 2000. С. 84. [↑](#footnote-ref-76)
77. Резанов В. И. Парижские рукописные тексты сочинений А. П. Сумарокова. С. 158. [↑](#footnote-ref-77)
78. Там же. С. 146. [↑](#footnote-ref-78)
79. Сумароков А. П. Ответ на критику // Критика XVIII века. М., 2002. С. 193–199. [↑](#footnote-ref-79)
80. Резанов В. И. Парижские рукописные тексты сочинений А. П. Сумарокова. С. 155. [↑](#footnote-ref-80)
81. Там же. С. 151. [↑](#footnote-ref-81)
82. Там же. С. 156. [↑](#footnote-ref-82)
83. Там же. С. 157. [↑](#footnote-ref-83)
84. Badalic J. Dvije sumarokovijeve tragedije u rukopisima Zagrebacke sveucilisnе knjiznice. S. 308. [↑](#footnote-ref-84)
85. Там же. С. 303. [↑](#footnote-ref-85)
86. Грузинцов А. Н. Похвала господину Сумарокову. С. 338. [↑](#footnote-ref-86)
87. Badalic J. Dvije sumarokovijeve tragedije u rukopisima Zagrebacke sveucilisnе knjiznice. S. 302. [↑](#footnote-ref-87)
88. Там же. С. 303. [↑](#footnote-ref-88)
89. Там же. С. 305. [↑](#footnote-ref-89)
90. Там же. S. 302. [↑](#footnote-ref-90)
91. Там же. S. 305. [↑](#footnote-ref-91)
92. Там же. S. 306–307. [↑](#footnote-ref-92)
93. См. об этом: Тихонравов Н. С. О заимствованиях русских писателей // Сочинения Н. С. Тихонравова. Т. 3, ч. 2. М., 1898. С. 310; Веселовский А. Н. Западное влияние в новой русской литературе. Изд. 4-е. М.: Тип. т-ва И. Н. Кушнерев, 1910. С. 54–55 и т. д. [↑](#footnote-ref-93)
94. См. об этом: Стенник Ю. В. Драматургия петровской эпохи и первые трагедии Сумарокова (к постановке вопроса) // XVIII век: сб. 9. Л., 1974. С. 227—249. [↑](#footnote-ref-94)
95. См. об этом напр.: Абрамзон Т. Е. Александр Сумароков. История страстей. М.: ОГИ, 2015. С. 60. [↑](#footnote-ref-95)
96. Стенник Ю. В. Примечания. С. 456. [↑](#footnote-ref-96)
97. См. об этом: Евстратов А. Г. Екатерина II и русская придворная драматургия в 1760-х – начале 1770-х годов: автореф. дис. … канд. филол. наук. М., 2009. 28 с.; Стенник Ю. В. Жанр трагедии в русской литературе: эпоха классицизма. 168 с. и др. [↑](#footnote-ref-97)
98. Сумароков А. П. Мнение во сновидении о французских трагедиях // Сумароков А. П. Полн. собр. всех соч. в стихах и прозе: в 10 т. Т. 4. М., 1781. С. 378—396. [↑](#footnote-ref-98)
99. Евстратов А. Г. Екатерина II и русская придворная драматургия в 1760-х – начале 1770-х годов. С. 14. [↑](#footnote-ref-99)
100. Вольтер Брут. М.: Тип. У Н. Новикова, 1783. 122 с. [↑](#footnote-ref-100)
101. Корнель П. Цинна // Корнель П. Театр. М., 1984. С. 472. [↑](#footnote-ref-101)
102. Ахметшина З. М. «Селевк» Ф. Арайи: опера и ее рукописи в библиотеке Петербургской консерватории // Opera musicoligica. 2014. № 3 (21). С. 62. [↑](#footnote-ref-102)
103. Шувалов А. П. Письмо молодого русского вельможи к \*\*\* // XVIII в.: сб. Вып. 1. М.; Л., 1935. С. 360–361. [↑](#footnote-ref-103)
104. Gukovskij G. A. Racine en Russie au XVIIIe siècle: les critiques et les traducteurs // Revue des Etudes Slaves. L. 7. Paris, 1927. Р. 75—93. [↑](#footnote-ref-104)
105. К. А. Осповат связывает взгляды Сумарокова с позицией Вольтера, отдающего предпочтение Расину, а не Корнелю (Ospovat K. Terror and Pity: Aleksandr Sumarokov and the Theater of Power in Elizabethan Russia. Boston: Academic Studies Press, 2016. P. 33). [↑](#footnote-ref-105)
106. Клейн И. Любовь и политика в трагедиях Сумарокова. С. 367. [↑](#footnote-ref-106)
107. Там же. С. 368. [↑](#footnote-ref-107)
108. См. об этом: Дёмин А. О. А. П. Сумароков – переводчик итальянских либреттистов П. Метастазио и М. Кольтеллини // Русская литература. 2018. №1. С. 52—61. [↑](#footnote-ref-108)
109. См. об этом: Конен В. Д. Театр и симфония. М.: Музыка, 1975. 376 с. [↑](#footnote-ref-109)
110. Соловьева Т. Н. Опера-сериа // Музыкальная энциклопедия: в 6 т. Т. 4. М., 1978. С. 142. [↑](#footnote-ref-110)
111. См. об этом: Феррацци М. Комедия дель арте и ее исполнители при дворе Анны Иоанновны 1731—1738. М.: Наука, 2008. 311 с. [↑](#footnote-ref-111)
112. Сумароков А. П. Ода государыне императрице Екатерине Второй на день Ея Рождения 1767 года, Апреля 21 дня // Сумароков А. П. Полное собрание всех сочинений в стихах и прозе… Александра Петровича Сумарокова. Собраны и изданы в удовольствие Любителей Российской Учености Николаем Новиковым: в 10 т. Т. 2. М., 1787. С. 105. [↑](#footnote-ref-112)
113. Иннокентий (Гизель) Синопсис… СПб.: Изд-во при Императорской АН, 1810. С. 25. [↑](#footnote-ref-113)
114. Ломоносов М. В. Древняя российская история… // Ломоносов М. В. Полное собрание всех сочинений. Т. 6. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1952. С. 180. [↑](#footnote-ref-114)
115. Там же. [↑](#footnote-ref-115)
116. Схожим образом драматург поступает и в другой «киевской» трагедии – «Хорев» (в данном случае сравнение обусловлено уже не сходными системами персонажей, а тем, что речь в них должна идти об одной местности, что дополнительно подчеркивает общее сходство): здесь также лишь раз упоминается Днепр («Низвергшись в глубину Днепровых быстрых вод»), кроме того, возникают безымянные озера, леса, горы, реки, пустыня, степи, болота. По сравнению с наиболее ранней трагедией в «Семире» заметно значительное сокращение списка природных объектов, которое можно расценивать как стремление одновременно и к большей условности, и к конкретности, реалистичности пространства. Если художественный мир «Хорева», по сути, включал в себя «всю вселенну» вообще, содержащую множество крайне разнородных элементов, то в «Семире» их число значительно сократилось, что, с одной стороны, деконкретизировало пространство, а с другой – сняло противоречия, позволило так или иначе соотнести мир трагедийный и мир реальный. Наличие двух противоречивых тенденций относительно географического пространства напоминает идею одновременной конкретизации и деконкретизации, которую П. Е. Бухаркин сформулировал при разговоре об истории (см. здесь: Бухаркин П. Е. Историческое имя в трагедии русского классицизма: между абстракцией и реальностью // Литературная культура России XVIII века. Вып. 8. СПб., 2019. С. 46—69). При этом понятно, что именно историческая конкретизация неизбежно влечет за собой конкретизацию географическую, вторичную по отношению к ней. [↑](#footnote-ref-116)
117. Сумароков А. П. Хорев // Сумароков А. П. Драматические сочинения. Л.: Искусство, 1990. С. 40. [↑](#footnote-ref-117)
118. Там же. С. 41. [↑](#footnote-ref-118)
119. Интересная оппозиция выстраивается в парах «темницы-хранилища» и «площадь-поле» как двух замкнутых (1) и открытых (2) пространств одного уровня, расположенных соответственно в городе и вне его. Подземные локусы темниц и хранилищ связаны с мотивом сокрытия: Олег прячет в темнице пленников, а Оскольд в хранилищах – оружие, площадь и поле – напротив, открытые, публичные пространства. Однако и сокрытость, и публичность трактуются персонажами в зависимости от их отношения к локусу города: темницы и площадь негативно воспринимают именно Оскольд и Семира, для них же лесные хранилища и поле связаны с надеждой на обретение власти. [↑](#footnote-ref-119)
120. См. об этом: Толочко П. П. Древний феодальный город. Киев: Наукова думка, 1989. 235 с.; Килиевич С. Р. Детинец Киева IX — первой половины XIII вв. Киев: Наукова думка, 1982. 82 с. [↑](#footnote-ref-120)
121. Гуськов Н. А. Трагическое в пьесе В. А. Озерова «Фингал». Статья 1 // Литературная культура России XVIII века. Вып. 7. СПб., 2017. С. 232. [↑](#footnote-ref-121)
122. Там же. [↑](#footnote-ref-122)
123. Там же. С. 232—233. [↑](#footnote-ref-123)
124. См. об этом: Пахсарьян Н. Т. Три единства // Европейская поэтика от Античности до эпохи Просвещения: энциклопедический указатель. М., 2010. С. 420—421. [↑](#footnote-ref-124)
125. Вергилий Энеида // Вергилий Буколики. Георгики. Энеида. М.: Худож. лит., 1979. С. 170. [↑](#footnote-ref-125)
126. Гуковский Г. А. О сумароковской трагедии. С. 217. [↑](#footnote-ref-126)
127. Там же. С. 218. [↑](#footnote-ref-127)
128. Там же. [↑](#footnote-ref-128)
129. Там же. [↑](#footnote-ref-129)
130. Там же. [↑](#footnote-ref-130)
131. Словарь русского языка XVIII века. Л.: Наука, 1984. С. 116. [↑](#footnote-ref-131)
132. Сумароков А. П. Синав и Трувор // Сумароков А. П. Драматические сочинения. Л., 1990. С. 127. [↑](#footnote-ref-132)
133. Здесь можно выдвинуть и другие гипотезы. Например, возможно, что кто-то из актеров, играющих воинов, как предполагалось, просто должен быть одет в костюм вестника. [↑](#footnote-ref-133)
134. Берков П. Н. Александр Петрович Сумароков. 1717-1777. С. 24. [↑](#footnote-ref-134)
135. Словарь русского языка XVIII века. Т. 2. С. 43. [↑](#footnote-ref-135)
136. Вишневская И. Л. Аплодисменты в прошлое: А.П. Сумароков и его трагедии. С. 226. [↑](#footnote-ref-136)
137. Клейн И. Любовь и политика в трагедиях Сумарокова. С. 366. [↑](#footnote-ref-137)
138. Там же. С. 366. [↑](#footnote-ref-138)
139. Клейн И. Любовь и политика в трагедиях Сумарокова. С. 365. [↑](#footnote-ref-139)
140. См. об этом: Российский гуманитарный энциклопедический словарь: в 3 т. Т. 2. СПб.: Владос, 2002. С. 31. [↑](#footnote-ref-140)
141. Гусейнов Г. Ч. Семирамида // Мифологический словарь. М., 1990. С. 484. [↑](#footnote-ref-141)
142. О связи «Гамлета» Сумарокова с этим легендарным сюжетом говорит А. О. Дёмин. [↑](#footnote-ref-142)
143. Долинин А. Северная Семирамида: примечание к докладу «Пушкин и Байрон: новые замечания к старой теме», прочитанному на Тыняновских чтениях 2006 года и, кажется, понравившемуся Кириллу Юрьевичу Рогову // Кириллица, или небо в алмазах: сборник к 40-летию Кирилла Рогова. Тарту, 2006. С. 137. [↑](#footnote-ref-143)
144. Ливонцы… дышат сегодня под сладостной властью прославленной Семирамиды Севера» (перевод мой – А. П.) (Voltaire Voltaire’s Correspondence. Genève, 1952. Vol. XII. P. 41). [↑](#footnote-ref-144)
145. «Российской императрице Елизавете Петровне, отправлено вместе с копией «Генриады», которую та просила у автора» (перевод мой – А. П.) [↑](#footnote-ref-145)
146. О Семирамида Севера, августейшая императрица

     И достойная дочь Нина!

     Небом суждено мне воспеть твои добродетели,

     И я должен благодарить его за такую милость:

     Оно позволило мне жить в сии славные времена,

     Видевшие начало твоей бессмертной славы.

     (Подстрочный перевод мой – А. П.) (Voltaire Oeuvres complètes de Voltaire: Nouvelle édition. Paris, 1817. T. 7. P. 618). [↑](#footnote-ref-146)
147. Например, в «Оде государыне императрице Екатерине Второй на взятие Хотина и покорение Молдавии» 1769 г.» Сумароков пишет следующее:

     Мы именем Семирамиды

     Рассыплем пышны пирамиды.

     Каир развеем, яко прах.

     (Сумароков А. П. Ода государыне императрице Екатерине Второй на взятие Хотина и покорение Молдавии // Сумароков А. П. Избранные произведения. Л., 1957. С. 73.)

     В «Слове на день восшествия на престол Ее Величества государыни императрицы Екатерины II»:

     «Ободри утомленныя свои члены, укрепи от ига и работы ослабшия свои силы и вознеси главу твою! припади ко стопам северныя Семирамиды! омывай слезами ноги Ея»

     (Сумароков А. П. Слово на день восшествия на престол Ее Величества государыни императрицы Екатерины II // Сумароков А. П. Полное собрание всех сочинений в стихах и прозе… Александра Петровича Сумарокова. Собраны и изданы в удовольствие Любителей Российской Учености Николаем Новиковым: в 10 т. Т. 2. М., 1781. С. 240.)

     и т.д. [↑](#footnote-ref-147)
148. Клейн И. Ломоносов и трагедия // Клейн И. Пути культурного импорта: труды по русской литературе XVIII века. М., 2005. С. 269. [↑](#footnote-ref-148)
149. Там же. С. 270 [↑](#footnote-ref-149)
150. Там же. [↑](#footnote-ref-150)
151. Ломоносов М. В. Тамира и Селим // Ломоносов М. В. Избранные произведения. Л., 1986. С. 312—363. [↑](#footnote-ref-151)
152. Клейн И. Ломоносов и трагедия. С. 270. [↑](#footnote-ref-152)
153. Там же. С. 272. [↑](#footnote-ref-153)
154. О ранних предшественниках романа XIX века см. напр.: Чичерин А. В. Ранние предшественники Достоевского // Чичерин А. В. Ритм образа. Стилистические проблемы. М.: Сов. писатель, 1980. С. 84–109; Бочаров С. Г. Генетическая память литературы. М.: РГГУ, 2012. 348 с. [↑](#footnote-ref-154)
155. Аристотель Поэтика // Аристотель Этика. Политика. Риторика. Поэтика. Категории. Минск, 1998. С. 1090. [↑](#footnote-ref-155)
156. Клейн И. Любовь и политика в трагедиях Сумарокова. С. 365. [↑](#footnote-ref-156)
157. Клейн И. Любовь и политика в трагедиях Сумарокова. С. 367. [↑](#footnote-ref-157)
158. Федоров В. И. Литературные направления в русской литературе XVIII в. М.: Просвещение, 1979. С. 59. [↑](#footnote-ref-158)
159. Москвичева Г. В. Русский классицизм. М.: Просвещение, 1986. С. 54. [↑](#footnote-ref-159)
160. Иннокентий (Гизель) Синопсис. С. 25. [↑](#footnote-ref-160)
161. Гуковский Г. А. О сумароковской трагедии. С. 221. [↑](#footnote-ref-161)
162. См. напр.: Стенник Ю. В. Жанр трагедии в русской литературе: эпоха классицизма. Л.: Наука. Ленингр. отд-ние, 1981. 168 с.; Стeнник Ю. В. О художественной структуре трагедий А. П. Сумарокова // XVIII век: сб. 5. М.; Л. 1962. С. 273—294 и др. [↑](#footnote-ref-162)
163. Стенник Ю. В. Сумароков-драматург // Сумароков А. П. Драматические сочинения. Л., 1991. С. 14—15. [↑](#footnote-ref-163)
164. Волькенштейн В. М. Драматургия. М.: Сов. писатель, 1969. С. 69. [↑](#footnote-ref-164)
165. Сумароков А. П. Хорев. С. 74. [↑](#footnote-ref-165)
166. Сумароков А. П. Димитрий Самозванец // Сумароков А. П. Драматические произведения. Л., 1990. С. 251. [↑](#footnote-ref-166)
167. Там же. С. 250. [↑](#footnote-ref-167)
168. Там же. С. 271. [↑](#footnote-ref-168)
169. Купреянова Е. Н. К вопросу о классицизме // XVIII век: сб. 4. М.; Л., 1959. С. 28. [↑](#footnote-ref-169)
170. Серман И. З. Русский классицизм: Поэзия. Драма. Сатира. С. 142. [↑](#footnote-ref-170)
171. Клейн И. Любовь и политика в трагедиях Сумарокова. С. 361. [↑](#footnote-ref-171)
172. Купреянова Е. Н. К вопросу о классицизме. С. 20. [↑](#footnote-ref-172)
173. Бухаркин П. Е. Историческое имя в трагедии русского классицизма: между абстракцией и реальностью. С. 46-69. [↑](#footnote-ref-173)
174. Булич Н. Н. Сумароков и современная ему критика. С. 150. [↑](#footnote-ref-174)
175. См. напр.: Стенник Ю. В. Жанр трагедии в русской литературе: эпоха классицизма. С. 72.; Лебедева О. Б. Драматургия и лирика А. П. Сумарокова // Лебедева О. Б. История русской литературы XVIII века: учеб. для вузов. М., 2003. С. 114—149. [↑](#footnote-ref-175)
176. Дубровина И. В. Интенции сентиментализма в драматургии классициста Сумарокова // Наука и современность. 2010. №7-1. С. 119. [↑](#footnote-ref-176)
177. Гуськов Н. А. Трагическое в пьесе В. А. Озерова «Фингал». Статья 1 // Литературная культура России XVIII века. Вып. 7. СПб., 2017. С. 218—219. [↑](#footnote-ref-177)
178. Сумароков А.П. Эпистола II // Сумароков А. П. Избранные произведения. Л., 1957. С. 125. [↑](#footnote-ref-178)
179. Тредиаковский В. К. Письмо, в котором содержится рассуждение о стихотворении. С. 494. [↑](#footnote-ref-179)
180. Там же. С. 495. [↑](#footnote-ref-180)
181. Там же. С. 494. [↑](#footnote-ref-181)
182. Цит. по: Летопись жизни и творчества М. В. Ломоносова. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1961. С. 130. [↑](#footnote-ref-182)
183. Там же. С. 130. [↑](#footnote-ref-183)
184. Сумароков А. П. Письма // Летописи русской литературы и древности. Т. 3. М., 1859. С. 60. [↑](#footnote-ref-184)
185. Сумароков А.П. Эпистола II. С. 120. [↑](#footnote-ref-185)
186. Сумароков А. П. Письма // Летописи русской литературы и древности. Т. 4. М., 1862. С. 32. [↑](#footnote-ref-186)
187. Сумароков А. П. Избранные произведения. Л., 1957. С. 203. [↑](#footnote-ref-187)
188. См. напр.: Стенник Ю. В. Жанр трагедии в русской литературе: эпоха классицизма. С. 31. [↑](#footnote-ref-188)
189. Вишневская И. Л. Аплодисменты в прошлое: А. П. Сумароков и его трагедии. С. 210. [↑](#footnote-ref-189)
190. Freytag G. Die Technik des Dramas. Leipzig: Verlag von S. Hirzel, 1863. 310 s. [↑](#footnote-ref-190)
191. Волькенштейн В. М. Драматургия. М.: Сов. писатель, 1969. 336 с. [↑](#footnote-ref-191)
192. Corneille P. Le Cid. Boston: Ginn, 1912. P. 85.

     Надейся на себя, на царственное слово;

     Химена сердце вновь отдать тебе готова,

     А успокоить в ней неотжитую боль

     Помогут смена дней, твой меч и твой король!

     (пер. М. Лозинского: Корнель П. Сид // Корнель П. Пьесы. С. 262). [↑](#footnote-ref-192)
193. Всеволодский-Гернгросс В. Н. Политические идеи русской классицистской трагедии. С. 110. [↑](#footnote-ref-193)
194. Благой Д. Д. История русской литературы XVIII века. М., 1960. С. 236. [↑](#footnote-ref-194)
195. См. об этом: Тынянов Ю. Н. Ода как ораторский жанр // Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977. С. 227—252. [↑](#footnote-ref-195)