Санкт-Петербургский государственный университет

**ПЕТРОВАндрей Алексеевич**

**Выпускная квалификационная работа**

**Поэтика ранних трагедий А. П. Сумарокова**

Уровень образования: магистратура

Направление 45.04.01 «Филология»

Основная образовательная программа ВМ.5611. «Русская литература»

Профиль «Русская 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

2023

Оглавление

[Введение 3](#_Toc134614885)

[Глава 1. Творческая история ранних трагедий А. П. Сумарокова: правка «Хорева», «Синава и Трувора» и «Семиры» в 1768 г. 10](#_Toc134614886)

[Глава 2. Пространственно-временная организация трагедий А. П. Сумарокова 49](#_Toc134614887)

[Глава 3. Система персонажей и конфликт в трагедиях Сумарокова 101](#_Toc134614888)

[Заключение 163](#_Toc134614889)

[Библиография 168](#_Toc134614890)

[Приложения 177](#_Toc134614891)

# Введение

А. П. Сумароков (1717-1777), как известно, явился родоначальником русской трагедии – особого для отечественной литературы жанра, история которого оказалась яркой и очень краткой: с появлением первых сумароковских пьес трагедия как «высокий», крайне важный для системы риторической эпохи жанр практически сразу возносится в центр литературного поля, однако пересечь границу столетий ему оказывается, по существу, не суждено: опыты написания трагедий в XIX столетии, конечно, были, но такие тексты неизбежно воспринимались современниками как архаичные, органически связанные с предшествующей эпохой[[1]](#footnote-1). К жанру трагедии обращались практически все крупные писатели середины и второй половины XVIII в. – М. В. Ломоносов, В. К. Тредиаковский, Я. Б. Княжнин, М. М. Херасков, А. А. Ржевский, В. А. Озеров, Г. Р. Державин и проч., однако образцовым русским трагиком, не только впервые обратившимся к этому жанру, но и сформировавшим его канон, задавшим, по мысли последующих ученых[[2]](#footnote-2), вектор всей истории русской трагедии, является Сумароков.

Всего драматург сочинил девять трагедий («Хорев» (1747), «Гамлет» (1748), «Синав и Трувор» (1750), «Артистона» (1750), «Семира» (1751), «Ярополк и Димиза» (1758), «Вышеслав» (1768), «Димитрий Самозванец» (1771), «Мстислав» (1774)), однако **материалом** для настоящего исследования послужат пять ранних сумароковских пьес, написанных в 1747-51 гг.: именно эти трагедии и сформировали основы жанра, в рамках которого будут писать как последующие драматурги, так и сам Сумароков. Основание для выделения пьес «Хорев», «Гамлет», «Синав и Трувор», «Артистона» и «Семира» в отдельную группу внешне вполне формально: эти произведения написаны за короткий период времени, после которого в трагическом творчестве Сумарокова следует продолжительный перерыв, а после написания в 1758 году «Ярополка и Димизы» – еще десятилетие молчания, после которого из-под пера Сумарокова выходят еще три поздние трагедии. Исследователями предпринималось несколько попыток классифицикации сумароковских трагедий, причем хронологический принцип соединялся у них со структурным. Так, И. З. Серман разделяет наследие писателя на «трагедии любви и чести» (от «Хорева» до «Семиры») и «трагедии зла» («В трагедийном творчестве второго периода Сумароков осложняет основной конфликт тем, что делает зло или стремление к нему таким же значительным чувством, как любовь»[[3]](#footnote-3)). Такая классификация, несмотря на внешнюю стройность и логичность, очевидно, опирается на наиболее программные и в большей степени известные исследователю трагедии Сумарокова («Хорев», «Синав и Трувор» и «Семира» из ранней драматургии, «Димитрий Самозванец» – из поздней) и не учитывает, что, во-первых, образы одержимых злом героев занимают важное место и в ранних пьесах писателя (Клавдий и Полоний в «Гамлете», Федима в «Артистоне»), а во-вторых, конфликт между долгом и любовной страстью остается актуальным и для его поздней драматургии. Другая попытка классифицировать материал намечается еще у Г. А. Гуковского[[4]](#footnote-4) и воплощается у П. Н. Беркова в виде деления трагедий на две группы: ранние призваны воспитывать зрителя-дворянина, воздействуя на него рационально и эмоционально, поздние – проводить политические идеи Сумарокова[[5]](#footnote-5). Идеи Беркова получают развитие у Ю. В. Стенника, который выделяет уже не два, а три периода: ученый отдельно рассматривает трагедии 1750-х гг., с его точки зрения, «отличающиеся известной усложненностью действия, отражающие поиск Сумароковым максимума эффективных средств в выполнении театром его воспитательных функций»[[6]](#footnote-6). Сама идея того, что Сумароков постепенно приходит в своих трагедиях к политическому дидактизму, кажется очень спорной. Формулируя эту мысль, Берков доказывает ее творческой историей ранних сумароковских трагедий, исправленных им в 1768 г., главным образом обращая внимание на то, как драматург меняет монолог Кия в начале пятого акта «Хорева». Эта сумароковская правка действительно является крайне важной и показательной, однако, как будет видно из глав настоящей работы, ее смысл едва ли сводим к политическому подтексту. При этом обилие политических намеков при желании можно обнаружить и в наиболее ранних трагедиях Сумарокова: примером здесь может послужить деятельность К. А. Осповата и его книга «Terror and Pity: Aleksandr Sumarokov and the Theater of Power in Elizabethan Russia», в которой под таким углом анализируются трагедии «Хорев» и «Гамлет»[[7]](#footnote-7). Явная неудовлетворительность существующих способов классификации сумароковских трагедий заставляет при попытке выделить в них (с сугубо исследовательской практической целью) те или иные группы изначально исходить из сугубо формального хронологического признака. Подробный анализ поэтики ранних пьес позволяет усмотреть основания и для иной, сущностной их классификации, подчиняющей себе хронологию: с точки зрения структуры сумароковские трагедии построены по нескольким разным моделям, возможности которых оказываются исчерпаны в тот момент, когда Сумароков берет паузу. Его дальнейшая деятельность, не затронутая в настоящей работе, будет связана с тем, чтобы, трансформировав собственные схемы, «оживить» жанр.

Ранние трагедии Сумарокова не раз привлекали внимание критиков и исследователей. В основном, однако, ученых интересовали внеэстетические компоненты произведений и их прагматическая направленность. Начиная с середины XIX вв. (с программных работ Н. Н. Булича[[8]](#footnote-8) и В. Я. Стюнина[[9]](#footnote-9)) и на протяжении всей советской эпохи (Г. А. Гуковский[[10]](#footnote-10), П. Н. Берков[[11]](#footnote-11), В. Н. Всеволодский-Гернгросс[[12]](#footnote-12), В. А. Бочкарев[[13]](#footnote-13) и мн. др.) исследователи стремились увидеть в трагедиях писателя отражение его политической позиции, попытки чему-то научить монарха и его подданных, сформировать представления о дворянской морали; популярна эта линия изучения Сумарокова и сегодня – главным образом, благодаря усилиям К. А. Осповата[[14]](#footnote-14). Вместе с тем очевидно, что в XVIII столетии трагедия существовала и оценивалась именно как художественное явление (подтверждением чему –многочисленные критические оценки современников, посвященные именно эстетическим особенностям, а не идейному содержанию текстов[[15]](#footnote-15)) – и именно в таком качестве она сыграла свою роль в истории литературы. Первой собственно научной попыткой рассмотреть трагедию Сумарокова с точки зрения ее художественных особенностей можно считать раннюю (периода близости к формальной школе) статью Гуковского «О сумароковской трагедии»[[16]](#footnote-16). По понятным причинам такая формальная линия анализа трагедий Сумарокова не была продолжена советским литературоведением (отошел от этих принципов и сам Гуковский[[17]](#footnote-17)) и нашла отражение только в работах отдельных современных исследователей, главным образом, ограничивающихся анализом отдельных художественных аспектов этих произведений[[18]](#footnote-18).

**Актуальность** и **новизна** настоящего исследования прямо следуют из сказанного выше: попытка комплексного анализа художественной структуры ранних сумароковских трагедий с подробным описанием основных свойств их художественного мира, системы персонажей и проч. ранее не предпринималась, тогда как эти произведения занимают центральное место в истории всей русской литературы XVIII века (и оказывают существенное влияние и на ее дальнейшее непрерывное развитие) именно благодаря своим собственно эстетическим особенностям. При этом крайне важным представляется рассмотреть поэтику трагедий в связи с их творческой историей: детальное сопоставление редакций этих пьес, осуществляемое здесь впервые, позволяет пролить свет на многочисленные особенности художественной структуры текстов и на их идейно-философское содержание. Кроме того, автор выражает надежду на то, что результаты его исследования могли бы быть в какой-то мере полезны при подготовке полного собрания сочинений Сумарокова и иных изданий, работу над которыми ведет коллектив отдела русской литературы XVIII века ИРЛИ РАН.

**Целью** настоящей работы, таким образом, является системное изучение особенностей поэтики ранних трагедий Сумарокова. При этом решаются следующие **задачи**: 1) анализ творческой истории ранних трагедий Сумарокова; 2) выделение основных характеристик художественного мира и системы персонажей трагедий, описание сущности их конфликта; 3) воссоздание структуры сумароковской трагедии и обнаружение векторов эволюции жанра, характеризующих ранний этап его бытования в границах творчества драматурга. Для выполнения поставленных задач необходимо использовать совокупность **методов**. Для настоящей работы, например, важно понятие творческой истории произведения, предложенное и обоснованное Н. К. Пиксановым, значимы принципы анализа драматического конфликта, сформулированные В. М. Волькенштейном; при необходимости мы прибегаем к теории хронотопа М. М. Бахтина, к элементам мифопоэтики, Imperial Studies и др.

Структура исследования организована в соответствии с его целями и задачами. Первая глава работы посвящена творческой истории трагедий Сумарокова, представление о которой позволит сформировать ту оптику, посредством которой мы посмотрим на особенности поэтики этого текста. Выводы, сделанные в этой главе, подкреплены сопоставительной таблицей редакций трагедий «Хорев», «Синав и Трувор» и «Семира», находящейся в приложении. Вторая глава работы содержит анализ пространственно-временных характеристик художественного мира произведений: таким образом окажутся выстроены те координаты, в рамках которых и разворачивается действие. Третья глава посвящена системе персонажей и конфликту сумароковской трагедии. В настоящей работе исследованы не все аспекты поэтики: так, к проблемам источников трагедий, их стилистики, стиховых параметров или композиции мы обращаемся лишь эпизодически, поскольку вопросы, связанные с языковыми и стилистическими особенностями драматургии Сумарокова, с ее топикой, с источниками ее стиля, сюжетов, образов и конкретных фрагментов, представляются чрезвычайно непростыми и многоуровневыми и потому заслуживающими отдельного подробного изучения и развернутого освещения.

Выражаю искреннюю благодарность, в первую очередь, своему научному руководителю Николаю Александровичу Гуськову, без мудрых советов которого этой работы в ее настоящем виде бы не появилось. Кроме того, существенную пользу в подготовке исследования мне оказали коллеги – члены семинара «Русский XVIII век», принимавшие участие в обсуждении нескольких глав работы, а также сотрудники отдела XVIII века ИРЛИ РАН, высказавшие ряд важных комментариев по поводу сообщения, которое мне выпала честь представить в Пушкинском доме, а также иных докладов.

# Глава 1. Творческая история ранних трагедий А. П. Сумарокова: правка «Хорева», «Синава и Трувора» и «Семиры» в 1768 г.

В 1768 г. А. П. Сумароков, более чем на десятилетие отошедший от написания трагедий после создания в 1756 г. «Димизы», готовит к изданию собрание собственных сочинений, для чего подвергает переработке написанные ранее пьесы. «"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»[[19]](#footnote-19), — пишет драматург 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»[[20]](#footnote-20), 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.

Гипотеза о единстве подхода к трагедиям заставляет в совокупности рассмотреть творческую историю «Хорева», «Синава и Трувора» и «Семиры» (изучение «Ярополка и Димизы», занимающей особое, промежуточное место на хронологической оси сумароковского творчества и не относящейся в этом смысле к ранним трагедиям драматурга, в задачи настоящей работы не входит). При этом материалом для сопоставления послужат печатные варианты «Хорева» и «Синава и Трувора», поскольку очевидно, что при переработке писатель опирался именно на них. Случай «Семиры», не изданной до 1768 г., следует прокомментировать отдельно.

В настоящее время исследователем известно о существовании двух рукописных вариантов «Семиры», хранящихся в Национальной библиотеке Парижа и Загребской университетской библиотеке, отличия которых от окончательного варианта трагедии приводят соответственно В. И Резанов[[21]](#footnote-21) и Й. М. Бадалич[[22]](#footnote-22). Исследователи, обращавшиеся к изучению рукописей, ошибочно сводят их к одной редакции (напр., Ю. В. Стенник в комментариях к одному из изданий текста[[23]](#footnote-23) или Бадалич, утверждающий следующее: «Мы смогли установить почти полную тождественность текста рукописи Загребской университетской библиотеки с рукописью парижской Национальной библиотеки»[[24]](#footnote-24)). С суждениями ученых согласиться нельзя: нами было установлено, что из 227 отличий от окончательного варианта (точнее, строк, их содержащих) только 117, или 51,5 %, идентичны в обеих рукописях, т.е. отличие между вариантами соотносимо с разницей между наиболее поздним из них и печатным изданием[[25]](#footnote-25).

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. 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»[[26]](#footnote-26), в парижской — «И сделай, чтоб сердца дни радостны имели»[[27]](#footnote-27), а финальный вариант, представленный в сборнике Новикова, — «И сделай, чтоб сердца в любви без слез кипели» [с. 246 (здесь и далее тексты канонических редакций трагедий «Хорев», «Синав и Трувор», «Артистона» и «Семира» цитируются по: Сумароков Сумароков А. П. Драматические сочинения. Л., 1990. С. 36–246] (мы будем 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»[[28]](#footnote-28), «Поди... Впоследние тебя я обнимаю»[[29]](#footnote-29), «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[[30]](#footnote-30).

Итак, материалом для соотнесения с печатным вариантом 1768 г. условно можно посчитать «парижскую» редакцию «Семиры». Ее сопоставление с каноничным текстом, как и соотнесение редакций «Хорева» и «Синава и Трувора», позволит представить поэтику сумароковской трагедии, так сказать, диахронически. Как справедливо утверждает в своем программном труде «Творческая история “Горя от ума”» Н. К. Пиксанов, «творческая история должна органически входить в историко-теоретическую поэтику»[[31]](#footnote-31), поскольку именно она ярко высвечивает телеологию приемов художественного текста, позволяет понять причинность и сущность его характеристик, данных нам в своем развитии.

1. ***Формальные трансформации***

В наибольшей степени подверглась правке самая ранняя трагедия Сумарокова – «Хорев»: изменения претерпели 798 строк[[32]](#footnote-32), 396 из которых были исключены, за ней следует «Синав и Трувор» – 634 строки (исключены 216). На третьем месте находится трагедия «Семира», число исправленных строк в которой в сравнении с «парижской» рукописью составляет 155, причем ни одной строки Сумароков здесь не исключает. Заметно, что чем позднее написана трагедия, тем в большей степени ее текст устраивает Сумарокова при подготовке издания, причем это отражается не только на общем уменьшении числа правок, но и на уменьшении доли полностью исключенных строк среди подвергнутых корректировке: если для «Хорева» их число доходит до 49,6%, то в «Синаве и Труворе» они составляют всего 34%. Несмотря на такую тенденцию, полный отказ от исключения фрагментов из «Семиры» все же примечателен (в особенности с учетом того, что она осталась пусть и незначительно, но все же объемнее «Хорева» и «Синава»). 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.

Абсолютное большинство правок, внесенных Сумароковым в текст трагедий, относится к формальным элементам произведений. Пожалуй, наиболее заметная из таких тенденций – замена последнего слова в строке или вообще изменение ее структуры для получения богатой или более «глубокой» рифмы. Как верно указывает в статье «Два редакции трагедии А. П. Сумарокова «Синав и Трувор»» Ю. В. Стенник, «примеров подобного рода исправлений можно привести больше всего»[[33]](#footnote-33). Действительно, в трагедии «Хорев» обнаруживается 96 таких случаев (из 798 подвергнутых правке строк, многие из которых были просто исключены), в «Синаве и Труворе» – 111 (из 634), в «Семире» – 52 из 155 отличий между «парижским» и печатным вариантами. Как утверждает Стенник, «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»[[34]](#footnote-34). С последним тезисом исследователя согласиться можно (например, в «Семире» автор заменяет в строке «От огненной любви вся кровь во мне кипит» слово «кипит» на «горит»[[35]](#footnote-35), 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, хотя с точки зрения смысла для жидкой субстанции больше подходит именно первый вариант). В то же время суждение об определяющей роли графики нельзя назвать бесспорным: в трагедиях можно найти лишь отдельные примеры, свидетельствующие о правоте ученого (например, в «Синаве и Труворе» аграмматичная строка «Последуя твоим родительским уставом»[[36]](#footnote-36) исправлена на «Сраженная твоим отеческим уставом» [с. 100] для сохранения рифмы «уставом – Синавом», тогда как для придания строчке грамматической правильности достаточно было заменить «уставом» на «уставам», что и было осуществлено, возможно, рукой самого Сумарокова в издании, подаренном автором в 1764 г. К. И. Гладоческому; возможно, однако, помыслить и влияние «окающего» произношения актеров, переносящее графическое несоответствие в область фонетики).

Другой важный пласт правок, о котором не упоминает Стенник, относится к устранению холиямбов, т.е. хореических перебоев на одной из стоп строки. Например, в «Синаве и Труворе» число исправлений, которые можно мотивировать таким образом, составляет 71, в двух остальных трагедиях их несколько меньше, но и там они составляют значительную долю. Абсолютное большинство таких правок связано с перестановкой местоимений со слабой позиции на сильную. Например, в строке «В непроходимых тех лесах *вас не* найдут»[[37]](#footnote-37) (курсив мой — А. П.) изначально, очевидно, подразумевалась стопа пиррихия, который Сумароков допускает (в статье «О стопосложении»1771-1773 гг. — «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»[[38]](#footnote-38)). В результате переакцентуации за местоимениями в системе Сумарокова закрепился статус полноударных слов, из-за чего на месте пиррихия возник холиямб, потребовавший правки: в конечной редакции «Семиры» мы видим строку «Сокрытых во лесах не скоро вас найдут» [с. 194]. Осознание возможности для местоимений нести на себе ударение явственно видно из той же «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»[[39]](#footnote-39).

Аналогичное явление наблюдается и в случае слов других частей речи, которые, очевидно, изначально воспринимались Сумароковым как полноударные. В статье «О стопосложении» 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»[[40]](#footnote-40). Таким образом, в той же «Семире» 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»[[41]](#footnote-41), 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»[[42]](#footnote-42).

Правки, относящиеся к области ритмики, не исчерпываются перечисленными выше. Во-первых, часто Сумароков исправляет нарушения стихотворного размера – впрочем, такого рода ошибки, скорее, являются описками или типографскими погрешностями. О невозможности допустить такие неточности говорит сам автор, отвечая на критику В. К. Тредиаковского, посвященную, в числе прочего, трагедиям «Хорев» и «Гамлет»: Тредиаковский обращает внимание на строку «Хотя смерть в глазах его, он зрит бесстрашным оком», указывая, что «хотя» здесь следовало бы заменить на «хоть»[[43]](#footnote-43). Сумароков категорически отвергает такое обвинение в свой адрес: «Такой ошибки в стихосложении никакой слагатель стоп сделать не может; ибо всякому слагателю стихов трудняе сделать стих неправильной, нежели правильной, когда он все прочее сочиняет, что до стоп касается, сочиняет правильно»[[44]](#footnote-44). Наибольшее количество такого рода ошибок обнаруживается в рукописных вариантах «Семиры»: например, вместо «Но я не вижу в них твоих злодейских дел»[с. 234] в рукописи возникает строка «Ни мало во оных я не зрю злодейских дел»[[45]](#footnote-45), вместо «Хотя мне счастием судьбина тщетно льстила»[с. 241] — «Хотя мне счастие мое судьбина истощила»[[46]](#footnote-46), вместо «Хотя б не царствуя ты не был им доволен» [с. 250] — «Хотя б ты без венца не был им доволен»[[47]](#footnote-47). Неясна, однако, природа тех нарушений размера, где недостающей или избыточной единицей оказывается не слог, а стопа. Например, в «Хореве» в первой редакции присутствует строка «Хорев?.. Мой брат?.. Хорев меня обманет?»[[48]](#footnote-48), написанная пятистопным ямбом, – во второй редакции ее размер восстанавливается: «Хорев?.. мой брат?.. мой сын... Хорев меня обманет?» [с. 50].

Во-вторых, несколько исправлений связано с осознанием наличия в словах гласной-вставки. Например, в «Синаве и Труворе» строка «Но скипетр дух младой еще не веселил»[[49]](#footnote-49) с непроизносимым без вставки консонантным сочетанием /trd/ заменяется на «Но духа скипетром Синав не веселил» [с. 100]. В «Семире» одна такая ошибка правится два раза: речь идет о строке «Которое, как прах, судьбина разнесла» [с. 227], которой соответствует строка «Что так, как прах, судьбина разнесла»[[50]](#footnote-50) в парижской рукописи и «Что так, как ветр прах, судьбина разнесла»[[51]](#footnote-51) в загребской. Этот пример, очевидно, стал для Сумаркова своего рода фонетической загадкой: с одной стороны, консонантное сочетание /trpr/ 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, в массиве текстов Сумарокова не 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»[[52]](#footnote-52), в «Оде на суету мира» 1760 г., написанной этим же размером, — «Не грянет гром, и ветр не дохнет»[[53]](#footnote-53), в переложении 96 Псалма (тоже четырехстопный ямб) —  «В путях ветр бурю раздувает»[[54]](#footnote-54) 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 этого выговорить не можно»[[55]](#footnote-55). В результате правки шестистопный ямб превращается в пятистопный, однако, как известно, отсутствие или переизбыток стоп в меньшей степени обращают на себя внимание, нежели наличие или нехватка отдельных слогов, определяющие уже не размер, а систему стихосложения. В последней редакции Сумароков восстанавливает размер, искажая, однако, при этом частотный для его трагедий топос – ветер, разгоняющий прах (напр., в «Хореве» – «Услыша злую весть, что Кий, как ветер прах, / Народы разметав, во градских уж вратах» [с. 50], «Орда, как ветра прах, бежит его плеча» [с. 60] и др.).

Стремление к благозвучию вообще значимо для Сумарокова: тексты трагедий предназначались, в первую очередь, для прочтения со сцены, то есть их основная сфера бытования – устная. Отдельные примеры устранения неудачных консонансов приводит на материале «Синава и Трувора» Ю. В. Стенник[[56]](#footnote-56), наблюдается такая тенденция и в других пьесах: например, в «Хореве» строка «Пиши к родителю, что вложит в мысль любовь»[[57]](#footnote-57) с сочетанием /sl’l’/ заменяется на «Пиши к родителю, что вложит в ум любовь» [с. 45], «Я вижу мысль твою, и что в уме твоем»[[58]](#footnote-58) – на «Твою я вижу мысль и что в уме твоем» [с. 60] и др.

С ритмикой связаны и некоторые другие сумароковские правки. Например, в отдельных случаях автор приводит в соответствие границы полустишия и синтактико-семантическое строение фразы: так, в «Синаве и Труворе» фраза «А я вас наяву зрю, злобнейши минуты»[[59]](#footnote-59) меняется на «А я зрю въяве вас, о злобнейши минуты» [с. 104] и т.д. С ритмом и интонацией, очевидно, связаны многие, казалось бы, ничем не мотивированные перестановки слов. Например, в той же трагедии строка «Мне ссылку, а себе в он брак в сей день готовит»[[60]](#footnote-60) меняется на «Мне ссылку, а себе в сей день он брак готовит» [с. 110], т.е. более семантически нагруженная стопа «он брак» оказывается пятой, сдвигается дальше к финалу – наиболее маркированному месту в строке. Фраза «Без жалости уже текут к сердцам народным»[[61]](#footnote-61) заменяется на «Без жалости текут уже к сердцам народным» [с. 89], то есть глагол – конечно, более важный здесь, чем слово «уже», – сдвигается на третий икт – один из сильнейших, завершающий полустишие. Таких примеров во всех трех трагедиях можно обнаружить значительное количество.

К другой сугубо формальной линии редактирования принадлежат правки, связанные с грамматикой. Например, Сумароков систематически убирает из трагедий оборот «для ради», о котором Тредиаковский в «Письме… от приятеля к приятелю» высказался следующим образом: «Но на что еще сии следующие два гриба в борщ, говоря по-украински, *для ради,*вместо одного *ради,*или одного ж *для?*Как ода, так и трагедия не терпит площадного употребления»[[62]](#footnote-62). В целом для Сумарокова не свойственно учитывать критические замечания оппонента (значительную часть из них он отверг в своем «Ответе на критику»), однако то обстоятельство, что какая-то погрешность была замечена Тредиаковским, конечно, еще не является основанием для того, чтобы ее сохранить. Это относится не только к мелким формальным правкам, но и, например, к «философскому» монологу Астрады в трагедии «Хорев», речь о котором пойдет впереди. Аграмматичный оборот «для ради» планомерно заменяется во всех трагедиях: например, в «Хореве» строка «Не для ради сего к Завлоху посылала»[[63]](#footnote-63) меняется на «За тем к родителю Оснельда посылала» [с. 64], в «Синаве и Труворе» «Я для ради тебя не мщу сего ему»[[64]](#footnote-64) – на «Я ради лишь тебя не мщу сего ему» [с. 194] и т.д.

Значительная доля сумароковских правок связана со стилистикой. Как, конечно, гиперболизируя, но отчасти справедливо утверждает Ю. В. Стенник, «в «Синаве и Труворе» стилистические правки встречаются почти в каждом стихе»[[65]](#footnote-65) (не менее характерно это и для «Хорева» и «Семиры»). Стенник приводит многочисленные примеры того, как Сумароков делает фразы яснее и точнее, ликвидирует возможность двусмысленного прочтения. Массу таких случаев можно найти и в других трагедиях. Например, в «Хореве» строка «Но кая помощь тем несчастному Хореву?»[[66]](#footnote-66) заменяется на куда более понятное «Какая польза в том несчастному Хореву?» [с. 80], в «Синаве и Труворе» на месте восклицания Ильмены «Я помню, что увы! я Гостомыслу дщерь»[[67]](#footnote-67) возникает фраза «Я помню только то, что я герою дщерь» [с. 99], проясняющая смысл (поступки героини мотивируются, конечно, не именем отца, а его героической природой), и мн. др. Возможно, именно принимая во внимание известный упрек Тредиаковского, Сумароков убирает из реплики Кия в «Хореве» фразу «Подай седалище», кроме того, здесь же «выброшена» оказалась раскритикованная в «Письме… от приятеля к приятелю» строка «Какое следствие любовным вижу шуткам» («Не спорим, трагическая любовь есть шутка; однако трагическому Автору, как представляющему будто важное дело, не надлежало ее называть шуткою: ибо подлинно любовь есть очень не шутка, да и смотрители хотя знают, что все то есть в трагедии притворно, однако полагают важною правдою»[[68]](#footnote-68), – говорит на этот счет Тредиаковский). Впрочем, обе строки оказались удалены из трагедии в составе целых фрагментов, поэтому с уверенностью утверждать, что Сумароков опирался в данном случае на критику, нельзя.

Ряд исправлений носит риторический характер: Сумароков включает в трагедию тропы и риторические фигуры, повышает образность текста. Например, в «Хореве» на месте строки «Бегущим от тебя по блатам и лесам»[[69]](#footnote-69) появляется «Текущим от него по блатам и водам» [с. 61]. Слово «водам» заменяет «лесам» ради появления глубокой рифмы «ордам – водам», а упоминание двух водных объектов уже заставляет заменить глагол в прямом значении (речь идет о войске) на метафоричное «текущим». Целенаправленное включение дополнительных метафор, лексических повторов (напр., здесь же – вместо «О злая ведомость! Жестокия беды!»[[70]](#footnote-70) – «О превышающа беда мои беды!» [с. 66]), риторических вопросов и проч. характерно для всех трех рассматриваемых трагедий.

Некоторое количество стилистических правок связано со «славянизацией» текста, т.е. включением в него церковнославянских и вообще более «высоких» элементов. Например, в «Хореве» строка «Искала, чтобы мне с ним вместе чаще быть»[[71]](#footnote-71) заменяется на «Искала, чтобы мне с ним чаще купно быть» [с. 40] со славянским «купно», здесь же фраза «Любезну видеть дочь чрез таковое средство»[[72]](#footnote-72) заменяется на «Любезну зрети дочь чрез таковое средство» [с. 57] (помимо замены русского «видеть на церковнославянское «зреть» обращает на себя внимание выбор в пользу более архаичной, славянизированной формы инфинитива на –ти – такие формы также во многих случаях возникают в позднейших редакциях) и др. Подобного же рода замены часто возникают и в «Синаве и Труворе» (напр., вместо «Как тщится пред тобой Ильмена лицемерить!»[[73]](#footnote-73) – «Колико тщится днесь Ильмена лицемерить!» [с. 111]), и в «Семире» (напр., «И тьмит в глазах моих луч солнца вечна ночь»[[74]](#footnote-74) меняется на «И тьмит в очах моих…»[[75]](#footnote-75)). Стенник, характеризуя в общем виде сумароковскую правку, говорит о том, что тот «заменял устаревшие слова»[[76]](#footnote-76) – однако более явной и очевидной представляется противоположная тенденция – намеренная архаизация текста, наполнение его более «высокой» лексикой церковнославянского происхождения. Интересно, что первоначально Сумароков психологически мотивировал отказ от излишнего включения в текст церковнославянизмов и обилие в нем более «низкой» лексики: отвечая на критику Тредиаковского, драматург раскрывает свою позицию таким образом: «Кладет в порок, что я пишу опять за паки; но прилично ли положить в рот девице семнадцати лет, когда она в крайней с любовником разговаривает страсти, между нежных слов паки? А опять слово совершенно употребительное, и ежели не писать опять за паки, так и который, которая, которое надобно отставить и вместо того употреблять к превеликому себе посмешеству неупотребительные ныне слова иже, яже, и еже, которые хорошо слышатся в церковных наших книгах и очень будут дурны не только в любовных, но и в геройских разговорах»[[77]](#footnote-77). Те слова, о которых упоминает здесь Сумароков, впрочем, так и не вошли в текст «Хорева».

Стремление «возвысить» текст заметно и в тех правках, которые так или иначе относятся к образам героев трагедии. Например, во втором действии «Хорева» заглавный персонаж изначально говорит своему брату заведомую ложь, что, конечно, не к лицу «высокому» горою: на вопрос «Но кая темна мысль теперь твой ум мрачит?», заданный Кием после призыва идти на бой с отцом Оснельды, герой отвечает так:

Никая, я готов, куды мой князь велит.

Ты с юности моей отцом мне назывался

И в милостях прямых родителем казался.[[78]](#footnote-78)

На самом деле, мысль о битве действительно «мрачит» ум Хорева, что явлено в первой редакции еще более прямо, нежели во второй:

Разгневанный Перун! К чему я приведен!

Смущается мой дух, и ум мой разделен…[[79]](#footnote-79)

и т.д.

Смягчение акцента на терзаниях героя, вынужденного выполнить свой долг, также можно счесть способом «возвысить» его образ.

Множество исправлений такого рода можно обнаружить в «Семире». Так, Ростислав, говоря с отцом о своей будущей гибели, вместо «Коль я тобой любим, я легче умираю» [с. 210] 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» [с. 205] 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» [с. 215] заменяется на «Кого я, бедная, свирепствуя, терзаю»[[82]](#footnote-82), а «Сразишь мя жалостно вторичною тоскою» [с. 215] — 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.

Целый ряд правок прямо связан с тем, как Сумароков соотносил текст пьесы с ее постановкой на сцене. Общая тенденция здесь заключается в том, что происходящее начинает в значительно меньшей степени проговариваться персонажами: драматург понимает, что зритель способен самостоятельно, без дополнительного комментария, видеть, что герои делают, и понимать некоторые их мотивировки. Например, в «Синаве и Труворе» Гостомыслу, чтобы уйти со сцены, более не нужно произносить фразу «Прощайтесь без меня, я здесь вас оставляю»[[84]](#footnote-84), а чтобы в финале этой трагедии со сцены исчезло тело самоубившейся Ильмены, ее отцу не обязательно произносить

Возьми от глаз моих сие бездушно тело

Чье сердце, как мое, толико бед терпело.[[85]](#footnote-85)

(то, что тело все же исчезло, понятно по тому, что далее Синаву демонстрируется только кровь девушки: «Взгляни на ток сей кровной / И сотвори конец ты мысли днесь любовной!»[[86]](#footnote-86)). В «Хореве» Кий, прежде чем обсудить во втором действии со своим братом предстоящее сражение, не рассказывает залу, что намеревается проверить истинность слов Сталверха, как он делал это изначально:

Но се он здесь и сам, оставь меня ты с ним,

Я скоро дам словам свидетельство твоим,

В сей тайне искусясь…[[87]](#footnote-87)

Очевидно, Сумароков решил, что публика сама поймет мотивы действий героя без отдельного их объяснения.

Другая правка в «Хореве», прямо влияющая на ход сценического действия, связана с чтением письма от Завлоха. Астрада отдает письмо Хореву и в первой редакции «по прочтении письма» обращается к нему: «О князь! свирепый рок едва не окончал / Надежды твоея во днях твоей любезной…»[[88]](#footnote-88) и т.д., то есть на время чтения письма на сцене должна наступить пауза. Объем письма Завлоха неизвестен из текста самой трагедии, однако в 1768 г. Сумароков пишет пару «героид» – обращение Оснельды к Завлоху и Завлоха к Оснельде, которые можно воспринять как те самые письма этих героев друг к другу, текст которых так и не прозвучал на сцене, – и объем ответа отца составляет 88 строк, то есть, если соблюсти законы правдоподобия, его прочтение затянулось бы на несколько минут ничем не заполненного молчания. Во второй редакции драматург поступает иначе: Астрада отдает князю письмо и «во время чтения» обращается уже не к Хореву, а к Оснельде:

Кого любовный жар толико повреждал?!

Надежду окончав в минуты жизни слезной,

Едва не скрылась ты в отчаянии бездной.

Владычица тоя во мрак тебя звала.

К сему ли варварству краса твоя цвела? [с. 61]

Конечно, времени произнесения реплики из 5 строк не хватило бы для прочтения послания, приведенного в героиде, однако зритель, отвлеченный от самого процесса чтения репликой наперсницы, не обратит внимания на сценическую условность.

Другая правка, сделанная, очевидно, с учетом зрительского восприятия, связана с финалом трагедии «Хорев». В окончательной редакции пьеса заканчивается ремаркой «закололся», относящейся к Хореву, тогда как изначально за ней следовали еще две строки:

Кий: Увы!

Завлох: О боги!

Велькар: Ах!

Кий: О день! минуты грозны!

Я каюсь, но уже раскаяния поздны.[[89]](#footnote-89)

Вероятно, драматург посчитал, что финал-действие, оставленное без комментариев персонажей, произведет более сильный катарсический эффект. Кроме того, зрителям должно было быть очевидно эмоциональное состояние Кия без сухой констатации оного в последней строке.

Стремление сделать финальный элемент ряда (действия, трагедии) более «сильным», эффектным, риторичным вообще заметен в трагедиях. Например, во втором действии «Синава и Трувора» финальная реплика Синава «В какие ты беды, судьба, меня ввергаешь» заменяется на «Ах! то ли царский долг, что рвешься и стонаешь!», то есть герой говорит не только о себе, а о царском долге в принципе.

1. ***Смысловые трансформации***

Целый ряд правок вызван сугубо содержательными причинами. В основном смысловые изменения связаны с исключением или полным замещением отдельных фрагментов текста, то есть в «Хореве» и «Синаве и Труворе» их значительно больше, чем в «Семире», однако о некотором смещении смысловых акцентов можно говорить и в случае этой трагедии. Несмотря на наличие определенной общей тенденции, пьесы будут рассмотрены по-отдельности, поскольку путь изменения каждой из них остается своеобразным.

А) «Хорев»

Трагедия «Хорев» претерпела, пожалуй, наиболее сильные семантические изменения, в первую очередь, благодаря тому, что она «потеряла» наибольшее число фрагментов текста. Основное количество таких фрагментов, впрочем, содержит те же идеи, что сохраненные части: очевидно, Сумароков стремился к лаконичности, устранению дублирующих друг друга элементов (интересно, что, как правило, сокращению подлежат диалоги влюбленных и монологи, дающие героям возможность раскрыть друг перед другом и перед зрителем глубину своих страданий). Вместе с тем зачастую удаление и полное переписывание (что крайне редко, но тоже встречается в трагедиях) реплик, как и не объяснимая формальными причинами правка отдельных строк довольно сильно влияют на семантический уровень текста.

Наиболее известный эпизод творческой истории «Хорева» связан с полным переписыванием монолога Кия в начале пятого действия трагедии. Впервые на важность этой правки обратил внимание П. Н. Берков, связав ее с политическим контекстом драмы: «Определенным приемом политической борьбы Сумарокова в это время были вставки злободневного содержания в более ранние произведения. Так, переиздавая в 1768 году, через 21 год после первой публикации, свою трагедию "Хорев", Сумароков в начале V действия заменил прежний связанный с содержанием пьесы монолог Кия новым, совершенно не нужным для развития сюжета и обрисовки характера героя, но представлявшим явный, всем понятный выпад против Екатерины: в это время императрица особенно гордилась своей Комиссией для сочинения проекта Нового уложения, которая должна была дать стране новые законы, а личная жизнь Екатерины, ее непрекращавшиеся любовные связи с фаворитами были хорошо известны в Петербурге и за его пределами. Поэтому понятно, как злободневно звучал в таких условиях новый текст монолога Кия»[[90]](#footnote-90). Точку зрения Беркова повторяли и позднейшие исследователи, например, Ю. В. Стенник в статье о двух редакциях «Синава и Трувора» приводит такую позицию ученого, не только не подвергая ее сомнению, но и, вероятно, полагая, что на этом разговор о творческой истории «Хорева» можно считать исчерпанным: Стенник утверждает, что «таким образом, не было сделано лишь сравнения текстов трагедии «Синав и Трувор»»[[91]](#footnote-91).

Речь идет о монологе Кия, который в редакции 1747 г. выглядит так:

Малейши к старости зениц лучи храня,

Не устрашаете ль, глаза мои, меня?

Я видел пыль столпом: какое предвещанье!

И слышал вдалеке там конское топтанье,

Победоносный глас и побежденных стон:

Никак уже, никак валится Киев трон!

Конечно так, о чем мне больше сумневаться?

Уже пришел мой час со светом расставаться.

Каких я радостей в победах слышных жду?

Почто в желанный гроб толь медленно иду?[[92]](#footnote-92)

В редакции 1768 г. он приобрел совсем иной вид:

О время тяжкое порфиры и короны!

Законодавцу всех трудняй его законы.

Во всей подсолнечной гремит монарша страсть,

И превращается в тиранство строга власть,

А милость винному, преступнику прощенье

Нередко и царю и всем в отягощенье.

Но меры правоты всегда ли льзя найти,

По коей к общему блаженству мочь идти?

Потребно множество монарху проницанья,

Коль хочет он носить венец без порицанья,

И, если хочет он во славе быти тверд,

Быть должен праведен, и строг, и милосерд,

Уподоблятися правителям природы,

Как должны подражать ему его народы.

Но коей радости в победе ныне жду?

Почто в желанный гроб толь медленно иду? [с. 74]

Правка, действительно, обращает на себя внимание хотя бы тем, что монолог Кия – единственный фрагмент во всех трех рассматриваемых трагедиях, который во второй редакции стал существенно объемнее, нежели был в первой. Кроме того, крайне необычно полное изменение его облика (помимо двух последних строк). Из этого можно сделать вывод, что вписать именно такой монолог в самое начало пятого действия (одно из самых семантически маркированных мест пьесы) было для Сумарокова крайне важно. Однако во всем новом монологе нет ничего, что можно было бы счесть прямой аллюзией на современные драматургу исторические события: при желании его можно было бы счесть как критикой, так и апологией любого когда-либо правившего монарха (например, обладающего тем самым множеством «проницанья» и способного найти ту меры правоты, которую человеку вообще «льзя» найти далеко не всегда). Более того, рассуждение о том, что страсти монарха губительнее, нежели страсти простого человека, уже возникали в первой редакции трагедии – в устах Хорева в третьем действии – и были оттуда удалены:

Те люди, что закон давать произведенны,

Закону своему и сами покоренны,

И если согрешат, малейший оных грех,

Винняя их, творит подверженных им всех.

Великих камни гор, что волны отрывают,

Высоки древеса, что ветры низвергают,

Шумняй других вещей малейших им падут,

Толь большую хулу пороки нам влекут.

Хула то малая, что многим неизвестна,

А наша и хула, как похвала, всеместна.[[93]](#footnote-93)

Думается, что на эту, как и на другие правки нужно взглянуть, в первую очередь, не с точки зрения внетекстовой реальности, а изнутри трагедии, понять внутреннюю логику сумароковской поэтической мысли.

Согласно структуре конфликта «Хорева», вина Кия в несчастье влюбленных неочевидна: он не препятствовал прямо их соединению (как то сделал Завлох) и исходил в своих приведших к катастрофе решениях не из действительной реальности, а из той информации, которую предоставил ему Сталверх, то есть если бы не ложные сведения, Кий, конечно, не стал бы убивать Оснельду. В первой редакции трагедии ничто, в сущности, не противоречит такой трактовке: князь, как и Хорев и Оснельда, пал жертвой обстоятельств, груз вины за которые можно было бы возложить разве что на Сталверха – но его ложь, скорее, также не была намеренной и явилась следствием коммуникативной неудачи (подробнее эта проблема будет освещена в соответствующей главе). Иными словами, виновник случившегося – исключительно трагическая сущность бытия, рок (время, боги), все персонажи же являются исключительно жертвами.

Целая система сумароковских правок призвана откорректировать этот взгляд на события в редакции 1768 г. Прежде всего, несколько раз подчеркивается ответственность Кия за судьбы героев. Например, согласно первой редакции, объединение Хорева и Оснедьды может произойти, когда Завлох «отмщение оставит», а народ этот союз «от пагубы избавит»[[94]](#footnote-94): этот фрагмент далее устраняется, остается только надежда на то, что «Кий препятствовать не будет <им> ни в чем»[[95]](#footnote-95), которая показательно не сбывается. Образ Кия снижается: он уже гораздо быстрее принимает на веру слова Сталверха, не вступая с ним в спор (вырезается обширная сцена противостояния персонажей с репликами типа «Молчи, и так тебя довольно я терпел. / Злодей! Терпение мое уже преходит»[[96]](#footnote-96) и проч.), а помилование Завлоха и его народа в финале мотивируется исключительно посмертной просьбой Хорева, а не словами Оснельды, к которым прислушался, несмотря на гнев и последующую казнь, изначально благородный правитель («И если сбудется, что предвещаю днесь, / Хот<ь> пощади отца Оснельды видя здесь / И лютость заплати содеянну щедротой…»[[97]](#footnote-97)): «заплатить лютость щедротой» Кий теперь не может. Наиболее очевиден такой поворот в собственных раскаяниях Кия. Впервые они звучат еще в конце четвертого действия, когда князь отдает приказ отравить Оснельду. Изначально герой обвиняет в этом богов:

За что вы, боги, мне такую честь послали

И несвирепое при том мне сердце дали?

Мучители! Я днесь участником вам стал!

Участником! Увы! О что я предприял![[98]](#footnote-98)

Переписанный монолог вместо жалобы на богов представляет собой самообличение:

О боги, можете ль сию вы злобу видеть?!

И небо и земля мя должны ненавидеть.

Но можно ли царю бесчестие снести?!

Никак нельзя тебя, Оснельда, мне спасти.

Между какими я уже в числе князьями?!

Я вашими иду, мучители, стезями. [с. 70]

Несколько раз мотив вины возникает в последней редакции уже в пятом действии. Например, вместо «Не представляйся мне стеняща предо мною, / И дай хотя на час пристанище покою, / Хоть на минуту дай мне мысль мою собрать…»[[99]](#footnote-99) в новой редакции Кий говорит «Не представляйся мне стеняща предо мною, / Не мучь меня моей ты варварской виною!» [с. 60], обращенная к князю фраза Велькара «К чему о небеса! был сей удар напрасный»[[100]](#footnote-100) заменяется на «К чему такой удар тобою был ужасный?!» [с. 73], Завлох раскаивается уже не за саму «брань» («Я, может быть, союз их бранью разрешил»[[101]](#footnote-101)), а за запрет дочери соединиться с возлюбленным («Ах, если я союз твой с князем разрешил» [с. 80]), поскольку в «брани» виновен не он, а Кий и т.д.

В этом же контексте следует трактовать и монолог Кия о «времени тяжком порфиры и короны». Вопреки суждениям Беркова, он прямо связан с действием трагедии, более того, в нем наиболее полно и ясно раскрывается, в чем же заключается трагическая вина князя. Во втором действии пьесы в диалоге со Сталверхом Кий, обращаясь к топосу корабля-государства, формулирует принцип хорошего правителя: «Хоть все б вещали мне: там горы, мели тамо, / Когда не вижу сам, плыву без страха прямо» [с. 30], т.е. добродетельный монарх – тот, который принимает решения, полагаясь на собственную интуицию, а не на слова придворных льстецов и клеветников (именно такой совет, в частности, даст своей дочери Ильмене Гостомысл в «Синаве и Труворе»). «Потребно множество монарху проницанья, / Коль хочет он носить венец без порицанья» [с. 74], – восклицает Кий в пятом действии, и зритель понимает, что именно нехватка «проницанья» становится пусть невольной, но все же виной героя, достойной «порицанья».

С усилением мотива личной вины снижается степень виновности рока, богов. С последними герои в первой редакции находятся в состоянии конфликта. Так, в начале третьего действия Оснельда отказывается более приносить молитвы богам и обвиняет их в том, что те не слышат ее просьб и целенаправленно губят героиню:

Губите, ах! меня, бессмертные, губите,

Едину честь мою лишь только соблюдите!

Я больше просьбы к вам уже не приношу,

Ни помощи себе, ни мщенья не прошу.

Но небо моего моления не внемлет.[[102]](#footnote-102)

Ближе к концу действия ту же мысль еще раз повторяет Хорев, дополнительно подчеркивая, как боги далеки от смертных:

Но что несчастливы мы в нежной сей любви,

Ты в том злосерду часть причиною зови.

Не я виновен в том, случаи в том виновны,

Не мною быть хотят днесь брани многокровны,

Установление судьбины таково,

Ея в сем свете нет сильняе ничего.

Что ж думаешь, княжна, когда судьбы толь строги,

Не сами ль не дают тебе свободы боги?

Иль их противиться, являя чудеса?

Но их от глаз моих скрывают небеса.

Тех мест, что к жительству бессмертные избрали,

Нет лестницы, ни гор, которы б досязали.[[103]](#footnote-103)

В четвертом действии этот конфликт людей и богов поднимался до степени истинного богоборчества – причем в этой связи возникал поистине поразительный мотив! Вот такую реплику произносит Хорев в ответ на обвинения Оснельды:

Престань мне в том пенять и перестань вздыхать,

Престань потоки слез без пользы проливать

И сим терпением ты отмщевай судьбине,

Котора нас, увы! обоих мучит ныне.

Несчастливым одно прибежище в бедах -

Великодушия искать в своих сердцах.

Людей, отца, богов имеючи врагами,

Меня от помощи отъемлема богами,

Терпи и устыди безжалостных богов,

Которы под тобой такой изрыли ров.

Мы помощи от них, надеяся, просили,

Они от нас и слух, и очи отвратили,

Оставив нас в тоске и жалобах страдать,

А им невнятный глас на воздухе терять,

А мы еще их чтим и следуем их воле!

Не вы цари небес, знать, есть вас некто боле!

И если вместо них я винен пред тобой,

Отмсти злодейство их на мне своей рукой.[[104]](#footnote-104)

Мысль, высказанную здесь Хоревом, не определить иначе, как протохристианскую: герой – язычник, осознающий ложность своих верований и предвосхищающий истинного Бога (в этой связи важно и то, что действие происходит в Киеве – городе, в котором задолго после описываемых событий будет княжить Владимир Святославович, крестивший Русь). Тем важнее, что такое откровение, поднимающее все действие трагедии на более высокий уровень и заставляющее взглянуть на него в историко-религиозном свете, убрано из текста: необходимость подчеркнуть, что герой сам ответственен за свои поступки, оказалась важнее. Возможно, изменить концепцию драматурга заставило осознание нарушения внутренней логики: если в рамках художественного мира трагедии все же присутствует истинный Бог, неясно, почему Он попускает катастрофу для полностью невиновных героев. На смену языческому року приходит христианское осознание свободы воли – а, значит, и личной вины, греха. Тем самым утрачивается тот компонент историзма, который был в «Хореве» изначально, – однако такая утрата оказывается неизбежной.

Такая перемена обусловливает удаление двух важных философских концепций, высказанных персонажами. Во-первых, «под нож» попадает такое рассуждение Хорева:

Мы, брани окончав, <?>тельны в удаче,

Непопечительны, зря бедных в горьком плаче,

Чувствительны всегда, ненасытимы в век…

Каков вам кажется, о боги, человек?

Почто вы такова его природе дали?

В таком ли образе его вы созидали?

Ах, нет, не может быть, конечно, Божество

Иное тщилось в нем устроить естество,

Но некая Ему противящася сила

Толико мерзко нас пред ним преобразила.[[105]](#footnote-105)

Несовершенству человеческой природы посвящен (в том числе в конечной редакции) монолог Гостомысла в «Синаве и Труворе» – однако там посыл уже совсем иной:

Нет счастья на земли, на небесах оно:

Оставлено богам и смертным не дано.

Дано, но мы его страстями разрушаем,

Друг друга общего спокойствия лишаем.

Где только человек печется о себе,

Жилища тамо нет, о истина! тебе. [с. 115]

Герой уже не говорит о «противящейся силе», которая испортила изначально абсолютно благого человека: то, что ему дано, он разрушает сам, по собственной воле, поддаваясь страстям. Осознание губительной сущности страстей – причина удаления из «Хорева» философских рассуждений Астрады, исполняющей функцию резонера:

Какое следствие любовным вижу шуткам!

Тебе ль последовать безумным предрассудкам,

Которой естество здоровый дало ум

Ко истреблению простонародных дум?

Чтоб наше естество, суровствуя, страдало,

Обыкновение то в людях основало.

Обычай, ты всему устав на свете сем,

Предрассуждение правительствует в нем,

Безумье правила житья установляет,

А легкомыслие те правы утверждает,

И возлагаючи на разум бремена,

Дают невинности бесчестны имена.

Любовь без следствиев худых не запрещенна,

Сей слабостию вся исполнена вселенна.

Противься только в том поборно естеству,

Не свету, одному покорствуй божеству.[[106]](#footnote-106)

Реплика героини вызывает жесткую критику Тредиаковского: «Все сие ложь! все сие нечестие! все сие вред добронравию! Сие есть точное учение Спинозино и Гоббезиево; а сии люди давно уже оглашены справедливо атеистами. Не *обычай*во свете сем устав всему; но есть *право естественное,*от Создателя естества *вкорененное в естество.*Не *предрассуждение,*тo есть, ложное мнение правительствует в мире; но *правда*и *честность естественная.*Не *безумие*правила жития установляет; *но разумная любовь к добру естественному.*Не *лехкомыслие*те права утверждает; но *благоразумное и зрелое рассуждение, смотря на сходство с естественным порядком,*оные одобряет. Не возлагаются *на разум бремена:*инако, был бы он *невольником*в своих рассуждениях, и следовательно *не разумом»[[107]](#footnote-107).* Тредиаковский справедливо говорит о том, что, с точки зрения христианского мировоззрения, идеи Астрады легко поддаются критике, – однако он не учитывает, что Сумароков изначально пытается создать именно языческую трагедию. Очевидно, с изменением общей концепции драматургу (возможно, нехотя) приходится согласиться с оппонентом: монолог Астрады и последующий за тем обмен репликами автор полностью исключает[[108]](#footnote-108).

Смещение акцента с воли рока приводит и к другим исправлениям. Например, из трагедии исчезает мотив предвидения. Так, еще во втором действии в редакции 1747 г. Оснельда произносит такую реплику:

Не ту мне сердце весть в уме воображает

Печально следствие и бедство предвещает

О представление Оснельде вечных слез!

Я ударения сугуба жду с небес.[[109]](#footnote-109)

В новой редакции вместо судьбы, волю которой можно предвидеть, действует сам человек – и такое предвидение оказывается невозможным.

Б) «Синав и Трувор»

«Синав и Трувор», более поздняя трагедия Сумарокова, претерпела куда меньше семантически значимых изменений. Можно, однако выделить общий вектор влияющих на смысл произведения правок, который оказывается крайне схож с тем, что было показано на материале «Хорева».

Как и при редактировании своей первой трагедии, драматург стремится подчеркнуть виновность в случившемся одного из героев – Синава. Здесь она изначально несомненна: правитель, зная о несклонности к нему Ильмены и узнав уже во втором действии о любви девушки и его собственного брата Трувора, все же не находит в себе сил победить греховную страсть и принуждает дочь Гостомысла к браку, что и оканчивается трагически для всех героев. Несмотря на это, Сумароков считает необходимым внести ряд исправлений, призванных сделать восприятие образа героя более негативным. Так, удаляется «высокая» его характеристика из уст Ильмены, страдающей от действий правителя («Ты Гостомыслу друг, мне хочешь сердце дать. / Ты ввел во град покой, скончав его напасти, / Ты добродетелен, велик, достоин власти»[[110]](#footnote-110)), самому Синаву отказывается в праве проявить относительную, но все же заботу о влюбленных («Когда б ты Трувора сурово приняла, / Он стал бы забывать, что ты ему мила, / И, в вечной живучи с Ильменою разлуке, / Не стал бы сетовать и жить в напрасной муке. / А ты бы, слыша то, как он тебя забыл, / Забыла и сама, как он тебя любил»[[111]](#footnote-111)) и произнести до наступления трагических последствий фразу, напоминающую раскаяние («Кем так, как ныне мной, любовна страсть играет, / Тот часто грубости в смятении вещает»[[112]](#footnote-112)). Важнейшее связанное с этим изменение – удаление из монолога вестника фрагмента, где он описывает, как Трувор прощает брата перед смертью:

Но если в нем еще увидите мне брата,

Скажите вы ему, что я вину простил,

Что верной он меня любовницы лишил.

Скажите, что ему я всяких благ желаю

И, мести не хотящ, без мести умираю.[[113]](#footnote-113)

Нравственное наказание героя, оставленного без прощения, кажется еще ужаснее, вынесенный ему автором приговор – строже.

В соответствии с этим вектором происходят и иные трансформации. Так, как и в «Хореве», из текста исчезает мотив предвестия будущей катастрофы (дважды: изначально об отсутствии надежды в первой редакции Синав говорит в начале второго действия («А я вас наяву зрю, злобнейши минуты, / Не будете ли вы источником тьмы бед? / Надежды к моему спокойству больше нет»[[114]](#footnote-114)), потом – в конце третьего («Не будете ли вы источником тьмы бед? / Надежды к моему спокойству больше нет. / О злополучный день! О время муки странной! В какой я стражду днесь болезни несказанной!»[[115]](#footnote-115))). Кроме того, при исправлении из трагедии исключается монолог Трувора о естественном праве на любовь, напоминающий философию Астрады в «Хореве»:

Великодушие отец твой тако чтит,

Что человечества остался в нем лишь вид.

Иль производятся герои от природы,

Чтоб не иметь забав им в жизни, ни свободы,

И, угнетаючи престрого естество,

Разрушити скоряй им данно существо?

Геройски имена вселенна превозносит,

Но дани и себе от нас природа просит.

Ты рвешь без милости меня в тоске своей.

Богам лишь свойственно, чтоб не иметь страстей.

Возлюбленного зря в вздыханиях бессметных,

Ты, смертна будучи, последуй правам смертных.[[116]](#footnote-116)

Другая важная функция последней правки – устранение обвинения в адрес Гостомысла. Роль этого персонажа неоднозначна: с одной стороны, он истинный герой, не подверженный никаким страстям и явно выполняющий функцию резонера (например, поучая свою дочь, что ей делать, будучи на новгородском престоле), не раскаивающийся в финале после смерти дочери и никак за это не наказанный. С другой же – конечно, отчасти он все же виновен в гибели Ильмены и Трувора. Во второй редакции Сумароков стремится всячески возвысить образ Гостомысла, прояснить его роль. Драматург вырезает несколько фрагментов, содержащих обвинения в адрес героя: помимо приведенного монолога Трувора, из трагедии исключаются претензии Ильмены к отцу в первом («За что ты, Гостомысл, так злобно дочь терзаешь?»[[117]](#footnote-117)) и пятом («Но горести сии все ты мне приключил. / Уже ли зришь, что ты послушну дочь взрастил?»[[118]](#footnote-118), «…терзаема тобой, тебя жалела»[[119]](#footnote-119)) действиях. Кроме того, сама мотивация героя для того, чтобы его дочь вступила в брак с Синавом, во второй редакции несколько иная: если изначально Гостомысл говорит, что такой союз принес бы им славу («Мне отвращения от толь преславных уз»[[120]](#footnote-120)), то после переработки оказывается, что он надеялся, что брак будет для дочери приятен: «Отврата от таких тебе приятных уз» [с. 87].

Ю. В. Стенник в статье, посвященной переработке «Синава и Трувора», утверждает, что «со стороны содержания» трагедия почти не правилась, – впрочем, сводя возможную правку к «изменениям политического характера»[[121]](#footnote-121). Единственный обнаруженный и прокомментированный им пример такого рода изменений состоит в том, что Гостомысл советует Ильмене превозносить людей, не «природою почтенных», как было написано изначально (Стенник справедливо указывает на неоднозначность такой характеристики: неясно, имеются ли в виду просто одаренные от природы люди или представители родового дворянства), а «ко правде прилепленных». Впрочем, следует заметить, что эта правка связана и с поиском более глубокой рифмы («прилепленных – укрепленных»), то есть семантическая наполненность трансформации неочевидна. Более явное политическое содержание можно обнаружить в исправлении другой строки из поучения Гостомысла: вместо «И в утеснении невинность защищай»[[122]](#footnote-122) герой говорит «И в утеснении невинных защищай» [с. 112], то есть под защиту должна попасть не абстрактная добродетель, а конкретные люди. В целом такую реплику можно трактовать как личную просьбу к Екатерине II, которую Сумароков не раз просил о помощи в письмах (зачастую в том числе и считая себя невинно обиженным).

В) «Семира»

Наиболее заметная семантическая правка в «Семире» обнаруживается уже в списке действующих лиц. Олег в рукописях (в «парижской», описанной Резановым, и, вероятно, в «загребской») назван князем Новгородским, а в печатном варианте — правителем Российского престола. 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»[[123]](#footnote-123). Кроме того, правка позволяет подчеркнуть главенство Олега над Оскольдом, поименованным как «князь киевский», что ничем не ниже статуса «князь новгородский», и проясняет, что Олег не был в полном смысле слова законным князем — только регентом при Игоре.

В самом тексте трагедии всего несколько правок обнаруживают связь с семантическими трансформациями текста. Они принадлежат к разным фрагментам пьесы, 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. Приведем 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.[[124]](#footnote-124)

Выделение заслуги Ростислава (по сути — предательства) уступает место восхвалению любви Семиры, статус ее поступка, в отличие от статуса поступка ее возлюбленного, повышается. Приведем теперь фрагмент из реплики Олега, обращенной к Семире и уже изначально посвященной 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.[[125]](#footnote-125)

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.[[126]](#footnote-126)

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.

Итак, заметно, что в этой трагедии наблюдаются следы той же тенденции, что обнаруживалась в «Хореве» и «Синаве и Труворе»: во-первых, подчеркивается личная виновность одного из персонажей – Ростислава, во-вторых, любовь уже не может «довольно извинить» грешника, выше нее оказывается представление о должном, необходимом.

# Глава 2. Пространственно-временная организация трагедий А. П. Сумарокова

1. ***Пространство***

Категория пространства в драматических произведениях может пониматься как минимум трояко. Во-первых, каким-то образом пространственно организован художественный мир текстов – и анализу пространства именно в таком его понимании, главным образом, и будет посвящена настоящая глава. Во-вторых, свое пространство имеет сцена, на которой разворачивается действие, — и в случае трагедий А. П. Сумарокова, непосредственно принимавшего участие в постановке своих пьес, расположение и перемещение актеров, декорации и проч. также имеют отношение к авторской интенции. Понятно, однако, что прямого доступа к этому материалу у нас нет (за исключением небольшого числа письменных свидетельств и тех крайне ограниченных деталей, которые можно восстановить из самого текста трагедий), как нет и задачи подробно обозреть историю театральных постановок, поэтому проблемы такого рода будут затронуты в работе очень ограниченно и только в связи с собственно поэтикой сумароковских произведений. Третье понимание пространства в трагедии обнаруживается, в частности, в статье Н. Т. Пахсарьян «Границы трагического пространства в классицистической трагедии П. Корнеля». Под этим термином исследовательница понимает, скорее, законы художественного мира вообще в связи с «эмоциональным, переживаемым»[[127]](#footnote-127), то, как в произведении реализуется трагическое начало уже вне «категорий геометрии». Проблемы трагического, безусловно, важны и для настоящей работы, однако представляется, что к их анализу можно подойти именно благодаря изучению различных уровней поэтики художественного текста.

Действие всех пяти рассматриваемых пьес, как следует уже из вступительных ремарок, происходит в столичных городах в жилищах правителей (что легко объяснимо самой спецификой жанра, согласно которой на сцену должны были выводиться именно монархи). События трех произведений разворачиваются на Руси, причем в «Хореве» и «Семире», согласно ремаркам, «действие в Киеве, в княжеском доме», а в «Синаве и Труворе» «действие есть в Новегороде, в княжеском доме». В трагедиях «Гамлет» и «Артистона» демонстрируются события, происходящие соответственно в столицах Дании и Персии, которые Сумароков не поименовывает, вероятно, в силу неважности этих подробностей. Место действия двух последних трагедий объединяет экзотичность изображаемого пространства, однако их хронотопы во многом несходны не только из-за оппозиции запада и востока, но и благодаря категории времени, которой будет посвящена вторая часть настоящей главы: события «Артистоны» происходят в языческом государстве задолго до Рождества Христова, тогда как «Гамлет» — единственная из пяти рассматриваемых трагедий, действие которой разворачивается уже в рамках христианской цивилизации, что существенно повлияло в том числе и на ее пространственную организацию.

Трагедии, действие которых происходит не на территории Руси, все же, скорее, являются исключением и для драматического творчества Сумарокова, и для заданного им канона этого жанра. Факт того, что уже первая русская трагедия «Хорев» написана на сюжет из национальной истории, а не посвящена античной истории и мифологии, как то было свойственно французским образцам жанра, неоднократно привлекал внимание исследователей литературы XVIII в. Так, В. Я. Стоюнин в своей монографии 1856 года «Александр Петрович Сумароков» формулирует ставшую позднее общим местом идею о том, что функция трагедий Сумарокова заключалась в демонстрации идеала поведения правителя и дворянина. Исходя из этого ученый и трактует обращение к русским историческим сюжетам: древняя Русь, как полагает Стоюнин, выступала для современников более близким эквивалентом античности, то есть неким идеальным пространством, образцом (кроме того, использование ее как места действия способствовало сближению собственно русского и европейского[[128]](#footnote-128)). Из той же предпосылки исходил спустя полтора столетия, на исходе XX века, Ю. В. Стенник. В статье «Историософские аспекты содержания русской драматургии XVIII века» исследователь утверждает, что «выведение на сцене далеких предков — князей и вельмож Киевской Руси — призвано было подтвердить в глазах современников драматурга исконность утверждаемых в пьесах норм нравственного поведения»[[129]](#footnote-129). Такого рода мотивировки обращения к древнерусской истории представляются органичными для середины XVIII в. – периода, когда, по меткому выражению Л. В. Пумпянского, «восторг перед Западом… перешел в восторг перед собой как западной страной»[[130]](#footnote-130).

Значимым является и то, что в ранних трагедиях Сумарокова действие разворачивается в двух важнейших центрах домонгольской Руси – Киеве и Новгороде. Выбор именно Киева как места действия для первой русской трагедии, как представляется, не случаен. К. Осповат в книге «Terror and Pity: Aleksandr Sumarokov and the Theater of Power in Elizabethan Russia» связывает его с визитом в этот город в 1744 г. Елизаветы Петровны и ее двора: в Киеве было разыграно театральное действо, в рамках которого актер, представляющий Кия, объявлял императрицу своей наследницей[[131]](#footnote-131). Исходя из этого, можно сделать вывод о том, что именно Киев и сама выведенная в «Хореве» фигура Кия для елизаветинской эпохи выступали символом истока русской государственности. При этом если обращение к пространству Новгорода в «Синаве и Труворе» объяснимо стремлением показать нечто *иное*, чем то, что было продемонстрировано в «Хореве» (в том числе и структурно), но *равное* ему, как равновеликими в истории Руси являются Киев и Новгород, то вторичное использование пространства Киева в трагедии «Семира» (действие которой разворачивается хотя и в другой хронологический период, но не без связи с событиями «Хорева»), напротив, вероятно, призвано подчеркнуть связь между этими двумя сумароковскими произведениями, структура второго из которых во многом является повторением модели первого, от которой Сумароков отходит в двух промежуточных трагедиях – в «Гамлете» и, в особенности, в «Синаве и Труворе». Можно помыслить, кроме того, и смысловую оппозицию начал, которые эти две столицы символизируют (как то в русской культуре обычно противопоставляют свободолюбивый республиканский Новгород и Москву, основывающуюся на сильной единоличной власти), однако убедительных оснований для такой гипотезы в сумароковских трагедиях не наблюдается.

Пространство трагедий трехмерно, имеет четко выраженную горизонталь и вертикаль. Вначале следует рассмотреть «горизонтальный» уровень художественного мира – то есть землю, на которой, собственно, и разворачивается действие.

* 1. *Горизонтальный уровень пространства*

Пространство трагедии построено по принципу концентрических кругов, однако наиболее очевидная граница в большинстве случаев проводится между городом и внешним миром за его стенами. Пространство вне города — внесценическое, там происходит действие тех фрагментов трагедии, о которых рассказывают вестники, — битва в «Хореве», «Семире» и «Артистоне», гибель Трувора в «Синаве и Труворе» и др. «Гамлет» — единственная из пяти трагедий, в которой эпический эпизод (сражение принца с наемными убийцами) не вынесен за стены, а разворачивается в черте города – в храме (что, конечно, само по себе глубоко символично и сразу дает понять, что конфликт этой трагедии – не столько политический, сколько религиозный).

Рассмотрим кратко уровни внешнего мира в порядке убывания

А) «Целый свет», «вселенна».

«Вселенна» равно земному пространству – но не небесам и не аду, находящимся в иных плоскостях. Она включает в себя иные страны, в том числе соседние («Что будут мыслити державы сей соседы?» [с. 98] в «Синаве и Труворе» и мн. др.), однако эти государства в каждой из трагедий являются не субъектами, равными той стране, в которой происходит действие, или хотя бы соотносимыми с нею, а объектами, испытывающими воздействие находящегося в центре мира Города и могущими быть ему подчинены: «И всю вселенную России дать под власть» [с. 49] в «Хореве» и т. д. Своего рода подчинение мира уже осуществляется не путем военного вторжения, а через распространение по нему славы о героях-правителях Города («От имени его трепещет целый свет» [с. 145] в «Артистоне», «Вселенной показать своих геройских дел» [с. 201] в «Семире»). Исключением здесь вновь становится «Гамлет», в котором не реализуется тот имперский миф, который находит отражение в остальных произведениях[[132]](#footnote-132): очевидно, Дания в глазах Сумарокова не могла служить образцом империи, как Россия или Персия (кроме того, важна и иная расстановка в этой трагедии смысловых акцентов). Вселенная-«реципиент» славы героев, таким образом, становится не просто географическим пространством, а совокупностью людей, его населяющих, – и в этом смысле даже она имеет свои естественные, природные границы. Так, в «Хореве» про заглавного героя говорится, что «строптивые соседы / По Северу гласят до волн его победы» [с. 49] — то есть своего рода «краем света» здесь становится океан.

Б) Подвластные земли

Этот уровень выделяется не столько на основе «политической географии» мира трагедии (хотя отчасти такое выделение также было бы верным – например, в «Артистоне» про Дария сказано, что «И скипетру его подвержено полсвета» [с. 151]), сколько из-за явной противопоставленности города, в целом равного государству, и в основном дикой, природной территории вокруг него, не являющейся, однако, частью иного политического образования (хотя могущего и не быть подконтрольной нынешнему городскому правителю – например, «остаточный предел» со «множеством сел» во власти Завлоха в «Хореве»). Оппозиция города и внешнего пространства как территорий цивилизации и природы, культуры и дикости, своего и чужого – одна из важнейших в художественном мире сумароковской трагедии. Внешний мир наполнен многообразными природными объектами – горами, степями, болотами, лесами, пустынями и проч. – причем их перечень чаще случаен и не связан прямо с географией той страны или города, о которых идет речь (это, в частности, демонстрируют сделанные автором правки, при которых один объект ради формальных нужд свободно заменяется на другой в той же функции). В. В. Трубицына в своей монографии «Эстетические и художественные начала русской лирики и драмы в творчестве А. П. Сумарокова (песни, трагедии)» выдвигает следующий тезис: «У Сумарокова «внешний мир» представлен как альтернатива «трагедийному месту» — это пространство жизни, а не смерти (как у Расина)»[[133]](#footnote-133). С мнением исследовательницы, однако, согласиться можно лишь отчасти. Для любого из героев внешний мир – место антигуманное, жестокое, обиталище диких зверей (напр., в «Хореве» — «Или подобиться во бранных действах нам / В пустынях ужасно воюющим зверям» [с. 57] и мн. др.). Оно может стать для героев желанным, оцениваемым положительно относительно города – но только если в самом городе места для них не оказывается. Это происходит по нескольким причинам. Во-первых, оппозиция своего и чужого меняется на противоположную для героев, вынужденных выступить против правителя (Отан в «Артистоне», Оскольд в «Семире») или самоидентифицирующихся с ними (дочь Завлоха Оснельда в «Хореве», сестра Оскольда Семира). Показательно при этом, что даже если восставшие против правителя персонажи находятся в городе, для сражения они покидают его пределы и наступают извне, тем самым актуализируя границу между двумя противопоставленными пространствами. Во-вторых, в изгнание (добровольное или принудительное) в «Синаве и Труворе» и «Артистоне» отправляется или имеет возможность отправиться герой-любовник, лишенный возможности быть вместе со своей возлюбленной (Трувор и Оркант соответственно). Вариантом такого мотива можно считать совместное бегство любовников из города, заявленное потенциально – как предложение – сразу в нескольких трагедиях. Например, в «Гамлете» Офелия предлагает заглавному герою следующее:

И убежать со мной в какой незнатный град.

Хоть в самый дальний край пространныя вселенной,

И жить в убожестве в любви уединенной.[[134]](#footnote-134)

(Примечательно, что даже в этой трагедии на сюжет из датской истории альтернативой столице может быть только «незнатный град», иных столиц в рамках того же самого произведения возникнуть не может). Этот же мотив «рая в шалаше» возникает в трагедиях «Хорев» и «Синав и Трувор». Тема уединенного счастья на лоне природы вдали от света, вероятно, связана с влиянием на Сумарокова идей горацианства, однако для героев трагедий такая жизнь отнюдь не идиллична, потенциально она сопряжена со страданиями. Так, Трувор уговаривает Ильмену бежать с ним такими словами:

Отважься ты со мной жить в бедности в пустыне,

С презренным, с выгнанным, с оставленным от всех!

Покинь с желанием надежду всех утех,

Которы пышностью князей увеселяют,

И честолюбия ничем не утоляют.

Довольствуйся одним пустынным житием,

Будь мне участница в несчастии моем… [с. 120]

Заметно, что даже при наличии «участницы» состояние героя будет характеризоваться как страдание, а сам себя он продолжит оценивать именно как изгнанника. В финале пьесы такой судьбе Трувор предпочитает самоубийство. Горацианский мотив уединения влюбленных на лоне природы трактуется отнюдь не идиллически, то есть locus terribilis в этом жанре так нигде и не уступает место locus amoenus. Полюса культуры и дикости соотносятся в трагедии Сумарокова однозначно, второе начало не может заменить для героев первое.

Мотив удаления из города любовника возникает, помимо «Синава и Трувора», в трагедии «Артистона», где заглавная героиня сама просит Дария удалить из города Орканта, чтобы уменьшить его страдания от расставания с возлюбленной. Заметно при этом, что объекты природы, которые разделят в этом случае героев, являются не только физической преградой (как то в «Хореве» — «Ни блата, озера, ни степи, ни леса, / Ни горы каменны, ни мрачны небеса / Остановить его не возмогли в походе» [с. 40]), но и препятствием для чувства:

Дремучие леса и превысоки горы,

Широки озера и пустота степей

Закрыти от моих хотят тебя очей. [с. 120]

Представляется символичным то противопоставление, которое возникает между дикой природой и нежными, высокими чувствами героев, – таким образом выстраивается оппозиция между просвещенной, разумной любовью и дикостью и варварством природного мира, которому соответствуют необузданные страсти персонажей, виновных в бедах влюбленных.

Третий повод для удаления из города в мир природы демонстрирует трагедия «Гамлет». Раскаявшаяся в своем грехе Гертруда, внемля совету Арманса, собирается уйти в пустыни или «лесы темны» (объекты природы вновь свободно варьируются), где намеревается вечно молить Бога о прощении («Я свет покину ввек и скроюсь в лесы темны, / Жилищи будут там пещеры мне подземны»[[135]](#footnote-135) и т.д.). Мотив пустынного уединения ради покаяния и молитвы позже найдет свое воплощение в другом драматическом произведении Сумарокова – пьесе «Пустынник». Интересно при этом, что для Гертруды такой поступок является аналогом самоубийства, которое на не может совершить по религиозным мотивам (что не останавливает в этой же трагедии Полония):

Когда б я жизнь свою могла скончать безгрешно,

Я б с радостью тебе последовала спешно;

Но ах! закон и свой живот пресечь претит,

И самовольну смерть мучением платит…[[136]](#footnote-136)

Такое соотнесение особенно ярко противоречит тезису Трубицыной: внешний мир для Сумарокова, скорее, и правда представляет собой пространство смерти

В) Пространство вокруг города

Примыкающее к городским стенам внешнее пространство следует выделить отдельно, поскольку оно представляет собой уже не просто обширное «там», абстрактно противопоставленное в сознании героев их собственному миру, а совокупность некоторых конкретных локусов, в которых разворачиваются те части действия трагедии, которые вынесены драматургом за сцену и в рамках которых могут перемещаться сами сценические персонажи.

Прежде всего, к городским стенам прилегает поле – место битвы и героической гибели (напр., в «Семире» — «Дир, младший брат его, погиб на ратном поле» [с. 198] и т.д.). Топос ратного поля, вероятно, заимствован Сумароковым из древнерусской литературы, где он имел важное значение[[137]](#footnote-137). Город и поле противопоставлены друг другу как пространства мира и войны. Так, в той же «Семире» 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» [с. 195]). Такой мотив актуализирует противопоставленность города внешнему миру, восприятие последнего как «чужого», как источника опасности – однако смерть в битве все же не оценивается исключительно негативно, такая гибель является славной, достойной истинного героя-война, в отличие от насильственной смерти в «мирном» пространстве – в городе.

Для трагедии «Семира» важно, что 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», «Поди уготовляй мне воинство в лесах» [с. 195]); оттуда же Оскольд и выступает на Киев («И брат твой из лесов идет под самый град» [с. 232]). 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. 195]. Леса, таким образом, становятся пространством, противопоставленным городу, способным укрывать от него и бороться с ним. Сокрыться в лесах от света желает, как следует из приведенной ранее цитаты, и Гертруда, что подчеркивает связь этого локуса с соответствующим мотивом.

В трех древнерусских трагедиях важную роль играют водные источники. Основные гидронимы Киева и Новгорода объединены в «Семире», где неизбежно возникает оппозиция между этими городами («И множество людей в Днепре живот кончало» [с. 198]; «Почто он Игоря отсель пред сими днями / Отправил на Ильмень и не оставил с нами?» [с. 190]). Это единственная из рассматриваемых трагедий, где городу оказывается противопоставлена некая равновеликая величина. В двух других трагедиях, действие которых происходит, соответственно, в Киеве и Новгороде, упоминаются только собственные гидронимы – однако там, как представляется, они играют куда более важную роль.

В трагедии «Хорев» сообщается, что «Сталверх скончал живот, / Низвергшись в глубину Днепровых быстрых вод» [с. 78]. Такой способ самоубийства, как представляется, не случаен. Во-первых, он имеет свой претекст: Сталверх по своей сюжетной функции напоминает Максима, героя трагедии П. Корнеля «Цинна» (эти произведения схожи и еще по ряду оснований), также предавшего главного героя в руки правителю и якобы бросившегося в воды Тибра (что, впрочем, оказывается ложью). Во-вторых, значимо, что герой, раскаявшийся в совершенном грехе или допущенной роковой ошибке (до конца не ясно), не закалывается самостоятельно, как то «принято» у сумароковских героев, а ищет гибели в природе. Обнаруживается типологическое сходство между таким поступком и стремлением Гертруды окончить век в пустыне, что и заменяет для нее именно самоубийство.

В «Синаве и Труворе» упоминаются два гидронима – Волхов и Ильмень. Именем второго названа и главная героиня этого произведения Ильмена, что замечали все исследователи, обращавшиеся к этой трагедии Сумарокова. Последнее обстоятельство дополнительно подчеркивает важность водных объектов для действия трагедии и их соотнесенность с судьбами персонажей. Новгород расположен на берегах реки Волхов вблизи ее истока из озера Ильмень (Сумароков, впрочем, ошибочно говорит о том, что действие происходит в устье реки). Несмотря на то что Ильмена названа именно «в честь» озера («А ты где, озеро, ни будешь глашено, / Которо именем драгим украшено» [с. 125]), роль в произведении Волхова является куда более важной (впрочем, исходя из того, что действие трагедии, в особенности, внесценическое, происходит на месте слияния этих водоемов, можно предположить, что они воспринимаются как некое единство). Герои несколько раз перифрастически именуют город «брегами» («Любовь сии брега столицей избрала» [с. 98], «О бедоносный град! Противные брега!» [с. 118]), причем особо подчеркивается, что именно на берегу Волхова совершает свое самоубийство Трувор («Близь устья Волхова в себя сей меч вонзил» [с. 126]). Как и в случае с «Хоревом», река становится здесь местом гибели, что органично сочетается с ее восприятием как мифологического образа – границы между двумя мирами – миром живых и миром мертвых[[138]](#footnote-138). С образом реки здесь связывается не только реальная смерть, но и «душевная» гибель другой героини трагедии – Ильмены (обретшая в результате и физическое воплощение: девушка закололась):

Свергаюсь в ярости воюющих валов

В пучину страшную с высоких берегов. [с. 109]

(Нагнетание в трагедии мотива берегов еще больше усиливает связь между метафорой и реальным пространством). В случае Ильмены, таким образом, географическое пространство становится материальным воплощением иного – внутреннего, внешний по отношению к героине предметный мир – отражением ее душевной жизни.

Мотив Волхова возникает в этой трагедии и в финальной реплике Синава: «Разлей свои валы, о Волхов! на брега, / Где Трувор поражен от брата и врага» [с. 128]. Образ реки, становящейся воплощением рока и затапливающей погрязший в грехе город, возможно, отсылает к мифу о затоплении, грозящем Петербургу – другому северному столичному городу «на брегах»[[139]](#footnote-139). Если допустить сознательное включение в текст такой аналогии, то этот шаг можно воспринять как выражение критического отношения к современной автору действительности (о такой направленности трагедий регулярно писали, как правило, советские исследователи[[140]](#footnote-140)).

\*\*\*

Оппозиция города и внешнего мира явлена одновременно и в пространственном, и во временном аспекте. Последнее наиболее заметно на примере трагедии «Семира». 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. 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[[141]](#footnote-141)). В этой связи можно говорить о двух хронотопах, противопоставленных друг другу, — сценическом и внесценическом.

Физическая граница между пространствами – городские стены. Они упоминаются во всех рассматриваемый трагедиях, однако особо значимыми оказываются в двух из них – в «Хореве» и «Семире», где под стенами происходит подробно описанный бой. Действие обеих трагедий разворачивается в Киеве, причем герои говорят об одних и те же стенах, возведенных Кием. 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»[с. 41], Оскольд в «Семире»: «Но в сей они мя час за стены проведут» [с. 196]), или под стенами происходит бой: «Я буду защищать до гроба здешни стены» [с. 222] и т. д. Интересно, что, согласно сюжету «Хорева», Кий не является в полном смысле основателем этого города: он захватил в нем власть, изгнав князя Завлоха, — однако именно обнесение города стенами, то есть его символическое обособление, отделение от внешнего пространства, и оказывается актом, утверждающим роль Кия как родоначальника. Здесь актуализируется этимология слова «город» как огороженного, огражденного места. О том, что внутренняя форма этого слова была для Сумарокова жива, говорит его претензия к строке Ломоносова «Блаженство сел, градов ограда», высказанная в «Критике на оду»: «*Градов ограда* — сказать не можно. Можно молвить *селения ограда*, а не *ограда града*; град от того и имя свое имеет, что он огражден»[[142]](#footnote-142).

Отношение героев к возведенным Кием стенам зависят от того, как они определяют себя относительно этого правителя. Для Оснельды Кий – захватчик, «пришлец», поэтому стены она характеризует таким образом: «О вы, противны стены, / Которыми пришлец сей город оградил!» [с. 49]. Замкнутость городского пространства оценивается героиней как воплощение ее собственной несвободы, Киев для Оснельды – темница, из которой она хочет выйти («Отверзи мне врата любезныя темницы / И выпусти меня за Киевы границы» [с. 52]). Для Семиры, напротив, Кий – основатель рода, и возведенные им стены свидетельствуют о легитимности претензий на престол ее брата Оскольда: «На то ли Кий сей град стенами окружил, / Чтоб сродник в нем его рабом Олегу был?» [с. 192]. Однако Оскольд штурмует извне те стены, которые его предок возвел до защиты города, а защищает их Ростислав, сын Олега (см. приведенную выше цитату с обещанием «защищать до гроба здешни стены»), тем самым захватчики и защитники меняются ролями и власть победителей окончательно легитимируется.

В трагедии «Гамлет» сражение происходит не у городских стен, а в храме, причем сам храм во многом перенимает их функцию. Согласно сюжету, Полоний подсылает пятьдесят разбойников, чтобы убить мятежного принца и его мать, — и те укрываются в храме, где стоит гроб с телом отца Гамлета («Я ввел ея во храм к родительскому гробу»[[143]](#footnote-143)), — то есть физическое воплощение того начала, которое и подвигло героя на действие («Свирепство к должности, на жертву к месту гроба, / Где царь мой и отец себе отмщенья ждет!»[[144]](#footnote-144) и т.д.). Совмещение в одном локусе гроба и места религиозного поклонения сакрализирует, по сути, нехристианское чувство – жажду мести, оправдывает его. Гамлет и Арманс отбивались от разбойников, стоя во святых вратах («Против нападков их мы стали во вратах, / И защищалися, пренебрегая страх»[[145]](#footnote-145)), что является аналогом врат в стене, открывающих доступ в город (напр., в «Хореве» «Кий, как ветер прах, / Народы разметав, во градских уж вратах» [с. 39] и т.д.). Полоний и Клавдий, как будет видно из последующего анализа, являются выразителями ценностей, прямо противопоставленных в трагедии христианскому началу, и сражение в храме с подосланными ими убийцами – не что иное, как битва двух религиозных и этических систем.

Помимо храмов (поименованных так и в тех трагедиях, где действие происходит в рамках языческого хронотопа – напр., в «Хореве – «Я башни разметал и храмы разорил» [с. 44]), город в сумароковских трагедиях, будучи пространством условным, может включать в себя ограниченное число объектов, как выделяемых, скорее, случайно (напр., башни в приведенной цитате, улицы в «Семире» — «По улицам текла кровавая река» [с. 198]), так и имеющих свою сюжетную функцию. В рассматриваемой совокупности текстов выделяются два таких локуса – темница и площадь. Темницы в трагедиях – место содержания пленников, где могут происходить важные для развития действия события (например, самоубийство Полония в финале «Гамлета» или диалог Семиры и Оскольда в «Семире»). Важным представляется то противопоставление тьмы и света, которое заключено в самом этом слове: эта оппозиция является для художественного мира трагедий одной из важнейших. Площадь – место казни, причем, с одной стороны, позорной, противопоставленной смерти благородной — в бою, в поле (см. в «Семире» — «Но повелитель твой в темнице и цепях... / Умрет на площади!..» [с. 216], «Вообрази себе, как тяжко умереть / Тому на площади, кто в свет рожден владеть» [с. 221]), а с другой – законной именно в связи с публичностью этого процесса. М. М. Бахтин в своей известной работе «Формы времени и хронотопа в романе» говорит об античном хронотопе площади как о месте принципиально общественном, публичном, таком, где субъектом действия, вершителем правосудия был сам народ («…античная площадь — это само государство (притом — все государство со всеми его органами), высший суд, вся наука, все искусство, и на ней — весь народ. Это был удивительный хронотоп, где все высшие инстанции — от государства до истины — были конкретно представлены и воплощены, были зримо-наличны. И в этом конкретном и как бы всеобъемлющем хронотопе совершались раскрытие и пересмотр всей жизни гражданина, производилась публично-гражданственная проверка ее»[[146]](#footnote-146)). Тесная связь хронотопа площади с театральностью и с античным по своему происхождению жанром трагедии определила его присутствие и в произведениях Сумарокова.

Интересны две пространственные «неправильности», которые обнаруживаются в связи с оппозицией поля и площади в «Гамлете». Во-первых, смерть отца Гамлета является ненормальной, прежде всего, с точки зрения пространства: «Отец мой убиен среди своей страны, / Не в поле, на одре лукавыя жены!»[[147]](#footnote-147) (одр – вообще важная составляющая предметного мира в этом произведении, своего рода, символ власти наряду с троном, место, куда можно возносить и восходить: «На царский одр, на трон, раба я вознесла»[[148]](#footnote-148), «И взыдет в Царский одр прекрасна дщерь твоя»[[149]](#footnote-149) — помимо приметы того времени, когда Сумароков творит, здесь видится и знак специфики этой трагедии, более «интимной», лишенной «эпической» по духу героики, чем прочие). Второе отклонение от нормы, также осознаваемое и проговариваемое персонажами, связано с тем, что Офелию, отказавшуюся стать женой Клавдия, должны были казнить не на площади, а в царском чертоге. В. А. Лебедев в статье «Знакомство с Шекспиром в России до 1812 года» усматривает здесь формальные причины: площадь – часть внесценического пространства, и если бы казнь происходила там, драматургу не удалось бы продемонстрировать зрителям развязку в том виде, как он это сделал[[150]](#footnote-150). Безусловно, такое объяснение можно признать удовлетворительным, однако представляется, что, помимо формальной, у этого шага были и иные причины. Вот такое решение объясняет сам Полоний:

Но вместо площади ей царь чертог свой дал

И совершити казнь отца ея избрал,

Чтоб знатной крови сей бесчестье не казалось,

А правосудие повсюду б наблюдалось.[[151]](#footnote-151)

Герой подчеркивает, что казнь в чертогах, совершенная собственным отцом, – менее бесчестна, чем на площади, потому что лишена публичности. За этими словами, видится, однако, не желание облагодетельствовать Офелию, а совсем иной подтекст: решение правителя незаконно и может всколыхнуть народ (важное «действующее лицо» в трагедии), поэтому казнь необходимо провести в тайне.

Нарушения нормы, обнаруживаемые в «Гамлете», лишь подтверждают то, что городское пространство в трагедиях устроено разумно, «правильно». Отношение к нему персонажей целиком связано с теми событиями, которые в нем происходили. Внутренний конфликт героев при этом определяет двоякое восприятие города как места действия трагедии. Например, для Оснельды в трагедии «Хорев» Киев – место, оцениваемое негативно с точки зрения политического конфликта и позитивно – с точки зрения любовного:

Места, толь много раз слезами орошенны,

Возлюбленным моим Хоревом украшенны,

Печалей и утех собрание и смесь… [с. 39]

Подобным же образом внутренний конфликт персонажей проявляется в отношении к пространству и в других трагедиях. В трагедии «Синав и Трувор» обнаруживается примечательное текстологическое изменение. В первой редакции произведения Сумароков вкладывает в уста Трувора строку «Я отлучаюся противных мне сих мест», тогда как во второй она заменяется на «Лишаюся навек я сих приятных мест» [с. 120]. Конечный вариант в большей степени соответствует логике произведения: Новгород для героя – место, в котором он мог быть соединен со своей возлюбленной, а «противным» для него должно быть именно отлучение от города, изгнание из него. Примечательно, однако, что изначально места все же были «противными»: свободная замена одного слова на противоположное как нельзя лучше демонстрирует, что для персонажей трагедии одновременно сосуществуют два противоречащих друг другу вектора восприятия реальности, то есть они находятся в состоянии конфликта с самими собою.

Доминанта городского пространства – княжеский дом, чертоги, где и происходит действие. Его физическое превосходство (конечно, имеющее символический подтекст) очевидно из трагедии «Синав и Трувор»: отъехав от Новгорода «с версту», Трувор «очи взвел назад и жалостно взглянул на отдаленно зданье» [с. 124] — то есть сам княжеский дом, возвышающийся над всем остальным городом и видимый издали. Жилище правителя именуется по-разному – как чертоги, замок (напр., в «Гамлете»), дом – впрочем, последнее наименование чаще используется в составе своеобразного топоса падения дома: например, «Пади над телом сим несчастливый сей дом» [с. 78] в «Хореве», «Разверзнется земля, падет во мглу сей дом»[[152]](#footnote-152) в «Гамлете» и др. Лексически формула, впрочем, не закреплена и может проявиться, например, в падении чертожных стен в «Хореве»: «Падите на меня, о вы, чертожны стены» [с. 80]. Топос падения дома как конечной катастрофы, гибели царского рода закрепится в русской трагедии и найдет свое выражение, например, в пьесе В. Т. Нарежного 1800 г. «Кровавая ночь, или Конечное падение дому Кадмова».

Пространство княжеских чертогов – то есть сценическое пространство – глубоко условно, что определено правилом единства места, которому следует драматург. В пределах княжеского дома в трагедиях находятся представители различных родов, часто друг с другом враждующих, что, как правило, никак логически не мотивируется. Заметно стремление драматурга развести по действиям части пространства, принадлежащие тому или иному герою (это в целом соответствует ритму развития конфликта: свой «ход» делает тот персонаж, пространство которого демонстрируется), однако это удается не всегда. Например, в трагедии «Хорев» первое действие происходит, очевидно, в жилище Оснельды, а второе – казалось бы, у Кия, однако в конце IV явления князь, согласно ремарке, «отходит», после чего на сцене разворачивается диалог Оснельды и Хорева без всяких маркеров того, что он происходит на «чужой» территории. Еще ярче условность пространства сцены проявляется в «Семире», где в третьем действии заглавная героиня 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», 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»[[153]](#footnote-153), 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»[[154]](#footnote-154). 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)»[[155]](#footnote-155). 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.

Пространственные противоречия Сумароков отчасти сглаживает в своей второй трагедии – в «Гамлете». Здесь возникает оппозиция между пространством сценическим – по сути, общим – и личными «храминами» героев. Потенциальная публичность сценического хронотопа проявляется в реплике Офелии, обращенной к Гамлету: «Но внидем в храмину мою, здесь быть ужасно. / Уже с тобою, князь, мне явно быть опасно»[[156]](#footnote-156). Такое пространственное решение, однако, оказывается не универсальным: зачастую драматург выводит на сцене события, не могущие происходить в публичном месте (например, заговоры против правителя в «Семире» и «Артистоне»), и тогда оппозиция между сценой и интимным пространством «храмины» оказывается не релевантной.

Внутреннее пространство чертогов, таким образом, становится центром художественного мира сумароковской трагедии. Именно отсюда расходятся все более широкие круги города и внешнего мира, функциональные по отношению к своему центру, подчиненные ему. Не такова, однако, пространственная оппозиция, выстроенная по вертикали. Характер этого соотношения следует рассмотреть пристальнее.

* 1. *Вертикальный уровень пространства*

Во всех рассмотренных трагедиях выстраивается сходная пространственная оппозиция, состоящая из трех членов – небес, земли и подземного мира (ада). Такая схема, безусловно, является наиболее традиционной для христианского мировоззрения, однако значима та роль, которую она играет в сумароковской трагедии, и то, каким образом модель преломляется в рамках этого жанра.

Центральную роль в этой системе занимает земная плоскость, где и совершается действие. Именно относительно нее выделяются верхний и нижний миры. В рамках этого пространства в целом тоже можно выделить зачатки вертикального устройства. Так, в трагедии «Семира» присутствует особый локус – «вышние чертоги» («Пойдем, пойдем отсель мы в вышние чертоги / И будем зрети то, чем мя накажут боги» [с. 235]), откуда можно наблюдать за событиями битвы, проходящей вне города. Наблюдение за ними, очевидно, также сверху ведет и Кий в первой редакции «Хорева»: «Я видел пыль столпом: какое предвещанье!» (монолог с этой строкой в начале пятого действия сменит потом известное рассуждение о «времени тяжком порфиры и короны»: эта правка подробно рассмотрена нами в главе, посвященной творческой истории трагедий). Такое расположение приближает смертных к позиции всевидящих богов. В «Хореве» же есть и упоминание трубного гласа, зовущего со стен на бой («Глас трубный с градских стен полки на брань зовет» [с. 61]), которое можно связать с доминирующей ролью государственных интересов, ради которых влюбленный герой вынужден поступиться частными.

Небеса в сумароковских трагедиях, с одной стороны, являются обиталищем богов (или единого Бога – в «Гамлете»), а с другой – сами метонимически воспринимаются как воплощение высшей воли (например, «Восставьте, небеса, вы падшу славу нам!» [с. 197] в «Семире» и мн. др.). Граница между двумя хронотопами – как пространственная (мотив ее непроходимости оказывается особенно важен в первой редакции «Хорева», где герои обвиняют в своих бедах богов, которые далеки от них и не слышат их просьб, — см. подробнее об этом в главе, посвященной творческой истории), так и временная. Соотношение земли и неба соответствует оппозиции времени и вечности: земная жизнь конечна и быстротечна, тогда как посмертная – вечна (например, реплика Гостомысла в «Синаве и Труворе» — «Пред всею вечностью лет осьмдесят иль сто — / Одна минута, миг или совсем ничто» [с. 119] и мн. др.).

Воля богов является героям через состояние небесной сферы. Так, в «Хореве» про Завлоха говорится, что «ни блата, озера, ни степи, ни леса, / Ни горы каменны, ни мрачны небеса / Остановить его не возмогли в походе» [с. 40]. «Мрачны небеса» являются здесь последним членом в ряду природных объектов, причем само их перечисление выстроено по принципу градации: от болот и озер (глубины) через степи, леса, горы и, наконец, сами небеса, то есть от наиболее низкого к наиболее высокому. В отличие от предыдущих элементов, небеса сами по себе не могут являться физической преградой, эпитет же «хмурые» с оттенком олицетворения говорит о том, что речь идет не столько про связанные с погодными явлениями препятствия, сколько про то, что сам поход (приведший Завлоха к поражению) был противен воле небес. Мотив идущего с небес предупреждения о том, что военный поход не соответствует воле высших сил и обречен на неудачу, встречается, например, в «Слове о полку Игореве» — тексте, конечно, не знакомом Сумарокову – и имеет, вероятно, фольклорную природу.

Важную роль в трагедиях играют и уже собственно «погодные» метафоры. Главная из них – метафора грозы в различных ее стадиях и проявлениях. Ее роль очевидна уже в первой сумароковской трагедии. Так, еще в начале второго действия Сталверх, предупреждая Кия о будущей катастрофе, призывает его «сокрыться грозных туч, доколе гром не грянет» [с. 47]. Приближение грозы как трагического исхода в третьем действии ощущает Оснельда, произносящая такую реплику: «О небо! Отврати свой гром иль праздно грянь!» [с. 50]. «Предварить толико лютый гром» [с. 62] еще надеется Кий в начале четвертого действия – а в пятом Астрада, узнав о гибели своей госпожи, уже его призывает («Разите, небеса, бросайте огнь и гром» [с. 73]). Финальное действие трагедии – сама разразившаяся гроза, и неслучайно здесь возникает традиционное для воинских повестей сравнение сражающегося Хорева именно с молнией: «И, яко молния, в полях с мечем блистает» [с. 76]. Наконец, в финале Кий, осознавший свою трагическую ошибку, слышит тот гром, который предрекали на протяжении всей трагедии (и которому предшествовала метафора битвы как молнии – как сама молния в природе предшествует грому): «Какой я слышу гром!» [с. 79]. Важно, что гром гремит не в момент убийства Оснельды или закалывания Хорева, а именно тогда, когда Кий понимает до конца степень своей виновности: гроза, таким образом, становится наказанием со стороны небес, богов (или Бога), причем наказанием внутренним и касающимся именно героя, совершившего преступление.

Метафора грозы как наказания возникает и в последующих трагедиях (например, в «Гамлете» для Гертруды «сверкают молнии, и небо мещет гром»[[157]](#footnote-157), в «Семире» грозящая катастрофа связана с надвигающимся на город облаком: «А страшный облак сей от града отврати» [с. 220], «Но страшный облак сей еще не пренесен» [с. 234]). Важно, однако, что подобные вмешательства высших сил остаются на уровне метафоры, реальной же карой за одержимость страстью становятся катастрофические последствия, наступающие для самих героев, и те муки совести, которые испытывают виновники. Трагическая гроза при этом – явление временное, преходящее, о чем говорится в первой же трагедии Сумарокова, имеющей счастливый финал, — в «Гамлете». Флемина произносит здесь такие слова:

Приятняй солнца свет, когда пройдет ненастье,

И слаще сладка жизнь, когда пройдет нещастье.[[158]](#footnote-158)

Мотив окончания ненастья явлен в следующей трагедии Сумаркова – в «Синаве и Труворе», однако здесь он переворачивается: прояснение становится плодом безумия познавшего свою ошибку Синава:

Проникли темноту лучи, сокрыта мгла:

Природа небесам цвет прежний отдала...

Но что вы, воины, вокруг меня дрожите?

Куда отселе все, куда вы прочь бежите? [с. 132]

Несмотря на то что Синав остается до конца трагедии в живых, будущего у него нет: его слава «навсегда затмилась», и в конце финальной реплики князь призывает небо покарать его, соглашается на собственную гибель (причем здесь вновь возникает метафора грозы): «Карай мя небо, я погибель в дар приемлю, / Рази, губи, греми, бросай огонь на землю!» [с. 133]. Значимо при этом, что единственный конкретный языческий бог, упоминаемый в трагедиях, — Перун («Перун! Почто меня от смерти ты избавил»), карающий бог-громовержец, что соответствует восприятию самого языческого рока.

Ад противопоставлен земле и небесам, в первую очередь, с точки зрения оппозиции света и тьмы. Его описание в той или иной мере появляется во всех трагедиях Сумарокова (например, в «Хореве» — «Оснельду погублю и сниду купно с ней / В подземные места чрез мрачные степени, / Чрез непреходный путь, во тьму, где дремлют тени» [с. 70]). Для обозначения этого пространства используется множество перифраз – «подземные места», «глубокие пропасти», «адский зев» и мн. др. Ад зеркален по отношению к небесам в том числе и потому, что здесь есть свои боги – они упоминаются в трагедии «Артистона», хронотоп которой наименее связан с христианством, поскольку Персия – часть восточного мира: «О боги вечной тьмы, я прибегаю к вам! / Коль боги от меня небесны отвратились» [с. 162]. В аду томятся тени – души умерших («Чрез непреходный путь, во тьму, где дремлют тени» [с. 70] в «Хореве» и мн. др.), причем для всех «языческих» трагедий никакой альтернативы преисподней как месту загробной жизни не предусмотрено. В трагедии «Хорев» в реплике Завлоха о смерти Оснельды возникает такой протохристианский (что у Сумарокова частотно) мотив, как сошествие в ад без пленения души: «Плененной не почтет тебя, нисшедшу, ад, / Заплачет по тебе с Хоревом весь сей град» [с. 81]. Согласно христианскому вероучению, в ад добровольно сходит Христос, тем самым побеждая и упраздняя его (см., напр., в «Огласительном слове на Пасху» Иоанна Златоуста: «Сошед во ад, Он пленил ад и огорчил того, кто коснулся Его плоти… Огорчился ад, ибо упразднен! Огорчился, ибо осмеян! Огорчился, ибо умерщвлен! Огорчился, ибо низложен! Огорчился, ибо связан! Взял тело, а прикоснулся Бога; принял землю, а нашел в нем небо; взял то, что видел, а подвергся тому, чего не ожидал! Смерть! где твое жало?! Ад! где твоя победа?!»[[159]](#footnote-159)). Оснельда – невинная жертва, сознательно пошедшая на смерть, — в некотором смысле уподобляется тем самым Христу, однако значимо, что такое откровение в устах Завлоха не представляет важности для Хорева, заглавного героя трагедии: «Какая польза в том несчастному Хореву?!» [с. 81].

Образ ада по-особому явлен в «Гамлете» — единственной из рассматриваемых трагедий, действие которой происходит в рамках христианской цивилизации. Преисподняя подробно описывается здесь устами Гертруды и иных героев как место, предназначенное именно грешникам, причем ее основная особенность – отсутствие в ней Бога, разлука с Ним:

Но, все, что ни страшит в смятении меня,

Чего себе ни ждет душа моя стеня,

Ничто в толикий страх злочастну не приводит,

Как то, когда сие на мысль мою приходит,

Что, ах! не буду зреть Творца я своего

И буду пребывать я вечно без Него.[[160]](#footnote-160)

Этот мотив позднее найдет свое логическое продолжение в трагедии «Димитрий Самозванец», для которой образ ада также будет чрезвычайно значим. Здесь для Димитрия пребывание в адской бездне, трактуемое таким образом, окажется возможным уже при жизни: «Беги!.. Куда бежать?.. Твой ад везде с тобою»[[161]](#footnote-161). В «Гамлете» же для души открывается и закономерная возможность пребывать не в аду, а на небесах – это касается отца Гамлета:

Я тень на облаках в воздушном мраке зрю

И слышу, что она по ветрам возглашает:

«Я стражду, а мой сын еще не отомщает».[[162]](#footnote-162)

Уже из этой цитаты, однако, что пребывание на небесах, однако, вовсе не означает райского блаженства: душа правителя страждет.

Ад для героев – не только реальное пространство, но и метафора ухудшения их состояния (эмоционального и проч.). Например, Ростислав, обращаясь в трагедии «Семира» к самому себе, произносит такую фразу: «Для получения обычныя забавы / Ты с самой высоты величества и славы / К дну пропасти падешь» [с. 224] (пропасть в трагедиях – одна из перифраз ада). Пространственные метафоры, связанные с внутренней жизнью героев, вообще частотны в трагедиях, причем подчас они складываются в определенную систему, что позволяет говорить о своего рода воображаемом (психологическом) пространстве.

*1.3. Воображаемое пространство*

Наиболее системно воображаемое пространство восстанавливается в первых трагедиях Сумарокова – в «Хореве», в «Гамлете», в меньшей степени – в «Синаве и Труворе». «Внутреннее» пространство всегда так или иначе соотносится с пространством реальным. Отчасти это явление было продемонстрировано выше на примере гидронимов в трагедии «Синав и Трувор»: доведенная до крайности неразрешимостью конфликта между любовью и долгом перед отцом, Ильмена свергается в воды, соотносимые с водами Волхова. В трагедии «Хорев» ведущую роль играет другой пространственный элемент, о котором мы также уже говорили в одном из предыдущих параграфов, — городские стены, «которыми пришлец сей город оградил». Замкнутость Киева соотносится для героини с невозможностью для нее всякого действия из-за терзающего Оснельду внутреннего конфликта. Изначально пленнице, по выражению Хорева, «открылся путь <> из здешних стен» [с. 37] — или, по выражению Оснельды, путь ко счастью («Чрез пущую беду отверзя путь ко счастью» [с. 38]). Однако любовь оказывается тем фактором, который не позволяет героине совершить это пространственное и ментальное перемещение из замкнутого пространства во внешний свободный мир: в реплике, обращенной к Астраде, девушка утверждает, что идет «в неисходимы сети» [с. 39], то есть теряет способность к движению. Получив письмо от Завлоха с запретом на соединение с Хоревом, Оснельда окончательно оказывается заключена между двумя противоположными для нее началами, что также выражено пространственно:

Печальный мя ответ родительскою властью

Терзает с стороны, с другия мучусь страстью. [с. 57]

Отсутствие действия, за которое критики и исследователи упрекали трагедию Сумарокова и сам жанр русской трагедии вообще, не только явлено уже в ее первом образце, но и мотивируется едва ли не физически: героиня лишена возможности действовать, совершать перемещения (не столько реальные, сколько психологические) именно потому, что такова трагическая ситуация, таков закономерный исход конфликта долга и страсти. В последующих произведениях Сумароков будет трансформировать модель жанра, создавая возможность для хотя бы какого-то действия.

Психологическое пространство трагедии «Гамлет» вновь обусловлено ее христианским началом. Здесь путь для героев всегда есть – или к Богу («Кратчайшими к Творцу путями притекаешь»[[163]](#footnote-163) и др.), или в адскую бездну («Сступи с пути сего, уж недалеко бездна»[[164]](#footnote-164) и др.). О возможности предпочесть первый второму говорит Гертруда Клавдию – однако для узурпатора этот шаг оказывается невозможным: свои рода сетями для него становится уже не любовь, а жажда власти («Мне царствия никак оставить не возможно»[[165]](#footnote-165)). Свой путь есть и у Гамлета – путь мести, активное действие, наталкивающееся на контрдействие («В пути ему стоят препятствия бессметны»[[166]](#footnote-166)).

\*\*\*

Пространство всех анализируемых трагедий Сумарокова, таким образом, составляет единую систему. В ее основе лежат несколько простых оппозиций – города и мира (urbi et orbi), небес, земли и ада и проч. Модель, заданная уже в первой сумароковской трагедии – в «Хореве» — при этом не столько эволюционирует в рамках рассматриваемых текстов, сколько каждый раз преломляется в соответствии с их общей направленностью. Особо заметно это на примере трагедии «Гамлет», где христианская парадигма во многом трансформирует основные пространственные элементы художественного мира.

Пространственная организация литературных текстов тесно связана с другой характеристикой их художественного мира – со временем. Последняя категория, а также взаимосвязь этих начал будут рассмотрены в следующей части главы.

1. ***Время***

Действие четырех из пяти рассматриваемых трагедий отнесено к реальному (или в качестве такового описанному к XVIII в., что не имеет в данном случае значения) историческому прошлому: «Хорев», «Синав и Трувор» и «Семира» написаны на сюжеты из древнерусской истории, «Артистона» – из древнеперсидской. «Гамлет» имеет сугубо литературный претекст (его мифологические истоки, конечно, не были известны Сумарокову), однако устранение из трагедии фантастических элементов также позволяет условно соотнести ее с датской историей. Изначальный отказ от мифологических сюжетов в пользу исторических чрезвычайно важен для трех «отечественных» пьес: время в трагедиях линейно, в них актуализируется связь между прошлым и настоящим, миром художественным и миром реальным.

Действие каждой из трагедий можно разместить на хронологической оси. Для этого во всех случаях на ней придется обозначить как минимум две точки – «сей день», когда происходит само действие, и некий момент в прошлом, с которым соотнесен нынешний поворот (в «Синаве и Труворе» следует отметить два таких момента). Состояние временных промежутков (рассматриваемое с точки зрения тех героев, которые являются субъектами его оценки, – причем в каждом из произведений доминирует только один взгляд, что и позволяет давать периодам единые характеристики) изменяется в пунктах, отмеченных на оси точками. Графически для трагедий «Гамлет» (глазами Гамлета), «Семира» (глазами Семиры) и «Артистона» (с той оговоркой, что промежуточный этап в ней не может быть оценен исключительно негативно) это будет выглядеть таким образом:

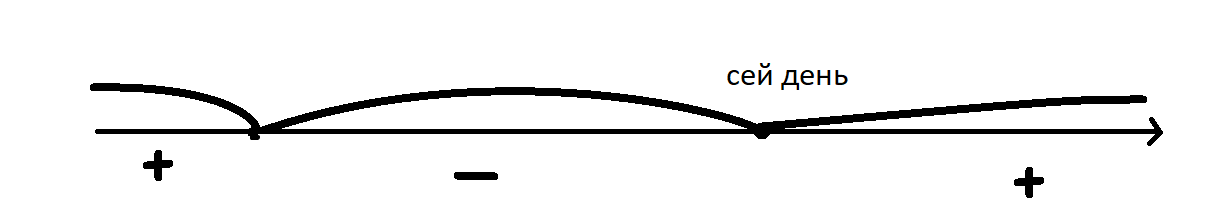


Рис. 1

Отличие «Хорева» заключается в том, что здесь для самих героев из-за трагической концовки отсутствует категория будущего: она появляется, только если ввести трагедию в ее исторический контекст. Это же справедливо и для «Синава и Трувора», сама схема которого, как уже было упомянуто, усложняется еще одной точкой в прошлом:

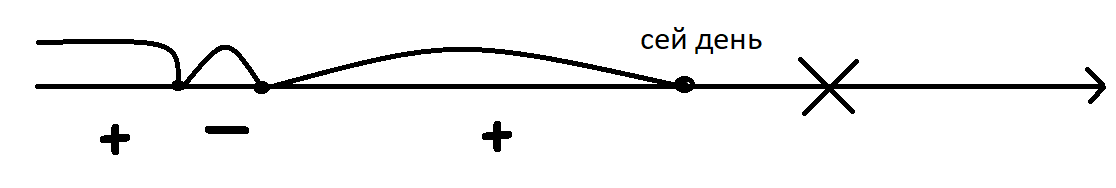


Рис. 2

Для того чтобы понять сущность выделенных элементов и выявить причины трансформации временной модели, следует отдельно проанализировать обнаруженные общие для трагедий этапы в их хронологической последовательности.

А) Прошлое +: «златой век радости»

Наиболее хронологически отдаленный период для каждой из рассматриваемых трагедий – идеальное прошлое, своего рода золотой век (понимаемый здесь метафорически). Для «Хорева» и «Семиры» это время – промежуток до захвата города Кием и Олегом соответственно («златой век радости», как обозначается это время устами Семиры), для «Гамлета» – годы правления отца заглавного героя до его убийства, для «Синава и Трувора» – эпоха «уставов древних» до наступления смуты, для «Артистоны» – период правления Кира, когда Персия оказалась в зените своей славы: «Ты ведаешь, Оркант, кто был на свете Кир: / Едва под скиптр он свой не покорил весь мир» [с. 149]. В трагедиях возникает оппозиция прекрасного прошлого и ужасного настоящего – однако золотой век в нескольких произведениях потенциально или реально может возродиться и в будущем, что придает художественному времени элемент цикличности. Так, в «Семире» Оскольд произносит такую фразу: «Я добродетель здесь хотел восстановить, / Возобновить златой век радостей во граде» [с. 230] (однако желанию героя не удается сбыться, хотя отчасти «златой век» все же восстанавливается именно с его смертью и соединением двух народов в один). В финале «Артистоны» мотив возвращения к прекрасному прошлому прямо явлен в заключительной реплике заглавной героини – дочери Кира:

Каков ты стал теперь, таков отец мой был.

Владей с щедротою Персидскими странами

И царствуй много лет ты счастливо над нами. [с. 188]

Прослеживается явная параллель между таким мотивом и одами 1740-1750-х гг., «общим местом» которых становится трактовка образа Елизаветы Петровны как своего рода «реинкарнации» ее отца – Петра Великого[[167]](#footnote-167). Например, у того же Сумарокова в «Оде … Прусской войне»:

Пребуди, Петр Великий, с нами

В любезной нам твоей крови,

Владей российскими странами,

Доколе свет стоит, живи.[[168]](#footnote-168)

и мн.др.

Артистона как дочь Кира могла бы, в таком случае, восприниматься в качестве аллюзии на саму Елизавету, однако важно, что в финале трагедии она не становится правительницей даже в качестве жены Дария: надежда на новый золотой век оказывается связана именно с уже находящимся на престоле монархом.

Концепция идеального прошлого в рамках трагического мира «рифмуется» с восприятием Древней Руси уже во времена Сумарокова, когда она выступила неким образцовым хронотопом, источником нравственных норм, что, по мысли многих исследователей, и заставило драматурга и его последователей писать трагедии именно на сюжеты из древнерусской истории. В этой связи на современность проецируется и возможность претворения «златого века» сегодня, что органично сочетается с посылом од.

Б) Прошлое –

Окончание «золотого века» ознаменовывается событием, которое во всех рассматриваемых трагедиях связано со сменой власти: в «Хореве» город захватывает Кий, в «Гамлете» погибает отец принца и на престол восходит Клавдий, в «Синаве и Труворе» происходит политический кризис, приведший к междоусобному противостоянию («Прибыток всех вельмож во граде разделил, / Граждан и воинство на злобу устремил» [с. 87]), в «Артистоне» умирает Кир и на смену ему приходит Дарий, в «Семире» Олег захватывает Киев. Может возникать аналогия между событиями прошлого и тем, что происходит в настоящем драматического времени. Например, в «Семире» войско династии Оскольда вторично терпит поражение: «Вторичный только плен войск наших вспоминаю» [с. 231], а сам момент из прошлого соотносится с «сим днем» как две наиболее негативно окрашенные точки на хронологической оси: «Хоть горек был тот день, сей горше мне стократ» [с. 215].

Продолжительность этого периода в различных трагедиях разнится. Так, в «Хореве» Оснельда говорит о том, что владычество Кия продолжается к моменту начала действия уже 16 лет (здесь интересно стремление Сумарокова к хронологической точности: например, обращает на себя внимание и указание на то, что героиня «шесть месяцев» «потоки слез проливает» [с. 37] по Хореву):

А я, в пленение сие низвергшись году,

Не помню ни отца, ни матери, ни роду;

Однако кровь во мне во все шестнадцать лет,

Как помнить я могу, отмщенье вопиет. [с. 37]

В. К. Тредиаковский в «Письме … от приятеля к приятелю» справедливо указывает на отсутствие логической мотивировки того, что Оснельда рассказывает о событиях, о которых она сама не могла бы помнить, своей мамке Астраде, бывшей, очевидно, им свидетельницей: «Но есть ли ум у автора, что он велел Оснельде пересказывать все сие знающей Астраде? Удивительно, как Астрада могла все такое велеречие терпеливно выслушать и не закричать: *полно полно, сударыня: я это знала тогда, когда ты еще молокососиха была.*Разум говорит, что всем сим словам надлежало быть в устах Астрадиных»[[169]](#footnote-169). При переработке трагедии Сумароков не устраняет противоречие: очевидно, для автора важно, чтобы рассказ о событиях прошлого прозвучал в устах самой героини, поскольку именно соотнесенность любви к Хореву с горестными событиями захвата города и создает внутренний конфликт Оснельды, а если бы о минувших днях рассказала наперсница, получилось бы, что оппозиция не рождается внутри героини, а навязывается ей извне.

В «Гамлете» соотносимый с этим период резко сокращается – до года («Я весь терзалась год, терзаясь непрестанно»[[170]](#footnote-170) и т.д.). Этот шаг обусловлен, вероятно, и влиянием первоисточника, и необходимостью подчеркнуть статус Клавдия как узурпатора: если бы он так же, как и Кий, правил Данией с младенчества Гамлета, его можно было бы счесть вполне утвердившимся и потому законным правителем. Изменяется при этом и качество оцениваемого периода: если Кий – в целом добродетельный монарх, правление которого не было абсолютным злом даже для пленной Оснельды (во многом, впрочем, благодаря Хореву: «Мной, сколько можно было, / Несчастие тебя под стражею щадило; / Я тщился оное вседневно облегчать» [с. 42]), не говоря уже о самих Кие и Хореве, то власть Клавдия ознаменовалась террором («Который, ах! он день без казни проводил?»[[171]](#footnote-171)) и воспринимается уже как объективное зло в том числе и самим правителем: «Рабы не чувствуют любви ко мне, лишь страх /   
Еще содержит их в тиранских сих руках»[[172]](#footnote-172).

Трагедия «Синав и Трувор», как было показано на схеме, отличается тем, что собственно негативный эпизод прошлого оканчивается еще до сегодняшнего дня, к моменту начала действия герои живут в условиях «победившего добра». В начале первого действия об этом своей дочери рассказывает Гостомысл (здесь Сумароков уже не нарушает логическую мотивировку):

Вообрази себе те страшны времена,

Когда мутился град и вся сия страна,

Отечество твое, отечество геройско,

И воружалося бунтующеся войско… [с. 86]

и т.д.

Конец смуте положил приход в Новгород троих князей – Синава, Трувора и, как следует из истории, Рюрика, который в трагедии не поименован. Момент их победы также не отстоит далеко от «сего дня»: Синав воспламеняется любовью к Ильмене уже «во торжестве»: «Синав, во торжестве вздыхая, говорил…» [с. 87]; тогда же, очевидно, возникает и взаимная страсть девушки и Трувора. Такая хронологическая картина сформирует целую линию русской трагедии, где фактором долга станет благодарность правителю за некую прошлую победу. Этот мотив проявится, например, в трагедии Я. Б. Княжнина «Вадим Новгородский».

В «Артистоне» «негативный» период связан с властью Дария, в целом, впрочем, легитимного (пусть и взошедшего на трон «лишь щедротою нечаянных судьбин») и вполне добродетельного правителя, виновного, как и Синав, в страсти к главной героине произведения. Отрицательно его правление до «сего дня» можно оценивать на контрасте с его предшественником – Киром, эталонным монархом для каждого из героев. В финале трагедии, по словам Артистоны, Дарий, однако, сравнялся с отцом героини.

Отрицательно оцениваемый Семирой и Оскольдом период длился, по словам самой героини, третий год: «…уже мы третий год / Бесплодными в сердцах досады оставляем» [с. 191]. В соотнесении с «Хоревом» и «Гамлетом» – двумя трагедиями, в которых возникает мотив возвращения престола, – это число занимает промежуточную позицию: реванш, в отличие от «Хорева», еще может показаться возможным, однако, в отличие от «Гамлета», он уже не является оправданным. Негативная оценка этого периода является абсолютно субъективной и принадлежит Оскольду и Семире, о ее недостаточной правомерности в самом начале трагедии говорит сама героиня: «Олег невольников от уз освободил / И щедро из темниц невольных испустил» [с. 190].

Негативно оцениваемое прошлое, продолжающееся до «сего дня», создает основу для самого действия трагедии, заставляет героев совершать какие-то поступки, чтобы изменить ситуацию, создать еще одну переломную точку на хронологической оси. Этому и служит настоящее трагедии – категория сегодняшнего дня.

В) Сей день

Для Сумарокова как для адепта нормативной поэтики, конечно, было актуально правило единства времени, заключавшееся, в трактовке Н. Буало, в том, что действие пьесы должно было «вместиться в сутки». Однако уже в первой трагедии этого драматурга, в «Хореве», В. К. Тредиаковский обнаруживает нарушение этого правила, о чем он и пишет в уже упоминавшемся в работе «Письме … от приятеля к приятелю»: «…в три, или уже в двенадцать часов (ибо ночью на вылазку не ходят), невозможно, по-моему, толь многим делам сделаться. Хореву надобно по сему любовь свою объявить по утру рано, и только что зварцу напившись, буде он еще и тот тогда пить умел. Около обеда быть уверену о взаимной к себе любви Оснельдиной. Потом, хотя по-солдатски, однако пообедать: заведом с час места просидеть. И посему больше уже половины дня прошло. Однако надобно еще идти на вылазку. <…> Итак, день уже к вечеру преклонился. А что ж, как сие делалось осенью? В таком случай уже и гораздо поздно было, хотя и в Киеве. Когда ж имел он время нижним полководцам отдать приказы, воинов пересмотреть, уговорить, ободрить, приготовиться, и чего еще премногого не должен он был делать пред сражением, а всего того не минутного? При том же и еще проститься с Оснельдою? Не в минуту мог он вывесть полки и за город, не в минуту войско построить, привесть и в сражение пустить. Однако ночь уже почитай глухая на дворе: а ночью всеконечно опасно было сразиться. <…> Следовательно, в трагедии сей потому не будет единства времени»[[173]](#footnote-173).

Сумарков в «Ответе на критику» никак не реагирует на эту претензию (как и на целый ряд других), при этом, редактируя трагедию, проблему единства времени он никак не решает. Причина этого, очевидно, кроется в том, что единство времени в трагедиях драматурга – не столько формальное, сколько сущностное. Категория «сего дня» является центральной в произведениях. Она возникает в первой же строке первой сумароковской трагедии: «Княжна! Сей день тебе свободу обещает» [с. 37] и множество раз повторяется в остальных драмах: напр., в «Гамлете» – «И Божество в сей день смиренно призывала»[[174]](#footnote-174), в «Артистоне» – «Какую мне еще сей день напасть покажет?» [с. 179] и мн. др.

«Сей день» – переломная точка на хронологической оси. Таковой ее мыслят герои, готовые совершить то или иное действие (например, в «Семире» первая строка первой реплики Оскольда звучит так: «Настал нам день искать иль смерти, иль свободы» [с. 194]) – и таковой она оказывается в результате. В трагедиях «Хорев» и «Синав и Трувор», оканчивающихся гибелью главных героев, этот день – конец времени (будущее здесь связано только со временем историческим – но не личным), в «Гамлете», «Артистоне» и «Семире» он – переломный момент, открывающий двери «светлому будущему», что связано с благополучным разрешением конфликтов в финале этих произведений.

Функцию «сего дня» в «Хореве» можно описать фразой, прозвучавшей в устах Оснельды, – «Несчастливым времен жестоки все премены» [с. 51]. Изначально для героини день оценивается двояко: «О день, когда то так, день радости и слез!» [с. 38], что объясняется сущностью самого внутреннего конфликта девушки между любовью к Хореву и долгом перед отцом. Такого рода двоякие характеристики «сего дня» не раз повторятся во всех сумароковских трагедиях, причем они прямо соответствуют и характеристикам «сего места», зависящим, как было показано в предыдущей части главы, от того же фактора. Для Оснельды возникает оппозиция радостного часа, когда она увидит отца, и безрадостного будущего в разлуке с любимым:

И только весел сей единый будет час,

Он веселу меня один увидит раз.

Но как то уж ни есть, мне льстит сия минута. [с. 39]

Двоякое отношение к «сему дню» развернуто постулирует и Хорев:

Приятные часы! Вы щедры мне и люты.

Какими я могу назвать сии минуты?

Несчастными почесть? Мне много счастья в них!

За счастливы приять? Что зляй минут мне сих?! [с. 42]

При приближении к трагической развязке и ее наступлении характеристики времени теряют, однако, свою амбивалентность и становятся резко негативными: «В сей час, в сей злейший час иду из градских стен» [с. 58], «День злобный! Лютый час!» [с. 80] (Хорев), «Подайте варварства на сей жестокий час» [с. 71] (Кий) и др. Сюжет трагедии, таким образом, сводится к превращению категории будущего из мыслимой в невозможную, а «сего дня» из оцениваемого двояко настоящего в окрашенное негативно прошлое (время в финале «Хорева» со смертью героев претворяется в вечность).

«Гамлет» отличается от «Хорева», прежде всего, подчеркнутым соблюдением формального единства времени: действие начинается то ли ночью, то ли ранним утром (голос Гамлета «воздвиг с одра»[[175]](#footnote-175) Арманса), в начале третьего явления первого действия, появляясь на сцене, Гертруда утверждает, что «едва заря могла взойти на небеса / И осветила вал и дальныя леса»[[176]](#footnote-176) – драматург, очевидно, создает задел для того, чтобы уместить события трагедии в сутки. «Сей день» здесь – также негативно оцениваемая категория («О злоба! что еще в сей день ты сотворила!»[[177]](#footnote-177)), однако ухудшение состояния времени в настоящем – преходящее «ненастье», за которым героев ждет «солнца свет» («Приятняй солнца свет, когда пройдет ненастье»[[178]](#footnote-178)). Такой модели изменения времени соответствует сам механизм катарсиса как проживания глубин ужаса ради дальнейшего очищения (так герои «Божественной комедии» Данте смогли выбраться на свет, только спустившись до девятого круга ада). Именно таким образом будет строиться большинство последующих сумароковских трагедий.

Модель «Синава и Трувора» во многом повторяет опробованную в «Хореве» («…день, день Труворов тьмой вечной поразился» [с. 125]), однако здесь возникает один важный мотив, которого не было в более ранних пьесах, – мотив отсрочки. Трагедия начинается со следующей реплики Гостомысла:

Пришло желанное, Ильмена, мною время,

Соединить тобой мое с цесарским племя.

Весь град сего часа нетерпеливо ждет,

В который кровь моя в порфире процветет. [с. 84]

В представлении этого героя и «всего града» задача «сего дня» – переход к идеальному будущему. Ильмена, любящая Трувора, однако, оценивает потенциальный перелом негативно и просит отсрочку свадьбы – три дня («Хоть три дни дай еще мне, отче мой, прожить» [с. 87]), по истечении которых она планирует покончить с собой («И окончается по трех днях все мученье» [с. 88]). Три дня (число, конечно, выбрано не случайно и имеет религиозные и фольклорные корни), таким образом, превращаются для героини в модель всей жизни – это ограниченный временной промежуток, неизбежно обреченный окончиться смертью. Синав принимает условия невесты («Ко угождению тебе наш брак отсрочен» [с. 95]), однако в третьем действии, узнав о связи Ильмены с Трувором, он отменяет это решение: «В сей день пойдет во храм твоя прекрасна дщерь» [с. 114]. Категория земного будущего для героини, таким образом, в принципе отсутствует – у нее есть возможность только немного растянуть настоящее, и действие трагедии сводится к тому, что Ильмена этой возможности лишается. В монологе, открывающем пятое действие (это место для Сумарокова особенно маркировано: именно здесь находится, например, знаменитый переписанный монолог Кия, раскрывающий идейную составляющую «Хорева»), Гостомысл говорит о скоротечности жизни (при этом выстраивается явная параллель с действием трагедии – отсрочкой для Ильмены):

Наполнен наш живот премножеством сует.

Но что я в свете сем? Одушевленный цвет:

Недолго время я в сей жизни пребываю;

Едва рождаюся, уже и истлеваю…

Пред всею вечностью лет осьмдесят иль сто -

Одна минута, миг или совсем ничто. [с. 119]

Действие трагедии, таким образом, выступает иллюстрацией философской идеи бренности жизни, скорее, элегической по своей природе.

В «Артистоне», где вновь появляется сюжет грозящего героини замужества с нелюбимым правителем, возникает тот же мотив отсрочки, что и в предыдущей трагедии: «И дай на час забыть, что я забыть хочу» [с. 147] и др. Героиня также желает совершить самоубийство вместо вступления во брак, однако от такой необходимости ее спасет сам Дарий – и схема «Синава и Трувора» уступает место схеме «Гамлета», при которой тяготы «сего дня» являются только точкой перелома к лучшему. В финале трагедии время, впрочем, оценивается неоднозначно из-за гибели Федимы – сестры Орканта и подруги Артистоны, пусть и желавшей ее смерти: «Час радости покою! / И ты из моего, ах! сердца стон извлек» [с. 186] (Оркант), «В средине радостей и счастья утвержденна, / С веселием моим днесь жалость сопряженна» [с. 187] (Артистона). Эволюция оценки времени, таким образом, оказывается обратной той, что возникла в «Хореве», – от исключительно негативного до неоднозначного его восприятия.

Столь же неоднозначен финал и в «Семире», где радость от развязки конфликта омрачает гибель Оскольда. Такое окончание «сего дня» оказывается закономерным исходом драматического противостояния. Показанный день изначально мыслился Оскольдом как переломный, предназначенный для того, чтобы изменить пространственную оппозицию «своего» и «чужого», вновь «присвоить» город. Нормализация этой оппозиции происходит в результате для Семиры, соединившейся с Ростиславом, Оскольд же, выступивший против Киева извне, как захватчик, теряет право считать эту территорию своей и погибает. С развитием действия «сей день» начинает оцениваться сугубо негативно всеми персонажами: «Нам всем троим сей день стенания причина» [с. 244] (Олег). В финале трагедии не происходит сам переход к светлому будущему, но высказывается надежда на него, которая оправдана отсутствием конфликта: «Скончай печальны дни, в которы мы терпели, / И сделай, чтоб сердца в любви без слез кипели!» [с. 246].

День в трагедиях разделяется на несколько времен суток, имеющих, впрочем, не столько реальное, сколько символическое значение. Примером исключительно формального соотнесения с сутками может служить случай «Гамлета», в начале которого присутствуют указания на то, что действие происходит ранним утром, – очевидно, ради соблюдения правила единства времени. Некоторое число таких примеров имеют неясный статус – на границе между реальностью и символизмом. Тредиаковский, упрекая Сумарокова в нарушении единств, отметил, в частности, что битва не могла состояться ночью, – однако у Сумарокова захват города связан именно с ночным временем суток, причем не из-за невозможности уместить действие в один день, а вполне сознательно. В «Хореве» Кий, ожидая сражения, говорит следующее:

И будем ожидать сея ужасной ночи,

Котора вознесет на небо свой покров,

Покрыть невольников во граде без оков,

В которой блеск венца главы моей затьмится

И кровь невольничья с геройской съединится. [с. 72]

В «Семире» 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»[[179]](#footnote-179))[[180]](#footnote-180). Кажущаяся нелогичность такого хода объясняется тем, что, во-первых, такой захват города – тайный, вероломный (в «Гамлете» ночью, например, вероломно убит отец заглавного героя: «И погубил царя, в средине ночи спяща»[[181]](#footnote-181)), а во-вторых, сама ночь встраивается в оппозицию света и тьмы и выступает во всех трагедиях как образ смерти: «Закрой мои глаза скорей, о вечна ночь!» [с. 217], «Оставьте мне вину!.. Разверст мрак вечной ночи» [с. 186] и мн. др. Дневной свет, солнце, напротив, выступает в этом случае аллегорией жизни: «О солнце, кое здесь в последний раз я зрю!» [с. 38] и т. д.

«Сей день», таким образом, будучи центральной временной категорией сумароковских трагедий, являет собой переход от прошлого к будущему. Последняя категория при этом также сложна и неоднозначна.

Г) Будущее

Категория будущего имеет в трагедиях Сумарокова пять значений. Во-первых, это продолжение земной жизни героев, во-вторых, их посмертное существование (тогда время переходит в вечность), в-третьих, последующее бытование государства (что важно в виду политической составляющей трагического конфликта), в-четвертых, жизнь потомков в рамках художественного мира (то есть людей, считающих показанные поступки реальными и выстраивающими на их основании какое-то отношение к предкам), в-пятых, это историческое будущее, доходящее до современного момента, что актуально для тех трагедий, сюжет которых соотнесен с реальной историей России, то есть для «Хорева», «Синава и Трувора» и «Семиры». В отдельных произведениях эти пять типов будущего связаны и выступают в совокупности.

Нравственным критерием для героев «Хорева» является мнение о них потомков. Так, Хорев и Оснельда обмениваются репликами с такими фразами (здесь очевидна роль приема параллелизма, подчеркивающего значение сказанного и общность важности посмертной славы для персонажей): «Потомки возгласят, что я владел страною / И властвовал собой, ты властвовала мною» [с. 42], «Потомки возгласят, что ты меня оставил / В стыде, которым ты, ты сам меня бесславил» [с. 61]. В дискуссии с Оснельдой апеллирует к мнению потомков и Кий: «Свирепая, твой взгляд / Оставит по тебе потомкам вечный смрад» [с. 69]. Такая трактовка посмертия восходит, вероятно, к Горацию, утверждавшему в стихотворении «К Мельпомене», что «весь не умрет», поскольку будет пользоваться славой у будущих поколений. Этот мотив в преломлении именно к политическим и военным деятелям нашел свое воплощение в одах. Кроме того, за формулой обращения к потомкам можно увидеть апелляцию к самим зрителям (которые и на самом деле являются потомками героев, соотнесенных с реальными персонажами отечественной истории), спор о том, кто из персонажей должен оказаться прав в их глазах.

Для самих героев будущее в финале не открывается: Хорев и Оснельда погибают, а Кий, хоть он и останется, очевидно, правителем (никаких вариантов передачи власти в трагедии нет), тяжко поражен виной и не говорит о своем будущем. Души героев, не имея в дохристианской картине мира альтернативы, обречены на пребывание в аду. Хорев в своей «эпитафии» утверждает, что они с возлюбленной будут там вместе («Девица, коей прах в сем месте почивает, / И в аде со своим Хоревом пребывает» [с. 82]), – этим желанием и объясняется его самоубийство. Сам по себе ад, однако, является здесь отдельной проблемой, о чем было сказано ранее («Плененной не почтет тебя, нисшедшу, ад» [с. 81]).

В «Гамлете», в отличие от «Хорева», все положительные герои имеют прижизненное будущее – нет его только у злодеев Клавдия и Полония. Восшествие на престол Гамлета, сына убитого монарха, знаменует собой восстановление золотого века, конец народных бедствий. Проблема посмертной жизни души, однако, оказывается здесь в центре – в основном в связи с образом Гертруды, боящейся вечного пребывания в аду за свои грехи. Оппозиция времени и вечности – одна из важнейших у Сумарокова.

Финал «Синава и Трувора» еще более катастрофичен, чем в «Хореве», потому что здесь не только гибнут влюбленные, но и третий из главных героев, Синав, хоть Гостомысл и не дает ему заколоться, говорит о своей навсегда затмившейся славе: «И шумным стоном вод вещай вину Синава, / Которой навсегда его затмилась слава!» [с. 132]. Эта фраза перечеркивает как будущее в своем четвертом значении, во мнении потомков, так и личное будущее Синава как человека (он призывает небо убить его: «Карай мя небо, я погибель в дар приемлю» [с. 132]) и как правителя: из истории мы знаем, что первым русским князем явился не Синав, а третий из упомянутых в трагедии братьев – Рюрик, которого во время этих событий в Новгороде не было («Наш младший брат отсель отсутствен» [с. 92]). Время действия трагедии таким образом переходит посредством упоминания Рюрика (даже не названного по имени) во время историческое, цепочкой причинно-следственных связей соединенное с той реальностью, когда зрители пришли в театр и видят трагедию на сцене.

В «Артистоне», как и в «Гамлете», категория будущего связана, прежде всего, с возвращением «златого века» – однако здесь это явлено еще более прямо. Дарий, преодолев свою страсть и показав себя милостивым правителем, простившим восставших на него, сравнялся, по словам Арстистоны, с Киром:

Каков ты стал теперь, таков отец мой был.

Владей с щедротою Персидскими странами

И царствуй много лет ты счастливо над нами. [с. 188]

Будущее героев – подданных Дария – и будущее самой страны при этом уравниваются.

Как уже было показано выше, надежда на светлое будущее возникает в последней реплике «Семиры». Его противопоставленность прошлому связана с противопоставлением двух типов героев – представителей двух династий (Оскольд и Семира vs Олег и Ростислав). Оскольд – язычник по своему типу миропонимания и поведения, ему нет места в христианском мире будущего – и поэтому его гибель оказывается закономерной («Я больше не могу и не желаю жить» [с. 244]). Протохристианские мотивы, которыми богата трагедия, сами по себе вписывают ее действие в историческое время. Совершается это, кроме того, и посредством упоминания Игоря («И наша отдана им Игорю корона» [с. 191] и т.д.) – пока еще ребенка, но в будущем – киевского князя, который сменит впоследствии Олега.

\*\*\*

Время в сумароковских трагедиях находится в оппозиции с вечностью. У этого явления есть явные пространственные аналогии – соотношение земной плоскости (время) с небесной и подземной (вечность).

Два полюса оппозиции связаны с жизнью и посмертным существованием. В трагедии «Синав и Трувор» это соотношение прямо явлено в монологе Гостомысла: «Пред всею вечностью лет осьмдесят иль сто – / Одна минута, миг или совсем ничто» [с. 119]. Мысль о скоротечности и потому ничтожности жизни повторит в «Артистоне» Федима, делая из нее уже практические выводы:

Лишиться живота есть невелико дело,

Не вечно спряжено с душою наше тело.

Родиться нам и жить – есть милость божества,

А умереть потом – есть должность естества.

Она прияла то, к чему мы все рожденны… [с. 168]

Героиня оправдывает таким образом мнимое убийство своей соперницы Артистоны. Единственное возражение, которое находит на это Мальмира, наперсница Федимы, заключается в том, что смерть Артистоны – воля не богов, а ее собеседницы («Не от богов оно, оно тобою стало» [с. 168]), однако заметно, что мысли о тщетности жизни наперсница ничего не противопоставляет. С этой идеей соотносится барочный топос жизни как сна: например, в «Хореве» – «Но что сие есть смерть? Порог из света вон, / Живот – мечтание и преходящий сон» [с. 69] и др. В трагедиях Сумарокова, таким образом, выстраивается философская система, в рамках которой приемлемо оказывается не только самоубийство (именно мысли о нем Оснельда оправдывала в приведенной цитате), но и убийство. Однако художественное начало текстов противоречит этому идейному суждению.

Наиболее очевидно противоречие между вечностью и веком разрешается в христианской трагедии «Гамлет». У героев этой пьесы возникает выбор между жизнью ради земных – кратких – благ и ради вечной радости. Отрицательные герои, конечно, выбирают первое. Например, такие слова произносит Клавдий:

Наполнен злобою, жизнь вечную губя,

Будь бодр, мой томный дух, и не щади себя!

Довольствуйся одним, ты, Клавдий, счастьем света…[[182]](#footnote-182)

Герой, таким образом, «кратким счастием на вечность бедство ловит»[[183]](#footnote-183), как то формулирует Гамлет в разговоре с Гертрудой. С другой стороны, например, Офелия, напротив, предпочитает жизнь,

…где сует и злобы не бывает

И где тщеславие людей не ослепляет,

Где царствует покой и истина живет

И время в тишине из вечности плывет.[[184]](#footnote-184)

Исходя их из этого посыла, героиня оказывается готова покорно принять смерть от рук Полония вместе того, чтобы, совершив грех, сменить Гертруду на ложе Клавдия. Вечного мучения в аду за свои грехи боится сама Гертруда, раскаивающаяся в своих грехах: «Не можно избежать мне вечного мученья»[[185]](#footnote-185). Избежать мученья, однако, оказывается можно – для этого грешнице необходимо при жизни вымолить себе прощение:

Как грех твой ни велик, Его щедрота боле.

Предай себя, предай Его всемощной воле.[[186]](#footnote-186)

Жизнь, таким образом, оказывается здесь подготовкой к вечности, способом изменить свою посмертную участь – и в этом она обретает свою ценность.

Менее однозначно ситуация выглядит в языческих трагедиях. Ключом к разрешению возникающего в них противоречия может явиться категория вечности как вечной славы («Ты должен наблюдать блаженство вечной славы» [с. 150] в «Артистоне», «Но вечно будет тот иль очень долго славен» [с. 222] в «Семире», «Оставит по тебе потомкам вечный смрад» [с. 68] в «Хореве» и др.). Размышляя о смерти Артистоны, Федима, конечно, не может мыслить категорией греха – но она не учитывает и ту сторону оппозиции, которая возникает, если категорию вечности связать именно с мотивом славы, которой будет лишена преступница. Неправота героини очевидна и из композиции произведения: в финале Федима раскаивается в содеянном («О горестная мысль! престань меря терзать!» [с. 186]) и погибает.

Оппозиция времени и вечности может играть в трагедиях сюжетообразующую роль. Так, это происходит в «Семире». Еще задолго до своей гибели Оскольд произносит такую реплику:

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 этой трагедии антитеза вечности и настоящего момента также играет сюжетообразующую роль. Ростислав, несмотря на победу, тяжело переживающий смерть Оскольда, произносит такую фразу: «Я радости своей не чувствую в сей час» [с. 245] — конечно, то же могла бы сказать и сама Семира. При этом в предыдущей реплике Оскольд «вручает» героиню ее возлюбленному с такой формулировкой: «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.

\*\*\*

Земное время в трагедиях Сумарокова становится воплощением обстоятельств – также земных, преходящих, но оттого не менее значительных. Герои всех рассматриваемых трагедий обращаются ко времени как к богам, к небесам: «О время! Ах, за что ты нам толико строго?!» [с. 51] в «Хореве», «О время! ты еще Полонию способно!»[[187]](#footnote-187) в «Гамлете», «О время! О судьба! Возможно ль то стерпеть!» [с. 123] в «Синаве и Труворе» и мн. др. Само по себе восклицание «О время!» именно с таким междометием, безусловно, является своего рода топосом (от выражения Цицерона «O tempora! O mores!», почти прямо переданного в «Хореве»: «О нравы грубые! О дни! О времена!»), при этом в сумароковских трагедиях оно имеет сущностное значение: в бедах героев во многом виновны не они сами, а обстоятельства, временно (по вине богов, как это было ясно показано в первой редакции «Хорева») складывающиеся для них наихудшим образом. В этой связи показательна первая строка переписанного монолога Кия в начале пятого действия трагедии «Хорев»: «О время тяжкое порфиры и короны!» (в ряде изданий от XVIII до XX вв. она, впрочем, имеет вид «О бремя…», что представляет собой текстологическую задачу, которая, как можно надеяться, будет успешно решена). Если воспринять вариант со словом «время» как верный, окажется, что сама по себе власть встраивается для героя в ряд тех временных обстоятельств, которые и обеспечивают трагическое начало и приводят в результате к катастрофе.

В стихотворении русского поэта уже ХХ в. А. С. Кушнера есть такие строки, ставшие афоризмом: «Времена не выбирают, / В них живут и умирают». Мысль, высказанная Кушнером, является безусловной проблемой для сумароковских трагедий, которые в своей совокупности демонстрируют поиск пути между двумя полярными идеями – представлением о времени как об объективном, внешнем, неумолимом явлении, трагическом по своей сути – или как о той сумме обстоятельств, которую постоянно порождают сами герои, делая свой выбор в пользу страсти или долга. Для того, чтобы понять, как и почему осуществляется этот выбор, необходимо обратиться к рассмотрению самих действующих лиц произведений Сумарокова, чему и будет посвящена следующая глава.

# Глава 3. Система персонажей и конфликт в трагедиях Сумарокова

Координаты художественного мира представлены в произведениях драматического рода не объективно, не с внешней точки зрения: о них рассказывают герои трагедий Сумарокова. Состав и взаимное расположение персонажей в пьесах определяет и то, как будет строиться и развиваться конфликт произведения. Настоящая глава представляет собой попытку системного анализа персонажной структуры и конфликта ранних трагедий Сумарокова, при этом за особенностями отдельных героев и их отношений, как будет видно из дальнейшего, явственно проступает то общее, что и позволяет говорить о трагедиях этого периода как о некоем единстве.

1. ***Способы формальной классификации героев***

Героев трагедий Сумарокова уже на внешнем уровне, без анализа их сюжетных функций, можно разделить на несколько основополагающих формальных категорий.

А) Сценические и внесценические

Первое сугубо формальное разделение сумароковских персонажей – на сценических и внесценических, только упоминаемых. П. Е. Бухаркин и Е. М. Матвеев в статье «Антропонимы в русской литературе XVIII века: о некоторых аспектах функционирования имени в оде и трагедии» отмечают, что «в абсолютно преобладающем количестве случаев» антропонимы в трагедии «являются прямыми обозначениями непосредственно выступающих на сцене героев»[[188]](#footnote-188), например, в «Хореве» «из 282 встречающихся <> имен собственных только один случай не связан с наименованиями действующих лиц — упоминание Перуна в реплике Оснельды»[[189]](#footnote-189). Это наблюдение не вполне верно: в «Хореве» упоминается еще Щек, третий брат Кия и Хорева, не нужный для развития действия и потому убитый до его начала («Довольно слез лила мне смерть любезна Щека» [с. 64]). Исторические лица, играющие важную роль в летописном источнике и стоящие там в одном ряду с действующими, регулярно упоминаются в трагедиях на сюжеты из отечественной истории, причем их упоминание может как просто соотносить сюжет произведения с летописными реалиями (так, очевидно, произошло со Щеком; при этом интересно, что у Сумарокова, казалось бы, чуждого историзму, такая потребность возникает), так и выполнять определенную функцию. В «Синаве и Труворе» упоминается отсутствующий в Новгороде младший брат заглавных героев («Наш младший брат отсель отсутствен» [с. 95]) – очевидно, Рюрик, которому и предстоит занять престол после физической гибели Трувора и нравственной – Синава, считающего свою славу затмившейся навсегда («Которой навсегда его затмилась слава» [с. 132]) и взыскующего собственной гибели («Карай мя, небо, я погибель в дар приемлю» [с. 133]). Комментаторы трагедии справедливо замечали, что, согласно летописям, Рюрик являлся старшим, а не младшим братом Синеуса и Трувора, – однако понятно, что для действия трагедии он не должен выступать в роли правителя: во-первых, было бы некорректно заставить легендарного основателя российской государственности поддаться страстям и совершить трагическую ошибку, как то делает куда менее важный для отечественной истории Синав, во-вторых, крушение личности Рюрика закрыло бы возможность для продолжения его правления – а, значит, и для русской истории с древнейших времен до современности в том виде, в котором она была известна Сумарокову. Вторгаясь в исторические сюжеты и меняя их согласно с собственными художественными задачами, драматург, однако же, избегает «эффекта бабочки», таких отступлений от известных фактов, которые оказали бы влияние на все последующие события, разорвали «связь времен», которая представляется определяющей для трагедий Сумарокова уже хотя бы по той причине, что они, в отличие от французских образцов жанра, изначально сознательно писались на сюжеты из отечественной истории.

В трагедии «Семира» представлены оба типа взятых из истории внесценических персонажей. Во-первых, здесь упоминается фигура Дира – родственника Оскольда, гибель которого, подобно смерти Щека, произошла до начала действия, – фигура, служащая разве что дополнительной психологической мотивировкой действий Оскольда и Семиры («Отец наш жизнь свою скончал не на престоле, / Дир, младший брат его, погиб на ратном поле» [с. 191], «О коль ты счастлив, Дир, что ты, сходя во гроб, / Не видел времени нам самых лютых злоб!» [с. 216]). Во-вторых, гораздо более важным представляется упоминание Игоря, сына Рюрика и наследника престола, регентом при котором и является Олег. Прежде всего, оно выполняет ту же функцию, что и фраза про младшего брата Синава и Трувора: Игорь, как то известно из летописей, становится правителем после Олега, то есть таким образом подчеркивается вписанность действия драмы в ход истории, явленный как последовательность сменяющих друг друга князей (любопытно, кстати, что Игорь является здесь младенцем, а Олег – уже престарелым князем, отцом взрослого, завоевавшего славу сына, что снимает известный исторический парадокс, связанный с тем, что «регентство» Олега, согласно летописным исчислениям, продолжалось значительно дольше, чем того требовал возраст законного наследника[[190]](#footnote-190)). Кроме того, упоминание князя-младенца дополнительно легитимирует власть Олега в Киеве, он выступает не просто творящим собственную волю захватчиком, а представителем законного правителя, человеком, служащим не собственным интересам, а идее единства княжеской (монархической) Руси. В 1766 г., незадолго до выхода печатной редакции «Семиры», свет увидела «Древняя российская история» М. В. Ломоносова, где ученый говорит об основной мотивировке поступков Олега, стремящегося объединить все славянские народы под властью Игоря («Сей по смерти его, желая умножить наследство Игорю и соединить единого племени славенские народы под едино владение»[[191]](#footnote-191)), причем фигура младенца выступает здесь символом княжеского правления, способным оправдать, например, вероломное с точки зрения современных Ломоносову представлений о чести убийство Оскольда и Дира («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»[[192]](#footnote-192)). Несмотря на разногласия с Ломоносовым, Сумароков, очевидно, был солидарен с его позицией относительно этого исторического эпизода, о чем свидетельствуют и правки в списке действующих лиц «Семиры» (см. первую главу), сделанные, вероятно, не без влияния «Древней российской истории».

Внесценические персонажи играют важную роль и в других трагедиях Сумарокова. Так, в «Гамлете» важна фигура погибшего отца заглавного героя, постоянно упоминаемая как мотивировка его желания мести («Где царь мой и отец себе отмщенья ждет»[[193]](#footnote-193) и мн. др.). В «Артистоне» крайне значима фигура Кира – идеального правителя, отца главной героини, с которым соотносится (причем в финале – на равных) нынешний монарх Дарий. Христианский Бог в «Гамлете» или языческие боги в иных трагедиях (иногда Перун, как в «Хореве») вряд ли могут быть названы персонажами этих произведений, хотя герои, безусловно, взаимодействуют с ними и это взаимодействие подчас становится одной из основ действия, как мы видели на примере первой редакции «Хорева».

Б) Исторические и вымышленные

Как сценические, так и внесценические персонажи подразделяются на взятых из истории и выдуманных самим драматургом. Эта оппозиция, казалось бы, неприменима к «Гамлету», источник которого изначально фикционален, однако и в этом случае есть подлежащий трансформации претекст – пьеса Шекспира. Здесь наблюдается несколько закономерностей. Во-первых, во всех случаях, включая «Гамлета», где, например, у заглавного героя уже был друг в лице Горацио, вымышленными оказываются наперсники. Во-вторых, в трех трагедиях из отечественной истории Сумароковым придумываются героини-женщины, необходимые для любовного конфликта и отсутствующие в летописных сюжетах. Шекспировский источник «Гамлета» и персидская история как претекст «Артистоны» уже содержат в себе удобные для Сумарокова фигуры (Офелия и Гертруда; Артистона и Федима), в последнем случае, правда, не слишком соотносимые со своими художественными образами: согласно Геродоту, дочь Кира Артистона являлась любимой женой Дария, родившей ему двоих детей, а дочь Отана Федима – еще одной его женой[[194]](#footnote-194). Плодом вымысла явились Завлох в «Хореве» и Ростислав в «Семире»: эти герои понадобились для заполнения лакун в тех персонажных схемах, которые драматург реализует в соответствующих трагедиях.

Отдельная проблема связана с выбором имен для вымышленных персонажей. Эти антропонимы подразделяются на несколько категорий. В ряде случаях можно увидеть в них внутреннюю форму. Например, Сталверх в «Хореве» – тот, кто стал сверху, подданный, занявший важное место при князе. Для дворянина (пусть и не особенно родовитого) Сумарокова такое возведение должно было оцениваться, скорее, негативно[[195]](#footnote-195), что и отразилось на том, какую роль Сталверх (сознательно или нет) сыграл в действии трагедии. В «Семире» возникает еще одно подобное имя, но уже с двойной мотивировкой – Возведа, еще одного персонажа, выполнившего близкую к Сталверху функцию, т.е. передавшего Оскольда в руки Олега. Сродник Оскольда Возвед, очевидно, был возвышен («возведен») 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 Оскольда, то есть кровно близким ему человеком). Кроме того, имя может быть мотивировано глаголом «возводить» в значении «клеветать»: хотя формально герой говорит правду, он совершает предательство, и его действие должно оцениваться как недостойное. Схожая мотивировка, но уже без негативной коннотации, у имени наперсницы Семиры Избраны: наперсница избрана героиней (а, возможно, и автором, использующим ее в качестве резонера). Отчасти семантизировано имя Ростислава (корни «рост» и «слав», растущая слава молодого воина), однако само по себе оно было весьма употребительно в Древней Руси, в том числе и среди князей (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 др.). И. Л. Вишневская усматривает внутреннюю форму и в имени Гостомысл («мыслит гостям», а не дочери)[[196]](#footnote-196), но, вероятно, критик просто не учитывает существование в истории такого лица.

Большинство вымышленных антропонимов, однако, не имеют ни внутренней формы, ни очевидного источника. Так, можно выдвинуть несколько предположений относительно имени Семиры (восточные корни, никак, впрочем, не мотивированные сюжетом; ассоциация с легендарной ассирийской царицей Семирамидой, идеалом сильной женщины-правительницы, о которой писали столь важные для Сумарокова Метастазио и Вольтер и с которой последний сравнивал Елизавету Петровну[[197]](#footnote-197); соединение имен героев из трагедии М. В. Ломоносова 1750 г. «Тамира и Селим», оказавшей влияние на трагическое творчество Сумарокова). Еще сложнее понять возможные источники имен наперсников. Так, в «Хореве» имя Велькар имеет, очевидно, варяжское происхождение и ассоциативную связь с Древней Русью (В. Т. Нарежный в романе 1809 г. «Славенские вечера» назовет так оруженосца князя Любослава[[198]](#footnote-198)), Астрада – тоже, очевидно, норманское имя, измененное «Астрид» (например, у Н. В. Савельева-Ростиславича так называют дочь правителя вендов Борислава[[199]](#footnote-199)), в «Семире» фигурирует имя Витозар, которое 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»). Имя Гикарн, вероятно, взято Сумароковым из либретто Дж. Бонекки для оперы Ф. Арайи «Селевк», предположительно[[200]](#footnote-200) переведенного им в 1744 г.

В) Герои и наперсники

Другая формальная дифференциация уже сценических героев – разделение их на основных действующих лиц и на второстепенных персонажей – «технических» героев и наперсников. 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»[[201]](#footnote-201) — и «путем ли уменьшения или увеличения значения ролей второстепенных персонажей Сумароков приходит к тому, что противопоставление их героям стирается»[[202]](#footnote-202). 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)»[[203]](#footnote-203) или произносящие «нескольких стихов в одной сцене трагедии (напр., Светимы в “Вышеславе” — 7 стихов; Флемины в “Гамлете” — 11 1/2 ст.)»[[204]](#footnote-204), 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.)»[[205]](#footnote-205). При этом иногда персонаж объединяет в себе обе функции, как то Пармен, наперсник Димитрия, вырывающий у него в финале меч и не позволивший убить Ксению, или – в ранних трагедиях – Ратуда, наперсница Гертруды, сообщившая Армансу о преступлении своей госпожи и тем самым создавшая условия для завязки действия.

1. ***Функциональная типология героев***

Персонажи трагедий, находясь в определенных отношениях с иными героями, реализуют таким образом ряд функций, определяющих их место в сюжете трагедии и способность к действию. Например, в трагедии «Хорев» Оснельда является любовницей Хорева, пленницей Кия, дочерью (младшим родственником) Завлоха и «хозяйкой» наперсницы Астрады, Хорев – любовником Оснельды, младшим братом и подданным Кия и «хозяином» Велькара (впрочем, практически не реализующим эту функцию). Полная таблица героев пяти ранних трагедий и их функций представлена в приложении к настоящей работе.

Всего, как то видно из таблицы, в трагедиях Сумарокова можно выделить 15 функций. Пять из них связаны с межличностными отношениями в плане чувства:

- любовник / любовница (пара, находящаяся в центре каждой трагедии, поскольку именно на невозможности любящих друг друга героев соединиться и построен их конфликт);

- невзаимно влюбленный (функция, реализуемая героями «Гамлета», «Синава и Трувора» и «Артистоны» и порождающая конфликт, поскольку воля такого персонажа препятствует соединению любовников; структура «Артистоны» осложняется из-за того, что здесь эту функцию реализуют два героя);

- объект невзаимной любви (парная относительно предыдущей функция, составляющая основу конфликта, когда влюбленным является правитель, способный подчинить остальных своей воле, т.е. во всех случаях, кроме отношений Федимы и Дария);

- супруг / супруга (парная функция, реализуемая только в «Гамлете» и не столько связанная с любовными чувствами, сколько являющаяся помехой для Клавдия);

- друг (функция, в полной мере реализуемая только в «Семире», поскольку здесь теплые чувства, связывающие представителей двух противоборствующих «кланов» – Оскольда и Ростислава – влияют на их поступки и на развитие конфликта).

Две парные по отношению друг к другу функции связаны с отношениями долга между старшими и младшими родственниками. Эти функции реализуются во всех рассматриваемых трагедиях, однако решающую роль в развитии конфликта они играют в «Хореве» (Завлох запрещает Оснельде вступать в брак, а Кий принуждает Хорева сражаться с отцом героини), «Синаве и Труворе» (Гостомысл принуждает Ильмену к браку с Синавом) и «Семире» (Ростислав разрывается между долгом перед отцом и любовью к Семире, а сама героиня отказывается от любви из-за действий ее брата).

Шесть функций напрямую связаны с политической стороной трагедий:

- правитель (такой герой уникален во всех трагедиях, причем эта функция совпадает или с функцией политического противника, или с функцией невзаимно влюбленного, что и определяет конфликт, причем совмещение в фигурах Клавдия и Дария всех трех функций позволяет этот конфликт снять);

- бывший правитель (функция, которую сценический герой реализует только в «Хореве», да и то появляясь на сцене уже в финале: в целом, как показывают «Гамлет», «Артистона» и «Семира», может замещаться внесценическими персонажами);

- политический противник (парная функция, реализующаяся во всех трагедиях, кроме «Синава и Трувора»; герой, выступающий против правителя, терпит поражение во всех случаях, кроме «Гамлета»);

- потомок бывшего правителя (функция, связанная с правами на престол в «Гамлете» и «Семире»; в «Артистоне» сама героиня – дочь Кира – не желает власти, однако соединение с ней позволило бы Дарию легитимировать свое нахождение на троне);

- подданный (функция, реализуемая всеми героями, не являющимися правителями, бывшими правителями, супругами правителей или пленниками; проявляется по-разному: герои признают свой долг перед правителем (в основном это касается мужчин, женщинам в «Гамлете» и «Синаве и Труворе» решение монарха транслируется через отцов), исполняют его волю (например, Сталверх в «Хореве» убивает Оснельду, Полоний в «Гамлете» сватает дочь за Клавдия и др.), зависят от его решений («суд» монарха в «Хореве» и «Семире»), как минимум, даже не признавая над собой власти монарха, вынуждены с ней считаться (бунтовщики Гамлет, Отан));

- пленник (функция, в полном виде реализуемая в «Хореве» и «Семире», где герои живут под властью захватчика, и замещающая собой функцию подданного, поскольку пленный также зависит от воли правителя, но исключительно благодаря силе, а не долгу; с этой же функцией сближаются герои, не признающие свой долг перед монархом, – Гамлет, Отан и его дети).

Наконец, две парные по отношению друг к другу функции – хозяин и наперсник. Они могут реализовываться в разной мере: крайним примером здесь являются Витозар и Олег в «Семире»: эти герои практически не взаимодействуют, основа действия наперсника – рассказ Семире о бое между Оскольдом и Ростиславом и передача слов Оскольда (врага того героя, к которому наперсник технически прикреплен). Функции реализуются во всех трагедиях, кроме «Синава и Трувора».

По количеству функций, реализуемых героями, можно в целом судить о степени их участия в действии. Так, в «Хореве» на первое место выходит Оснельда (5 функций), и правда чаще других оказывающаяся на сцене, произносящая наибольшее количество реплик и проживающая конфликт между долгом и страстью. За ней следует сам заглавный герой (4 функции), составляющий с девушкой пару любовников. В «Гамлете» лидируют Гамлет и Клавдий (по 5 функций) – участники обеих основных сторон конфликта – и политического противоборства, и любовного противостояния, а также Офелия, активно задействованная только в «любовной» части. В «Синаве и Труворе» в центре вновь оказывается женский образ (4 функции), два других центральных персонажа – участники «любовного треугольника» – равны между собой (по 3 функции), Гостомысл же, только опосредующий здесь связь между Синавом и Ильменой, им уступает. В «Артистоне» снова лидируют (5 и 4 функции соответственно) два женских образа – самой Артистоны и Федимы, вокруг которых и строятся две параллельные линии конфликта, а также связывающий линии конфликта монарх Кий (также 4 функции). В «Семире» по 6 функций (рекорд для рассматриваемых трагедий, демонстрирующий повышенную усложненность интриги в этой пьесе относительно предыдущих) реализуют Семира и Оскольд – герои, ведущие действие и заставляющие оппонентов только противодействовать им.

На основании повторяющегося совмещения определенных функций можно было бы выделить несколько персонажных типов, как то делает В. Я. Пропп на примере сказки в своей известнейшей книге «Морфология “волшебной” сказки»[[206]](#footnote-206) или В. В. Гиппиус в значительно менее известной, но во многом опередившей свое время статье 1919 г. «О композиции тургеневских романов»[[207]](#footnote-207). Однако следует понимать, что, в отличие, например, от набора сказок, данных нам синхронно, вне зависимости от времени их создания, взаимовлияния и проч., рассматриваемые трагедии демонстрируют процесс постепенного формирования жанровой модели на русской почве. Драматург использовал несколько разных схем расположения героев, трансформировал их, совмещал, перестраивал, не отступая, однако, от заданной уже в первой своей трагедии – в «Хореве» – жанровой основы. В этой связи нельзя говорить о системе амплуа как наборе готовых образов, существующих до конкретных текстов и определяющих их построение.

Некие зачатки такого рода типов, однако, выделить можно. Так, во всех трагедиях присутствуют парные герои, доминирующая функция которых – любовники. Как правило (Хорев, Оснельда, Офелия, Трувор, Ильмена, Оркант, Ростислав, Семира), эта роль сочетается с функцией младшего родственника, создающей отношения долга, мешающего героям отдаться взаимной страсти. Исключениями здесь являются Артистона, зависящая от Дария благодаря отношениям правителя и подданного, и Гамлет, для которого позицию родственника, заставляющего действовать вопреки страсти, замещает тень убитого отца, «вопиющая» с небес о необходимости мести. В этой паре, безусловно, есть и гендерное типологическое деление, не представленное в таблице. В каждой из трагедий появляется молодой герой, испытывающий взаимные чувства к девушке и зачастую являющийся идеальным воином. Он может сталкиваться с противоречием между долгом и любовью, при этом стремится найти компромисс между этими началами (Хорев с Оснельдой пишет письмо Завлоху, Гамлет соглашается пощадить Полония и т.д.). В трагедии «Семира», как будет показано ниже, такой компромисс оказывается невозможен и перед Ростиславом встает необходимость выбора. В паре с ним всегда появляется девушка, тоже зачастую (Оснельда, Ильмена) мучимая схожим противоречием, но лишенная (помимо риторически успешной Семиры) возможности действовать.

Другая функция, которую можно признать доминирующей, – функция правителя. Она, помимо частотных естественных сочетаний (политический противник, хозяин), выступает в паре или с функцией старшего родственника (Кий, Синав, Олег), или – невзаимно влюбленного (Клавдий, Синав, Дарий), благодаря чему выстраивается связь между этой фигурой и парой любовников, преградой для воссоединения которых вольно или невольно и оказывается монарх. Уже отойдя от схемы, можно говорить о нескольких типах правителей: добродетельный, но подверженный любовной страсти и потому совершающий ошибки (Синав, Дарий) и тоже вполне добродетельный, но вынужденный бороться с собственной гневливостью (герои-«гипохондриаки», если пользоваться терминологией В. К. Тредиаковского, – Кий, Олег). Клавдий и Полоний позднее получат прямое продолжение в образе Димитрия Самозванца, в рамках же ранних трагедий их условно можно объединить с Федимой, также подверженной страсти ко злу.

Наконец, доминирующей (помимо Полония, персонажа более сложного), безусловно, является функция наперсника, в целом определяющая героя, который ее реализует, и не сочетающаяся с другими, кроме (формально) функции подданного. Эта функция, однако, также реализуется по-разному, что станет видно при более подробном анализе конкретных персонажей, ее выполняющих.

1. ***Модели построения трагедий***

Анализ функций показывает, что ранние трагедии Сумарокова по существу построены на двух схемах – в зависимости от того, какие функции есть у влюбленных и у правителя. Первая из них возникает в «Хореве», при некоторой трансформации сохраняется в «Гамлете» и впоследствии вновь появляется в «Семире» (при этом вызывает вопросы причина такого «рецидива»). Вторая, впервые возникнув в том же «Гамлете», получит развитие в «Синаве и Труворе» и «Артистоне».

***3.1. Модель 1***

Фактором, препятствующим воссоединению влюбленных в рамках первой модели, является политический конфликт, в котором или герои-любовники принимают участие самостоятельно (Гамлет), или, чаще, активно участвуют те персонажи, с которыми влюбленные связаны долгом родственника и подданного. Е. Н. Купреянова в 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»[[208]](#footnote-208). Такое суждение во многом верно (впрочем, в большей степени применительно, например, к трагедиям Расина, нежели к пьесам Сумарокова), однако трудно отрицать, что любой внутренний долг имеет внешнюю мотивировку, которую и воплощает в трагедии старшее поколение. Причина этого конфликта всегда одинакова: один из персонажей в прошлом силой захватил в городе власть, а теперь свергнутый правитель или его потомок стремится взять реванш. Соответственно, младшие герои (в особенности те, которые связаны с реваншистом или, как Гамлет, сами таковыми являются) оказываются в ситуации, когда их род борется против того «лагеря», к которому относится их возлюбленный, что неизбежно порождает внутренний конфликт и препятствует соединению с любовником или любовницей. Такова в общем виде схема этого типа персонажной системы, однако необходимо разобрать ее на примере конкретных трагедий, чтобы понять, как она трансформируется в каждом случае.

1. «Хорев»

Ситуация «Хорева» вполне соответствует описанной выше: Кий захватил город Завлоха и изгнал его самого, тот вновь наступает на Киев, желая, чтобы ему вернули дочь. Для Оснельды возможное спасение из плена, однако, становится «горестным» из-за любви к Хореву. Героиня мучается из-за возникшего у нее противоречия, однако ни в какие поступки это не вытекает по двум причинам.

Во-первых, она является женщиной – и, значит, не может добиваться своих целей силой. Единственным оружием Оснельды является слово, что, между прочим, само по себе в скупых на действие сумароковских трагедиях выдвигает героиню-женщину на первый план. 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.»[[209]](#footnote-209). Значительно раньше Клейна эту же мысль (таким же образом аргументированную) применительно к «Хореву» высказал в своем «Письме … от приятеля к приятелю» В. К. Тредиаковский, рассуждая о названии трагедии: «…ей надлежало было дать имя “Оснельда и Хорев'', когда уже автору необходимо стало надобно проименовать ее “Хоревом”. Вы изволите знать, что наименование всегда делается драматическим штукам от того лица, которое в драме есть героем, и коего больше есть действия в ней. Но сами рассудите, меньше ль действия Оснельдина во всем “Хореве” против действий самого Хорева? Ею началась трагедия, ею продолжалась, ею завязалась, смертию ея и развязалась»[[210]](#footnote-210). Соотносится такая точка зрения и со статистическим подсчетом реализуемых героями функций, представленным в таблице. Действительно, Оснельда занимает одно из центральных мест на сцене на протяжении первых четырех действий трагедии, однако никаких поступков ей совершить так и не удается. Решение написать письмо отцу только усугубляет и без того сложившееся положение, а попытки убедить Хорева нарушить свой долг («Когда бы рок тебе любить меня велел, / Так ты б тогда меня и слез моих жалел» [с. 52] и мн. др.) срабатывают только в одном: Хорев выполняет обещание пощадить отца героини («Лишь только пощади в сражении Завлоха» [с. 53]).

Во-вторых, возможности действовать Оснельде не дает сам Завлох. Вплоть до окончания пятого действия он остается внесценическим, только изъявляя в письме свой отказ позволить дочери соединиться с возлюбленным. Герой появляется на сцене уже в финале, плененный, и успевает произнести пять кратких реплик (в первой редакции он говорит не многим больше). Оснельда лишена возможности помочь своему отцу, находящемуся вне зоны ее доступности. Завлох на протяжении практически всей пьесы остается просто олицетворенной помехой для влюбленных. Будучи приведенным Хоревом в финале, он осознает свой отказ в просьбе дочери как трагическую ошибку:

Почто претил тебе в любови я горети?!

И, может быть, я сим толико согрешил,

Ах, если я союз твой с князем разрешил? [с. 78]

Далее герою остается только горевать об Оснельде («О дщерь! О плод несчастный!» [с. 80]) и произнести важную для религиозно-философского содержания трагедии фразу о том, что героиню «плененной не почтет… ад». Очевидно, Сумароков осознавал излишнюю схематичность образа героя, недостаточность его слова. Позднее он пишет две героиды – от Оснельды к Завлоху и от Завлоха к Оснельде, которые, как справедливо указывает П. Н. Берков, могут рассматриваться как те самые упоминаемые в трагедии письма[[211]](#footnote-211). В первой героиде дочь кается в преступной страсти к врагу («Вини мою ты страсть, / Вини поступок мой и дерзостное дело»[[212]](#footnote-212)) и просит благословить их брак и оставить вражду, находя для этого вполне рациональную мотивировку: таким образом на престоле вновь окажется кровь Завлоха, а его плененные подданные получат свободу («А если то твоей угодно отчей воле, / В себе я кровь твою увижу на престоле / И подданных твоих от уз освобожду»[[213]](#footnote-213)). Ответ Завлоха содержит в себе психологическую мотивировку его отказа, который не имел себе оправдания в самой трагедии. Отец в подробностях живописует захват Кием города, гибель своих четырех сыновей от руки врага и самоубийство их матери, получившей горестную весть («Упала, умертвив своей рукой себя»[[214]](#footnote-214)). Особую жалость призвана вызывать картина гибели младшего сына Завлоха:

Четвертого он сам — и младшего — ловил,

Гнался, как лютый тигр, за ним в отцовом граде

Иль как за агнцем волк без пастыря во стаде,

И, не можа догнать, догнал его стрелой,

Которая его повергла предо мной.

Он пал и обагрил младою кровью землю.

Еще его я глас, еще, увы! я внемлю.[[215]](#footnote-215)

Умирая, юный воин выражает надежду на то, что за его кровь отомстит будущий супруг Оснельды: «Сестры моей супруг злодеям отомстит, / И что Завлохов род Оснельдой обновится!»[[216]](#footnote-216). Союз героини с Хоревом, помимо того обстоятельства, что ее возлюбленный принадлежит к роду врага, не позволил бы исполнить желание юноши. Сумароков очевидным образом психологизирует поведение Завлоха, превращает его из олицетворенной функции в полноценного героя.

Не будучи способна совершать действия, Оснельда ощущает себя в сетях («…иду в неисходимы сети»). Невозможность действовать переходит для нее в невозможность жить: в начале третьего действия она пытается заколоться (единственный физический акт, доступный женщине у Сумарокова), в конце призывает землю поглотить ее («Разверзися, земля, и поглоти меня!» [с. 62]), а в четвертом покорно принимает смерть от рук Кия, прося лишь пощадить Хорева («Но нечего уже мне смерти злой отдать» [с. 72]). Главная героиня «Хорева» остается невинной жертвой, объектом чужого воздействия, не способным никак повлиять на ход трагедии. Пассивность персонажа входит в противоречие с тем вниманием, которое уделяется ему в произведении и о котором говорил еще Тредиаковский; это несоответствие и лишает трагедию насыщенности действия.

Более активны два центральных героя-мужчины – Хорев и Кий. Первый из них является заглавным героем трагедии, что вызвало у Тредиаковского непонимание: действительно, Хорев произносит меньше реплик, чем Оснельда, реже оказывается на сцене. У такого поименования есть несколько причин. Первая из них, как представляется, имеет практический характер: в отличие от Оснельды, Хорев является историческим персонажем, его упоминание в названии сразу обозначает, что пьеса написана на сюжет из древнерусской истории. Этого принципа Сумароков придерживается вплоть до «Семиры», где в заголовок выносится вымышленная героиня (впрочем, то же самое было бы, и замени драматург ее на Ростислава). Важнее, однако, другое: в отличие от Оснельды, Хорев, герой-мужчина, способен действовать, сражаясь на поле боя, причем от его выбора зависит сам исход пьесы (неслучайно Кий, в особенности, в первой редакции видит свое поражение закономерным итогом предполагаемой измены брата). Даже не присутствуя на сцене, фигура Хорева постоянно оказывается в центре обсуждения: о нем говорят Оснельда и Астрада (в первом и третьем действиях), Кий и Сталверх (во втором и четвертом), его ратные подвиги Велькар описывает правителю в пятом.

Именно Хорев связывает воедино две стороны конфликта трагедии – любовную и «политическую», заключающуюся во внутренней борьбе Кия, выбирающего между любовью к брату и своим подозрением. Еще Тредиаковский обращает внимание на отсутствие в «Хореве» единства действия: «…кто видит два развязания, тот видит и два узла; а следовательно, не одинаков, но двойное представление: одно о Хоревовой любви с Оснельдою, а другое о Киевом подозрении на мнимое злоумышление от обоих их на него»[[217]](#footnote-217). Эту же мысль не раз повторяли и последующие исследователи – Ю. В. Стенник[[218]](#footnote-218), В. В. Трубицына[[219]](#footnote-219) и др. Эти две линии, однако, тесно связаны: обе они напрямую зависят от решения Хорева и его участи в битве против Завлоха. Несмотря на то что персонаж следует своему долгу, ошибка правителя приводит к катастрофе.

Хорев – эпический герой, герой-воин, эмблематически постоянно сопоставляющийся со львом, причем как в положительном, так и в отрицательном ключе: «Против врагов моих пойдет, как лев, без страху» [с. 46] (Кий), «Сбирает воинство, рыкая так, как лев» [с. 51] (Астрада) и др. Любовь к Оснельде и долг перед старшим братом рождают в герое внутренний конфликт (более очевидный в первой редакции, где присутствует более развернутая попытка отговорить Кия от боя), который разрешается для Хорева однозначно: «Противу честности всегда любовь безмочна» [с. 52]. Хотя само выступление против Завлоха неразумно, ответственность за это решение лежит на Кие, Хорев же, исполнивший свой долг подданного, не подлежит в трагедии осуждению. В. Я. Стоюнин, следуя изложенной им в книге «Александр Петрович Сумароков» концепции двух идеалов сумароковской драматургии – правителя и подданного – представляет Хорева в качестве идеального гражданина[[220]](#footnote-220), и это суждение представляется верным.

Кий, в отличие от Хорева, не является идеальным героем-правителем. Ю. В. Стенник не без оснований называет именно Кия «центральным образом трагедии»[[221]](#footnote-221): именно его решение сначала выступить против Завлоха, а потом умертвить Оснельду является толчком для развития действия, именно он совершает ошибку, приведшую в финале к катастрофе. Правитель соответствует аристотелевской формуле трагического героя: он не является ни идеальным, ни злонравным, ошибается по незнанию и тем самым допускает финальную гибель влюбленных. С одной стороны, Кий исходит из неверных сведений, переданных ему Сталверхом, что, казалось бы, снимает с него всякую вину, однако с другой, сам правитель справедливо говорит, что «потребно множество монарху проницанья, коль хочет он носить венец без порицанья», и именно «проницанья» герою и не хватает для того, чтобы быть идеальным монархом и избежать совершенной им ошибки. В первой главе настоящей работы было подробно описано, как исправление монолога Кия в начале пятого действия трагедии коренным образом меняет и оценку этого персонажа, и идейный посыл трагедии.

Критикуя трагедию «Хорев» в «Письме … от приятеля к приятелю», В. К. Тредиаковский называет Кия «гипохондриаком»: «Что ж до Кия; его равнодушие весьма странное: он представлен от автора то лехконравным, то тяжелонравным; иногда он у него весьма добрым человеком; а иногда чрезвычайно злым. Кий сей как некоторый флюгер: куда ветр ни подует, туда он и оборотится. Словом, Кий авторов совершенный есть гипохондриак, или некоторый род сумасброда»[[222]](#footnote-222). Подробно сказанное Тредиаковским проанализировано нами в статье «Герой-“гипохондриак” в ранних трагедиях А. П. Сумарокова»[[223]](#footnote-223): вместе с Олегом, героем трагедии «Семира», Кий представляет собой тип персонажа, переживающего внутренний конфликт между представлением о разумном и чертой собственного характера – гневливостью. Такой психологизм, не характерный, как то принято считать, для ранней русской драматургии, может объясняться автопсихологическим началом этого типа. От природы Кий милосерден, он жалеет даже предавших его, как ему самому кажется, героев («И милосердие во злобу претворит» [с. 68], «Какую чувствую я в сердце жалость боле!» [с. 68]), однако помиловать Оснельду ему мешает не столько боязнь потерять престол (Кий готов умереть в случае измены Хорева), сколько гордость, страх стать рабом («Но можно ли царю бесчестие снести?!» [с. 71]). Он открывает галерею сумароковских героев, ставших жертвой собственной гордости.

Внутренний конфликт Кия традиционно определяется как противоречие между долгом перед подданными (милосердием к ним) и страстью – тиранством. Так, Ю. В. Стенник в статье «Сумароков-драматург» декларирует следующее: «…идейная проблематика первой трагедии Сумарокова сосредоточена не столько на борьбе между долгом и страстью в душах влюбленных, сколько на противостоянии должного и сущего в деяниях того, кто олицетворяет государственную власть»[[224]](#footnote-224). Ни сам Кий, ни, очевидно, драматург не считают, однако же, что долг правителя состоит исключительно в милосердии, или, напротив, исключительно в жестокости: «А милость винному, преступнику прощенье / Нередко и царю, и всем в отягощенье»[с. 74]. Трагическая ошибка героя заключается в том, что ему просто не хватило «проницанья» для того, чтобы отличить виновного от невинного, борьба же долга и страсти имеет для Кия, скорее, обратный характер: он преодолевает симпатию к Оснельде и любовь к брату, понимая рациональную необходимость их наказать. Собственно порочными страстями для князя становятся его «ипохондрическая» гневливость и вызванная гордыней боязнь потерять престол и стать рабом.

О двойственности Кия говорит В. В. Трубицына в диссертации на тему «Эстетические и художественные начала русской лирики и драмы в творчестве А. П. Сумарокова (песни, трагедии)». С одной стороны, с точки зрения исследовательницы, Кий, в отличие от Хорева, символизирует путь варварства, с другой – в его уста вложены авторские рассуждения о том, каким должен быть идеальный монарх. Фигура правителя «обнаруживает очевидные ассоциации с фигурой Петра I, представляя характер и правление последнего как поле борьбы между варварством и просвещением»[[225]](#footnote-225). Если сопоставление Кия с Петром не кажется слишком убедительным, то верной видится мысль о том, что представители двух поколений (добавим к старшему Завлоха и к младшему – Оснельду) противопоставляются как «старые» и «новые» люди, не столько, впрочем, как варвары и просвещенные герои (собственно варварского в Кие мало), сколько как язычники и своего рода протохристиане, предчувствующие истинного Бога, что более очевидно в первой редакции трагедии, в которой Хорев, ругая богов, произносит фразу «Не вы цари небес, знать есть вас некто боле!». Ценность любви для младших героев оказывается выше ценности рода и идеи родовой мести, смирение – выше гордости, однако это не дает им право нарушить свой долг: его важность, очевидная для всех персонажей, не отменяется христианской моралью.

Драматический ритм в «Хореве», как и в последующих трагедиях Сумарокова, обеспечивается чередованием актов, напоминающим механизм, описанный В. М. Волькенштейном как смена действия и противодействия[[226]](#footnote-226) (с учетом того, что ни первого, ни второго в трагедии, в сущности, нет). В первом действии на сцене находятся Оснельда и ее наперсница Астрада, в диалоге которых реализуется экспозиция: зритель узнает предысторию с захватом города и чувства героини. Позднее к Оснельде приходит Хорев – и влюбленные признаются друг другу во взаимных чувствах. Во втором акте центральное положение занимает Кий, сначала беседующий со Сталверхом о верности своего брата (что закладывает основу и для его внутреннего конфликта), а потом приказывающий Хореву с оружием выступить против Завлоха – так активизируются противоречия заглавного героя, теперь он не может просто предаваться бездеятельным страданиям, как его возлюбленная, а вынужден реализовать сделанный выбор в конкретном действии, выступить против отца героини или изменить Кию. Для «высокого» героя, лишенного позднейшей психологизированности Ростислава, выбор, впрочем, определен изначально: он не может предать правителя. В третьем действии на сцене вновь оказывается Оснельда, беседующая сначала с Астрадой, а затем – с Хоревом. Письмо с отказом ничего качественно не меняет, герои вновь говорят о своих страданиях, но этот мотив нагнетается, усиливается – вплоть до того, что финальной репликой действия становится такое восклицание героини: «Разверзися, земля, и поглоти меня!»[с. 62]. Четвертое действие представляет из себя повтор второго, также существенно усиленный: на сцене вновь царит Кий, которого Сталверх вновь обвиняет в виновности Хорева, но на сей раз – более развернуто, приводя свидетелей и добиваясь в конце концов нужного результата. В трагедии ярко реализуется закон «повторных комплексов», обоснованный Волькенштейном в книге «Драматургия» («…повторность … целых комплексов сценических положений», которые «определяют собой композицию отдельных актов (действий) пьесы»[[227]](#footnote-227)). Четвертый акт включает в себя и своего рода «суд» над Оснельдой, оканчивающийся смертным приговором (подобная сцена будет разыграна в четвертом действии и трагедии «Семира», однако там правитель помилует героиню и приговорит только неверного ему Ростислава). Согласно композиционной схеме немецкого драматурга и теоретика драмы Г. Фрейтага, пожалуй, наилучшим образом описывающей композицию именно в трагедии, это решение Кия становится трагическим моментом, а узнавание об ошибке, воспоследующее в пятом акте, – катастрофой[[228]](#footnote-228). Последнее действие трагедии нарушает установившийся ритм и становится своего рода синтезом двух «спорящих» друг с другом сторон действия (в этом смысле разумно сближение трагедии и музыкального произведения[[229]](#footnote-229)): на сцене оказываются и Кий, и Хорев, и внесценический до тех пор Завлох, а в центре их разговоров будет погибшая к тому моменту Оснельда.

Структура конфликта трагедии Сумарокова была описана здесь довольно подробно с тем, чтобы в дальнейшем акцентировать внимание именно на том, как видоизменяется впервые опробованная в «Хореве» схема, понять, как и для чего драматург ее перестраивает.

1. «Гамлет»

Несмотря на типологическое сходство с «Хоревом», схема «Гамлета» имеет ряд важных особенностей. Прежде всего, «обидчиком» (получившим престол не в честном бою, как Кий, а предавшим и вероломно убившим законного правителя) становится Клавдий, персонаж, связанный уже не с героем-любовником (как Кий и Хорев), а с героиней – Офелией, чей отец Полоний является его наперсником и соучастником преступления. Отец Гамлета убит и не появляется на сцене даже в виде призрака, как то было у Шекспира, однако его фигура и не нужна: месть может свершить его сын-мужчина (в отличии от Оснельды, просто ожидавшей развязки противостояния). Сам погибший отец остается воплощенной мотивировкой мести, а его гроб, стоящий в храме, – сакральным элементом пространства, вокруг которого разворачивается борьба. Таким образом, герой и героиня по сравнении с «Хоревом» меняются здесь местами – и это создает для Гамлета возможность и необходимость действовать. Офелия при таком раскладе становится просто мотивировкой его внутреннего конфликта, у нее нет необходимости совершать какие-то ходы – и для ее включения в действие Сумароков создает еще одну линию конфликта, ставшую первым опытом второй трагической модели.

Физическое отсутствие фигуры отца, с которой Гамлет связан узами долга, делает источник его внутреннего конфликта сугубо внутренним (в отличие от пары Оснельды и Завлоха, в которой отец прямо запрещает дочери соединиться с возлюбленным). В этой связи герой оказывается ближе к Хореву, с которым его роднит уже сама роль главного героя мужского пола. Как и Хорев, Гамлет – воин, однако он одерживает победу не в битве под стенами города, а в локальной схватке с наемными убийцами в храме. Если явление Хорева на поле боя позволяет его народу одержать победу, то с Гамлетом ситуация обратная: народ, пришедший к храму, позволяет ему и его наперснику Армансу победить разбойников:

И начал слышаться во граде голос мой,

Чтоб помощь дали нам к спасению Гертруды,

И что я гибну сам: народ бежал отвсюды.[[230]](#footnote-230)

Категория народа вообще крайне важна для «Гамлета». В отличие от тирана Клавдия, считающего народ находящимся «в его руках» («Он — бог, не человек в подверженных странах»[[231]](#footnote-231)), Гамлет «любим в народе» и совершает свои поступки не только из-за жажды мести, но и для освобождения подданных из-под гнета («…из-под бремени народ свой извести»[[232]](#footnote-232)). Значимо поэтому, что именно народ помогает своему государю одержать победу над Клавдием и занять престол. Здесь видится не стремление продемонстрировать роль масс в историческом процессе, а желание создать для действий Гамлета дополнительную мотивировку: сама по себе жажда мести является чертой, скорее, язычника, чем христианина, который должен прощать своих врагов, а такой дополнительный мотив для свержения тирана снимает все возможные претензии к датскому принцу.

В науке сложилась традиция соотносить образ Гамлета с фигурой Елизаветы Петровны, а сам сюжет возвращения престола законному наследнику – с дворцовым переворотом 1741 г.[[233]](#footnote-233) Современный исследователь сумароковской драматургии К. А. Осповат пошел по пути проведения аналогий между сюжетом трагедий и эпизодами отечественной истории еще дальше: в милосердии Гамлета, пощадившего Полония, он видит реакцию на помилование Миниха и Остермана, удаление в пустыню Гертруды связывает с высылкой Анны Леопольдовны и проч.[[234]](#footnote-234) Бесспорно, те или иные аналогии с современными реалиями у зрителей трагедии могли возникать: так, например, уже в годы правления Екатерины II фигура Гамлета в трагедии Шекспира, видимо, связывалась с образом Павла I, отец которого также был убит по воле собственной жены, причем с Клавдием А. А. Бардовский соотносит графа Г. Г. Орлова[[235]](#footnote-235). Возникновение такой параллели (о которой, кроме того, говорят не современники, а последующие исследователи), конечно, не означает, что Шекспир мог предвидеть такую аналогию; практически в той же мере потенциальная возможность связи с историческими сюжетами ничего не говорит и об интенции Сумарокова. Вполне вероятным, однако, представляется гипотеза о том, что именно возможность соотнесения убийства Петра III и гибели отца Гамлета привели к тому, что трагедия, по видимости, не ставилась в 1760-е и не была исправлена и вновь опубликована Сумароковым в 1768 г. при подготовке собрания сочинений (впрочем, причиной могло служить и просто отсутствие у «Гамлета» сценического успеха).

Существенным отличием «Гамлета» от «Хорева» является характер правителя. В отличие от Кия, добродетельного по сути своей монарха, совершившего трагическую ошибку, Клавдий изначально, от природы злонравен: «Во мне искоренить природное мне зло, / О воспитание, и ты не возмогло!»[[236]](#footnote-236). Рационально правитель понимает, что он отступил от божественных заповедей, и стремится к раскаянию:

Се, Боже, пред Тобой сей мерзкий человек,

Который срамотой одной наполнил век,

Рушитель истины, бесстыдных дел рачитель,

Враг Твой, враг ближнего, убийца и мучитель!

Нет силы больше дел злодейских мне носить;

Принудь меня, принудь прощения просить!

Всели желание искать мне благодати;

Я не могу в себе сей ревности сыскати![[237]](#footnote-237)

Рациональное стремление к добру оказывается не в силах преодолеть природное злонравие (это противоречие позднее составит внутренний конфликт Димитрия Самозванца в одноименной трагедии; исследователи, впрочем, в большинстве своем предпочтут не замечать внутренней борьбы и видеть в образе Димитрия депсихологизированную «ходульную» аллегорическую фигуру). Сам Сумароков в статье «О несогласии», опубликованной в «Трудолюбивой пчеле», таким образом высказывается о природе зла: «Люди больше сердцем, нежели разумом, от истинны отходят. Вкорененное в сердце зло редко разумом преодолевается. Когда злодеянием волнует сердце, тогда бессильная совесть суетно воружается и нас изобличает»[[238]](#footnote-238). Вспоминая о злодеяниях Катилины и Александра Македонского, он выдвигает такое предположение: «И того, и другого разум довольно уверял о том, что они бесчеловечные предприятия имеют»[[239]](#footnote-239). Очевидно, что этой же характеристике вполне соответствует и образ Клавдия, предпринявшего попытку раскаяния, но не сумевшего преодолеть себя из-за властолюбия («Мне царствия никак оставить невозможно»[[240]](#footnote-240)), источником которого, как и в случае с Кием, является гордость, которую Сумароков в письме «О гордости» называет «матерью всех пороков и естественно, и по откровению священного Писания»[[241]](#footnote-241). Подробнее об этой проблеме нами было сказано в докладе, сделанном в апреле 2023 г. в рамках 26 Открытой конференции студентов-филологов в СПбГУ[[242]](#footnote-242).

Тщеславие и жажда власти являются, по словам Офелии, и фактором, сгубившим душу Полония:

А ты, тщеславие, неправедная честь,

Чтоб выше всех людей себя пред трон вознесть,

Желание по гроб ненасытимой власти!

Источник и вина всея моей напасти!

К чему прельщала дух Полониев, к чему?[[243]](#footnote-243)

Несмотря на то что причина, погубившая Клавдия и Полония, едина, сами эти персонажи во многом контрастны. Клавдий испытывает муки совести, не лишен гуманности: он призывает Полония умертвить Офелию «скоряй», чтобы та не мучилась («Коль то ты предприял, так умертви скоряй; / Ждать смерти при конце есть самой смерти зляй»[[244]](#footnote-244)). Полоний чужд всяких благих помыслов. В списке действующих лиц он обозначен как наперсник, однако роль этого героя в действии значительно масштабнее. Во-первых, в отличие от настоящих сумароковских наперсников, он имеет биографию: Полоний – «льстец», пользовавшийся доверием отца Гамлета и предавший его («А льстец Полоний был орудьем злого рока! / Полоний, сей кого отец мой толь любил!»[[245]](#footnote-245)). Во-вторых, в качестве придворного льстеца уже при Клавдии этот герой оказывает влияние на монарха, являясь по сути идеологом совершаемых им злодеяний:

Имей великий дух, приявши скипетр в руки,

Будь мужествен по гроб и не страшися муки.

Не тот отважен, кто идет бесстрашно в бой;

Но с смертию и мук бесстрашно ждет герой.

Забудь и светские, и божески уставы,

Ты — царь противу их; последуй правам славы.[[246]](#footnote-246)

Идеология Полония и его душевные качества не противоречат друг другу. Этот герой сознательно выбирает путь зла, отвергает Бога. В его образе воедино сошлись языческие («Иль мы живем в поганстве?» – вопрошает отца Офелия, когда узнает о намерении выдать ее замуж за женатого Клавдия) и ветхозаветные (мотив убийства собственной дочери – как приношение Авраамом в жертву своего сына Исаака, но вместо воли Бога здесь – воля тирана) черты. Антихристианская гордыня Полония ярко выражается в финале – в эпизоде его самоубийства:

Я не хочу от них щедроты никакой,

И их владетельми не ставлю над собой.

Скажите им, что я о том лишь сожалею,

Что больше погубить их силы не имею.[[247]](#footnote-247)

Герои-богоборцы еще появятся у Сумарокова в будущем.

М. Левитт в статье «Sumarokov’s Russianized “Hamlet”: Texts and Contexts» рассуждает о том, как Сумароков понимает в «Гамлете» природу зла[[248]](#footnote-248). Согласно Левитту, человека в трагедии формируют две силы – естество (божественная, рациональная сила) и природа (трагическая по своей сути). Герои борются со злом в себе (так, Гертруда, удаляясь в пустыню, отвергает свою природу, свое трагическое «я»), победа божественного начала происходит и на композиционном уровне: небо, как восклицает Офелия, само «днесь Полонья покарало», то есть роковой вопрос о том, пощадить ли отца возлюбленной, лишается без участия Гамлета, разрешение конфликта происходит с помощью классического трагического приема «deus ex machina». Исследователь утверждает, что речь здесь идет уже не столько о борьбе долга и страсти, сколько о милосердии[[249]](#footnote-249), однако формулировка, с которой Гамлет соглашается уступить просьбам Офелии, не позволяет так просто разрешить эту проблему: «Владычествуй, любовь, когда твоя днесь сила / И рассуждение, и дух мой покорила!»[[250]](#footnote-250). Ситуация, когда любовь покоряет «рассуждение и дух», то есть страсть господствует над рациональным началом и чувством долга, неприемлема для человека эпохи Просвещения, что подчеркивает сложность и, в сущности, неразрешимость стоящего перед Гамлетом противоречия, которое подобный финал просто снимает (позднее, в «Семире», подобная ситуация, связанная с Ростиславом, не будет разрешена столь же просто). Важно при этом и то упущенное Левиттом обстоятельство, что на деле Полоний умирает не по воле Бога, а по собственной воле, этот жест становится для него последней и наиболее сильной возможностью выразить гордость и презрение к человечеству. Полоний – воплощение гордости, прообраз будущих байронических героев русской литературы (о предромантическом начале в сумароковской драматургии писали В. И. Федоров[[251]](#footnote-251) и Г. В. Москвичева[[252]](#footnote-252), говоря о нем, однако, в контексте т. н. «тираноборческого пафоса»).

Противостояния Гамлета и злодеев Клавдия и Полония составляет центральный – внешний – конфликт пьесы. Этот конфликт завязывается еще в первом действии, когда Гамлет узнает об убийстве его отца, и развязывается в пятом в его рассказе о том, как он победил разбойников и самого Клавдия, а окончательно – после известия о гибели Полония. Наиболее очевидным предметом спора является престол, однако сама по себе власть не является для Гамлета целью: пока он не узнал о причинах гибели отца, он не стремился занять трон. «Желание по гроб ненасытимой власти»[[253]](#footnote-253), следуя формулировке Офелии, является стимулом только для контрдействия. Принц же желает, во-первых, отомстить за гибель отца, а во-вторых – «из-под бремени народ свой извести»[[254]](#footnote-254). Однако у этого противостояния есть и еще одна сторона конфликта – идеологическая.

Здесь крайне важна фигура Гертруды, изначально принадлежащей к лагерю противников главного героя, но уже в первом действие раскаявшейся и во второй оппонирующей самому Клавдию. Мать героя и мужеубийца – раскаивающаяся грешница, осознавшая перспективу вечного пребывания в аду:

Ничто в толикий страх злочастну не приводит,

Как то, когда сие на мысль мою приходит,

Что, ах! не буду зреть Творца я своего

И буду пребывать я вечно без Него.[[255]](#footnote-255)

Раскаяние, однако, согласно христианским представлениям, способно привести к спасению даже самого тяжкого грешника. Эту мысль в трагедии формулирует Арманс: «Признание вины — к прощению успех, / Кто плачет о грехе, тот чувствует свой грех»[[256]](#footnote-256) (здесь, вероятно, Сумароков отсылает к евангельской истине: «Блаженны плачущие, ибо они утешатся» (Мф: 5: 4-4)). Путь Гертруды потенциально может повторить и Клавдий, однако он оказывается не в состоянии предпочесть вечное земному (а именно – власти): «Довольствуйся одним ты, Клавдий, счастьем света»[[257]](#footnote-257). Оппозиция земного, временного и небесного, вечного – тот водораздел, который и разделяет героев «Гамлета» на положительных и отрицательных, причем, как и в «Хореве», истинными христианами здесь являются представители младшего поколения, то есть оппозиция «старых» и «новых» людей в «Гамлете», несмотря на то, что действие происходит уже в христианизированном мире, сохраняется.

Противоречия «Гамлета» сводятся, таким образом, к несвойственной для жанра трагедии борьбе добра и зла, просвещенного христианства и дикого язычества, светлых и темных сил. Возможность главного героя действовать, о которой подробно говорится в главе о персонажах, приводит в такой ситуации к тому, что доминирующим в «Гамлете», в отличие от «Хорева», становится конфликт внешний, межличностный. В этой связи «Гамлет» приближается к той жанровой форме, которую Г. А. Гуковский, рассуждая о «Димитрии Самозванце», определил как «героическую комедию»[[258]](#footnote-258): герой борется со злодеями и побеждает их. Собственно трагический элемент «Гамлета» –внутренний конфликт, который все же переживает заглавный герой, вынужденный, как и Хорев, противостоять отцу своей возлюбленной. Здесь важно, что Клавдий и Полоний, выполняющие приблизительно одну сюжетную функцию, – все же разные герои, и Гамлет может покарать тирана и взойти на престол, не сталкиваясь с внутренними противоречиями до самого финала.

1. «Семира»

Вновь к подобной схеме Сумароков обращается уже в своей пятой трагедии «Семира». Здесь герои вновь возвращены на те позиции, на которых они находились в «Хореве», но действие оказывается возможным из-за того, что Оскольд, в отличие от Завлоха, активен на сцене, а его пленение дает возможность и Семире совершить влияющий на развитие конфликта поступок. Героиня оказывается более риторически успешна, чем Оснельда, и убеждает своего возлюбленного Ростислава нарушить свой долг – освободить из-под стражи бунтовщика Оскольда, который выступает против отца Ростислава Олега (подробно конфликт «Семиры» был проанализирован нами в статье «Особенности конфликта трагедии А. П. Сумарокова “Семира”»[[259]](#footnote-259)).

Сама Семира во многом отличается от иных сумароковских героинь. И. Л. Вишневская справедливо называет ее «самой "жанно-дарковской", самой непреклонной воительницей на его <Сумарокова — А. П.> театре»[[260]](#footnote-260). 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]

Мотивы, которые движут героиней, типично мужские: она стремится к славе («Избрана, я хочу любовника оставить / И, одолев себя, навек себя прославить» [с. 190]), воинским подвигам («Увидишь ты меня среди воинска гнева, / Не почитаему ни от кого женой, / Текущую с мечем повсюду за тобой» [с. 196]). Объяснение такой особенности Семиры видится и в структурной, и в идеологической плоскости. Опыт «Хорева» и «Гамлета» говорит о том, что, чтобы в трагедии появилось действие, персонаж на позиции Семиры должен быть активен, способен на поступки. Хотя героиня действует по-женски – риторически, ее стремление совершить поступок необходимо было подчеркнуть. Кроме того, сама концепция действенной, ни в чем не уступающей мужчинам женщины была чрезвычайно востребована в век императриц («Семира» писалась в период правления Елизаветы Петровны, а издана в годы царствования уже Екатерины II).

Поступок Семиры – освобождение брата руками Ростислава – потенциально неоднозначен. С одной стороны, она заставила добродетельного персонажа совершить преступление против долга, что чуть не привело к его гибели, а косвенно стало и причиной смерти Оскольда, помилованного Олегом, но погибшего в бою (то есть отчасти этот шаг Семиры является и трагической ошибкой). С другой стороны, сама героиня действует в согласии со своим долгом, что признает даже Олег: «Невинна в этом ты, что ты мила ему / И брата своего от смерти избавляла, / Ты должности своей уставы тем являла» [с. 233]. Творческая история трагедии демонстрирует стремление драматурга дополнительно подчеркнуть невиновность героини, и, напротив, осудить Ростислава (см. первую главу).

Ростислав и Оскольд – два героя-воина, друзья, вынужденные стать врагами из-за реваншистских устремлений последнего. Противопоставляя брата и возлюбленного, Семира таким образом характеризует этих героев:

Один, как камень, тверд в намереньях своих,

Не поколеблется в том, что он предприемлет,

И, кроме мужества, иного он не внемлет.

Другой, хоть нежное имеет сердце он,

Но в крайности умрет, пренебрежет мой стон. [с. 227]

Персонажи противоположным образом отступают от той нормы идеального героя, которой соответствовали Хорев и Гамлет: Ростислав более мягок, чем следовало бы, поэтому оказывается возможным заставить его нарушить долг, Оскольд же, напротив, слишком тверд – настолько, что это переходит в гордыню, обличаемую Сумароковым в образе Полония.

Ни один, ни другой персонаж, несмотря на свою неидеальность, не являются злодеями. Предательство Ростислава мотивировано не просто его любовью к Семире, а тем, что та грозилась совершить самоубийство, то есть отказ героя привел бы к гибели его возлюбленной («Но как возможно мне Семиру мертву зреть?! / И думать страшно то, о жители небесны» [с. 224]). И. Клейн в статье «Любовь и политика в трагедиях Сумарокова» утверждает, что поступок Ростислава демонстрирует превосходство любви над долгом в сумароковской трагедии («…в конечном счете более высокой — наивысшей — ценностью оказывается именно любовь»[[261]](#footnote-261)), однако представляется, что такой взгляд является упрощением: как и истинный злодей Клавдий, Ростислав осознает, что поступает неверно («Противься красоте, / Противься! Разорви, преступник, узы те, / В которых стонешь ты и гибнешь преужасно!» [с. 224]), но разумные доводы оказываются не силах победить страсть, что и создает внутренний конфликт этого героя. Принципиальное отличие от Клавдия состоит в том, что Ростислава обуревает «внешняя» любовная страсть, а не страсть ко злу, коренящаяся в самой природе персонажа. Выйдя на битву против своего друга Оскольда и победив его, герой искупает нанесенный им вред – и страдания, с которыми это искупление связано, становятся его истинным наказанием («Я радости своей не чувствую в сей час» [с. 245]).

Твердость и бескомпромиссность Оскольда столь же излишня, как и мягкость Ростислава, что формулируют другие герои трагедии («Суровости такой не требует геройство, / Не мужества она — отчаяния свойство» [с. 208] – Ростислав, «Я снисходителен, ты гордостью надут», «Нельзя того простить, кто так себя возносит / И, винен будучи, прощения не просит» [с. 212] – Олег). Восстание против добродетельного правителя Олега – ошибка героя (как утверждает Г. А. Гуковский в статье «О сумароковской трагедии», «Оскольд в “Семире” хоть не злодей, но гибнет, так как, восстав, отступил от добродетели»[[262]](#footnote-262)). Оскольд, как и его сестра, превозносит гордость («И гордостью души то все превозмогаю» [с. 203] – Семира, «Родитель, побежден, трон гордый покидал» [с. 208] – Оскольд), которая для Олега и его сына является пороком («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 них, в отличие от оппонентов, крайне важна знатность рода («Вообрази себе, как тяжко умереть / Тому на площади, кто в свет рожден владеть» [с. 219], «Покорствуй, кто рожден рабеть и унывать» [с. 209]). Оппозиция старого и нового, языческого/ветхозаветного и христианского проявляется здесь еще более явно, чем в «Хореве». Гордый Оскольд идет против воли рока, судившего победу Олегу («Но рок того хотел» [с. 191]), бросает вызов мирозданию («Пускай хотя на нас природа ополчится» [с. 193]) и уравнивает себя с богами («Не робкие богам подобны человеки» [с. 209]). Только в момент смерти герой смиряется с судьбой («Тебе дала, Олег, победу часть твоя, / А мне моя судьба отверзла двери гроба» [с. 244]), то есть, несмотря на совершенное им самоубийство, Оскольд принимает, скорее, «христианскую» по духу кончину, что ярко символизирует смену эпох.

Как Хорев и иные герои-воины, Оскольд уподобляется льву («Оскольд вломился в град, как раздраженный лев» [с. 242]), при этом неоднозначная оценка самого героя приводит к тому, что в этой метафоре соединяются и положительная, и отрицательная коннотации. О том, что образ льва двояк по своей природе, говорит В. П. Адрианова-Перетц в своей программной работе «Очерки поэтического стиля древней Руси», где описывается, по сути, набор древнерусских топосов, которые исследовательница называет «метафорами-символами»[[263]](#footnote-263). В целом уподобление льву в древнерусской словесности – способ сформировать образ одновременно идеального воина и правителя: «Сила, мужество, быстрота и легкость движений князя-воина, его справедливость, забота и милость в отношения к подданным—вот те идеальные черты, которые выделялись в образе главы государства с помощью соответствующих уподоблений. Метафора играла, следовательно, роль в создании образа идеального государя»[[264]](#footnote-264). Однако Адрианова-Перетц упоминает уподобление льву не только положительных героев, но и отрицательных: например, в одной из повестей о Смутном времени Лжедмитрий назван «кровоядным лвичищем»[[265]](#footnote-265). Именно такое «отрицательное» уподобление в большей степени мотивировано его этимологией: исследовательница находит его корни в Послании апостола Петра, уподобляющего льву дьявола[[266]](#footnote-266).

Олег во многом напоминает Кия, однако этот персонаж куда ближе к идеалу монарха. Как и герой «Хорева», Олег может быть назван ипохондриком: несколько раз он оказывается обуреваем гневом, однако не дает эмоции возобладать над рассудком. Правитель выносит три решения – он казнит предателя Возведа, поскольку предавший даже его врага преступен («Не будешь верен мне, коль ты неверен другу» [с. 205]), милует выступившего против него Оскольда, укрощая в себе вызванный бунтовщиком гнев и, очевидно, следуя христианской заповеди – необходимости прощать врагов, и, наконец, осуждает на смерть своего сына Ростислава, ставя закон выше отцовских чувств. Все три решения показывают, что для Олега не существует оппозиции своего и чужого, которая определяет действия Оскольда, он оценивает сам поступок, а не то, кем является совершивший его и кому принесло пользу его деяние.

Оппозиция «старых» и «новых» героев в «Семире» выстраивается несколько иначе, чем в «Хореве» и «Гамлете». Если там водораздел проходил по границе поколений, то здесь друг другу противопоставлены два рода – бывших и нынешних правителей Киева. Языческие ценности олицетворены в образе Оскольда, умирающего в финале, Семира же, которая потенциально должна будет соединиться с Ростиславом («Ее вручаю я, любезный друг, тебе» [с. 245]), сама не является носителем реваншистских настроений. Финал «Семиры» – это возможное окончание «Хорева» в том случае, если бы Завлох не запретил своей дочери брак с Хоревом, а Кий не умертвил ее. Важно, однако, что, даже выйдя за Ростислава, Семира не может вернуть свой род к власти: Олег – только регент при малолетнем Игоре, а его сыну, очевидно, так и не суждено будет вступить на престол.

\*\*\*

Трагедии «Хорев», «Гамлет» и «Семира», хотя они и построены по одной модели, демонстрируют разные ее вариации. Возвращение в «Семире» к опробованной в «Хореве» схеме можно трактовать как попытку вновь обратиться к истоку жанра (не случайно у этих трагедий совпадает еще и место действия: сюжет «Семиры» можно посчитать продолжением истории Киева, в трагедии упоминается и сам Кий), после кризиса второй модели, который будет показан ниже, до конца раскрыть потенциал такой структуры, при этом разрешив коллизию иначе, вместо трагической концовки «Хорева» представить счастливую (пусть и сопряженную со смертью героя-реваншиста, неизбежной здесь). Вероятно, Сумароков счел схему исчерпанной, не увидел возможности ее новых осмысленных трансформаций. После «Семиры» драматург несколько лет не пишет трагедий, после же выхода «Ярополка и Димизы» пройдет еще десятилетие до появления поздних сумароковских пьес – «Вышеслава», «Димитрия Самозванца» и «Мстислава»; все они будут построены по иной модели. Безусловно, у «молчания» Сумарокова как трагика имелись и внешние, биографические причины, однако весьма вероятна здесь и собственно внутрилитературная предпосылка – ощущение кризиса жанра, отсутствия путей для его преобразования и развития.

***3.2. Модель 2***

Вторая модель представляет собой классический «любовный треугольник», осложненный тем, что у одного из героев всегда совпадают амплуа невзаимно влюбленного и правителя, так что он может диктовать другим свою волю, а удачливый любовник часто связан с ним долгом подданного и родственника (например, Трувор – и младший брат Синава, и его подданный). При этом здесь заметно гендерное разделение: если герой-мужчина – прежде всего подданный, то для женщины важнее родовой долг, поэтому в «Гамлете» и «Синаве и Труворе» (а также в последующих трагедиях – в «Ярополке и Димизе», «Димитрии Самозванце») необходимой оказывается фигура отца, обеспечивающая цепочку подчинения героини правителю: монарх диктует свою волю подданному, а тот, в свою очередь, – дочери.

1. «Гамлет»

Наличие в «Гамлете» двух сторон конфликта было вполне очевидно практически всем исследователям, сталкивающимся с этой трагедией. «Любовный треугольник» составляет основу для действия Офелии, с точки зрения первой линии конфликта остающейся только мотивировкой для внутреннего противоречия заглавного героя. Клавдий желает получить в жены дочь Полония и транслирует свою волю через наперсника, однако собственно основы для внутреннего конфликта героини это не создает: важнее воли отца для нее оказываются представления о добродетели и о христианской морали, которым противоречил бы брак с правителем, уже имеющим жену в лице Гертруды:

Наш царь? супругом мне? иль мы живем в поганстве?

Когда бывало то доныне в християнстве?

Закон наш две жены имети вдруг претит.[[267]](#footnote-267)

Не связан никакими узами долга с Клавдием и Гамлет: тиран является незаконным монархом Дании и убийцей отца героя. Судьба Офелии не становится для принца предметом рефлексии, победив разбойников, он в последнюю секунду спасает свою возлюбленную и карает врагов.

Желание Клавдия заполучить себе в жены Офелию связано прежде всего с практической задачей – с мешающей ему функцией супруга: Гертруда стала представлять для него опасность («Она раскаялась: кто знает, для чего? / Не для падения ль, Полоний, моего?»[[268]](#footnote-268)), и возникла необходимость убить жену и заменить ее новой. При этом монарх признает Офелию прекрасной, то есть у его желания есть и чувственная подоплека («И взыдет в царский одр прекрасна дщерь твоя»[[269]](#footnote-269)). Стремление старого царя жениться на молодой и красивой девушке корнями уходит в фольклорную сказку, что подчеркивается заверениями льстеца Полония в том, что Клавдий остается вполне завидным женихом: «Седины под венцем не могут быть приметны, / Со дщерию моей вы, царь, единолетны»[[270]](#footnote-270). Как и в сказках, правитель терпит поражение и оказывается побежден юным героем, получившим в результате вожделенную монархом девушку.

1. «Синав и Трувор»

Основное отличие «любовного треугольника» «Синава и Трувора» от «Гамлета» заключается в том, что Синав, в отличие от Клавдия, является законным и добродетельным правителем, и, значит, его воля способна создать внутренний конфликт и для его брата Трувора (связанного с Синавом и долгом подданного, и родовым долгом), и для Ильмены – через посредничество Гостомысла, тоже куда более добродетельного, нежели Полоний. Синав не имеет других жен (и вообще не является христианином), поэтому у героини нет иных оснований для того, чтобы нарушить отцовскую волю, кроме любовной страсти. Такой конфликт уже не может быть разрешен силой, как в «Гамлете», отношения долга невозможно упразднить, соответственно, единственная возможность для устранения противоречия – изменение воли Синава, его отказ от страсти в пользу монаршьего долга. Раскаяние правителя, однако, происходит слишком поздно, когда влюбленные герои, как и в случае с «Хоревом», уже погибли.

В центре трагедии находится образ Ильмены, которую принуждает к браку с Синавом ее отец Гостомысл. И. Клейн отчасти справедливо называет именно Ильмену главной героиней трагедии[[271]](#footnote-271), исходя из объема ее участия в действии и времени пребывания на сцене. В «Синаве и Труворе» наиболее ярко проступает конфликт между интересами личности и государства: с одной стороны, на героиню направлена воля монарха (что, начиная с петровских реформ, было едва ли не синонимично государственной) и желание народа угодить ему («Народ бы, мя презрев, ему Ильмену дал» [с. 86]), с другой – Ильмена осознает себя как личность, имеющая право на собственные желания («Народ бы дал меня! Иль я живу в неволе?» [с. 86]). Э. А. Радь в своей докторской диссертации о истории «блудного сына» в русской литературе справедливо усматривает в этом противоречии актуальный для эпохи конфликт: «Идеология времени, русское общественное сознание XVIII века определялись идеей государственности. Приоритет общественного долга перед другими интересами был незыблем. Подобное клишированное сознание сводило на нет все личные интересы и чувства, если они не совпадали с интересами государства, и зачастую приводило героев к смерти»[[272]](#footnote-272) (история Ильмены представлена исследовательницей как сюжет о «блудной дочери», грехопадение и уход от отца которой заключается в ее самоубийстве, однако эта концепция кажется все же не вполне аргументированной, поскольку поступок героини не трактуется в трагедии в категориях греховности). Ильмена остается верна обоим векторам: выполняя волю отца, она выходит замуж за Синава, но, любя Трувора, кончает с собой сразу после совершения таинства. Решение совершить самоубийство героиня принимает уже в первом действии («И окончается по трех днях все мученье» [с. 88]), далее не происходит ничего, что оказало бы какое-то влияние на ход трагедии, за исключением того, что отсрочку у Ильмены отнимают: брак и суицид, согласно правилу единства времени, «вмещаются» в те же сутки (пожалуй, «Синав и Трувор» – наиболее бедная с точки зрения действия сумароковская трагедия).

Синав и Трувор – два героя-воина, старший и младший брат, что соотносимо с парой Кия и Хорева, но, в отличие от отношений в первой трагедии Сумарокова, скорее, напоминающих взаимодействие отца и сына, о чем не раз заявляет сам Кий («Возлюбленный мой брат, наследник мой и сын» [с. 49] и мн. др.), заглавные герои «Синава и Трувора» – именно братья, сражавшиеся вместе за Новгород, участники любовного конфликта, обнажающие друг против друга мечи. Старший из них – Синав – подвержен любовной страсти и страдает из-за того, что его чувства невзаимны (Я чувствую в себе болезнь неутолиму: / Что злей есть, как любить, и ах! не быть любиму!» [с. 96]), младший – из-за того, что он не может соединиться с объектом своей любви, несмотря на взаимность («Еще стократно злей в любви взаимной тлеть, / И в сладостях ее надежды не иметь» [с. 96]). Вопрос о том, какое из этих страданий сильнее, составляет предмет спора между героями («Я б горесть такову вкушал алкая, в сладость» [с. 96] – Синав, «Есть люди, кои в том несчастнее тебя» [с. 99] – Гостомысл Синаву и т.д.) и так и не находит своего разрешения, однако несомненно то, что оба героя испытывают любовь и страдают, вызывая жалость зрителя. Природа этих чувств различна. В сумароковских трагедиях невзаимная любовь всегда порочна, преступна, что осознает и сам Синав («О вредный жар крови! О бесполезна страсть!» [с. 103]), однако, как и у Клавдия с его влечением ко злу, рациональное начало этого героя оказывается не в силах победить чувственное. Внутренний конфликт Трувора – противоречие между чувствами к брату и любовью к Ильмене. У героя возникает идея заполучить возлюбленную силой, убив брата, – однако, в отличие от Гамлета, он не совершает этого шага:

К Синаву ты поди, и что он брат, забудь,

Поди и меч вонзи в мучителеву грудь,

Что ж будут говорить страны сея народы!..

Пренебрегай молву... Но слышу глас природы:

Постой! куда тебя отмщение влечет!

Не варварска в тебе, геройска кровь течет.

Руки моей к тому не допустите, боги! [с. 124]

Разность выбора определяет не отличие характеров героев (в сущности, осознанная игра с характером таких персонажей проявится только в «Семире» с ее оппозицией Оскольда и Ростислава), а сама ситуация: во-первых, с Синавом Трувор связан долгом подданного и брата (последнее предполагает и родственные чувства), во-вторых, сам монарх не является тираном, и его гибель будет воспринята народом как преступление («Что ж будут говорить страны сея народы!»), в отличие от свержения Клавдия, которое приветствовали страдавшие под его властью граждане. Именно общественное благо, а не стремление к личному счастью или желание мщения является в сумароковских трагедий достаточным основанием для свержения правителя. Как и Хорев, Трувор кончает с собой, не в силах пережить разлуку с любимой, на сей раз еще живой, то есть поступок героя не связан с желанием посмертного воссоединения. Такого рода сентиментальная модель поведения[[273]](#footnote-273), вероятно, была благосклонно воспринята при елизаветинском дворе: не случайно «Синав и Трувор» долгое время оставался одним из наиболее сценически востребованных образцов жанра.

Особый интерес вызывает фигура Гостомысла – отца героини. Исследователи, даже не дискутируя друг с другом, воспринимали этого героя полярно: его характеризовали и как идеального резонера[[274]](#footnote-274), и как источник бед героини, совершившего или трагическую ошибку[[275]](#footnote-275), или вовсе преступление[[276]](#footnote-276). У всех этих суждений есть свои основания. С одной стороны, Гостомысл транслирует, например, концепцию идеального монарха («Возшед на трон, будь мать народа своего» [с. 117] и т.д.) или размышляет о греховности человечества («Наполнен наш живот премножеством сует» [с. 119] и т.д.), то есть высказывает идеи, очевидно, близкие автору. Стремление выдать дочь замуж, во-первых, сопряжено с любовью и жалостью к ней, во-вторых, вызвано объективными причинами и не вполне зависит от желания отца («И если б я ему в сем даре отказал, / Народ бы, мя презрев, ему Ильмену дал» [с. 86]). Смысл действий Гостомысла – общественное благо, которое он считает высшей ценностью: «Для общества живот нам должно потерять» [с. 86] – и такая концепция соотносится с общей структурой трагедии, в частности, с тем, почему Трувор, в отличие от Гамлета, отказывается от мести. С другой стороны, у этого героя много странных для резонера черт. Во-первых, основной мотив, из-за которого ему желанен брак Ильмены и Трувора, – тщеславие: Гостомысл хочет, чтобы его кровь была на престоле («Соединить тобой мое с цесарским племя» [с. 84]). Во-вторых, сам герой называет себя тираном, правда, ставшим таковым не по собственной вине, а по воле рока: «Беды родят беды, не вижу им конца, / И сделали меня тираном из отца» [с. 94]. На парадоксальность этого персонажа обратил внимание Н. Н. Булич в монографии 1854 г.[[277]](#footnote-277) Литературовед говорит о практически полном отсутствии в трагедиях действия как такового, указывая, что его заменяют монологи героев, и приводя в пример пренебрежения к действию логически необоснованные поступки Гостомысла, который дважды оставляет дочь наедине с возлюбленным, добиваясь при этом их разлучения. Это наблюдение подтверждается: в III явлении третьего действия и IV явлении четвертого Трувор и Ильмена, покинутые Гостомыслом, остаются вдвоем, однако такую ситуацию можно трактовать и иначе: в обоих случаях отец ожидает, что дочь и ее возлюбленный покорятся долгу, и дает им попрощаться друг с другом, что становится еще одним свидетельством противоречивой воли героя. Отец героини – казалось бы, скорее, технический с точки зрения структуры трагедии персонаж, однако в образе Гостомысла есть и зачатки внутреннего конфликта, и парадокс, связанный, вероятно, с генеалогией этого героя в системе сумароковской трагедии. По роли в модели он прямо наследует законченному злодею Полонию, скорее, анти-резонеру, тогда как идеологически – близок к резонерам-наперсникам (которых в «Синаве и Труворе» нет, то есть их функция во многом и ложится на отца, выслушивающего жалобы дочери, советующего ей придерживаться долга, высказывающегося о власти и смысле человеческой жизни и проч.). Еще один внутрисистемный источник этого образа – Завлох, отец Оснельды, также, следуя своим принципам, запретивший дочери соединиться с любимым (хотя в остальном их роль принципиально разнится: Завлох был врагом Кия, а Гостомысл – верным подданным Синава).

Схема «Синава и Трувора», в отличие от ее варианта, представленного в «Гамлете», подлинно трагична, потому что, исходя из заданных параметров, такое действие может привести только к катастрофе (если никто из героев не изменит саму структуру – правитель не откажется от своего желания, влюбленный – от долга перед ним и т.д.). Все герои трагедии приходят к краху: Ильмена и Трувор погибают, Синав глубоко раскаивается и на какой-то момент лишается рассудка (эпизод, отмеченный ярким психологизмом), а Гостомысл, потерявший дочь, тоскует по ней. В дальнейших трагедиях Сумароков будет искать пути для иного, счастливого разрешения подобного конфликта.

1. «Артистона»

Основу для этой трагедии составляет «любовный треугольник» Артистоны, Дария и Орканта, однако он не вполне отражает персонажную систему пьесы. Не менее важную роль, чем его участники, играет Федима – сестра Орканта, желающая сделаться супругой влюбленного в Артистону Дария и потому ставшая врагом заглавной героини (не создавая ей, однако же, никакого противодействия, потому что векторы воли этих персонажей совпадают: Артистона и сама не желает брака с нелюбимым ею Дарием). Необходимость во включении в действие Федимы и ее отца Отана следует из сопоставления «Артистоны» с моделью «Синава и Трувора», предыдущей сумароковской трагедии.

Как и Синав, Дарий является пусть и не идеальным, подверженным любовной страсти, но законным правителем, «отцом народа» («В народе, коему поднесь я был отец» [с. 180]). Оркант признает свой долг подданного и не желает восставать на правителя, узнав, что тот пожелал сделать своей женой его возлюбленную Артистону («Прияти не хочу совета бесполезна: / Един из них мне царь, другая мне любезна» [с. 142]). Против монарха выступает, однако, Отан, отец Федимы и Орканта, возведший его на престол («Злодей его таков велик Отаном стал» [с. 160]) с тем, чтобы Дарий взял в жены дочь Отана и сделал его род правящим (мотив, сходный с желанием Гостомысла, прочащего Ильмену за Синава). Узнав о том, что монарх предпочел Федиме Артистону, все члены семьи демонстрируют разные модели восприятия ситуации, говорящие о их характере: дочь желает убить и Дария, и его избранницу («…пусть неверная подобно с ним умрет» [с. 142]), Отан – наказать правителя и отдать Артистону сыну («Узришь изменника ты мертва пред собой», «Я с Артистоною на трон тебя взведу» [с. 142]), Оркант же готов простить обоих, несмотря на то что сам имеет некие основания полагать престол принадлежащим ему по праву («Не тщуся овладеть ни сердцем принужденным, / Не тщуся овладеть ни скиптром похищенным» [с. 142]). Только узнав, что Дарий силой заставил Артистону написать письмо, герой присоединяется к своему отцу. Связь долга обрывается, и трагедия имеет возможность развиваться по модели «Гамлета»: правитель физически побежден и вынужден отдать героиню возлюбленному; однако победа оказывается невозможна, потому что Дарий, несмотря на свой зыбкий статус и любовную страсть, остается законным и вполне добродетельным монархом. Тогда в ход вступает другая возможность для разрешения противоречия: Дарий самостоятельно отступается от Артистоны, что его вынуждает сделать не поражение, как предполагалось, а победа. Материальный триумф монарх закрепляет моральным – актом милости, доброй воли, которое и становится моментом его окончательной легитимации:

Не с тем я победил, чтоб радостный сей час

По вшествии во град последний был для вас.

Прощаю вам вину. Враги мои, живите,

Служите верно мне и Дария любите. [с. 181]

Следуя высказанной Кием формуле «Быть должен праведен, и строг, и милосерд», Дарий, прежде чересчур жестокий, теперь соответствует и ее последнему компоненту, а мгновенная победа над страстью (излишне условная в иной ситуации) мотивируется вступлением героя в новый статус – монарха, равного Киру, – его преображением.

Действия Федимы и Отана, таким образом, в итоге и разрешают, пусть и косвенно, возникшие противоречия. Функция героини в таком случае сводится к тому, чтобы быть отвергнутой и тем самым вызвать гнев отца, никаких действий это не подразумевает. Для того чтобы включить этого персонажа в действие, Сумароков создает побочную линию конфликта – ее любовь к Дарию и желание отомстить, в результате же Федима становится героиней, едва ли менее значимой, чем сама Артистона. Девушка страдает от невзаимной любви и обиды (Дарий, обещавший Федиме вступить с ней в брак, обязан престолом ее влиянию на отца: «И я его одна на троне утвердила» [с. 143]), страсть любовная при этом накладывается на саму сущность дочери Отана. Федима занимает место в галерее героев-гордецов вместе с Полонием[[278]](#footnote-278) и Оскольдом, вплоть до мотива самоубийства как вызова мирозданию: жить для нее – «покорствовать богам», брата она предпочтет видеть скорее мертвым, чем сдавшимся Дарию («Не дайте зреть его очам моим живаго!» [с. 178]), убийство оправдывает благородством собственного рода («Кровь славных предков мя на дерзость возбудила, / Я честь свою и их убийством сим отмстила» [с. 178]). и т.д. – налицо весь комплекс мотивов героя-язычника. Подобно Клавдию и прочим одержанным страстью сумароковским героям, Федима осознает, что поступает неправильно, однако и ее разум оказывается не в силах преодолеть преступные устремления сердца: «Я злого своего намеренья гнушаюсь, / Но к добродетели уже не возвращаюсь» [с. 173]. В финале, уже приняв яд и узнав, что Гикарн не выполнил ее просьбы и оставил Артистону в живых, героиня раскаивается и просит о прощении («Оставьте мне вину!» [с. 186]), то есть, подобно Оскольду (но не Полонию или – позднее – не Димитрию), все же совершает переход из варварского, языческого состояния в христианское.

Федима высказывает две философские идеи. В первом акте, споря со своей наперсницей Мальмирой, героиня задает такой вопрос: «Коль приклонен весь мир к злодействам таковым, / Не должно ли и нам последовать за ним?» [с. 137]. Такие представления о мире вполне соотносятся с позицией самого Сумарокова, высказанной им, в частности, в статье «О несправедливых основаниях»[[279]](#footnote-279), однако важно, что корнем бед человечества писатель полагает здесь высокомерие, то есть гордость, яркую черту самой Федимы: «…сколько становится глупее, столько умножается его высокомерие»[[280]](#footnote-280). Наперсница возражает своей госпоже: «Оставь в лукавстве мир, ты с истиной живи» [с. 157], и этот совет как раз вполне согласуется с позицией, высказанной в статье: несмотря на общую деградацию, «самая малая часть рода человеческого час от часу разумнее становится»[[281]](#footnote-281), путь же к идеалу заключается, как справедливо полагает Д. В. Иванов, в «воспитании сердца»[[282]](#footnote-282), однако для Федимы он оказывается недоступен. Ей противопоставлен ее брат Оркант, сохраняющий чистоту души, несмотря на несовершенство мира: «Пускай в злодействии вся плавает вселенна, / Оркантова душа чиста и непременна» [с. 140]. Вторая идея высказана героиней уже в пятом действии – она заключается в умалении природы смерти («Лишиться живота есть невелико дело» [с. 177] и т. д.); подробно эта концепция разобрана в главе о времени в трагедии. Натура Федимы – гордая, страстная, решительная – может восприниматься не как общемировой тип (что обычно приписывали т.н. «классицизму»), а как национальный характер: не случайно этот уникальный для Сумарокова образ возникает в его единственной «восточной» трагедии. Такого рода представления о женщинах востока являются «общим местом», позднее они отразятся, например, в образе Заремы, героини пушкинского «Бахчисарайского фонтана», также решившей убить свою соперницу.

Оркант, готовый простить якобы изменившую возлюбленную, и Артистона, способная пожертвовать собственным счастьем ради благополучия любимого, конечно, являются «новыми» героями, близкими к идеалу. Оркант, сталкиваясь с внутренним противоречием, выбирает долг и не выступает против Дария, при этом даже фразеологически он соотносится с первым подобным героем Хоревом: «Противу честности всегда любовь безмочна: / Хоревова душа чиста и непорочна» [с. 50] – Кий о Хореве, «Пускай в злодействии вся плавает вселенна, / Оркантова душа чиста и непременна» – Оркант о себе (интересно, что его гражданский долг сводит на нет сыновний). Узнав об истинных мотивах Артистоны, он, подобно Трувору, покидает город, но не кончает с собой, а все же присоединяется к отцу, однако ответственность за этот поступок лежит, скорее, на Отане, ставшем инициатором восстания.

Дарий находится в положении Синава: он правитель, недавно занявший престол и не способный бороться с обуявшей его любовью. Финал этих героев, однако, противоположен: правитель Персии оказывается в силах вовремя победить свою страсть, что не только позволяет влюбленным соединиться, но и поднимает его самого. «Каков ты стал теперь, таков отец мой был. / Владей с щедротою Персидскими странами / И царствуй много лет ты счастливо над нами» [с. 188], – говорит Артистона в финале, то есть Сумароков позволяет своему герою достигнуть статуса идеального правителя, который окончательно теряет новгородский князь.

\*\*\*

Как и в случае с первой моделью, прибегая в разных трагедиях к одной и той же схеме, Сумароков не повторяется, он каждый раз составляет новую комбинацию для того, чтобы действие сложилось иначе, иным был финал и т.д. Обе схемы помогают драматургу разделить персонажей на «старых» и «новых» людей (по горизонтали, как в «Хореве», «Гамлете» и др. или по вертикали, как в «Семире»), вывести семантику трагедии из ее синтактики. Можно предположить, после «Артистоны» ощущение исчерпанности «любовного треугольника», заставившее вернуться в «Семире» к опробованной в «Хореве» схеме, а потом и вовсе «замолчать» на годы, однако предпосылки к этому имеются. Схема «Гамлета», при которой проблема могла просто решиться силой, имела право на существование только как побочная и не могла составить сущности трагедии: это модель эпоса или сказки. Усложнение в виде отношений долга, появившееся в «Синаве и Труворе», делало возможным только катастрофический финал, за исключением двух трансформаций, обе из которых были в трагедии заявлены потенциально: а) герой нарушает долг и выступает против правителя (у Трувора были подобные мысли) и б) сам правитель по какой-то причине отказывается от своих притязаний (Синав раскаивается в том, что поддался страсти, но делает это поздно, значит, нужна причина, которая может заставить такого героя раскаяться ДО катастрофы). В «Артистоне» обе эти возможности из потенциальных делаются реальными и трагедия разрешается счастливо, однако повторение этого шага привело бы к созданию второй «Артистоны», а отказ от них – ко второму «Синаву и Трувору». Позднее у Сумарокова все же появятся трагедии, основанные на «любовном треугольнике», однако то, как драматург вышел из сложившегося положения, может быть предметом анализа уже в следующих работах.

1. ***Наперсники и второстепенные герои***

Характеризуя модели, по которым построены трагедии Сумарокова, и основу их конфликта, мы обращали внимание в основном на главных героев сумароковских трагедий, функции которых, безусловно, являются центральными. Однако не менее важными представляются и второстепенные персонажи пьес – те, кто прямо не связан с действием (или, как формулировал Гуковский, на ком прямо не отражается его исход) и служит своего рода «техническим средством» для его развития.

Сначала рассмотрены будут второстепенные персонажи, не являющиеся наперсниками, – Сталверх в трагедии «Хорев», Гикарн в «Артистоне» и Возвед в «Семире».

Сталверх, персонаж «Хорева», во многом парадоксален, поэтому его образ стоит проанализировать подробно. «Первый боярин Киев» – герой, повинный в том, что правитель подозревает Хорева и Оснельду в заговоре и убивает девушку, после чего кончает с собой и ее возлюбленный. Во втором действии герой зарождает в Кие сомнение насчет верности ему Хорева, пересказывая подслушанный (или якобы подслушанный) им разговор влюбленных. В четвертом акте он усугубляет подозрения, рассказывая о том, как Оснельда передала письмо своему отцу, причем приводит двоих свидетелей – стража темницы и стража градских ворот. Именно Сталверху дальше отдается приказ передать героине кубок с ядом (один из крайне немногочисленных предметов материального мира на сцене наряду с письмом, мечом, цепями и т.д. – как справедливо указывала О. Б. Лебедева, все предметы в сумароковской трагедии крайне важны и имеют сюжетообразующее значение[[283]](#footnote-283)), что тот и выполняет. Когда становится известно о победе Хорева и о том, что он сохранил верность брату, воин приносит такое сообщение: «Сталверх скончал живот, / Низвергшись в глубину Днепровых быстрых вод»[с. 79], что становится поводом для того, чтобы герои заговорили про гибель Оснельды.

Такова фабула участия этого персонажа в действии трагедии, мало что, однако, проясняющая в самом образе. Понятна техническая функция героя: Сталверх – «внешний» источник подозрений Кия, подвигнувший его к совершению трагической ошибки. Неясны мотивы таких поступков героя. Практически никто из исследователей, писавших о «Хореве», не сомневался в том, что Сталверх сознательно клевещет на юношу и его возлюбленную, однако причина этой клеветы остается туманной. Можно предположить, что, например, боярин желал устранить законного наследника и сам взойти на престол после смерти правителя, что он (как предположила отличающаяся оригинальностью и недоказуемостью идей И. Л. Вишневская[[284]](#footnote-284)) тайно влюблен в Оснельду и хочет стать ее женихом, но, увидев, что его действия привели к гибели возлюбленной, и сам лишает себя жизни и т.д. Возможно также, что никаких практических мотивировок у такого поведения нет и Сталверх, как другой подобный клеветник – Яго у Шекспира, – просто является природным злодеем. Однако страсть ко злу у такого рода героев Сумарокова артикулирована ими самими, по крайней мере, со второй трагедии драматурга – «Гамлета» – это служит основой для внутреннего и внешнего конфликта, чего нет в «Хореве», где Сталверх взаимодействует только с Кием, постепенно склоняя его на свою сторону. Наконец, в персонаже можно увидеть условную фигуру придворного льстеца, как то делает Ю. В. Стенник, соотнося его с подобными героями «школьной» драматургии[[285]](#footnote-285), но тогда удивительна чужеродность этого героя в структуре драмы, никак не устраненная и в 1768 г., когда канон и принципы жанра уже устоялись.

Возможна, однако, и иная трактовка поведения персонажа. Обращает на себя внимание то обстоятельство, что Сталверх не сообщает Кию ни одного заведомо ложного факта. Во втором действии он передает правителю фразы Оснельды и Хорева – «Коль надобна, мой князь, тебе любовь моя, / Так будь Завлоху друг, а я по смерть твоя» и «Я кровь отцов твоих взнесу на трон опять / И, восприяв с тобой страны сея державу, / Твой род возобновлю, воздвигну падшу славу»[с. 47-48] соответственно. В отрыве от контекста этот обмен репликами должен восприниматься однозначно: Оснельда призывает возлюбленного присоединить к войску Завлоха, предав брата, а тот обещает ей свержение захватчика и возведение на престол. Из первого действия трагедии зритель, однако, узнает разговор героев, состоявшийся перед тем, как «Хорев отселе шел / И из чертогов сих с собой Оснельду вел»: влюбленные договариваются написать Завлоху письмо, испросив позволения на брак, лишивший бы противоборство князей смысла («будь Завлоху друг», то есть не враг), а сам союз означал бы, что род сбежавшего правителя в лице его дочери впоследствии, после смерти Кия, вернется на престол в браке с Хоревом («кровь отцов твоих взнесу на трон опять»; этим же аргументирует свою просьбу Оснельда в героиде). Неправдой является, таким образом, не сам факт, а его трактовка, предложенная Сталверхом, впрочем, вполне естественная в данных обстоятельствах. Таким же образом обстоят дела и с письмом: герои и правда писали Завлоху, а о содержании письма другим остается только догадываться, потому что оно было уничтожено (и, исходя из ранее подслушанного разговора, боярин вполне мог предположить и желание вступить с Завлохом в военный союз). Наряду со злонамеренностью, таким образом, нельзя исключать и версию, что Сталверх стал жертвой коммуникативной неудачи, совершил трагическую ошибку. Именно трагической ошибкой именует поступок героя в статье «Формы конфликта и характер театральности трагедий классицизма» Е. А. Александрова, никак, впрочем, эту проблему не разбирая[[286]](#footnote-286).

На мысль о том, что вина, по крайней мере, в канонической редакции трагедии лежит не на Сталверхе, наталкивает и творческая история трагедии. В первой редакции Кий значительно дольше и яростнее сопротивлялся попыткам очернить его брата, например, называя Сталверха злодеем. Напомним, что в этом тексте монарх был, скорее, невиновен, ответственность за происходящее лежала на роке, богах – и Сталверхе как, пожалуй, «агенте» рока. В редакции 1768 г. вина лежит уже на князе (см. главу про творческую историю) – и здесь Сталверх как носитель собственной злой воли только мешал бы общей концепции. Благодаря ему и его ошибке складываются те обстоятельства, в которых Кий должен был принять свое решение, – и «проницанья» монарху все же не хватило.

Образы Гикарна и Возведа оставляют меньше загадок. Гикарн – персидский вельможа, изначально появляющийся на сцене в качестве вестника царя, испытывающего сочувствие к Артистоне, но не способного ничего изменить в рамках своей функции: «Но с честностью моей бессилие равно»[с. 151]. Возможность повлиять на ход действия появляется у героя тогда, когда Федима, способная как женщина только на риторическое воздействие, упрашивает его убить Артистону: здесь Гикарн типологически близок к Хореву, Гамлету и Ростиславу, также ставшим объектом женских уговоров. Вельможа вынужден дать Федиме мнимое согласие и обмануть ее, поскольку иначе героиня сама убила бы соперницу («Своею принесу рукой княжну на жертву»[с. 170]). Статус героя при этом не вполне ясен: он «вельможа персидский», подданный Дария (единственная функция этого персонажа, которую с полной уверенностью можно обозначить в таблице), и при этом, как заявляет Федима, «друг» восставшего против правителя Отана, «знатнейшего вельможи персидского», то есть лица более знатного, чем он сам, на основании чего героиня считает себя в праве требовать от него убить Артистону. Обманывая Федиму, герой поступает, сообразуясь не со своими функциональными связями, а исключительно согласно собственным этическим представлениям, что выделяет его образ из ряда персонажей, принимающих решения на основании выбора между долгом и страстью.

Гикарн – вдохновенный лжец, в подробностях описывающий якобы совершенное им убийство и свои собственные муки совести, очевидно, с одной целью – пробудить в преступнице жалость («Ужели жалость ты хоть мало признаваешь? / Иль человечества еще не ощущаешь?»[с. 177]), однако Федима лишается последнего шанса на спасение, произнеся в ответ фразу из одного слова: «Нет». У столь подробного описания есть и функция другого порядка: это неизбежно оказало бы воздействие на зрителей, заставив их поверить в гибель Артистоны, чтобы потом еще более сильное впечатление произвело ее спасение. Гикарн, таким образом, остается добродетельным героем, которому позволена оказывается ложь, неприемлемая для центральных «высоких» персонажей. Такой ход распространен в европейской драматургии с той существенной разницей, что там хитростью действуют слуги (амплуа Ковьелло, Бригеллы)[[287]](#footnote-287), а не вельможи.

Возвед в «Семире» выполняет две функции – служит развитию действия, выдавая Олегу планы Оскольда, и выступает иллюстрацией монаршьей справедливости. Как и Сталверх, он говорит правителю правду, однако это не оправдывает совершенное им предательство своего «сродника». Причина поступка героя – его страх («Я первый к сей войне со князем устремлялся, / Но после – твоего я гнева убоялся / И предприял тебе усердие явить»[с. 205]), несовместимый с представлениями об идеальных воинах, которые тоже представлены в «Семире»: «Не пощадим себя, куда велишь, пойдем / И за отечество всю кровь свою прольем»[с. 193].

Наперсники присутствуют во всех трагедиях Сумарокова, кроме «Синава и Трувора». В «Хореве» это «наперсник Хоревов» Велькар и «мамка Оснельдина» Астрада, в «Гамлете» у заглавного героя есть Арманс, у Офелии – Флемина, у Гертруды – Ратуда (изначально названная «мамкой Офелиной», что является явной ошибкой, поскольку с Офелией наперсница никак не взаимодействует; исправление Сумароков приложил к изданию на отдельном листике, однако оно не было учтено Новиковым при издании собрания сочинений[[288]](#footnote-288)), в «Артистоне» наперсниц имеют обе главные героини – Заниду и Мальмиру, в «Семире» присутствуют наперсники Олега и самой Семиры Витозар и Избрана соответственно.

Функции наперсников, как и в случае с остальными героями, разнятся в соответствии с их полом. Мужчины, скорее, связаны с военной темой: Велькар зовет Хорева на битву и рассказывает остальным о сражении, Арманс сражается вместе с Гамлетом с разбойниками, Витозар, как и Велькар, повествует о сражении. Они могут служить средством для того, чтобы герои высказывали мысли и чувства, как Арманс для Гамлета в первом действии, однако это, скорее, задача женщин: так, ни Велькар, ни, в особенности, Витозар практически не взаимодействуют с теми героями, с которыми они связаны. Наперсницы женского пола играют более важную роль, поскольку диалог с ними («ложный» или не вполне) позволяет героиням рассказать о их внутреннем конфликте, который не может выразиться иначе, в виде действия. Таковы диалоги Оснельды и Астрады, Офелии и Флемины и всех прочих героинь, имеющих наперсниц. Подчас наперсницы – не просто молчаливые слушательницы душевных излияний, выражающие сочувствие своей госпоже (хотя и такая функция у них есть), а носители собственной точки зрения на происходящее. Часто наперсники оказываются резонерами или близки к этому статусу: 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.

Открывает галерею наперсников-идеологов Астрада, отметившаяся пространным монологом о том, что ее госпожа должна пренебречь мнением окружающих и отдаться любви, что вызвало яростную критику Тредиаковского[[289]](#footnote-289). В «Гамлете» резонером выступает Арманс. Этот герой также призывает заглавного героя, выполняя долг, не забывать и о любви («Когда Офелия увидится с тобой, / Я чаю, пременишь тогда рассудок свой / И слабости свои невинные познаешь»[[290]](#footnote-290)). В разговоре Гамлета с Гертрудой именно Арманс высказывает мысль о возможности спасения для любого раскаявшегося грешника («Кто плачет о грехе, тот чувствует свой грех»[[291]](#footnote-291), «Как грех твой ни велик, Его щедрота боле»[[292]](#footnote-292) и т.д.), наконец, именно он говорит, что для победы над Клавдием его господину нужен народ: «Доколь с ним истина народ не съединит, / Все предприятии его, Ратуда, тщетны»[[293]](#footnote-293). В «Артистоне» обе наперсницы обличают пороки своих господ – но если Занида по незнанию обвиняет Артистону в том, что та не совершала (измена Орканту), то Мальмира неустанно призывает Федиму отказаться от преступных помыслов, «оставить в лукавстве мир и жить с истиной», «зреть счастье» «не в пышной суете», «душою укрепиться и легкомыслия душ слабых устыдиться»[с. 168] и т.д. Избрана в «Семире» философствует в меньшей степени (например, утверждает, что «все в свете, что ни есть, подвержено пременам»[с. 227]), однако у этой наперсницы есть право говорить от имени рока, знание его воли: «Противу Игоря ослабла ваша сила, / И вас ему судьба навеки покорила»[с. 198]). В трагедии «Синав и Трувор» наперсников нет, но там эту функцию выполняет Гостомысл, также и участвующий в раскрывающих внутренний конфликт Ильмены диалогах, и резонерствующий как на общефилософскую тематику, так и на тему идеального монарха.

Функции резонера, таким образом, определяет несколько факторов. Во-первых, важен пол героя, которому он «принадлежит» (и пол самого резонера соответственно). Во-вторых, имеет значение, есть ли у героя страсть – и какая (нужно ли обличать его или, наоборот, призывать не забывать о чувствах при выполнении долга). В-третьих, в каждом случае важен индивидуальный фактор, зависящий от посыла трагедии, ее сюжета, особенностей композиции и проч.

Помимо указанных, в трагедиях на сцене появляются и вовсе технические персонажи – стражи, воины, пажи, вестники и проч. Они передают сообщения, рассказывают о событиях и т. д. Подчас указание в списке действующих лиц не соответствует самому тексту: например, в «Гамлете» так и не появляется паж героя, а в «Семире» – вестник. Вероятно, такие ошибки связаны с творческой историей этих произведений и закрались еще на уровне черновиков.

\*\*\*

Как и следует из названия настоящей главы, система персонажей в разных трагедиях Сумарокова едина – но отнюдь не статична. Несмотря на то что можно выделить две модели персонажной композиции произведений писателя, в каждом случае эти схемы реализуются иначе не только с точки зрения их наполнения (разные реалии, повороты сюжета, идеи), но и структурно. Можно проследить внутреннюю эволюцию сумароковской трагедии, выделяющиеся в ней персонажные типы и их трансформации, заметить объединение в одном герое функций и черт нескольких или, напротив, распадение единого характера на несколько. Выше было показано, как и почему обе эти модели у Сумарокова себя исчерпали. После паузы драматург, однако, пишет еще четыре трагедии, и в будущем желательно было бы взглянуть и на них в этом же аспекте. Вопрос о генезисе системы персонажей в отдельных трагедиях писателя, конечно, не может быть разрешен исключительно изнутри его творчества. Крайне важно выявить источники как отдельных произведений, так и всей системы сумароковской трагедии.

# Заключение

Анализ разных уровней ранних трагедий Сумарокова позволяет прийти к общему выводу: с одной стороны, все рассматриваемые тексты встраиваются в единую жанровую систему, характеризующуюся общностью пространственно-временных координат, персонажной структуры, типологическим единством конфликтов и проч., а с другой – несмотря на опору на известную автору европейскую традицию и на историю ранних опытов в этом роде литературы в России (что, несомненно, подготовило почву для появления отечественной трагедии и ее восприятия), творчество Сумарокова все же сродни деятельности ученого – первооткрывателя жанра. Создавая каждую новую пьесу, писатель, отталкиваясь от опыта предыдущих произведений, производит некоторые перестановки, меняя местами сходных персонажей, добавляя, устраняя, объединяя их, варьирует мотивы, по-разному соотносит точки на хронологической оси, чередует катастрофический и счастливый финалы и т. д., словно в попытке вывести идеальную формулу жанра. В центре экспериментаторской деятельности драматурга, безусловно, находится форма – однако уже при правке трагедий в 1768 г. не меньше внимания Сумароков, как было показано в первой главе настоящей работы, уделяет и собственно идейному наполнению трагедий, то есть при переходе от раннего к позднему периоду творчества Сумарокова, очевидно, прослеживается как формальная, так и идейная трансформация, о чем, однако, можно будет судить только по результатам комплексного анализа всех этих произведений.

Предпринятая в настоящей работе попытка рассмотрения поэтики ранних сумароковских трагедий, несмотря на заявленную во введении неполноту, как представляется, проливает свет на ряд научных проблем, связанных с изучением драматургии этого писателя. Так, здесь устанавливаются основные общие закономерности правки пьес, делается вывод о ее формальной и содержательной стороне, причем вторая оказывается связана отнюдь не только с изменением политической позиции писателя, как считалось ранее, но и с собственно художественными задачами. Впервые комплексному анализу подвергается художественный мир трагедий: их пространственная и временная организация, система персонажей в связи с возникающим исходя из ее особенностей конфликтом. Такой подробный анализ позволяет поставить целый ряд проблем там, где ранее они не были заметны, развеять иллюзию понятности, изученности этих произведений (возникавшую в связи с желанием увидеть в них, главным образом, частный случай т.н. «классицизма» и объяснить всё этим термином, ничего, в сущности, не объясняя). Например, ярко вырисовывается неясность мотивировки некоторых персонажей, неоднозначность этической оценки их поступков, сложность и разнонаправленность возникающих конфликтов. Однако целый ряд вопросов, путь к которым только намечен в настоящей работе, еще предстоит решить. Среди них следующие:

Как Сумароков правит трагедию «Ярополк и Димиза»? Насколько основные тенденции этой правки совпадают с рассмотренными? Влияет ли на правку то, что эта трагедия написана позднее?

Существуют ли еще какие-то не указанные комментаторами рукописные варианты текста рассмотренных трагедий? Как они могут повлиять на представление о творческой истории этих произведений?

Какие факторы повлияли на то, что Сумароков меняет представление о жанре трагедии (что выражается как в правке, так и в различиях между его поздними и ранними текстами)?

Как правка трагедий соотносится с правкой произведений иных жанров, предпринимаемой автором в тот же период?

Каковы источники трагедий – от конкретных произведений, послуживших основной для пьес и их фрагментов (помимо уже установленных учеными[[294]](#footnote-294) – их список можно расширить и скорректировать), до источников жанровой системы, стиля и проч.? Какова здесь роль музыкального театра[[295]](#footnote-295), европейской трагедии и комедии, русской драматургии, древнерусской книжности?

На какие исторические источники опирался Сумароков (помимо «Синопсиса» Иннокентия (Гизеля)[[296]](#footnote-296), который исследователи называют основным источником)? Как исторические труды, появлявшиеся за время его драматического творчества или прочтенные им в этот период, влияли на его понимание истории, и как это отразилось на правках и на эволюции сумароковской трагедии вообще?

Как Сумароков воспринимал те исторические события, которые он демонстрирует? Насколько реальными он их полагал?[[297]](#footnote-297) С чем связан выбор тех или иных исторических сюжетов?

В чем состоит взаимовлияние трагедий Сумарокова и тех произведений (в том числе в этом жанре), которые создавались параллельно?

В чем состоит специфика стиля сумароковских трагедий? В какой мере можно говорить о их «высоком штиле» и что следует под ним понимать? Как язык текстов соотносится с общей языковой позицией Сумарокова[[298]](#footnote-298) (в том числе и в связи с его вниманием к философии Дж. Локка)?

Какова топика сумароковской трагедии (в понимании Э. Р. Курциуса[[299]](#footnote-299) или С. С. Аверинцева[[300]](#footnote-300))?

Как функционирует слово в трагедиях драматурга? Насколько применительно к ним можно говорить о «готовом слове»? Каков принцип отбора лексики и наделения ее значением?

В чем состоит специфика различных форм речи в трагедии – монолога, диалога[[301]](#footnote-301), ремарки[[302]](#footnote-302), метатекста?

Каковы особенности орфографии и пунктуации в сумароковских трагедиях?

В чем состоят особенности стиха трагедии? Какие формы Я6 предпочитает Сумароков, как они меняются на протяжении трагедии, при правке пьесы, с появлением каждого нового произведения? Есть ли у Сумарокова устойчивые рифмы и какие?[[303]](#footnote-303)

Как содержание трагедий соотносится с тем, как они (исходя из известных нам источников) представлялись на сцене[[304]](#footnote-304)?

Какие философские концепции воплощаются в трагедиях? Как они соотносятся с теми идеями, которые Сумароков высказывал в иных художественных и нехудожественных текстах? Как отражаются в пьесах религиозные воззрения писателя?

В чем состоит прагматика трагедий Сумарокова, если выводить ее не из абстрактных представлений о его политической позиции, специфики классицизма и проч., а из содержания самих текстов, известных нам фактов и высказываний современников?

Какое влияние на содержание трагедий оказывают личностные качества Сумарокова, его непростая психическая организация[[305]](#footnote-305), биография? Насколько установление таких связей (которые, на наш взгляд, несомненно, присутствуют) соотносится с устоявшимися представлениями о риторическом XVIII столетии, чуждом всякому личностному началу?

Насколько поэтика трагедий соотносится с традиционными представлениями о драматургии классицизма и с мыслями, высказывавшимися его европейскими теоретиками?

Как меняется сумароковская трагедия при переходе от раннего периода к позднему? Какое место в этом смысле занимает его «промежуточная» трагедия «Ярополк и Димиза»?

Какова последующая литературная и сценическая судьба трагедий? Какое влияние этот жанр в его сумароковском изводе оказывает на последующую русскую и зарубежную литературу?

Каких принципов следует придерживаться при переиздании трагедий? Как в изданиях должны соотноситься разные редакции, что следует включать в комментарий?

Эти и многие другие вопросы, безусловно, требует отдельного глубокого анализа, который, возможно, будет произведен в будущем.

# Библиография

**Художественные сочинения и документальные источники**

1. Вергилий Энеида // Вергилий Буколики. Георгики. Энеида. М.: Художественная литература, 1979. С. 137–404.
2. Критика XVIII века. М.: Олимп, 2002. 444 с.
3. Нарежный В. Т. Избранное. М.: Советская Россия. 448 с.
4. Письма русских писателей XVIII века. Л.: Наука, 1980. 470 с.
5. Савельев-Ростиславич Н. В. Славянский сборник. СПб.: Тип. Конрада Вингебера, 1845. 606 с.
6. Святитель Иоанн Златоуст Полное собрание сочинений святителя Иоанна Златоуста: в 12 т. Т. 8. М.: Эксмо, 2017. 976 с.
7. Сумароков А. П. Драматические сочинения. Л.: Искусство, 1990. 477 с.
8. Сумароков А. П. Избранные произведения. Л.: Советский писатель, 1957. 608 с.
9. Сумароков А. П. О несогласии // Трудолюбивая пчела. Апрель 1759. СПб.: Тип. при Петербургской Академии наук, 1780. С. 231–234.
10. Сумароков А. П. О несправедливых основаниях // Трудолюбивая пчела. Май 1759. СПб.: Тип. при Петербургской Академии наук, 1780. С. 275–282.
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. Синав и Трувор. СПб.: Императорская Академия Наук, 1751. 80 с.
13. Сумароков А. П. Хорев. СПб.: Императорская Академия Наук, 1747. 77 с.

**Научная и критическая литература**

1. Абрамзон Т. Е. Александр Сумароков. История страстей. М.: ОГИ, 2015. 304 с.
2. Аверинцев С. С. Риторика как подход к обобщению действительности // Аверинцев С. С. Риторика и истоки европейской литературной традиции. М.: Языки русской культуры, 1996. С. 158–191.
3. Адрианова-Перетц В. П. Очерки поэтического стиля древней Руси. М.; Л.: Изд-во Акад. наук СССР, 1947. 188 с.
4. Александрова Е. А. Формы конфликта и характер театральности трагедий классицизма: (На материале трагедий А. П. Сумарокова) // Проблемы изучения русской литературы XVIII века. От классицизма к романтизму. Л., 1976. Вып. 2. С. 17–27.
5. Алексеева Н. Ю. Русская ода. Развитие одической формы в XVII - XVIII веках. М.: Наука, 2005. 369 с.
6. Амелин М. А. Александр Сумароков «Гамлет» // Новая Юность. 2003. №4. С. 34–70.
7. Асеев Б. Н. Русский драматический театр XVII-XVIII веков. М.: Искусство, 1958. 415 с.
8. Бадалич Й. М. Загребские рукописи русских драм XVIII в. // XVIII век: сб. 7. Л.: Наука, 1964. С. 127–131.
9. Бардовский А. А. Русский Гамлет. Восемнадцатый век // Русское прошлое. 1923. № 4. С. 135–145.
10. Бахтин М. М. Формы времени и хронотопа в романе: очерки по исторической поэтике // Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики. М.: Художественная литература, 1975. С. 234–407.
11. Берков П. Н. Александр Петрович Сумароков. 1717-1777. Л.; М.: Искусство, 1949. 100 с.
12. Берков П. Н. Жизненный и литературный путь А. П. Сумарокова // Сумароков А. П. Избранные произведения. Л.: Советский писатель, 1957. С. 5–48.
13. Берков П. Н. Примечания // Сумароков А. П. Избранные произведения. Л.: Советский писатель, 1957. С. 513–577.
14. Берков П. Н. У истоков дворянской литературы 18 века // Лит. наследство. 1933. № 9-10. С. 424–425.
15. Бочкарев В. А. Русская историческая драматургия второй половины XVIII века (Тредиаковский, Ломоносов, Сумароков). Куйбышев: КПИ, 1982. 92 с.
16. Бочкарев В. А. Стихотворная трагедия конца XVIII – начала XIX века // Стихотворная трагедия конца XVIII – начала XIX века. М.; Л.: Советский писатель, 1964. С. 5–62.
17. Булич Н. Н. Сумароков и современная ему критика. СПб.: Тип. Э. Праца, 1854. 290 с.
18. 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.
19. Бухаркин П. Е., Матвеев Е. М. Антропонимы в русской литературе XVIII века: о некоторых аспектах функционирования имени в оде и трагедии // Русская литература. 2020. № 3. С. 5–19.
20. Бухаркин П. Е. Образ «другого» в русской культуре и мифологема империи // Вече. 1995. №4–1. С. 5–19.
21. Веселовский А. Н. Западное влияние в новой русской литературе. Изд. 4-е. М.: Тип. т-ва И. Н. Кушнерев, 1910. 267 с.
22. Веселовский А. Н. Старинный театр в Европе. М.: Тип. П. Бахметева, 1870. 410 с.
23. Винокур Г. О. Язык литературы и литературный язык. Статья Первая // Винокур Г. О. Филологические исследования. М.: АН СССР, 1990. С. 90–111.
24. Вишневская И. Л. Аплодисменты в прошлое: А. П. Сумароков и его трагедии. М.: Изд-во Лит. ин-та, 1996. 262 с.
25. Волькенштейн В. М. Драматургия. М.: Советский писатель, 1969. 336 с.
26. Всеволодский-Гернгросс В. Н. Политические идеи русской классицистской трагедии // О театре: сб. ст. Л.; М.: Искусство, 1940. С. 106–133.
27. Гаспаров М. Л. Очерк истории русского стиха. М.: Наука, 2000. 319 с.
28. Гиппиус В. В. О композиции тургеневских романов // Венок Тургеневу. Одесса: Изд-ва А. А. Ивасенко, 1919. С. 25–55.
29. Гринберг М. С., Успенский Б. А. Литературная война Тредиаковского и Сумарокова в 1740-х — начале 1750-х годов. М.: РГГУ, 2001. 140 с.
30. Гуковский Г. А. О сумароковской трагедии // Гуковский Г. А. Ранние работы по истории русской поэзии XVIII века. М.: Языки русской культуры, 2001. С. 214–229.
31. Гуковский Г. А. Очерки по истории русской литературы XVIII века: Дворянская фронда в литературе 1750-х — 1760-х годов. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1936. 239 с.
32. Гуковский Г. А. Русская литература XVIII века: учебник для вузов. М.: Аспект Пресс, 1998. 453 с.
33. Гуськов Н. А. Жанровое своеобразие драматургии писателей сумароковской школы // Печатный Язгулямский сборник. Вып. 2. СПб., 1997. С. 79–88.
34. Гуськов Н. А. А. П. Сумароков. Личность. Эстетические взгляды: учеб. пособие. СПб.: Фак. филологии и искусств С.-Петерб. гос. ун-та, 2009. 24 с.
35. Гуськов Н. А. Трагическое в пьесе В. А. Озерова «Фингал». Статья 1 // Литературная культура России XVIII века. Вып. 7. СПб., 2017. С. 207–244.
36. Дёмин А. О. А. П. Сумароков — переводчик итальянских либреттистов П. Метастазио и М. Кольтеллини // Русская литература. 2018. №1. С. 52–61.
37. Дмитревский И. А. Слово похвальное Александру Петровичу Сумарокову... СПб.: Морская типография, 1807. 38 с.
38. 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.
39. Дубровина И. В. Интенции сентиментализма в драматургии классициста Сумарокова // Наука и современность. 2010. №7-1. С. 111–124.
40. 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.
41. Зорин А. Н. Поэтика ремарки в русской драматургии XVIII–XIX веков: автореф. дисс. … доктора филол. наук. Саратов, 2010. 36 с.
42. Иванов Д. В. Психологическая мысль в России середины XVIII века. А. П. Сумароков // Системная психология и социология. 2015. №14. С. 80–88.
43. Иннокентий (Гизель) Синопсис… СПб.: Изд-во при Императорской АН, 1810. 238 с.
44. Киселева Е. Е. Феномен театра Пьетро Метастазио. СПб.: Изд-во РГИСИ, 2018. 252 с.
45. Клейн И. Ломоносов и трагедия // Клейн И. Пути культурного импорта: труды по русской литературе XVIII века. М.: Языки славянской культуры, 2005. С. 260–274.
46. Клейн И. Любовь и политика в трагедиях Сумарокова // Клейн И. Пути культурного импорта: труды по русской литературе XVIII века. М.: Языки славянской культуры, 2005. С. 361–376.
47. Купреянова Е. Н. К вопросу о классицизме // XVIII век: сб. 4. М.; Л., 1959. С. 5–43.
48. Курциус Э. Р. Европейская литература и латинское Средневековье: в 2 т. Т. 1. М.: ЯСК, 2020. 560 с.
49. 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.
50. Лебедев В. А. Знакомство с Шекспиром в России до 1812 года // Русский вестник. 1875. № 120. С. 755–798.
51. Левитт М. Перевод «Селевка» (1744) в творческой биографии Сумарокова // XVIII век: сб. 30. СПб.: Наука, 2020. С. 184–204.
52. 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.
53. Макогоненко Г. П. Из истории формирования историзма в русской литературе // XVIII век: сб. 13. Л.: Наука, 1981. С. 3–65.
54. Маркович В. М. Концепция «стадиальности литературного развития» в работах Г. А. Гуковского 1940-х годов // НЛО. 2002. № 3 (55). С. 130–149.
55. Мифологический словарь. М.: Советская энциклопедия, 1990. 672 с.
56. Моисеева Г. Н. Древнерусская литература в художественном сознании и исторической мысли России XVIII века. Л.: Наука, 1980. 264 с.
57. Москвичева Г. В. Русский классицизм. М.: Просвещение, 1986. 191 с.
58. 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.
59. Орлов В. П. Персидская аристократия в Ахеменидской империи: дисс. … канд. истор. н. Казань, 2019. 409 с.
60. Пахсарьян Н. Т. Границы трагического пространства в классицистической трагедии П. Корнеля // Вестник Московского городского педагогического университета. 2009. №2. С. 50–61.
61. Пахсарьян Н. Т. Три единства // Европейская поэтика от Античности до эпохи Просвещения: энциклопедический указатель. М., 2010. С. 420–421.
62. Пиксанов Н. К. Творческая история «Горя от ума». М.: Наука, 1971. 400 с.
63. Петров А. А. Герой-«гипохондриак» в ранних трагедиях А. П. Сумарокова // Stephanos. 2023. №2 (58). С. 169–176.
64. Петров А. А. Литературно-философская позиция А. П. Сумарокова в полемике с В. К. Тредиаковским // Философский полилог. 2022. №1. С. 33–43.
65. Петров А. А. Особенности конфликта трагедии А. П. Сумарокова «Семира» // Летняя школа по русской литературе. 2022. №1. С. 3–19.
66. Петров А. А. Статья А. П. Сумарокова «О несогласии» как ключ к пониманию сумароковской трагедии // XXVI Открытая конференция студентов-филологов в СПбГУ 24 – 29 апреля 2023: сб. тезисов. [В печати].
67. Пропп В. Я. Морфология «волшебной» сказки. М.: Лабиринт, 2001. 146 с.
68. Пумпянский Л. В. К истории русского классицизма // Классическая традиция. М.: Языки русской культуры, 2000. С. 30–157.
69. Пчелов Е. В. Рюриковичи. История династии. М.: ОЛМА-ПРЕСС, 2002. 479 с.
70. Радь Э. А. История «блудного сына» в русской литературе: модификация архетипического сюжета в движении эпох. Дисс. … докт. филол. н. Саратов: Поволжская государственная социально-гуманитарная академия, 2014. 340 с.
71. 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.
72. Серман И. З. Русский классицизм: Поэзия. Драма. Сатира. Л.: Наука, 1973. 286 с.
73. Словарь русского языка XVIII века. Л.; СПб.: Наука, 1984–
74. Сперантов В. В. Поэтика ремарки в русской трагедии XVIII – начала XIX века: к типологии литературных направлений // Philologica. 1998. №5. С. 9–37.
75. Стенник Ю. В. Две редакции трагедии А. П. Сумарокова «Синав и Трувор» // Русская литература XVIII века. Эпоха классицизма. М.; Л., 1964. С. 247–257.
76. Стенник Ю. В. Драматургия петровской эпохи и первые трагедии Сумарокова (к постановке вопроса) // XVIII век: сб. 9. Л.: Наука, 1974. С. 227–249.
77. Стенник Ю. В. Жанр трагедии в русской литературе: эпоха классицизма. Л.: Наука, 1981. 168 с.
78. Стенник Ю. В. Историософские аспекты содержания русской драматургии XVIII века: (Жанр трагедии) // XVIII век: сб. 19. СПб.: Наука, 1995. С. 70–85.
79. Стeнник Ю. В. О художественной структуре трагедий А. П. Сумарокова // XVIII век: сб. 5. М.; Л.: Наука, 1962. С. 273–294.
80. Стенник Ю. В. Примечания // Сумароков А. П. Драматические сочинения. Л.: Искусство, 1990. С. 451–475.
81. Стенник Ю. В. Сумароков-драматург // Сумароков А. П. Драматические сочинения. Л.: Искусство, 1990. С. 3–35.
82. Стоюнин В. Я. Александр Петрович Сумароков. СПб.: Тип. Я. Ионсона, 1856. 172 с.
83. Топоров В. Н. Петербургский текст. М.: Наука, 2009. 820 с.
84. 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.
85. 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. 24 с.
86. Фельдберг А. Трагедия Сумарокова как риторический текст: дис. … magister artium по русской литературе. Тарту, 1996. 85 с.
87. Фёдоров В. И. Литературные направления в русской литературе XVIII в. М.: Просвещение, 1979. 157 с.
88. Badalic J. Dvije sumarokovijeve tragedije u rukopisima Zagrebacke sveucilisnе knjiznice // Zbornik radova. Zagreb, 1951. S. 287–310.
89. Freytag G. Die Technik des Dramas. Leipzig: Verlag von S. Hirzel, 1863. 310 s.
90. Levitt M. Early Modern Russian Letters: Texts and Contexts. Boston: Academic Studies Press, 2017. 440 р.
91. Ospovat K. Terror and Pity: Aleksandr Sumarokov and the Theater of Power in Elizabethan Russia. Boston: Academic Studies Press, 2016. 328 р.
92. Ram H. The Imperial Sublime: A Russian Poetics of Empire. Madison, Wisc.: The University of Wisconsin Press, 2003. 328 р.

# Приложения

**Приложение 1. Сопоставительная таблица редакций трагедии «Хорев»**

Здесь и далее редакции приводятся без учета орфографических и пунктуационных различий. В ряде случаев указывается не вся строка, а ее отличающаяся часть. В случае отсутствии строки в одной из редакций используется обозначение «отс».

|  |  |
| --- | --- |
| Редакция 1747 | Редакция 1768 |
| Отец твой воинством весь город окружает | Впоследние тебя здесь солнце освещает. |
| И хощет иль тебя из плена свободить, | Завлох родитель твой, пришел ко граду днесь |
| Иль всех своих людей под градом положить | И воружаются ко обороне здесь. |
| Чрез пущую беду отверзя путь мне к счастью! | Чрез пущую беду отверзя путь ко счастью! |
| Я здесь осуждена под стражей пребывать | Я здесь осуждена под стражею страдать |
| Наследие твое, а ты воздвигнешь племя | Наследие твое, и ты воздвигнешь племя |
| И падший род мечом опять восстановить | И падший род опять от низких отличить |
| Отец мой от него в пустыни убежал | Родитель мой тогда в пустыни убежал |
| Едину только жизнь в сей крайности спасая | В отчаяньи своем тревожась, унывая, |
| Народ наш разметал и в градских уж вратах | Народы разметав, во градских уж вратах |
| Паденье славы зря прегорько восстенала | Лице горчайшими слезами омывала |
| Однако кровь во мне чрез все шестнадцать лет | Однако кровь во мне во все шестнадцать лет |
| Я сказанное мне то бытие как вижу | Я сказанное мне плачевно время вижу |
| Поверь, что дочь его сей пламень презирает | Мне памятен мой долг; пускай сей огнь пылает |
| Какую б надобно суровость мне иметь | Какие б надобно суровости иметь |
| Оснельда без упорств к родителю стремится | Оснельда только сим единым ныне льстится |
| Но дух, мой слабый дух рвет сердце и мутится | Но дух, мой слабый дух и рвется и мутится |
| Шесть месяцев уже о нем я воздыхаю | Шесть месяцев уже, Астрада, унываю |
| Достоинствы… | Достоинства его и искрения любовь |
| Искала, чтобы мне с ним вместе чаще быть | Искала, чтобы мне с ним чаще купно быть |
| Чтоб… | И время горести скоряе проводить |
| И стала… | И стало без него везде впоследок скучно |
| … свою | И в то-то время я узнала страсть мою, |
| Которую еще я от него таю | Которую еще поныне я таю |
| И только весел сей один мне будет час | И только весел сей единый будет час |
| И верь, хотя она и хочет приключить | И верь, хотя она стремится приключить |
| Жестоку мне тоску чрез жалкую разлуку | Жестоку мне тоску и жалкую разлуку |
| К чему ты привела меня, судьбина зла?! | К чему ведет меня моя судьбина зла?! |
| Жилище, где живет Хорев мой драгоценный | Возлюбленным моим Хоревом украшенны |
| Потщися ободрить, когда мне небеса | Потщися ободрить, как бедной небеса |
| Отверзут к житию путь в темные леса | Дадут на жительство дремучие леса! |
| Которые твой стон вседневно воспримали | Когда дни счастливы Завлоха пробежали |
| Со князем, кем отец Оснельдин побежден | Со князем, коим твой родитель побежден |
| … я, сколько можно было, | Не ставь меня врагом. Мной, сколько можно было, |
| Несчастье, что тебя под стражей бременило | Несчастие тебя под стражею щадило |
| Тебе на всякий день старался облегчать | Я тщился оное вседневно облегчать |
| Ты плачешь, но о чем уж слезы проливать? | Ты плачешь, но к чему так сердце отягчать? |
| Но я противного тебе не подал взгляду. | Но я противного не подавал и взгляду. |
| …отплатить | Я плачу, что тебе бессильна отслужить |
| О солнце, кое я впоследние здесь зрю | О солнце, кое здесь в последний раз я зрю! |
| Ты будь свидетель в том… | В том ты свидетель будь, что имя милосердо |
| …в мыслях твердо | Доколе я жива, пребудет очень твердо. |
| Впоследни слышучи возлюбленный твой глас | Впоследние уже любезный слыша глас |
| Услуги прежние мои воспоминая | Мои усердия в уме располагая |
| Возмог ли сердце я твое когда тронуть? | Возмог ли сердце я твое тогда тронуть? |
| Что слово на него мне никогда не льстило | Что слово на него ни разу не польстило |
| Однако красота что язву мне дала | Но кая красота мне язву подала |
| Я мнил, что я рожден… | Я чаял, я рожден к единой только брани, |
| Карать противников… | Противников карать и налагати дани |
| … меня терзали | А беспристрастные слова мне сердце рвали |
| И мыслию тогда куда не забегал! | И в горести моей, что делати, не знал |
| Не зря, тебя искал, а видя удалялся | И пламень мой тобой вседневно умножался |
| …чтоб мне тебя забыть | Я тщился много раз, дабы тебя забыть |
| Но, вспомнив о тебе, я чувствовал, что страстен | Но, вспомнив, я опять то чувствовал, что страстен |
| Хотя скажу люблю, кратка сия утеха | отс |
| На что то начинать? Не будет в том успеха |
| Будь счастлив и в других забавах пребывай |
| Будь счастлив, а меня уже позабывай |
| Что я прекрасну ту, которую любил, | отс |
| Увы! Любовницей из глаз моих пустил |
| Прибавь сим жалости, как буду жить в разлуке |
| Бывал ли кто когда в такой несносной муке! | отс |
| Отстань, не принуждай мне то себе сказать, |
| В чем больше пользы нет, и стыд велит молчать |
| Ах! Князь, какое ты из уст изрек днесь слово |
| Но можно ль отвечать тому, кто мил сурово |
| Я воздыхании твои… | Я все вздыхания свои напрасно трачу |
| Котору небеса хотели наказать | Которой эту часть хотело небо дать |
| …на горесть оставляешь | Ты любишь, а меня смертельно поражаешь? |
| … О свет, останься здесь! | Пребудь над градом свет! Княжна, останься здесь! |
| Не льстися, тщетно все, судьбина предприяла | Мой рок такой, чтоб я Хорева покидала |
| Чтоб я тебя во век отныне не видала | И чтоб его вовек отныне не видала |
| По нескольких часах, куды здесь не пойдешь, | отс |
| Нигде уже нигде Оснельды не найдешь |
| И если будет тень моя тебе казаться, |
| Иль имя к слову где мое воспоминаться |
| Не буду инако, мой князь, в твоих глазах, |
| Как в горьких по тебе стенящая слезах. |
| Пребудь, драгая, здесь, когда о мне вздыхаешь, | отс |
| Иль в сердце ты прямой любви не ощущаешь |
| И только говоришь нарочно мне маня? | Вещаешь о любви ты только мне маня! |
| … напасть к бедам причисли | И мне еще сию беду к бедам причисли |
| Каких тебе в том, князь, свидетелей я дам | Каких ты требуешь свидетелей глазам |
| … очей моих слезам | Когда не веришь ты ни стону, ни слезам |
| О час! Приятный час! Но час и купно люты | Приятные часы! Вы щедры мне и люты |
| … твои минуты | Какими я могу назвать сии минуты? |
| Безсчастными назвать?... | Несчастными почесть? Мне много счастья в них! |
| … угашает | И должность пламени в крови не угасает |
| Почто нам приключать… | Почто творити нам друг другу вечный стон |
| Иль скиптр свой и в моих руках во зло вменяешь | Иль скипетр и в моих руках противным чаешь |
| … своей рукой казнил | Граждан без жалости казнил и разорил |
| А дав мне жизнь, почто дал чувствовать мне честь? | А, жизнь оставя, дал ты чувствовати честь? |
| … как жить и быть в неволи | Мне б лучше умереть, как жити во неволе |
| И видеть… | И зрети хищника на отческом престоле |
| Я твоего отца еще не побеждал | Завлоха я еще, еще не побеждал |
| …я от тебя ждала | Но вспомни ты, того ль я, чтя тебя, ждала |
| Дерись с отцом моим, доколе будет сила | Твоя рука еще Оснельду не губила |
| И сделай, чтоб тебя Оснельда не любила | Так сделай, чтоб она Хорева не любила |
| … на сие | А если твой отец позволит нам сие? |
| Скончай, княжна, скончай мучение мое | Скончаешь ли, княжна, мучение мое? |
| В тот час, в который мне к тебе быть должно злой, | отс |
| Ты снисхождение сливаешь в разум мой |
| На что оно, когда твое толь сердце строго? | отс |
| Какая то любовь, в чем строгостей так много? |
| Княжна! И жизнь моя, и смерть моя в тебе, |
| Прими едино ты намеренье себе, |
| Ты можешь жизнь мне дать, ты можешь умертвити, |
| Люби как я хочу, или престань любити. |
| Ах! Если б я могла одно из сих избрать, | отс |
| Не стала б я тогда ни плакать, ни вздыхать, |
| Но разум мой погиб и все меня смущает, |
| Одно намеренье другое разрушает, |
| От вображениев различных сгиб покой, |
| И не даешь иметь мне мысли никакой. |
| Не знаю, что зачать, крушусь и унываю, |
| Что делать, вымышляй ты сам, а я не знаю. |
| Когда родитель твой отмщение оставит, | отс |
| И наш союз народ от пагубы избавит, |
| Которою остр меч с обеих стран грозит, |
| Во гневе божества что бранию разит, |
| А… | И твой поносный плен моим венцем прославлен |
| Окончевая жизнь в наследии моем | И брань окончится любовью, не мечем |
| Х.: Теперь Пошлет послов. О:Нет, князь, чтоб было тайно | отс |
| Сие согласие с тобой необычайно, |
| Подай через меня Завлоху тайну знать, |
| Лишь сделай, чтобы я могла кого послать. |
| Пускай я гнев приму, пускай я презрю должность, |
| И разлучит меня с тобою невозможность. |
| Но для ради тебя я все употреблю, |
| И покажу тебе, что я не льстя люблю. |
| Велькар, который нам обоим благ желает, | отс |
| И тайность сей любви еще с начала знает, |
| К посланию в сей час предстанет здесь готов. |
| Освободи кого в темнице из оков | отс |
| …стенящих в здешнем граде | Из наших подданных, стенящих здесь во граде |
| Чтоб к меньшей весть была Завлоховой досаде | Пошли с сей вестию к Завлоховой досаде |
| …явлюсь | Чтоб ведал он, хоть я преступницей даюсь |
| …в мысль любовь | Пиши к родителю, что вложит в ум любовь |
| Когда нас сопряжет желанный сей союз | Когда совокупит желанный нас союз |
| … нам и напасть готова | С отшествием ея беда во град готова |
| Любезну видеть… | Любезну зрети дочь чрез таковое средство |
| В котором многи тьмы сердец мне покоренно | В котором множество мне сердцем покоренно |
| Пойдет против врагов моих, как лев, без страху | Против врагов моих пойдет, как лев, без страху |
| … тебе лишь неизвестно | Или, что знают все, Сталверху неизвестно? |
| Хорев?.. Мой брат?.. Хорев меня обманет? | Хорев?.. мой брат?.. мой сын... Хорев меня обманет? |
| Услышь, что слышал я… | Внемли, что я внимал, и рассуждай бесстрастно |
| Я шествовал сюды… | Когда я шел сюда, Хорев отселе шел |
| И плачучи ему сии слова вещала | И, плача, вот какой совет она давала |
| …от них я утаился | Услыша странное, я тотчас утаился |
| …поверить вдруг возможно | Кому на свете сем вдруг верити возможно? |
| А днесь над братом мне быть судиею должно | отс |
| Смущаюся, как зрю я и злодеев в горе | Мятусь, и лютого злодея видя в горе |
| Князь - кормщик в корабле… | Князь - кормщик корабля, власть княжеская - море |
| Желающих… | Желающим пристать к покойным берегам |
| Но се он здесь и сам, оставь меня ты с ним, | отс |
| Я скоро дам словам свидетельство твоим |
| В сей тайне искусясь. // О князь, наследник трона |
| Жезл старости моей, страны сей оборона! |
| Но кая темна мысль теперь твой ум мрачит? | отс |
| Никая, я готов, куды мой князь велит. |
| Ты с юности моей отцом мне назывался, |
| И в милостях прямых родителем казался. |
| В науке бранной ты мне сам наставник был | Науке бранной ты Хорева сам учил, |
| А если без того возможно пребывати, | Но ныне страха нет народу и короне |
| Почто, скажи, почто без нужды умирати? | А меч дается нам лишь только к обороне |
| Иного средства нет спокойство получить | Так должно воинство ко брани учредить |
| Он дщери своея… | Он дочери своей одной от нас желает |
| Я вижу мысль твою, и что в уме твоем | Твою я вижу мысль и что в уме твоем |
| Чтоб нам в спокойствии, а ей в свободе жить | Чтоб нам во тишине, а ей во воле жить |
| Желаньем сим могу ль тебя я прогневить | Желаньем сим тебя могу ли прогневить |
| …в героях оставляет | И человечество в душах изображает |
| …почитаем | Под видом мужества мы зверство возвышаем |
| Мы брани окончав отистительны в удаче | отс |
| Непопечительны, зря бедных в горьков плаче, |
| Чувствительны всегда, ненасытимы в век |
| Каков вам кажется, о Боги, человек? |
| Почто вы такова его природе дали? |
| В таком ли образе его вы созидали? |
| Ах, нет, не может быть, конечно, божество |
| Иное тщилось в нем устроить естество |
| Но некая ему противящася сила |
| Толико мерзко нас пред ним преобразила. |
| Внемли, ветр бурный, стон нещастливой души, |
| Оснельдин жалкий глас и небесам внуши |
| Воскликни истинну в селениях воздушных |
| И жалобой трони богов великодушных. |
| Она Завлоху дщерь, весь род их истреблен, | отс |
| А ею может быть опять восстановлен. |
| Кто знает, что она отмщение забудет | Но если мщения Оснельда не забудет |
| И может быть супруг ее таков мне будет | И ежели супруг ея таков мне будет |
| Как иногда был ты… | Как прежде был Хорев трепещущим ордам |
| Бегущим от тебя по блатам и лесам | Текущим от него по блатам и водам? |
| Народ наш научен надежно побеждати | Привыкшие давно народы побеждати |
| Какой опасности от них нам ожидати? | Не могут над собой победы ожидати |
| Не внемлю ничего, ступай сей час за град, | отс |
| Как хочешь меч простри, напред или назад |
| Коль хочешь изменять, так изменяй скоряе, |
| Когда враг общества тебе всего миляе. |
| Какая вышла речь ко мне из уст твоих | отс |
| Я подозрениев достоин ли таких? |
| За что, любезный брат, ты так переменился? |
| Когда бывало то, что ты на мя озлился? |
| Не жди, о государь, Хоревовых измен | А ты, о государь, не жди моих измен! |
| Узришь мя под стеной с Завлоховой главою | Я буду под стеной с Завлоховой главою |
| Разгневанный Перун! К чему я приведен | отс |
| Смущается мой дух, и ум мой разделен |
| Ступай и оправдись, в чем я подозреваю, |
| Я жизнь тебе и честь езе вручить дерзаю |
| Ты вскоре разберешь, о князь, вину мою |
| Когда я за тебя всю кровь мою пролью |
| Увидишь, знала ли душа моя обманы, |
| Как станешь исчислять мои кровавы раны |
| И будешь отмщевать тому, кто нас смутил, |
| И прежней милости твоей меня лишил. |
| Чтоб орн виновен был, я не могу поверить, | Нельзя поверити, чтоб он изменник был |
| Хорев от юности не зает лицемерить, | И чтобы милости родительски забыл. |
| Он рос в моих глазах, я знаю нрав его, | Противу честности всегда любовь безмочна: |
| Но и Сталверх поднесь не лгал мне ничего. | Хоревова душа чиста и непорочна. |
| Откуда ж весть сия в уста его взялася? |
| И из чего им басняь толь злая соплелася? |
| Когда Хорев ей мил, она мила ему, |
| Досадно ли мне то? И злоба их к чему? |
| Он знает, что его желанью соизволю, |
| И сердце в том его бесспорно удоволю. |
| Что ж то, что он хотел отсель ее пустить? |
| Что может их когда и чем совокупить? |
| Сокрыта от меня сия их вредна тайна, |
| Любовь Хоревова весьма необычайна |
| Но в деле если нет свидетельства когда, |
| Не может тамо быть ни казни, ни суда. |
| Ни казни, ни суда? Кого хочу судити? |
| Пускай коль винен он, то боги будут мстити, |
| Они те мерзости в сердцах злодейских зрят, |
| Которые уста льстецов от нас таят. |
| Они рассудят нас. Когда не воспомянет |
| Хорев моих щедрот, пускай мой лавр увянет. |
| Котору обещал ты отпустити с честью | Котору ты хотел освободити с честью |
| …судьбины гневной лестью | Она обманута надежды гневной лестью |
| ...возводя, на небо вопиет | И, очи возводя на небо, вопиет |
| То может и тебе подобное случиться | Так может и тебе подобное явиться |
| Ей снисхождения во гневе моего | Блаженства ныне ей от гнева моего |
| Плачь с нею и стени, я жалобы не внемлю | Я больше жалобы Оснельдиной не внемлю |
| … мой огорченный дух | И выньте из меня стесненный в теле дух |
| Кий уши… | Кий уши отвратил от жалобы бесстыдно |
| Я воли в ней не жить, но умереть желаю, | отс |
| Но ах! Тобою жизнь в пленении теряю. |
| Жестокой! Варварствуй, поди из глаз моих, | отс |
| Или ты зреть пришел меня в мученьях сих? |
| …кто будет вправду мил | Ругаясь надо мной, кто вправду будет мил |
| Такую ли я мзду за верность получаю, | отс |
| Что я в твоих устах свирество обретаю? |
| Я в подозрении тобой у Кия стал, |
| Что ревностно твоей свободы я желал |
| И медлю для тебя, в брань войско собирая |
| По повелению посольства ожидая |
| Или велишь солгать, что я войны страшусь? |
| Иль истину открыть, что я с тобой люблюсь? |
| Астрада мысль мою и тайну сердца знает, | отс |
| Язык мой ей открыл, чего мой дух желает, |
| Спроси, в какое ты меня мученье ввел, |
| Не можно ль отречись, чтоб ты на брань не шел, |
| Ни страха, ни любви винной не объявляя. |
| Скажи мне, научи… | Скажи и научи, что мне сказать, драгая |
| отс | От повеления мне данна избегая? |
| Лишь честью сей любви не дерзновен купити | Бесчестье только я бессилен лишь носити |
| …тот владать | Достоин ли, скажи, тобою обладать |
| …я не могу претить | Ступай и побеждай, не буду я претить |
| …побед твоих затмить | И не стараюся твоих побед затмить |
| Но лавр, что получишь ты нашими кровями | Но взглянешь ли на лавр веселыми глазами |
| Весь будет орошен моими ах! Слезами | Который орошен моими весь слезами |
| И честь моя со мной во гробе пребывала | И честь моя, к стыду, в любви не утопала |
| Почто богов, почто на помощь призываешь | Почто богам, почто о помощи вещаешь |
| Когда б ты истинну любить меня хотел | Когда бы рок тебе любить меня велел |
| Ты б воздыхания… | Так ты б тогда меня и слез моих жалел |
| И в каковом увы! Мучении страдаю | И что к отчаянью тобою прибегаю |
| …под коею звездою | В какой, в который день и коею звездою |
| …судьбина надвела | И кое варварство мне участь навела |
| …свой меч ты и в нее | Вот грудь моя, вонзи меч острый ты в нее |
| … что было прежде мило | То сердце умертвив, тебе которо мило |
| Когда я в бедственный… | Когда я в бедственных лютейша дня часах |
| Кажуся тигром быть в возлюбленных очах | Как тигр, кажуся быть, воспитанный в лесах |
| Живи, мой князь, живи, твой век цвести желает, | отс |
| Пуская несчастная Оснельда умирает, |
| Я больше не виню поступка твоего, |
| Виню лишь горьку часть я века своего |
| …и мысль сию имей | Имей надежду в том и мысли те имей |
| И что Хорев твой сам Завлоха защищает | И что Хорев сию брань сам уничтожает |
| Не мужество свое усугублять хощу, | отс |
| Мой меч уж насущен, я славы не ищу, |
| Однако я еще с тобою не прощаюсь |
| И пленника пожду. О.: А я, ах, сокрушаюсь. |
| Но может быть, что… | Но, может быти, весть приятна поспешит |
| И гнев с обеих стран… | Котора брани гнев в народах утишит |
| Не ту мне сердце весть в уме воображает | отс |
| Печально следствие и бедство предвещает |
| О представление Оснельде вечных слез! |
| Я ударения сугуба жду с небес. |
| Но для чего о том не думала я прежде? |
| Не кайся и побудь, побудь еще в надежде! | отс |
| Но что я медлю здесь? Что скажет Кий о нас, |
| Когда увидит он с тобой меня в сей час? |
| Или за то, что мы друг друга любим много? | Или за то, что мы друг друга любим много? |
| …несчастная, скрывай | Скрывай свою печаль, скрывай и утоляй |
| И воздыхании тоскливы утоляй | И воздыхание, как можешь, удаляй |
| Несчастливый отец! Несчастнейшая дщерь! | отс |
| Вы в несогласие приведены теперь |
| Не мало ли до сих дней бедствия вам было, |
| Когда несчастие вас злобственно делило? |
| Что к пущей лютости отец освирепел |
| И дщерь свою в стыде оставить восхотел |
| А дщерь его любовь в пленении познала, |
| И ах! Его врагу любовницею стала! |
| Как в бедности душа моя ни утеснялась, | отс |
| Честь непорочности со мною оставалась |
| Теперь ея уж нет. Несчастлив человек, |
| Хотя б кто пышно жил, когда пороче век. |
| Губите ах! Меня, бессмертные, губите, | отс |
| Едину честь мою лишь только соблюдите! |
| Я больше просьбы к вам уже не приношу, |
| Ни помощи себе, ни мщенья не прошу. |
| Но небо моего моления не внемлет. |
| Не жалуйся, мой князь, что рок меня отъемлет, |
| Не множь стенанием девическа стыда, |
| Чтоб свет не знал, что ты любил меня когда. |
| Смотри, в какой я гнев Завлоха привела, | отс |
| Смотри и рассуждай, того ли я ждала. |
| Уж он меня за дщерь свою не признавает |
| И неприятелем лютейшим быти чает. |
| Какое следствие любовным вижу шуткам | отс |
| Тебе ль последовать безумным предрассудкам, | отс |
| Которой естество здоровый дало ум |
| Ко истреблению простонародных дум? |
| Чтоб наше естество суровствуя страдало, |
| Обыкновение то в людях основало. |
| Обычай, ты всему устав на свете сем, |
| Предрассуждение правительствует в нем, |
| Безумье правила житья установляет, |
| А легкомыслие те правы утверждает, |
| И возлагаючи на разум бремена, |
| Дают невинности бесчестны имена. |
| Любовь без следствиев худых не запрещенна, |
| Сей слабостию вся исполнена вселенна. |
| Противься только в том поборно естеству, |
| Не свету, одному покорствуй божеству. |
| Твой толк полезен мне, увы! Но сердце винно | отс |
| Мне представляет то за действие бесчинно |
| Хорев Завлоху враг, а я люблю его: |
| Что можешь ты сыскать бесчиннее сего? |
| Когда себе сердца что в добычь избирают, | отс |
| То правил никаких в сем выборе не знают |
| И знают только те, что страсть им говорит, |
| Хотя их пользует, хотя их то вредит. |
| Тем образом и ты, когда в любовь вступала, |
| Едина только страсть тебя препровождала, |
| Рассудок учинить препятства не возмог, |
| И естеству служа с ним купно сам кровь жег. |
| О: Я то уж ведаю и чувствую то ныне |
| А: Девица, разве жить между зверей в пустыне, |
| Подвержена всегда во младости своей |
| Всеобщей слабости, что царствует над ней. |
| О: Ничто не служит мне, Астрада, к оправданью, |
| Сопротивлялось все Оснельдину желанью, |
| И леты, ах, и плен, и вражеская кровь… |
| А : Я устрашаюся, странна твоя любовь. |
| О: Свидетельствуюсь всем, и небом, и землею, |
| Что сердце чистое, Астрада, я имею |
| И что оно хотя любовью и горит, |
| Души и чистоты сей пламень не вредит. |
| Но свет… | А свет, превратный свет того не рассуждает |
| Жизнь вся… | Живот - мечтание и преходящий сон |
| …ах! Не мечтуйся мне | Возлюбленнейший зрак! Престань мечтаться мне |
| Не вображайся толь мучительно в уме | Не пригвождай меня к мучительной стране |
| Почто бесстрашие ты смерти отнимаешь? | Почто мои стези ко смерти препинаешь |
| Но ах! Не то меня, не то, Астрада, льстит. | Но, ах, не то, не то стонати мне велит |
| Астрада (по прочтении письма) | Астрада (во время чтения) |
| О князь! Свирепый рок едва не окончал | Кого любовный жар толико повреждал?! |
| Надежды твоея во днях твоей любезной | Надежду окончав в минуты жизни слезной |
| Едва не скрылася она безвестной бездной. | Едва не скрылась ты в отчаянии бездной |
| …ея звала | Владычица тоя во мрак тебя звала |
| Душа ея в него готова уж была | К сему ли варварству краса твоя цвела? |
| А я уж навсегда… | А я по самый гроб, мой князь, тебя лишенна |
| Что есть… | Ведь нет любовнику сего жесточе слова! |
| …тебя уж не умею | И больше умолять Хорева не умею |
| …того судьба желает | Расстанься, князь, со мной, коль рок любви мешае |
| Я смерть принять готов… | Подай скоряе смерть, котору ты сулишь |
| …что могут слабить ум | Не говори тех слов, которы слабят ум |
| Я дева, ты герой, потщись мне помогати, | Оснельду ими ты лишь больше огорчаешь |
| Чтоб слабости свои могла я побеждати. |
| Покинь меня и дай… Х: О строгий мне приказ |
| О время лютое, о день, жестокий час! | отс |
| Нельзя, хотя б хотел, сего мне исполняти, |
| Чтоб слабости свои скрывать и утоляти |
| Уже ты мужества, которым чтишь меня, |
| Не видишь пред собой. Но честь мою храня, |
| Что предприемлешь ты и что повелеваешь? |
| …меня ты отлучаешь? | В которую страну несчастна отлучаешь? |
| В какой пустыне ты велишь мне слезы лить | В какой пустыне мне велишь ты слезы лить |
| …Не то я предприемлю | Возлюбленный мой князь! Я то ли предприемлю |
| …ей оправдати дай | Любовницы своей, оправити ей дай |
| Возможно ль мне тебе путь волности открыти | Могу ль я сим тебе свободу приносити? |
| Те люди, что закон давать произведенны | Те люди, коими законы сотворенны |
| И если согрешат, малейший оных грех | отс |
| Винняя их творит подверженных им всех. |
| Великих камни гор, что волны отрывают, |
| Высоки древеса, что ветры низвергают, |
| Шумняй других вещей малейших им падут, |
| Толь большую хулу пороки нам влекут. |
| Хула то малая, что многим неизвестна, |
| А наша и хула как похвала всеместна. |
| Какое имя ты велишь мне погубить! | Ты имя мне мое велишь теперь губить |
| И можешь ли потом… | Иль можешь ты потом изменника любить? |
| Когда возлюбленну свою ты презираешь | Ин, мучь без жалости любовницу несчастну |
| И воздыхания ея в ничто вменяешь, | И умертвляй меня, тобой всем сердцем страстну! |
| Так наслаждайся, Князь, ты сею похвалой, |
| Что милосердия ты не имел со мной, |
| Чтоб в бедности помочь и мне отдать свободу, |
| На жертву принося любезную народу |
| …на трон твой посажу | И после сам тебя на троне посажу |
| И царствуя страной, я властвовал собою, | И властвовал собой, ты властвовала мною |
| И быв сугубый царь, тебе подвержен был. | отс |
| Уж ты величество мое изобразил! |
| На что ты льстишь! Ты сам надежду отнимаешь, |
| И час ах! От часу престол мой удаляешь. |
| Который… | Престол мой кажется бежати от меня |
| …которым сам меня ты обесславил | В стыде, которым ты, ты сам меня бесславил |
| И так погибнет вся… | И так погибнет та мечтательная честь |
| Влачить живот в стыде… | В стыде влачити жизнь, по смерть порок терпети |
| Но что несчастливы мы в нежной сей любви, | отс |
| Ты в том злосерду часть причиною зови. |
| Не я виновен в том, случаи в том виновны, |
| Не мною быть хотят днесь брани многокровны, |
| Установление судьбины таково, |
| Ея в сем свете нет сильняе ничего. |
| Что ж думаешь, княжна, когда судьбы толь строги, |
| Не сами ль не дают тебе свободы боги? |
| Иль их противиться, являя чудеса? |
| Но их от глаз моих скрывают небеса. |
| Тех мест, что к жительству бессмертные избрали, |
| Нет лестницы, ни гор, которы б досязали. |
| Возьми, коль хочешь, жизнь - коль можешь, умерщвляй |
| К измене лишь одной меня не принуждай. |
| Возьми противный меч, пронзи мое им тело |
| Возьми не трепещи и лей ток крови смело. |
| Ах! Нет, ты мил мне, князь. Но ах! Родитель мой… | Сей страсти все претит. Когда родитель мой |
| …ни сами небеса | Ни горы каменны, ни мрачны небеса |
| Не возмогли его остановить в походе | Остановить его не возмогли в походе |
| Полки уж собрались… | Полки все собраны к течению из града |
| Все то, что на себя природа изыскала, | Во всем стремленьи смерть ко граду приближенна |
| При наших воротах гражданам показала | И все являет то на нас вооруженна |
| Все то, что… | Что только может жен ко трепету привлечь |
| С чего впоследние меня ты чаешь зрети | Надейся, что сие несчастье прекратится |
| Престань, дражайшая, толь злую мысль имети. | И что к тебе Хорев на радость возвратится |
| Ты ими… | А ими из меня стесненный дух влечешь! |
| Когда тебя твой гнев на мя вооружает | Когда твой правый гнев против меня пылает |
| И супротив меня… | И, ах, против меня ко брани посылает |
| Престань мне в том пенять и перестань вздыхать, | отс |
| Престань потоки слез без пользы проливать, |
| И сим терпением ты отмщевай судьбине, |
| Котора нас, увы! Обоих мучит ныне. |
| Несчастливым одно прибежище в бедах |
| Великодушия исктаь в своих сердцах. |
| Людей, отца, богов имеючи врагами, |
| Меня от помощи отъемлема богами, |
| Тепрпи и устыди безжалостных богов |
| Которы под тобой такой изрыли ров. |
| Мы поомощи от них надеяся просили, |
| Они от нас и слух, и очи отвратили, |
| Оставив нас в тоске и жалобах страдать, |
| А им невнятный глас на воздухе терять, |
| А мы еще их чтим и следуем их воли. |
| Не вы цари небес, знать есть вас некто боле! |
| И если вместо них я винен пред тобой, |
| Отмсти злодейство их на мне своей рукой. |
| На том, кто толь мне мил? Кто сердцем обладает? | отс |
| Ах! Нет, мой дух в тебе злодейств не ощущает. |
| …как шествует на брак | Здесь войн в брань идет, подобно как на брак |
| Хотя.. | Хоть смерть в очах его, он зрит бесстрашным оком |
| Не мыслит, кто бы лавр с главы его схватил | отс |
| И лишь сражается, уж мнит что победил. |
| Какое б множество оружья ни встречало, |
| Он ломит, что б ему пред очи ни попало |
| Ты ведаешь то сам, но в дни последних лет |
| Уже ты, государь, не зрел своих побед, |
| Которые Хорев под областью твоею |
| Перед лицем моим ужасной силой сею |
| Где и спасения я многажды не ждал, |
| Ко удивлению пречудно одержал. |
| Но может быть в сей день иныя будут вести | Но ежели в сей день иная будет весть? |
| О братство зверское! О пагубныя лести! | О братство зверское! О пагубная лесть! |
| Все сбудется в сей день по слову моему, | отс |
| А ты виной стал сам несчастью своему. |
| Злодейска мнения я в нем не ощутил, | отс |
| Однако ты мой дух толь сильно заразил, |
| Что я себя ни в чем не мог преодолети: |
| Оставил тишину и повелел гремети. |
| …он видел… | За малодушие князь видел Киев гнев |
| Ты будешь вспоминать прешедший гнев вседневно | Ты будешь помнити прошедший гнев вседневно |
| Так ты хотел… | Так хочешь ты, чтоб я в вражде с Хоревом был |
| …что сей наш средний брат | Ты ведаешь, Сталверх, что средний сей наш брат |
| Пал в мужестве своем под градскою стеною | Во мужестве своем убитый под стеною |
| Какой мне в торжестве… | Мне лютой в торжестве был ярости виною |
| …напоил | И место, где он гиб, я кровью обагрил |
| С: Хорев твой не таков, как ты его быть мыслишь, | отс |
| Толико горестей ты от него исчислишь, |
| Колико радостей ты от него имел. |
| К: Молчи, и так тебя довольно я терпел. |
| Злодей! Терпение мое уже преходит, |
| И ложь твоя меня на ярости приводит. |
| С.: Доколе не взойдет из вод в верхи луна, |
| Сей град и вся сия прекрасная страна, |
| Что кровью нашею тебе приобретенно, |
| Из области твоей погибнут непременно. |
| К.: Ты крепок в слове сем, я слышу ты же весть |
| Или к тому еще из нова нечто есть? |
| С.: Хотя я, государь, и обвинен напрасно, |
| И ежели скажу, ты сам увидишь ясно, |
| И истину, и ложь, и дружество его. |
| К.: Почто ж не все открыл? С.: Что ведал до сего, |
| То я уже сказал. Теперь есть нечто ново | Теперь, о государь, еще есть нечто ново |
| И вот, о государь, какую весть сказал | И вот какое мне известие сказал |
| …что врата во граде стерегут | Но стражи, кои град и стены стерегут |
| Велькар им повелел… | Велькар им дал приказ врата отверзти спешно |
| Котора хочет взнесть… | Котора вознесет на небо свой покров |
| Я меч свой на себя Хореву изострил | Меч росский на себя я ныне изострил |
| Те стрелы, что в полки врагов моих летали, | Мечи, которые против врагов блистали, |
| Те воины, что кровь за Кия проливали | И стрелы, кои в них в сражении летали |
| Герой, которого как сердце я любил | Герой и брат, о ком толико я рачил |
| Растил бесстрашным быть и побеждать учил | И коего в войне бесстрашию учил |
| Труды толь многих лет в минуту погибают | И трону моему паденье возвещают |
| … где страшны нам степени | В подземные места чрез мрачные степени |
| Но непроходен путь во мрак… | Чрез непреходный путь, во тьму, где дремлют тени |
| …в суету | Еще мне время есть представить во тщету |
| Чтоб счастия сего ты, злая, не видала | Чтоб счастья ты сего, ликуя, не видала |
| Как со главы моей… | Как с Киевой главы корона ниспадала |
| Какой ты при себе имел в Хореве яд | В Хореве каковый таился лютый яд |
| ..с сим князем дружбу | И недостойную твою со братом дружбу |
| …мои трепещут члены | От истины сея дрожат мои все члены |
| Великий государь! Велькар нам объявил, | Великий государь, нам сказано сие, |
| Что пленника звал ты и узы разрешил. | Что пленный предстает перед лице твое |
| Страж градских стен | Страж градский ворот |
| А я, что зрели все стрегущие со мною, | А я, как посланну с письмом отсель тобою, |
| По повелению, объявленну тобою | Не удержав его нимало пред собою, |
| Чтоб злым сим вымыслом привлечь меня ко гневу | Иль впрямь, бессмертные, привел я вас ко гневу |
| Иль впрям прогневалось прещедро божество. | отс |
| О боги! Небеса! Земля и естество! |
| За что разите вы такими мя стрелами? |
| Скажите, чем я толь виновен стал пред вами |
| …Вы, дух мой утомя | О верные раби! Вы, дух мой весь томя |
| …возмог ты получить | Какую злую мысль ты тщился расплодить |
| ..сложить с главы корону | Оставить честь и сан, с главы сложить корону |
| Скончати жизнь в лесах… | В лесах скончати жизнь и смерть приять в пустыне |
| Чтоб от того, кто днесь мою отъемлет честь, | отс |
| Мне тело бедное к закланию унесть, |
| Чтоб прах спокоен был и чтоб на месте гроба |
| Не трогала мои иссохши кости злоба. |
| …там зверях | И тело в алчущих истлеет тамо псах |
| Но нет уж времени бежать и укрываться, | отс |
| Пришло с бесчестием во граде погребаться, |
| И телу моему влачиму быть здесь |
| За смерть оснельдину. О как я беден днесь! |
| …поклониться | Войди в чертог сюда пред князем обличиться |
| Дрожу, величество твое меня страшит | Окамененным мя вина моя творит |
| Скажи мне истину, твой князь тебя прощает | Кий гневный казнь твою в пощаду пременяет |
| …рабам своим мила | Котора и в плену своим рабам мила |
| …что дщерь к отцу писала. | Я грамоту отнес и возвращен с ответом, |
| Она ответную обратно восприяла. | А что в них писано, клянусь пред всем я светом |
| А что в них писано, клянусь, что я не знал | Что мне того никто, что в ней, не показал |
| Клянуся животом… | Клянуся жизнию, что правду я сказал |
| Что уповает сим… | Что чает сим она на княжеск трон взойтить |
| Велел ей объявить… | Сказати ей велел, во гневе то вещая |
| …посылая | Не знаю, на кого ту ярость ощущая |
| Мой друг! В какие я паду глубоки бездны | отс |
| Стыжуся на тебя воззреть, мой друг любезны |
| Уж слово то твое увы! Сбылось теперь |
| Как ты мне говорил: не верь, о князь, не верь |
| Вот милости плоды теперь какие дали | Вот с милости плоды какие мы пожали |
| Не сына, но змею днесь дух мой ощущает | Не сына, но змею мне время днесь являет |
| Которая меня ж… | Которая меня злым жалом уязвляет |
| …стояща предо мною | Да мой умножит гнев жестокою судьбою |
| …из сердца истребит | И милосердие во злобу претворит |
| …еще мне говорит | Которое о ней мне в сердце говорит |
| Почто вы милости о ней мне говорите? | отс |
| Уже мне умертвить ее не возбраните. |
| Щедрота хвалится на праведном суде, |
| Щедрота хвалится в победах и везде, |
| Но мне теперь о ней и помышлять не должно, |
| И сотворю, что долг велит мне неотложно. |
| Умри, проклятая, умри, кол так ты зла |
| Ты силою меня ко злобе привела. |
| Слезящие глаза, закройтеся скоряе, | Спеши, желаемый, ко мне, мрак вечной ночи! |
| О Кий, терзай мой дух как можешь жесточае. | Закройтеся скорей, мои слезящи очи! |
| Невинна пред тобой окована держуся | отс |
| Жестокий, дай мне смерть! Я смерти не боюся |
| Когда погибло все, когда надежды нет, |
| Жизнь, бремя и одна она покой дает |
| Невинно скована? Ты можешь оправдаться? | отс |
| Не льстись, уже тебе с Хоревом не видаться. |
| Уже прощение себе не ожидай |
| И наказание преступком измеряй |
| Почто мне имена толь странны налагаешь? | Или свершай свой гнев, оставя брани, делом |
| Иль наказание мое усугубляешь? | И разлучай мою несчастну душу с телом! |
| …стемись и погубляй | Стремися жизнь отнять, стремися, погубляй |
| Лишь крови ты его с моею не смешай | И все свирепости свои на мне являй! |
| Что брат твой облегчал… | Что сей герой легчил несчастной девы плен |
| Не будешь зреть рабом… | Не буду я рабом... |
| …свобожденны | Невольник послан был, Велькаром свобожденный |
| Уж ваши помыслы мне стали откровенны | К бездельству твоего Хорева учрежденный |
| Ты сам себя винишь, невинного виня | Ты сам себя бранишь, невинного браня |
| Я в подозрении его невинность зря | Довольно и того, что ты винишь меня! |
| Молчание свое… | И я молчание невольно оставляю |
| И верь мне, что и я того не помышляла, | За тем к родителю Оснельда посылала |
| Не для ради сего к Завлоху посылала, | Что брата твоего в супружество желала |
| Соизволение хотела получить, | отс |
| Чтоб брата твоего безвинно мне любить, |
| Те узы разорвать, что нам в любви мешают |
| И тщетно кровь на кровь ко злобе возбуждают. |
| Когда печальна весть сия получена | Когда печальная мной весть получена |
| …и смертно огорченна | В тоске, в беспамятстве, в напасти утопленна |
| Коль могут небеса по смерти жизнь нам дать | И тени, ах, моей и тамо унывать |
| Как ты из храмин сих с Хоревом исходила | Как ты любезного о чем-то там просила |
| …мне ею потерять | Но нечего уже мне смерти злой отдать |
| …на мысли представляю | Но, ах, когда о том я мысли простираю |
| Котору пленники несчастны повлекут | За коей пленников несчастных повлекут |
| И как Завлоха в плен в оковах поведут | И между коими Завлоха нарекут |
| Тогда из бедности невольников познаешь, | Тогда ты варварство соделанно вспомянешь, |
| Коль праведно теперь о нас ты рассуждаешь. | Но тщетно обо мне тогда жалети станешь. |
| И если сбудется, что предвещаю днесь, |
| Хотя пощади отца Оснельды видя здесь, |
| И лютость заплати содеянну щедротой, |
| А я, лишась всего, иду на смерть с охотой. |
| Скажи, вот я даю, чего она желает, | О боги, можете ль сию вы злобу видеть?! |
| Иль паче ах к чему она мя принуждает. | И небо и земля мя должны ненавидеть. |
| Скажи, что здешний скиптр еще в моих руках | Но можно ли царю бесчестие снести?! |
| И я еще не раб. Прими, Сталверх. Но ах! | Никак нельзя тебя, Оснельда, мне спасти. |
| За что вы, боги, мне такую честь послали | Между какими я уже в числе князьями?! |
| И несвирепое при том мне сердце дали? | Я вашими иду, мучители, стезями. |
| Мучители! Я днесь участником вам стал! | Но льзя ли требовать, чтоб я ее жалел?! |
| Участником! Увы! О что я предприял! | Поди и исполняй, что я тебе велел! |
| Поди, Сталверх, потщись щедроту одолети, |  |
| Доколе гнев кипит, вели ей умерети /С.отходит/ |  |
| Что делает Хорев, возвержем в поле взор, |  |
| Ужели зачался в полках моих раздор |  |
| И еже ли уж он приял свое начало, |  |
| Вонзем до времени мечное в сердце жало. |  |
| Малейши в старости зениц лучи храня, | О время тяжкое порфиры и короны! |
| Не устрашаете ль, глаза мои, меня? | Законодавцу всех трудняй его законы. |
| Я видел пыль столпом: какое предвещанье! | Во всей подсолнечной гремит, монарша страсть, |
| И слышал вдалеке там конское топтанье, | И превращается в тиранство строга власть, |
| Победоносный глас и побежденных стон | А милость винному, преступнику прощенье |
| Никак уже, никак валится Киев трон | Нередко и царю и всем в отягощенье. |
| Конечно так: о чем мне больше сумневаться? | Но меры правоты всегда ли льзя найти, |
| Уже пришел мой час со светом расставаться. | По коей к общему блаженству мочь идти? |
| Потребно множество монарху проницанья, |
| Коль хочет он носить венец без порицанья, |
| И, если хочет он во славе быти тверд, |
| Быть должен праведен, и строг, и милосерд, |
| Уподоблятися правителям природы, |
| Как должны подражать ему его народы. |
| Каких я радостей в победах слышных жду? | Но коей радости в победе ныне жду? |
| Которого в сей час Хорев представит пленна | Отдаться пленником Хореву принужденна |
| Дай небо, чтоб он так действительно имел | Дай небо, чтоб его он подлинно имел |
| …и смерть метали в град | Спиралися враги, бросая смерть во град |
| …всколебала | Победа, ждуща нас, нас страхом обуздала |
| И как уж выходов народ наш не имел | И как уже Завлох во град войти хотел |
| …на стены возлетел | Хорев, зря бедство то, против него летел |
| Спускается, разит числом мечей премногим | Встречается, разит со мужеством премногим |
| …падущ на нас неслися | Их стрелы так, как град, противу нас неслися |
| Казалось, что поля от ужаса тряслися | Казалося, поля от ужасу тряслися |
| …взирали | Они на грозну смерть с бесстрашием бежали |
| …и сан его познали | Увидели враги. «То он, то он!» — сказали |
| …стенами окружали | Хотя они его отвсюду окружали |
| Се раздается глас… | Несется страшный глас по воинству во граде |
| Хорев спустился с стен… | Хорев сражается и у врагов в осаде! |
| …храбрость члены | Приходит новая во все их сила члены |
| …творят пути… | И, вместо врат, пути творят себе чрез стены |
| …смерть в чужды станы гнал | Смятенный им народ мечами заблистал |
| …все войско ободряло | Геройско мужество в отваге войско мчало |
| Как алчный лев на льва стремится за тельца | На зверя яко зверь стремится, на тельца |
| Опасность первую со всем позабывает | Сугубо мужество их воинству являет |
| И как он копие свое в щиты вонзал | И как копье свое в щиты Хорев вонзал |
| …падущ, не мог встать боле | От третьей от стрелы упад, не мог встать боле |
| …он откровен остался | Шелом с главы упал, а он на смерть остался |
| Но от врагов своих все так же защищался | Однако на врагов своих, как лев, метался |
| И сей вторичный гнев еще жарчай кипит | Воинска жара смерть нимало не тушит |
| Бегут от быстрых стрел рассеянны народы | Бегут рассеянно враждебные народы |
| Хорев вооружен восходит на коня | Имея при себе всё войско и меня, |
| Имея при себе всё войско и меня | Хорев вооружен восходит на коня |
| Одних он гонит с мест, других он поражает | Врагов, как ветер прах, он бурно возметает |
| И так как молния, в полях с мечем сверкает | И, яко молния, в полях с мечем блистает |
| Но вспомнив некое он слово в оный час, | Сим новую в полках он силу возбудил |
| Имел прошение и слезы за приказ: | И храброго врага преславно победил |
| Как меж несчастливых стон жалкий радавался, |
| И страждущий Завлох под острый меч бросался, |
| Ему и всем его пощаду даровал, |
| И в милосердии победу восприял. |
| Теперь осталося единого желати, |
| Чем брата твоего победу увенчати, |
| Чтоб он прекрасную… К.: Мой дух в груди стеснен |
| В. Я вижу, князь, что ты сим словом возмущен. | отс |
| К: Не то, что думаешь ты, вздохи извлекает, |
| Велькар о таинстве души моей не знает. |
| О боги, сделайте мне радостным сей день, |
| Да солнечны лучи не помрачат нам тень! |
| Я весь окаменен | Почто я в свет рожден |
| Велькар, вот таинство, чем тако я смущался. | отс |
| В.Достойно ты вздыхал, достойно утсрашался. |
| О коль несносен ей родителев был плен. |
| К: А я еще живу! Почто я в свет рожден? |
| Какую лютость ах!.. | Какие лютости душа твоя имела |
| Что облегчения подать ей не умела | Что в горести ее хранити не умела |
| Сокровище драгое! | Хорев теперь в покое |
| Ах, мнишь ли ты… | Ах, мнит ли он прийти на зрелище такое |
| Как с вестию я шел | Я с вестию к ней шел |
| Котору, государь, ты ей принесть велел, | О боги! Какову Оснельду я нашел! |
| Услышал тамо стон, вопль жалобный к бессмертным, |
| И к скорбям, может быть, Хореву неизсчетным |
| Я вшед в ее чертог смутясь ее не зрел, |
| И возмущением безвестным дух мой млел |
| Но кое зрелище пред очи вдруг предстало | Смутился весь мой дух, и сердце задрожало |
| В тоску, в отчаянье сей смертью приведенна | Тоской, отчаяньем и стоном отягченна |
| Не знает, что зачать… | Рыдает, мечется и рвется в сей беде |
| И в мирной тишине сим градом обладали | И где родители Оснельду воспитали |
| Всех лютостей, что есть, исполнен мне сей день | Несносных лютостей исполнен сей мне день |
| И дай хоят на час пристанище покою. | Не мучь меня моей ты варварской виною |
| Хоть на минуту дай мне мысль мою собрать… |
| Хорев, и с ним Завлох! Ах, что ему сказать? |
| Волнуется вся кровь, не держат тела ноги. (садится) |
| Подай седалище. В.: О вы, велики Боги! |
| Завлох, о государь, тобой побежден | Победы чаемой Завлох уже лишен |
| А мы, прославившись… | А мы, прославився, еще себя прославим |
| Я, зря, что часть моя Хореву уступает | отс |
| И лавр главы моей пред оным увядает, |
| Лишь тем довольствуюсь, что долго счастлив был, |
| И что впоследние Хорев мя победил, |
| Которого никто не может одолети |
| В каком ты виде мя, Оснельда, будешь зрети | В каком ты станешь мя, Оснельда, виде зрети |
| Великий россов князь! Твой храбрый брат желал | Почто претил тебе в любови я горети? |
| Невольницы своей в жену и воспрошал, |
| Но я тогда еще в своей оставшей славе |
| Противился ему в желаемой забаве |
| И думаю, что сим я тако согрешил | И, может быть, я сим толико согрешил |
| Я, может быть, союз их бранью разрешил | Ах, если я союз твой с князем разрешил |
| Какой я слышу гром! (восстав) | Какой я слышу гром! |
| Отчаян, множество печальных слов вещая | Отчаян, горестно терзаясь и стоная |
| Но таинство сие не так мы толковали | Но таинству сему давали толк мы ложно. |
| О боги! Что за казнь вы на меня послали? | О боги! Вымолвить напасти невозможно! |
| Посольствы… | Посольство, грамоты во вражески станы |
| Что сделалось? Не знаю | Я вижу, все мятутся, |
| В каком смущении я всех здесь обретаю | Часы моих побед часами бедства чтутся. |
| Ты мне не говоришь… | Ты сетуешь, молчишь, ослабевая весь |
| Скажи мне, государь: что приключилось здесь? | Скажи, о государь, что сделалося здесь? |
| Скажи хоть ты… | Скажи мне ты, Велькар, скажи, мой друг любезный |
| Рок злой! Минуты слезны! | Минуты злы! Рок слезный! |
| К чему о небеса! Был сей удар напрасный | К чему такой удар тобою был ужасный |
| О злая ведомость! Жестокия беды! | О превышающа беда мои беды! |
| Чем можешь, небо, мне урон сей заплатити! | отс |
| Что сущешь бедного за гнев твой наградити? |
| Оснельда уж мертва! И тщетно я горю! |
| Оснельды больше нет! Ах, что я говорю |
| …напастью таковою | Не сон ли мя страшит нечаемой судьбою |
| Нет, в яве разлучен, Оснельда, я с тобою | Оснельда!.. В истину расстался я с тобою? |
| Чем, боги, я -увы - прогневал тако вас? | О боги праведны! Хорев прогневал вас! |
| Какия пропасти хемля мне разверзает? | Какая фурия мне сердце разрывает |
| Что вижу я? Княжна моя во мрак падет | В какие пропасти, дражайшая, падешь? |
| Темница вечная красы ея берет | В какие мрачные пещеры ты идешь? |
| Оснельда!.. Небеса! Иль вы на мя падите, | Оснельда!.. Небеса! Иль вы на мя падите, |
| Или в сих крайностях мне бедну помогите | Или в сей крайности любезну соблюдите! |
| Пойдем против богов, освободим несчастну, | отс |
| Повержем мощну смерть и возвратим прекрасну |
| Не внемлется мой глас, надежды больше нет | Прости, любезная!.. Но, ах, ея уж нет! |
| Прости! Увы, померк, померк уже мой свет | Прости!.. Увы!.. Совсем померк уже мой свет |
| …Перун ожесточенный! | О нестерпима казнь! О рок ожесточенный! |
| Куды ты скрылася? В Что делать в сей беде! | Ея пресекся век, а я в сей жив беде! |
| Опомнися, мой князь. ХОснельда! ВКнязь, опомнись | отс |
| И прежним мужеством своим опять иполнись. |
| Х Велькар! Дражайший друг! Что сталося со мной? |
| Когда я ожидал себе толь части злой? |
| На что победы мне… | На что мне лавры, сан, наследственна держава? |
| Толь малодушным быть хоть мужу и не должно | Великодушствовать потребно неотложно |
| Которых ожидал в драгой я красоте | Искал которых я в любви и красоте |
| Где делися вы, дни, которыми я льстился?! | К какой я радости с победой возвратился?! |
| Уже с Оснельдою я вечно разлучился | Где делися вы, дни, которыми я льстился?! |
| К чему ж стенание и горький слезный ток, | отс |
| Когда не возвратим, что взял свирепый рок? |
| О князь! Последуй мне терпя случаи люты | отс |
| Мне зря тебя в тоске суть зляе злы минуты |
| Ликуй, что по тебе… | Внемли, как сей тобой герой великий стонет |
| Уж не почтет тебя невольницею ад | Плененной не почтет тебя, нисшедшу, ад |
| Но кая помощь тем.. | Какая польза в том несчастному Хореву? |
| Но если я тебе когда-нибудь был мил | Но если ты о мне когда-нибудь рачил |
| Так прежни милости твои ко мне напомни | Так сделай только то, о чем напоминаю! |
| И при конце моем хотя сие исполни | Сие прошение исполнишь ты, я знаю |
| Которо в животе вспалить меня умело | С которым сердце быть мое навек хотело |
| И током слез смочив… | И, плачем омочив лишенное души |
| Хорева потеряв, к себе не ожидает | И в аде со своим Хоревом пребывает |
| К: Увы! З: О боги! В: Ах! К: О день! Минуты грозны! | отс |
| Я каюсь, но уже раскаяния поздны. |

**Приложение 2. Сопоставительная таблица редакций трагедии «Синав и Трувор»**

|  |  |
| --- | --- |
| Редакция 1751 | Редакция 1768 |
| А истинной любви к нему я не имею | А истинной к нему любови не имею |
| …преложить | Так, отче мой, хоть срок потщися отложить |
| Пребавь мне… | Прибави времени еще на размышленье |
| И чтоб могла поток слез горьких удержать | И чтоб могла я слез потоки удержать |
| Когда ты повелишь ко браку мне предстать | Когда ко браку мне пред олтари предстать |
| Он в воздаяние подъятых им трудов | Во воздаянье он подъятых им трудов |
| Но только окончать… | Но только отвратить несчастливых беды |
| Казалось, что тогда тряслась над нами твердь | Казалося, тряслась тогда над нами твердь |
| Вельможей гордость всю… | Упрямство прежнее в покорство пременили |
| И злобу низложив… | И, злобу утолив, сердца соединили |
| Но скипетр дух младой еще не веселил | Но духа скипетром Синав не веселил |
| Синав мне в торжестве… | Синав, во торжестве вздыхая, говорил |
| Что мне, что я владеть народом удостоен | На что мне то, что я владети удостоен |
| Ваш князь не может быть во граде сем спокоен | Ваш князь, о Гостомысл! не может быть спокоен |
| Чем он потерянну свободу возвратит | Что ныне все его веселие мрачит |
| Дивясь, зря власть любви в гордейшем естестве | Спастися от любви нет силы в существе |
| …Безумно отрицати, | Что было мне сказать? Безумно прекословить, |
| Чего бы я хотел и сам еще искати | Когда стремится рок нам счастие готовить. |
| Для общества и жизнь… | Для общества живот нам должно потерять |
| Почтение в бедах защитникам не дико | Кто страждет, от того почтение не дико |
| По бедствиях оно похвально и велико | Когда беды прейдут, тогда оно велико |
| Я повинуюся достойнейшей сей власти | Послушна я тебе и сей достойной власти |
| …при всем том ненавидят | Но в нем любовника противна ненавидят |
| Мне отвращения от толь преславных уз | Отврата от таких тебе приятных уз |
| …тогда не представлялось | Нимало во уме моем не представлялось |
| …казалось | Желание его мне счастием являлось |
| Я для ради тебя… | Я для тебя уже прияти смерть готова |
| …уже обет не пременить | Но предприяв, никак того не пременить |
| …болезни утиши | Но в трех желанных днях ты горесть утиши |
| Толь тяжко без причин скорбящия души | И бедственный сей боль скорбящия души |
| Исполнится твое толь твердое хотенье | Исполнится сие мне злое приключенье |
| Которое ты мне, мой отче, приключил | Которым ты меня, мой отче, погубил |
| Не будешь зреть в одре меня по песнях брачных | Увидишь не в одре меня по песнях брачных |
| Но что я говорю, когда еще не знаю | Но я несчастная, не ведая, вещаю |
| …так как мое горит | Что сердце и его любовию горит |
| Свирепой долг! За что ты с ним мя разлучаешь? | отс |
| За что ты, Гостомысл, так злобно дочь терзаешь? |
| Как может человек такое бремя снесть? |
| И что, ах, в естестве сего тяжеле есть? |
| Сей лютой горести не может дух стерпеть, | Пылай во мне любовь! Не долго мне гореть. |
| Конечно, надлежит Ильмене умереть. | О солнце! скоро я тебя престану зреть! |
| Я пред тобой хочу во всем быть беспорочен | Перед тобой и в том я буду беспорочен |
| …стал прослугой | Какою пред тобой виновен я прослугой |
| Взвожу тебя на трон… | И возвожу на трон с собою обладать |
| …принимать | Из уст твоих хочу уставы я подать |
| …союз наш удалила | Что ты, дражайшая, час брака удалила |
| И сим одним уже меня ты огорчила | Ты сим меня одним довольно огорчила |
| …еще нам отлагать | Почто супружество нам дале отлагать |
| А отложив, за что мне муки прибавлять | И нежную мне страсть еще превозмогать? |
| Коль… | Как жестоко пронзен я взорами твоими |
| …как беспокойно сплю | И знает только ночь, спокойно ли я сплю |
| Прекрасный образ твой от глаз не отступает | отс |
| И разрывая сон стенанье извлекает |
| Мучительная страсть тревожит дух во мне, |
| Необычайну скорбь познал я в сей стране |
| …несклонности виною | А ежели не стыд я вижу пред собою |
| Ты будешь ведать то из уст своей жены | Из уст уведаешь ты то своей жены |
| …ко браку непременно | И вниду в храм с тобой, хотя бы принужденно |
| Во всем, что есть, хочу перед тобой быть прав | И быть хочу во всем перед тобою прав |
| Я чту любовницу свою, чту дщерь геройску | В тебе любовницу я чту и дщерь геройску |
| Что радостям в сей день и торжеству не быть. | отс |
| А ты хоть взором мя потщися ободрить, |
| Что ты, прекрасная, меня приятно видишь, |
| Иль хоть яви, что ты меня не ненавидишь. |
| И: За что тебя, мой князь, между врагов считать |
| Ты Гостомыслу друг, мне хочешь сердце дать. |
| Ты ввел во град покой, скончав его напасти, |
| Ты добродетелен, велик, достоин власти. |
| И если я тебя стенанием гневлю, |
| По трех днях всю свою невинность объявлю. |
| С.: Я больше вопрошать дражайшу не дерзаю, |
| И таинство сие до брака оставляю. |
| А ты воспламеняй мою, Ильмена, кровь, |
| Умножь, покорство зря, свою ко мне любовь, |
| Уйми вздыхание, и ежели чья злоба |
| Тебя приводит в плач, я враг того до гроба. |
| Поди, мой брат, скажи родителю ея, | Что радости свои уже отсрочил я, |
| Что радости свои уже отсрочил я. | И повтори сие родителю ея |
| Как я ему сказал… | Что я исполнил то… |
| О коль несчастливый мой брат днесь счастлив стал | О, коль несчастный, брат, ты ныне счастлив стал |
| …пойдем отсюду | Но в одр... чего хочу?.. Пойдем скорей отсюду |
| …все, что ни есть, губя | Возможно ли молчать, лишаяся тебя |
| И ах! К чему уже молчания желаешь? | И ах! на что ты мне молчать напоминаешь? |
| …ты то давно уж знаешь | Что я тебя люблю, уже давно ты знаешь |
| Почто, несчастный, ты несчастну полюбил? | Почто, дрожайший взор, ты грудь мою пронзил |
| Удобно ль будет мне толику скорбь стерпеть | Удобно ли мне скорбь такую претерпеть |
| Как… | Что буду я тебя чужой супругой зреть |
| …и скоро сократит | Хотя мой век напасть и скоро весь промчит |
| И вспомянув разрыв союза между нами | И тень вообразя мою перед глазами |
| …печали умеряй | Владычествуй собой и менее страдай |
| Я не могу никак понять твоих речей | Поняти не могу я сих твоих речей |
| Под коею рожден враждебной я звездою | Какою мучуся я лютою судьбою! |
| Скрывай свою любовь! Отец мой пред тобою | Скрывай любовь! Отец Ильмены пред тобою |
| А мне он повелел… | А мне он дал приказ, чтоб я тебе сказал |
| Сим умножает он к себе мое почтенье | К нему на всякий день растет мое почтенье |
| Мятусь, оставь в моем смятении меня | Мятусь, остави ты в смятении меня |
| …вдаюся… | Я горести своей даюся безрассудно |
| И огорченну мысль хоть мало б утешало | И утешение малейше предвещало |
| Нет, ты к несчастию, любезна дочь, рожденна, | отс |
| Тебе противна часть судьбой определенна. |
| Великодушию подвергни днесь напасть. |
| Прешла уж над тобой родительская власть. |
| О князь, терпи и ты, терпи великодушно, |
| Случаям, временам быть должно все послушно. |
| Другому отдана сей девы красота, |
| Любовь ея с тобой уж стала суета. |
| Не множь свиданьем сим отцова сожаленья | Не множьте моего вы больше огорченья |
| О небо! Дай, чтоб мог я овладеть собой! | Не буду сопряжен во веки я с тобой! |
| …и возвращай покой | Бори свою любовь и овладей собой! |
| Я мучусь в совести красавицей своею | Я стражду в муке злой невестою своею |
| Чтоб тако дух ее иное возмущало | Конечно, душу то Ильмены возмущает |
| И от супружества толь знатна отвращало! | И от супружества толь знатна отвращает |
| Во граде ль, при дворе ль, иль в комнатах моих | Во граде, при дворе, или в чертогах сих |
| …причиной ей мук сих | Конечно, некто ей причиной мук таких |
| …зря во своем подданстве | Из подданных моих имея ту в подданстве |
| Ту, кая возмогла их князем овладеть | Котора возмогла их князем овладеть |
| Какие от любви плоды имети чаешь? | Что в сей горячности ты суетно стонаешь? |
| Так общество на казнь… | Так к казни общество себе тебя венчало? |
| Ты добродетели мне, небо, вкореня | О небо! в сердце мне щедроту вкореня |
| Еще любовника Ильмены ты не знаешь, | отс |
| И уж свирепости злосердых вспоминаешь |
| И ужасаешься, несклонную любя, |
| Чтоб страсть не сделала злосердным и тебя |
| …не будешь им подобен | Не забывай его и будь себе подобен |
| Любовью чистый дух удобно возмутить | отс |
| Но человечества недолжно истребить |
| Представим, что она иным кем воспаленна, |
| Свирепством страсть ее не будет разрушенна. |
| Чем больше будешь ты в ней жар искоренять, |
| То больше будет он себя распространять |
| Любовь препятствием и страхом возрастает, |
| И в крайность ввержена, на все, что есть, дерзает |
| …так много.. | Когда бы ты кого толико сам любил |
| Я знаю, что бы речь сию ты пременил | Так ты сию бы речь конечно позабыл |
| Нет, добродетели во всем мне основанье | Нет, истина бы мне была во основанье |
| Коль рассуждение нас в чем изобличает, | отс |
| На то лишь варварство единое дерзает. |
| Хоть самолюбие и всем природно нам, |
| И основание есть нашим всем делам, |
| Нам должно в таковой прибыток мере ставить: |
| Своею славою свои народы славить, |
| Чрез счастие свое дать счастие и им, |
| Благополучие чтить общее своим. |
| Когда народу то прибытком нашим вредно, |
| Прибыточество то ругательно и бедно. |
| Чтоб в обладателе ты был великий муж, |
| Храни, о государь!, свойство великих душ. |
| С: Что хулишь ты, и сам того я ненавижу, |
| Но мужества в любви прямого я не вижу |
| Т: Любовь естественны суровости мягчит |
| И мысль… С: Меня любовь смущает и тягчит |
| Т: Обременение сие весьма недивно |
| Любовь не веселит, коль сердце ей противно |
| С: Я понимаю, что ты то уж заключил |
| С несклонной говорив, что брат твой ей не мил. |
| Т: Иной несклонности я в ней не обретаю, |
| Как ту, что зрел с тобой, и ону познаваю |
| С: Она намерилась моей супроугой быть |
| Т: Отцова слова, знать, не хочет пременить |
| Коль в сладостях ея… | И в сладостях ее надежды не иметь |
| Хотя б я никогда… | Хотя бы я в любви утехи не имел |
| …чтоб сердцем я владел | Я б тем доволен был, что сердцем я владел |
| И бремя б с ней деля, удобнее страдал | И сим страданием себя увеселял |
| …красою здесь блистает | Ильмена ли одна красу очам являет? |
| …вся страна сия сияет | Красавицами все жилище здесь сияет |
| …свой взор… | Всмотрись, и отвратив ты взор от сей суровой |
| …в любви новой | Другую избери и тай в любови новой |
| …Ильменою прельщенно | Весь ум, все чувствие Ильменой огорченно |
| Вся жизнь мне без нее… | Мне жизнь без сих очей и счастье суета |
| Когда уж… | Коль больше над собой я власти не имею |
| К чему так много я упорну возлюбил | К чему меня, к чему мой рок определил |
| Когда, о государь, с тобой она спряжется | Когда она твоей супругой назовется |
| Я знаю дочь свою… | Ильмену знаю я: мне нрав ее знаком |
| Что в том, что стану я… | К какой утехе мне Ильменою владеть |
| …иметь стану | Приветство должностью одной имети стану |
| …то возвещает | Что ты ни говоришь, мне все предвозвещает |
| Что красна дщерь твоя мой пламень презирает | Что мне надежда все напрасно обещает |
| На трон мой и на одр… | На одр и на престол возшедшу поневоле |
| Уж не осталося мне больше ничего | К склонению любви нет больше ничего |
| Исполнить для ради спокойства твоего | Для исполнения желанья твоего |
| Куды я обращусь… | Куда прибегну я и что начну к отраде! |
| Я вижу смерть свою… | Я вижу смерть мою в прельщающем мя взгляде |
| Чем… | Как войско чтит тебя народ и Гостомысл! |
| Всего того меня, о боги, вы лишили | Все мужество мое вы, боги, отвратили |
| Он ныне ярость всю зла счастья ощущает | Вся злого счастия им ярость обладает |
| …кровь винну пред тобою | Пролей, о государь! своей ту кровь рукою! |
| Никак сие мечта! Ах! Ты отъемлешь жизнь мою | Мечту я зрю!.. Ах! ты отъемлешь жизнь мою! |
| И если на меня, Синав, ты днесь озлился | Отмщай сие ты мне, что ею ты крушился |
| Забудь природу ты… | Забуди дружество или сей девы взгляд |
| …или не будь мне брат | Не будь любовником, или не буди брат! |
| Сии мне имена, увы, свящанны оба | Драгие имена сии священны оба |
| Мой брат, любезный брат, врагом мне становится | Трясется подо мной земля, и небо тмится |
| Родство! Любовь! Увы… | Ильмена!.. Трувор!.. Ах!.. в которую страну |
| Днесь с большей жалостью я мысленно взгляну | Я с большей жалостью, несчастливый, взгляну |
| Ильмена! Трувор! Что теперь мне сделать должно | Мой брат! Любезный брат! я друг тебе не ложно |
| Какую язву ты мне учинить умело | Все счастие мое отселе отлетело |
| Прилично ль мне… | Прилично ли прервать, природа, узы те |
| Чем с Трувором меня преславна кровь сковала | Которыми меня преславна кровь сковала |
| Что дружба многих лет вседневно укрепляла | Где дружба многих лет приятно пребывала? |
| …в сей город привела | Судьба, котора нас ко граду привела |
| Для сих ли следствий вы нам к Словянам путь открыли | Для сих ли следствий вы пути сюда открыли |
| Чтоб мы к одним очам желанье устремили | Чтоб мы друг другу рвы к падению изрыли |
| …сем увидел я врага | И чтобы в брате зрел я лютого врага |
| …остались здесь со славой | Как мы, пришед сюда, осталися со славой |
| …волнуясь в страсти сей | Не знаю, Трувор, я, губимый страстью сей |
| …уж злодей | Еще ли ты мне брат, иль лютый мне злодей |
| О если дружество мое он воспомянет | О если дружбу он мою еще вспомянет |
| И от нее отстав любить другую станет | И мне прелестную любити перестанет |
| Но ах кто привлечен к драгим ея очам | Но привлеченного к Ильмениным очам |
| Ничто того уже не возвратит к свободе | Ничто не возвратит уж более к свободе |
| Какие способы употреблять к тому, | отс |
| Чтоб братство удержать мне в целости к нему, |
| И в сем согласии оставшись без отмены, |
| Не упустить из рук прекрасныя Ильмены? |
| …сей день в мечту и сон | И превратите мне в мечту сей день и сон |
| …сердцу люты | И привидения такие к сердцу люты! |
| А я вас наяву зрю, злобнейши минуты | А я зрю въяве вас, о злобнейши минуты |
| Не будете ли вы источником тьмы бед? | отс |
| Надежды к моему спокойству больше нет |
| О злополучный день! О время муки странной! |
| (В к)акой я стражду днесь болезни несказанной! |
| …я подтверждаю вновь | Что Трувор объявил, я то вещаю вновь |
| …любовь меня склонила | Зловредная к нему горячность мя склонила |
| И склонность с ним меня… | И с ним меня любовь навек соединила |
| Навек? Забыла ль ты… | Навек?.. Но помнишь ли, что будешь мне жена |
| И что ты не ему, но мне отцом дана | И что Синаву ты в супружество дана? |
| …конца я своего | Не долго стану ждать кончанья своего |
| Какой ты за любовь… | Какой за жар любви готовишь ты удар! |
| На сей ли в жилах плод моих родился жар | К тому ли во крови моей родился жар |
| И думаешь, что им ты к смерти приступаешь | И пораженная грустишь и унываешь |
| Сей час, что радостьми наполнен должен быть | И вместо всей мне мзды мой тщишься дух мутить |
| И искренность мою утехой заплатить | Изрядно мне любовь стараешься платить |
| Его страсть и твоей еще сильняе страсти | Его к Ильмене страсть твоей сильнее страсти |
| Тебя любовна страсть | Тебя ко мне любовь в злу горесть привела |
| А брата твоего жесточе рок терзает | А Трувор уж ничем тоски не умеряет |
| Когда ты не должна о нем и помышлять | Коль брак велит тебе с ним узы разрывать |
| Как житие мое… | Колико житие не стало мне превратно |
| Еще, о государь, тебе я не жена | Еще тебе, еще Ильмена не жена |
| …велишь, судьба, лишаться | Кого ты бедной мне, судьба, велишь лишаться? |
| Отколе мысль мою ничто не возвращает | И чем оно, и грудь, и кровь моя пылает |
| Что за приятность мнишь от сих имети глаз | Приятность может ли от сих имети глаз |
| Иль мысли, государь, твои ожесточенны | Иль чувствия твои все злобой побежденны |
| Какия ищешь в том лице ты красоты | Какие в том лице ты ищешь красоты |
| Уж гибнет здравие и жизнь мя покидает | И здравие и жизнь Ильмену покидает |
| Чтоб добродетели наградой ты питал | Чтоб ты ко истине свой разум простирал |
| Где правосудия… | И правосудья где искати больше нам |
| И в самы те часы, как кровь твоя пылала | И как от страсти грудь Синавова дрожала |
| В какие ты беды, судьба, меня ввергаешь | Ах! то ли царский долг, что рвешься и стонаешь! |
| …мысль нежну отвращати | И в женской слабости страсть нежну принуждати |
| Тот, кто прав должности свей не презирает | Кто должности своей хранение являет |
| Страдающ… | Страдая за нее, когда он помнит то |
| Кто непорочности устава не пришел | отс |
| За воздаяние, что в мысли он имел, |
| Не быти в честности он тщился, но казаться, |
| И добродетельным не может называться. |
| В прибыток и во мзду кто разум свой вперит, |
| Неправду с тем же он раченьем сохранит. |
| И.: Исполнить твой приказ я крепко предприяла, |
| Но что б в такой тоске душа не воздыхала |
| И возвратить могла потерянный покой | Чтоб я не тронута была моей судьбой, |
| Которого увы лишилась я тобой | Когда поражена, родитель, я тобой, |
| …в ком сердце столько твердо | Я тем уже не льщусь; какое сердце твердо |
| Чтоб он меня за то винил немилосердо? | Возможет обвинить меня немилосердо? |
| …собою | Довольно должности я жертвую тоскою |
| Иль мнишь, что Гостомысл… | Иль мнишь ты, Гостомысл любезну дочь забудет |
| Котору с таковым он тщанием взрастил | В котору всю свою надежду положил |
| В котору всю свою надежду полодил | И для которыя на свете он и жил |
| И мнил… | То мня, что род его прославится в ней паче? |
| И не дал слабости тому в кончине дней | И в слабость бы не ввел того в кончине дней |
| Кто малодушия поныне жил не зная | Кто милости сея поныне жил не чая |
| Что, видя плачуща… | Какую похвалу народ о мне речет |
| Коль… | А слуху моему сей голос будет злобен |
| Се твердый Гостомысл нам в немощах подобен | Нам твердый Гостомысл во слабостях подобен |
| Хотя ж сей слабости я в сердце не пущу | Хотя ж я слабости на сердце не пущу |
| Я не виню тебя… | Виню ли я тебя, что жизнь тобою трачу? |
| Вы прямо, только вы мою грусть зрите, боги | Вы прямо видите тоску мою, о боги! |
| Коль такову… | Коль лютую напасть случаи навели |
| …воспоминаешь | Когда ты с жалостью о нем лицо являешь |
| стараюсь победить | Колико я могу, стараюся избыть |
| Что я ни думаю, все ею скончеваю | И, истребляя страсть, я страсть мою питаю |
| …руках | Не тако в варварских терзается степях |
| Скончалася здесь жизнь, что толь была вредна | Прошла та жизнь, была которая вредна |
| И только мучусь здесь… | И только мучуся я с Трувором одна |
| Подобно так, как ты, тобою поразились | Во счастии своем подобно повредились |
| …отец твой и Синав | Подобно огорчен и я, и князь Синав |
| Когда его совсем надежда прочь возьмется, | Когда престанет быть любовник мой в надежде, |
| Кто не мила ему, он с той не сопряжется | Жить будет без жены противной, как и прежде. |
| За что, дрожайшая, ты от меня бежигь | Начто, дражайшая, ты прочь отсель бежишь? |
| Я повинуюся родительской в том власти | Должна повинну быть родительской я власти |
| От бед, в которыя тя должность привела | От крайности, куда тя должность привела |
| …он брак в сей день готовит | Мне ссылку, а себе в сей день он брак готовит |
| В чем… | Коль дева несколько себя преодолеет |
| Что мужу в случае таком творить довлеет. | Так мужу более еще того довлеет |
| Сии ли должны мы с любви снимать плоды | Сие ли нашея горячности плоды |
| А времени уже осталось очень мало | Которо наше все веселие умчало |
| Но, сопрягаясь с тем, кого я ненавижу, | Но я спасения ни в чем себе не вижу, |
| Спастися от того я пособа не вижу. | И все в отчаяньи на свете ненавижу |
| Я отлучаюся противных мне сих мест | Лишаюся навек я сих приятных мест |
| …где повелят мне боги | И буду жить я там, где мне прикажут боги |
| И честолюбие богатых умножают | И честолюбия ничем не утоляют |
| Но ты мне на сие не хочешь отвечать | отс |
| Знать предприемлешь ты меня позабывать |
| Коль бедности со мной не хочешь разделити, |
| Знать что Синавов трон стал дух твой веселити! |
| Как он приятен мне, так трон его мне мил | Мое прибежище стенания одни. |
| Хотя бы он царем всея вселенной был | О мой несносный рок! О горестные дни! |
| В благополучии б я век свой провела | Со всей охотою покойно б я жила |
| …прожила | И младость бы свою в весельи провела |
| Дочь Гостомыслова как он великодушна | Каков родитель мой, так я великодушна |
| Где рассуждение… | Когда рассудок наш бесстрастно говорит |
| Как тщится пред тобой… | Колико тщится днесь Ильмена лицемерить! |
| Великодушие отец твой тако чтит, | отс |
| Что человечества остался в нем лишь вид |
| Иль производятся герои от природы, |
| Чтоб не иметь забав им в жизни, ни свободы, |
| И, угнетаючи престрого естество, |
| Разрушити скоряй им данно существо? |
| Геройски имена вселенна превозносит, |
| Но дани и себе от нас природа просит. |
| Ты рвешь без милости меня в тоске своей. |
| Богам лишь свойственно, чтоб не иметь страстей. |
| Возлюбленного зря в вздыханиях бессметных, |
| Ты смертна будучи, последуй правам смертных. |
| Желают, чтобы мы… | Хотят того, чтоб мы уподоблялись им |
| Ступай, куды тебя рок злобный посылает | Живи, где рок тебе жилище обещает |
| И верь, как потерять тебе меня ни жаль | Я знаю, что тебе меня лишиться жаль |
| Что… | Но мне моя еще несноснее печаль |
| Хотя нас и делит случаев лютых злоба, | отс |
| Останься в мысли сей, что я твоя до гроба. |
| Не долго будешь ты сей вести ожидать, |
| Что, разлучась с тобой, престала я страдать |
| И ах! Оставити себя повелеваешь | И ах! без жалости навек меня теряешь |
| …как зрю в твоих я взглядах | Нет казни таковой, в твоих какая взглядах |
| А ты готовишь ах!... | А ты готовиши смертельный мне удар! |
| Кто скажет… | То ложно, что себя ты оным обесславишь |
| Что ты… | Когда любовника мучения избавишь |
| …драгая | Могу ли я еще надеяться, пылая, |
| Я помню, что увы! Я Гостомыслу дщерь | Я помню только то, что я герою дщерь |
| А то, жестокая, или позываешь | А то забыла ты, колико ни страдаешь |
| Нет преступления… | Преступка нет нигде подобна сей измене |
| Но сердце девы сей меня тем нарекло | Но сердце ей меня супругом нарекло |
| Скрепившись, ярости твоей я уступлю | Скрепивься ярости толикой уступлю |
| Все имена сии… | Названия сии тебе бездельство дало |
| Престань ты.. | Престани говорить |
| …что можешь учинить | Противу ты меня что можеши творить |
| …повелевает | Я буду делать то, что честь теперь вещает |
| …и нет покою | Любовь, гнев, жалость рвут меня его виною |
| влагает… | (кладет меч свой в ножны и говорит Ильмене) |
| Я для ради тебя… | Я ради лишь тебя не мщу сего ему |
| …должна привесть… | Но дерзостного ты привесть должна к тому |
| …со мною внидешь в храм | В тот день, в который ты со мной идешь во храм |
| Когда тебя со мной судьбина сопрягает, | отс |
| Присутствиеего езе твой взор питает. |
| Когда б ты Трувора сурово приняла, |
| Он стал бы забывать, что ты ему мила, |
| И в вечной живучи с Ильменою разлуке |
| Не стал бы сетовать и жить в напрасной муке |
| А ты бы, слыша то, как он тебя забыл |
| Забыла и сама, как он тебя любил |
| Но подозрительна тебе я одному, | отс |
| А больше не была на свете никому. |
| С: Кем так, как ныне мной, любовна страсть играет |
| Тот часто грубости в смятении вещает |
| …мятусь и унываю | И представляя то, болезни умножаю |
| Коль свойство таково в природе нашей есть, | отс |
| Что подают сердца о будущем нам весть, |
| Пердвозвещание я чувствую сердечно |
| И бедство на меня стремится всеконечно |
| Однако таковой в природе силы нет, |
| Сие предвестие суровость подает, |
| Что мне поступок твой и взоры открывают |
| Которы у меня весь разум омрачают. |
| И: Коль кажет будущу беду лице мое |
| Разрушь намеренье, предупреждай ее |
| Но знай, хоть грусть моя велика и чрезмерна, |
| Что я несчастлива умру, а не неверна |
| Не злополучие зовет тебя, а трон | Синавова любовь зовет тебя на трон |
| Поди, не возмущай… | Не возмущай еще души моей ты снова! |
| Я укрепилася и в храм идти готова | А я с тобой во храм идти уже готова |
| И властвуй так над всем, как над душой моею | Подобно как душой и жизнию моею |
| Вот для ради чего на свете я жила | Вот ради я чего на свете сем жила! |
| Я знаю, что мой рок все лютости скончает | Я знаю, смерть мои напасти окончает |
| Но чувствую, что смерть еще мя устрашает | Но смерть еще меня довольно огорчает |
| Могу ль прискорбный дух спокойно испустить | И страх отважности геройской покорить |
| …Чего я устрашаюсь? | Но жизнь уже к чему? Напрасно устрашаюсь! |
| Чтоб мне… | Дабы на всякий час слезами обливаться |
| Всегдашни жалобы на небо воссылать | Всегдашней жалобой свой рок изобличать |
| …стенанием скучать | И смертным и богам стенаньем докучать |
| А ты, любезный князь, плач в радость пременя | А ты, сей горький плач на радость пременя |
| …вздыхати бесполезно | В которые тебе крепиться лишь полезно |
| И должно забывать… | И гнать из памяти, что толь тебе любезно |
| Неусыпающим глаз взором объимает | Объемля взорами, брежет и учреждает |
| Вступив с Синавом в брак… | В супружество вступив, участницею став |
| Ты человек, так ты так о себе и мысли | И смертна будучи, как смертная и мысли |
| …невинность… | И в утеснении невинных защищай |
| …что в постоянстве твердых | Храни незлобие, людей чти в чести твердых |
| …природою почтенных | Превозноси людей, ко правде прилепленных |
| И добродетель ты, гнушаясь суеты | И добродетель здесь, гнушаяся тщеты |
| …веселостей лишен | Коль вечно человек печалью омрачен |
| Когда несчастье мя от всех сторон терзает | Когда несчастие мне сердце разрывает |
| Как Гостомыслову дочь рок не утеснял | Кто девы сей отец, рок ясно показал |
| Как лютая печаль ее ни отягчала | С каким к ней бременем зла честь ни приступала |
| Я дочь твоя, но кем живот я получила, | отс |
| Мне кажется, что я довольно то явила. |
| Доколе, отче мой, не совершится брак, |
| Что ты ни повелишь, я сделаю все так, |
| Хотя б, коль можно, кровь еще жарчей вскипела, |
| Как будто б я страстей и воли не имела. |
| Но как в оную введусь тобой напасть, |
| Я буду над собой сама имети страсть. |
| Г: Но помня то, что мы вседневно примечаем, |
| Что все живем не так, как жити мы желаем, |
| Дай року властвовать, покорствуя судьбам, |
| И неотвратным сим противным временам |
| Свергаюсь к ярости… | Свергаюсь в ярости |
| Вот приключение свое я с чем равняю, | отс |
| Не вижу помощи, отчаясь, погибаю. |
| Конец отчаянью морское тамо дно, |
| Подобно смерть и мне пристанище одно. |
| Но уж спасения тебе не обретаю | Но помощи тебе уже не предвещаю |
| Когда советов тех не хочешь ты принять | Коль сердцем тот совет не может обладать |
| Которы… | Который я тебе стараюся подать |
| Что будешь в старости ты веселиться мной | Что будет завсегда тебе веселье мной |
| …ты более прельщать | Престань себя надеждою терзать |
| Суровость отвратить немилосердной части | Не можешь отвратить суровство лютой части |
| …мне в награждение | За беспорочну жизнь мою во награжденье |
| Скончать и пременить на радости мученье | Терпение и сил душевных утвержденье! |
| Не только радостных, уж и спокойных дней | В унынии моем уже спокойных дней |
| Но час уж наступил, в который потеряю | Но час уже пришел теряти все, в чем таю |
| Я… | И все то, что ни есть, что в жизни почитаю |
| …умножь свою, рок, злобу | Терзай, судьба, терзай! умножься, рока злоба |
| …двери к гробу | Гони из тела дух, отверзи двери гроба! |
| Могущая твое исполнить повеленье | Могуща побеждать крови моей волненье |
| Но как ты от того меня увидишь мертву | Но если от того меня увидят мертву |
| …толико став мне мил | А ты, любезный князь, мне стал толико мил |
| Что не возмогшая она разлуки снесть | Невозмогущей сей разлуки злыя снесть |
| Горя, увянула, как роза в жарком лете | Что уж увянула она, как роза в лете |
| Сим предвещанием… | Словами сими ты болезнь мою сугубишь |
| Надежду, Гостомысл, я на тебя взлагаю | Надежды, Гостомысл, в тебе едином чаю |
| …тебя мне покидать | Ну! время уж пришло Ильмену покидать |
| Кого ты хочешь, рок, из глаз моих отнять! | Кого мне более вовеки не видать |
| Я жалости уже довольно ощущаю | отс |
| Прощайтесь без меня, я здесь вас оставляю |
| …судьбой | Не злобствуй на меня, ты мучишься судьбою! |
| Будь здрав и верь тому, что я не недруг твой | И расстаюся днесь я в дружестве с тобою |
| Отцу Ильменену могу ль я быть злодеем! | отс |
| Будь счастлив ты, а мы в том части не имеем. |
| Черз славу… | Той славой, как она слух свету разнесет |
| О Труворе своем еще воспоминает | Из памяти меня еще не выкидает |
| Коль более тебя мне вечно не видать | Когда отчаянно тобою мне пылать |
| Вздыхая не всегда о том, что потеряла | И не рвалась о том, что вечно потеряла |
| Лишившейся тебя мне должно умереть | отс |
| Минуты б во весь век не стала я иметь |
| В котору б из моей ты мысли отлучился |
| К чему ж ты таковой Ильмене век годился? |
| И воздух здешних мест, в котором я взрощенна | И воздух, коим я дышати принужденна |
| Т Нет облегчения нималого уж мне | Воззрите, жители небесны, к сей стране! |
| Воззрите, жители небесны, к сей стране! | И: Пошлите, небеса, скорее смерть ко мне! |
| И: Нет стону моему конца иного боле | отс |
| Как только.. Паж: Княжеской последуючи воле |
| Родитель твой тебе велел мне объявить |
| Что время к алтарю Ильмене приступить |
| И: О злополучный день! Т: Презлейшия минуты! | Паж: Ийти ко алтарю И: О злейшие минуты |
| Т: О нестерпимый час! И: Иду в напасти люты | Скажи: иду, как мне часы сии ни люты |
| ремарка "плача" | ремарки "пажу", "трувору" |
| Т: Неизреченное, несносное мученье! | Т: Бывало ли кому такое огорченье! |
| И: Претерпишь ли сие, природа, огорченье? | И: Неизреченное, всех выше сил мученье! |
| Увы… | О мой дражайший князь!... |
| Немеют члены все… | Трепещет дух во мне, вздымаются власы |
| Ильмена! Для чего меня ты полюбила! | К чему ты грудь сию, Ильмена, победила |
| К чему стремится днесь, о Трувор, мысль твоя | К чему отчаянна стремится мысль твоя |
| Постой, опомнися, она мне вопиет | Постой! куда тебя отмщение влечет! |
| …скоряй сии чертоги | О Трувор! покидай несчастные чертоги |
| Ко усмирению… | И, к усмирению бунтующей души |
| И непорочность ты свою избавь от плена | Когда толикая разит твой дух премена |
| Но что есть человек?... | Но что я в свете сем? Одушевленный цвет |
| Не много времени он в свете пребывает | Недолго время я в сей жизни пребываю |
| Когда рождается, тогда и умирает | Едва рождаюся, уже и истлеваю |
| …или сто | Пред всею вечностью лет осьмдесят иль сто |
| …не успевает | К познанию себя прийти не допущает |
| То время, что прошло… | Прошедше время в век не возвратится к нам |
| Кто знает, что оно с собою принесет? | отс |
| Кто ведает и то, когда нас смерть ссечет? |
| Жизнь сожаления нималого не стоит |
| Что делает она? Природу беспокоит |
| Дано, но мы его в несчастье превращаем, | Дано, но мы его страстями разрушаем, |
| Благополучие страстями разрушаем. | Друг друга общего спокойствия лишаем |
| Где о едином всяк печется о себе | Где только человек печется о себе |
| А ежели от нас ты, правда, отлученна, | отс |
| Жилище без тебя есть горести вселенна |
| Не так: я чувствую тебя в душе своей |
| Еще ты на земли, но странствуешь по ней |
| Хоть от того, что толь тебя я почитаю |
| Я сына потерял и дочь свою терзаю |
| Но для ради тебя во всякую беду |
| Хоть в огнь, хоть в бездну вод не думая пойду. |
| Последуя твоим родительским уставом | Сраженная твоим отеческим уставом |
| …чем дочь отцу должна | Исполнила ли я, чем дочь отцу должна? |
| Рассталась… | Расставься с Трувором, Синаву я жена |
| Он поздравление народно принимает | отс |
| А дочь твою тоска смертельная съедает |
| Князь, зря, что тем мой дух и паче встрепетал, |
| Идущу от себя, меня не удержал. |
| А я теперь уже не знаю, что я стала |
| Пора исполнить мне то, что я предприяла |
| Г Зловредным вижу я намеренье твое |
| И Грусть грудь мою грызет и сердце рвет мое |
| Знать, Трувор здесь еще, чего он ожидает? | Иль Трувора еще печальный град вмещает? |
| Но что печальный твой… | Но что смущенный твой нам образ возвещает? |
| Судьба! Ты возвела на самый верх мя бед | Судьба! взошла тобой на самый верх я бед |
| Каким ударом мой любезный князь скончался? | Жар нежныя любви злой смертью увенчался! |
| И как дражайший дух сей с телом расставался? | Каким ударом мой любезный князь скончался? |
| Жесточе, жертвуя ему, хочу страдать | Хочу мучением я душу утешать. |
| Как слезы удержать в очах он ни старался | Как слезы он держать в очах ни порывался |
| …что толь приятно цвел | Не сей имел он зрак, который прежде цвел |
| Грудь воздымалася… | Вздымалась грудь его, и губы запекались |
| Он с колесницы сшед возвел глаза назад | Со колесницы сшед, он очи взвел назад |
| О град, он возгласил… | О град! - он рек, - о град, где дух остался мой |
| …вздыхает | Жилище, где моя любезная стонает |
| …воспоминает | И о любовнике без пользы вспоминает |
| Что именем моей драгой наречено | Которо именем драгим украшено |
| …сей меч в себя… | Близь устья Волхова в себя сей меч вонзил |
| …из уст лишь излетели | Едва сии слова лишь только излетели |
| …мне приключила страсть | Синавова ее соделала мне страсть |
| Сие мне от него за дружество отплата | отс |
| Но если в нем еще увидите мне брата |
| Скажите вы ему, что я вину простил, |
| Что верной он меня любовницы лишил |
| Скажите, что ему я всяких благ желаю |
| И мести не хотящ, без мести умираю |
| Потом, когда уже язык его немел, |
| Он очи на меня в прискорбностью возвел |
| Аты, он говорит... | А ты, сказал он мне, меня зря в части слезной |
| Как возвратишься в град… | По возвращении скажи моей любезной |
| …в полудни преломился | Что день, день Труворов тьмой вечной поразился |
| …я до смерти верен был | Прости, Ильмена, - рек, - по смерть я верен был |
| …сим словом заключил | И, испуская дух, тебя не позабыл |
| Оставив суеты колеблемого света | Прости... при слове сем не стало больше мочи: |
| И речь он и живот в свои младые лета | Оставил тело дух и затворились очи. |
| Г Не возвратимо то! И О князь мой дорогой! | отс |
| Стократно, ах, мой князь, ты счстлив предо мной |
| Как ты покинул свет, ты живу мя покинул, |
| А я покину свет, когда твой век уж минул |
| Ты… | Он чаял при конце, что я на трон всхожу |
| …твою.. | А я, кончался, на смерть его гляжу! |
| Г: Кончаяся! Или мне бедствия желаешь? | И: Ты сам меня, ты сам сей смертью поражаешь |
| На что мне знать? Богам я душу поручаю | Страшусь... дрожу... на что дорогу препинаю! |
| …мое днесь существо | Пускай разрушится и жизнь и существо |
| Пусть… | И преселюсь из мест, которых ненавижу |
| …что восхотят возможно | Они всесильны, им в природе все возможно |
| Но чем уверюсь в том… | Но чем уверюсь я, что буду зреть того |
| О тайна, скрытая от разума богами | О тайна! от ума ты скрыта нам богами |
| Ты… | И в непостижности оставлена судьбами |
| Но горести сии все ты мне приключил | отс |
| Уже ли зришь, что ты послушну дочь взрастил? |
| Как страсть любовная меня ни колебала, |
| И быв любовницей, я дщерью пребывала |
| Когда скончаюся, воспоминай меня | Уже приближилась ко гробу я, стеня; |
| И памятуй о мне ты, милости храня | Когда скончаюся, воспоминай меня |
| Которы от тебя я с малых лет имела | отс |
| И что терзаема тобой, тебя жалела |
| Что ты отечетсва престольный спасши град |
| Спасением его своих лишился чад |
| …ты возмутишься боле | Увидя действие, смятется дух твой боле |
| Не будешь дочь свою… | Не будешь дочери ты зрети на престоле |
| Он пуст в моих очах… | В очах моих он пуст и взору неприятен! |
| …пронзить твой крепкий сон | И может грусть моя проникнути твой сон |
| …тебе я изменить | Была принуждена Ильмена изменить! |
| Изгнание нанесть и век твой прекратить | Льзя ль, боги, должностью свирепство извинить |
| Познай, как днесь моя душа обремененна | Познай, как грудь моя тобою уязвленна |
| И жертву ту, что даст… | И жертву, кою даст тебе любовь моя! |
| Кого отняла ты… | Кого отъемлешь ты, о строга добродетель |
| Теперь свидетелем… | Свидетелем теперь будь смерти и моей! |
| Возьми от глаз моих сие бездушно тело | отс |
| Чье сердце, как мое, толико бед терпело |
| Явл 6 Хвалу, бессмертные, я воссылаю вам, | Я больше смертного себя превозмогаю. |
| Что к таковым меня произведя бедам |
| И в жесточайшия низвергнув мя печали |
| Великодушия вы мне довольно дали. | К великодушию лишь только прибегаю |
| Я брата восхотел… | Я тщился Трувора на время удалить |
| Чтоб мог он отдален Ильмену позабыть | Чтоб только их любовь кипящу утолить |
| И к удержанию дражайшаго мне братства | отс |
| Чтоб радостям моим не сделал он препятства |
| Но рок сей вымысл мой совсем переменил |
| И с Трувором меня на вечность разлучил |
| Прогневал вас Синав, прогневал вас, о боги! |
| И преступлении мои пред вами многи. |
| Когда б меня любовь не так смертельно жгла |
| Я б избежати мог содеянного зла |
| Да страсть моя меня толико покорила, | Но вымысел судьба любови претворила, |
| Что весь рассудок мой в безумство претворила | Которая меня безумству покорила |
| Ничто от разума ее не отвращает | Наполнен ею ум, и сердце ею тает |
| Но не тираном ли кажусь ее очам, | Прелестнее всего она на свете мне. |
| Став тяжким бременем любовничьим сердцам | Но как перед нее предстану в сей вине? |
| Но все своих еще… | Но всех еще своих несчастий ты не знаешь |
| Что есть еще? Скажи, что сделалось со мной | Скажи, какой еще Синав разим судьбой? |
| …днесь мысли ты любовной | И сотвори конец ты мысли днесь любовной! |
| На месте сем она кинжалом грудь пронзила | Кинжалом жизни здесь она себя лишила |
| …сей стране | Представил ты меня тираном в сей стране |
| Иль… | И злейшей фурией, изверженной из ада |
| Я с братом вшел в вражду… | Я брату недруг стал, изгнал его из града |
| …целость удержал | Героя, коим град сей бедства окончал |
| …уже текут… | Без жалости текут уже к сердцам народным |
| Но пользует ли уж… | Но уж не пользует стенание тебе |
| То время протекло, в которо можно было | отс |
| Несчастье удалить, что дух твой огорчило. |
| С: Я пролил кровь твою, не ты ее лила, |
| На что, увы, на что ты стала мне мила |
| Начто я принуждал тебя толико злобно | О сердце варварско! ты паче меры злобно! |
| …пресечь я живота | Не мог ли своего я кончить живота |
| …что кровь мою вспалили | Закрылись очи те, которы кровь палили |
| Вы, боги, взяв ее, всего меня лишили | Которы мучили меня и веселили |
| Претемный облак свет от глаз моих закрыл | Туман из глаз моих скрывает солнца свет |
| Прекрасно солнце, чем тебя я прогневил | Уж нет ни Трувора! ни, ах! Ильмены нет |
| Что пламень твой меня уже не освещает? | Моя кипяща кровь на сердце замерзает |
| …погибает | Или в сей страшный день вселенна исчезает! |
| Пронзают темноту лучи: преходит мгла? | Проникли темноту лучи, сокрыта мгла |
| Прешла и небесам цвет прежний отдала | Природа небесам цвет прежний отдала |
| …на мя смятенно зрите | Но что вы, воины, вокруг меня дрожите? |
| Куды вы от меня, куды вы все бежите? | Куда отселе все, куда вы прочь бежите? |
| Скажи, Ильмена, мне, что приключилось здесь | О чем любезная Ильмена плачет днесь |
| Кому ни говорю, никто не отвечает | Но кто поверженный там очи к небу мещет! |
| Где скрылся Гостомысл? Что Трувор там стонает? | Какой несчастливый в крови своей трепещет!.. |
| Но что ты весь в крови, возлюбленный мой брат? | Едва, едва дыша, томится человек... |
| Ильмена на меня прегневный мещет взгляд. | То Трувор, брат мой то: ах! он кончает век! |
| Где я? Скажите мне. Г:Познай сии чертоги |
| И город, что тебе вручили править боги. |
| Познай и просвети свой помраченный смысл |
| С: На что ты возвратил мне память, Гостомысл? |
| О день! Несчастный день! Я мучусь нестерпимо | Прости, любезный брат!.. Сие все мной творимо |
| …моя… | Которой навсегда его затмилась слава |
| О дом, где пролила… | Чертоги, где лила свою Ильмена кровь |
| Пади на мя, отмсти злодейску мне любовь | Падите на меня, отмстите злу любовь |

**Приложение 3. Сопоставительная таблица редакций трагедии «Семира»**

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 |

|  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |
| --- | --- | --- | --- | --- | --- | --- | --- | --- | --- | --- | --- | --- | --- | --- | --- | --- | --- |
| Герои/функции | | Любовник/ца | Невзаимно влюбленный | Объект невзаимной любви | Супруг/а | Друг | Старший родственник | Младший родственник | Правитель | Бывший правитель | Политический противник | Потомок бывшего правителя | Подданный | Пленник | Хозяин | Наперсник | Сумма |
|  | «Хорев» | | | | | | | | | | | | | | | |  |
| Хорев | | + |  |  |  |  |  | + |  |  |  |  | + |  | + |  | 4 |
| Оснельда | | + |  |  |  |  |  | + |  |  |  |  |  | + | + |  | 5 |
| Кий | |  |  |  |  |  | + |  | + |  | + |  |  |  |  |  | 3 |
| Завлох | |  |  |  |  |  | + |  |  | + | + |  |  |  |  |  | 3 |
| Сталверх | |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  | + |  |  |  | 1 |
| Велькар | |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  | + |  |  | + | 2 |
| Астрада | |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  | + |  |  | + | 2 |
|  | «Гамлет» | | | | | | | | | | | | | | | |  |
| Гамлет | | + |  |  |  |  |  |  |  |  | + | + | + |  | + |  | 5 |
| Офелия | | + |  | + |  |  |  | + |  |  |  |  | + |  | + |  | 5 |
| Клавдий | |  | + |  | + |  |  |  | + |  | + |  |  |  | + |  | 5 |
| Полоний | |  |  |  |  |  | + |  |  |  |  |  | + |  |  | + | 3 |
| Гертруда | |  |  |  | + |  | + |  |  |  |  |  |  |  | + |  | 3 |
| Арманс | |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  | + |  |  | + | 2 |
| Флемина | |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  | + |  |  | + | 2 |
| Ратуда | |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  | + |  |  | + | 2 |
|  | «Синав и Трувор» | | | | | | | | | | | | | | | |  |
| Синав | |  | + |  |  |  | + |  | + |  |  |  |  |  |  |  | 3 |
| Трувор | | + |  |  |  |  |  | + |  |  |  |  | + |  |  |  | 3 |
| Ильмена | | + |  | + |  |  |  | + |  |  |  |  | + |  |  |  | 4 |
| Гостомысл | |  |  |  |  |  | + |  |  |  |  |  | + |  |  |  | 2 |
|  | «Артистона» | | | | | | | | | | | | | | | |  |
| Артистона | | + |  | + |  |  |  |  |  |  |  | + | + |  | + |  | 5 |
| Оркант | | + |  |  |  |  |  | + |  |  |  |  | + |  |  |  | 3 |
| Дарий | |  | + | + |  |  |  |  | + |  | + |  |  |  |  |  | 4 |
| Отан | |  |  |  |  |  | + |  |  |  | + |  | + |  |  |  | 3 |
| Федима | |  | + |  |  |  |  | + |  |  |  |  | + |  | + |  | 4 |
| Занида | |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  | + |  |  | + | 2 |
| Мальмира | |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  | + |  |  | + | 2 |
| Гикарн | |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  | + |  |  |  | 1 |
|  | «Семира» | | | | | | | | | | | | | | | |  |
| Семира | | + |  |  |  |  |  | + |  |  |  | + |  | + | + |  | 6 |
| Ростислав | | + |  |  |  | + |  | + |  |  |  |  | + |  |  |  | 4 |
| Оскольд | |  |  |  |  | + | + |  |  |  | + | + |  | + |  |  | 6 |
| Олег | |  |  |  |  |  | + |  | + |  | + |  |  |  | + |  | 4 |
| Возвед | |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  | + |  |  |  | 1 |
| Витозар | |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  | + |  | + |  | 2 |
| Избрана | |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  | + |  |  | + | 2 |
| Сумма | | 2+2+2+2+2=10 | 0+1+1+2+0=4 | 0+1+1+2+0=4 | 0+2+0+0+0=2 | 0+0+0+0+2=2 | 2+2+2+1+2=9 | 2+1+2+2+2=9 | 1+1+1+1+1=5 | 1+0+0+0+0=1 | 2+2+0+2+2=8 | 0+1+0+1+2=4 | 5+6+3+7+6=27 | 1+0+0+0+2=3 | 2+4+0+2+2=10 | 2+4+0+2+2=10 |  |

**Приложение 4. Функции героев трагедий**

1. Бочкарев В. А. Стихотворная трагедия конца XVIII – начала XIX века // Стихотворная трагедия конца XVIII – начала XIX века. М.; Л.: Советский писатель, 1964. С. 5-62. [↑](#footnote-ref-1)
2. Стенник Ю. В. Жанр трагедии в русской литературе: эпоха классицизма. Л.: Наука, 1981. 168 с. [↑](#footnote-ref-2)
3. Серман И. З. Русский классицизм: Поэзия. Драма. Сатира. Л.: Наука, 1973. С. 139. [↑](#footnote-ref-3)
4. Гуковский Г. А. Русская литература XVIII века: учебник для вузов. М.: Аспект Пресс, 1998. 453 с. [↑](#footnote-ref-4)
5. Берков П. Н. Александр Петрович Сумароков. 1717-1777. Л.; М.: Искусство, 1949. 100 с. [↑](#footnote-ref-5)
6. Стенник Ю. В. Жанр трагедии в русской литературе: эпоха классицизма. С. 32. [↑](#footnote-ref-6)
7. Ospovat K. Terror and Pity: Aleksandr Sumarokov and the Theater of Power in Elizabethan Russia. Boston: Academic Studies Press, 2016. 328 р. [↑](#footnote-ref-7)
8. Булич Н. Н. Сумароков и современная ему критика. СПб.: Тип. Э. Праца, 1854. 290 с. [↑](#footnote-ref-8)
9. Стоюнин В. Я. Александр Петрович Сумароков. СПб.: Тип. Я. Ионсона, 1856. 172 с. [↑](#footnote-ref-9)
10. Гуковский Г. А. Очерки по истории русской литературы XVIII века: Дворянская фронда в литературе 1750-х — 1760-х годов. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1936. 239 с. [↑](#footnote-ref-10)
11. Берков П. Н. У истоков дворянской литературы 18 века // Лит. наследство. 1933. № 9-10. С. 424-425. [↑](#footnote-ref-11)
12. Всеволодский-Гернгросс В. Н. Политические идеи русской классицистской трагедии // О театре: сб. ст. Л.; М.: Искусство, 1940. С. 106-133. [↑](#footnote-ref-12)
13. Бочкарев В. А. Русская историческая драматургия второй половины XVIII века (Тредиаковский, Ломоносов, Сумароков). Куйбышев: КПИ, 1982. 92 с. [↑](#footnote-ref-13)
14. Ospovat K. Terror and Pity: Aleksandr Sumarokov and the Theater of Power in Elizabethan Russia. Boston: Academic Studies Press, 2016. 328 р. [↑](#footnote-ref-14)
15. См. напр.: Дмитревский И. А. Слово похвальное Александру Петровичу Сумарокову... СПб.: Морская типография, 1807. 38 с.; Тредиаковский В. К. Письмо, в котором содержится рассуждение о стихотворении… // Критика XVIII века. М.: Олимп, 2002. С. 29-109. [↑](#footnote-ref-15)
16. Гуковский Г. А. О сумароковской трагедии // Гуковский Г. А. Ранние работы по истории русской поэзии XVIII века. М., 2001. С. 214-229. [↑](#footnote-ref-16)
17. Маркович В. М. Концепция «стадиальности литературного развития» в работах Г.А. Гуковского 1940-х годов // НЛО. 2002. № 3 (55). С. 130–149. [↑](#footnote-ref-17)
18. См. напр.: Гуськов Н. А. Жанровое своеобразие драматургии писателей сумароковской школы // Печатный Язгулямский сборник. Вып. 2. СПб., 1997. С. 79—88; 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 и др. [↑](#footnote-ref-18)
19. Сумароков А. П. Письмо Г. Г. Орлову, 25 января 1769 г. // Письма русских писателей XVIII века. Л., 1980. С. 116. [↑](#footnote-ref-19)
20. Там же. [↑](#footnote-ref-20)
21. 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. [↑](#footnote-ref-21)
22. Badalic J. Dvije sumarokovijeve tragedije u rukopisima Zagrebacke sveucilisnе knjiznice // Zbornik radova. Zagreb, 1951. S. 287-310. [↑](#footnote-ref-22)
23. Стенник Ю. В. Примечания // Сумароков А. П. Драматические произведения. Л., 1990. С. 461. [↑](#footnote-ref-23)
24. Бадалич Й. М. Загребские рукописи русский драм XVIII в. // XVIII век: сб. 7. Л., 1964. С. 129. [↑](#footnote-ref-24)
25. 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 такое умозаключение представляется практически неоспоримым, во-первых, из-за идентичности основных тенденций правки при переходе от «загребского» к «парижскому» и от «парижского» к окончательному вар., во-вторых, из-за сходства этих тенденций и путей правки других сумароковских трагедий. Кроме того, тексты, записанные в сборниках, не является несомненным, абсолютно точным списками ранней редакции «Семиры», как их воспринимали исследователи. Оба они содержат очевидные описки и ошибки (например, «На братие мужество я льщуся уповать»вместо «на братне» в загребском списке или «Прости к мучительству немилосердно власть» вместо «простри» в парижском или многочисленные случаи, связанные с «грубыми», т.е. не на стопу, а на слог нарушениями размера). [↑](#footnote-ref-25)
26. Badalic J. Dvije sumarokovijeve tragedije u rukopisima Zagrebacke sveucilisnе knjiznice. S. 308. [↑](#footnote-ref-26)
27. Резанов В. И. Парижские рукописные тексты сочинений А. П. Сумарокова. С. 159. [↑](#footnote-ref-27)
28. Badalic J. Dvije sumarokovijeve tragedije u rukopisima Zagrebacke sveucilisnе knjiznice. S. 305. [↑](#footnote-ref-28)
29. Резанов В. И. Парижские рукописные тексты сочинений А. П. Сумарокова. С. 155. [↑](#footnote-ref-29)
30. Более подробно эта проблема была освещена мною в ВКР «Поэтика трагедии А. П. Сумарокова “Семира”». [↑](#footnote-ref-30)
31. Пиксанов Н. К. Творческая история «Горя от ума». М.: Наука, 1971. С. 20. [↑](#footnote-ref-31)
32. В это число не входят исправления, связанные с орфографией, пунктуацией или мельчайшие грамматические правки (напр., смена буквы при образовании формы слова). [↑](#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. 256. [↑](#footnote-ref-33)
34. Стенник Ю. В. Две редакции трагедии А. П. Сумарокова «Синав и Трувор». С. 257. [↑](#footnote-ref-34)
35. Резанов В. И. Парижские рукописные тексты сочинений А. П. Сумарокова. С. 148. [↑](#footnote-ref-35)
36. Сумароков А. П. Синав и Трувор. СПб.: Имп. Ак. Наук, 1751. С. 20. [↑](#footnote-ref-36)
37. Badalic J. Dvije sumarokovijeve tragedije u rukopisima Zagrebacke sveucilisnе knjiznice. S. 297. [↑](#footnote-ref-37)
38. Сумароков А. П. О стопосложении // Критика XVIII века. С. 315. [↑](#footnote-ref-38)
39. Там же. С. 320. [↑](#footnote-ref-39)
40. Там же. С. 313. [↑](#footnote-ref-40)
41. Badalic J. Dvije sumarokovijeve tragedije u rukopisima Zagrebacke sveucilisnе knjiznice. S. 297. [↑](#footnote-ref-41)
42. Сумароков А. П. О стопосложении. С. 314. [↑](#footnote-ref-42)
43. Тредиаковский В. К. Письмо, в котором содержится рассуждение о стихотворении. С. 99. [↑](#footnote-ref-43)
44. Сумароков А. П. Ответ на критику // Критика XVIII века. С. 290. [↑](#footnote-ref-44)
45. Резанов В. И. Парижские рукописные тексты сочинений А. П. Сумарокова. С. 152. [↑](#footnote-ref-45)
46. Там же. С. 154. [↑](#footnote-ref-46)
47. Там же. С. 158. [↑](#footnote-ref-47)
48. Сумароков А. П. Хорев. СПб.: Имп. Ак. Наук, 1747. С. 24. [↑](#footnote-ref-48)
49. Сумароков А. П. Синав и Трувор. СПб.: Имп. Ак. Наук, 1751. С. 34. [↑](#footnote-ref-49)
50. Резанов В. И. Парижские рукописные тексты сочинений А. П. Сумарокова. С. 153. [↑](#footnote-ref-50)
51. Badalic J. Dvije sumarokovijeve tragedije u rukopisima Zagrebacke sveucilisnе knjiznice. S.303. [↑](#footnote-ref-51)
52. 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-52)
53. Сумароков А. П. Ода на суету мира // Сумароков А. П. Избранные произведения. Л., 1957. С. 103. [↑](#footnote-ref-53)
54. 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-54)
55. Сумароков А. П. О стопосложении // Критика XVIII века. С. 315. [↑](#footnote-ref-55)
56. Стенник Ю. В. Две редакции трагедии А. П. Сумарокова «Синав и Трувор». С. 255. [↑](#footnote-ref-56)
57. Сумароков А. П. Хорев. СПб.: Имп. Ак. Наук, 1747. С. 24. [↑](#footnote-ref-57)
58. Там же. [↑](#footnote-ref-58)
59. Сумароков А. П. Синав и Трувор. СПб.: Имп. Ак. Наук, 1751. С. 20. [↑](#footnote-ref-59)
60. Там же. С. 55. [↑](#footnote-ref-60)
61. Там же. С. 30. [↑](#footnote-ref-61)
62. Тредиаковский В. К. Письмо, в котором содержится рассуждение о стихотворении. С. 98. [↑](#footnote-ref-62)
63. Сумароков А. П. Хорев. СПб.: Имп. Ак. Наук, 1747. С. 30. [↑](#footnote-ref-63)
64. Сумароков А. П. Синав и Трувор. СПб.: Имп. Ак. Наук, 1751. С. 20. [↑](#footnote-ref-64)
65. Стенник Ю. В. Две редакции трагедии А. П. Сумарокова «Синав и Трувор». С. 254. [↑](#footnote-ref-65)
66. Сумароков А. П. Хорев. СПб.: Имп. Ак. Наук, 1747. С. 34. [↑](#footnote-ref-66)
67. Сумароков А. П. Синав и Трувор. СПб.: Имп. Ак. Наук, 1751. С. 28. [↑](#footnote-ref-67)
68. Тредиаковский В. К. Письмо, в котором содержится рассуждение о стихотворении. С. 88. [↑](#footnote-ref-68)
69. Сумароков А. П. Хорев. СПб.: Имп. Ак. Наук, 1747. С. 24. [↑](#footnote-ref-69)
70. Там же. С. 56. [↑](#footnote-ref-70)
71. Там же. С. 4. [↑](#footnote-ref-71)
72. Там же. С. 44. [↑](#footnote-ref-72)
73. Сумароков А. П. Синав и Трувор. СПб.: Имп. Ак. Наук, 1751. С. 40. [↑](#footnote-ref-73)
74. Резанов В. И. Парижские рукописные тексты сочинений А. П. Сумарокова. С. 153. [↑](#footnote-ref-74)
75. Сумароков А. П. Семира. С. 200 [↑](#footnote-ref-75)
76. Стенник Ю. В. Две редакции трагедии А. П. Сумарокова «Синав и Трувор». С. 248 [↑](#footnote-ref-76)
77. Сумароков А. П. Ответ на критику. С. 197. [↑](#footnote-ref-77)
78. Сумароков А. П. Хорев. СПб.: Имп. Ак. Наук, 1747. С. 25. [↑](#footnote-ref-78)
79. Там же. С. 34. [↑](#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. Сумароков А. П. Хорев. СПб.: Имп. Ак. Наук, 1747. С. 44. [↑](#footnote-ref-84)
85. Там же. С. 45. [↑](#footnote-ref-85)
86. Там же. [↑](#footnote-ref-86)
87. Там же. [↑](#footnote-ref-87)
88. Там же. С. 30 [↑](#footnote-ref-88)
89. Сумароков А. П. Хорев. СПб.: Имп. Ак. Наук, 1747. С. 77. [↑](#footnote-ref-89)
90. Берков П. Н. Жизненный и литературный путь А. П. Сумарокова // Сумароков А. П. Избранные произведения. Л.: Сов. писатель, 1957. С. 24. [↑](#footnote-ref-90)
91. Стенник Ю. В. Две редакции трагедии А. П. Сумарокова «Синав и Трувор». С. 248. [↑](#footnote-ref-91)
92. Сумароков А. П. Хорев. СПб.: Имп. Ак. Наук, 1747. С. 65. [↑](#footnote-ref-92)
93. Там же. С. 44. [↑](#footnote-ref-93)
94. Там же. С. 14. [↑](#footnote-ref-94)
95. Там же. [↑](#footnote-ref-95)
96. Там же. С. 40 [↑](#footnote-ref-96)
97. Там же. С. 60. [↑](#footnote-ref-97)
98. Там же. С. 64. [↑](#footnote-ref-98)
99. Там же. С. 14. [↑](#footnote-ref-99)
100. Там же. С. 74. [↑](#footnote-ref-100)
101. Там же. [↑](#footnote-ref-101)
102. Там же. С. 24. [↑](#footnote-ref-102)
103. Там же. С. 34. [↑](#footnote-ref-103)
104. Там же. С. 40. [↑](#footnote-ref-104)
105. Там же. С. 43. [↑](#footnote-ref-105)
106. Сумароков А. П. Хорев. СПб.: Имп. Ак. Наук, 1747. С. 16. [↑](#footnote-ref-106)
107. Тредиаковский В. К. Письмо, в котором содержится рассуждение о стихотворении. С. 96. [↑](#footnote-ref-107)
108. См. об этом: Петров А. А. Литературно-философская позиция А. П. Сумарокова в полемике с В. К. Тредиаковским // Философский полилог. 2022. №1. С. 33-43. [↑](#footnote-ref-108)
109. Сумароков А. П. Хорев. СПб.: Имп. Ак. Наук, 1747. С. 24. [↑](#footnote-ref-109)
110. Сумароков А. П. Синав и Трувор. СПб.: Имп. Ак. Наук, 1751. С. 20. [↑](#footnote-ref-110)
111. Там же. С. 34. [↑](#footnote-ref-111)
112. Там же. С. 60. [↑](#footnote-ref-112)
113. Там же. С. 73. [↑](#footnote-ref-113)
114. Там же. С. 19. [↑](#footnote-ref-114)
115. Там же. С. 31. [↑](#footnote-ref-115)
116. Там же. С. 30. [↑](#footnote-ref-116)
117. Там же. С. 6. [↑](#footnote-ref-117)
118. Там же. С. 42. [↑](#footnote-ref-118)
119. Там же. [↑](#footnote-ref-119)
120. Там же. С. 4. [↑](#footnote-ref-120)
121. Стенник Ю. В. Две редакции трагедии А. П. Сумарокова «Синав и Трувор». С. 249. [↑](#footnote-ref-121)
122. Сумароков А. П. Синав и Трувор. СПб.: Имп. Ак. Наук, 1751. С. 28. [↑](#footnote-ref-122)
123. 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-123)
124. Badalic J. Dvije sumarokovijeve tragedije u rukopisima Zagrebacke sveucilisnе knjiznice. S. 302. [↑](#footnote-ref-124)
125. Там же. S. 305. [↑](#footnote-ref-125)
126. Там же. S. 306–307. [↑](#footnote-ref-126)
127. Пахсарьян Н. Т. Границы трагического пространства в классицистической трагедии П. Корнеля // Вестник Московского городского педагогического университета. 2009. №2. С. 50. [↑](#footnote-ref-127)
128. Стоюнин В. Я. Александр Петрович Сумароков. С. 44. [↑](#footnote-ref-128)
129. Стенник Ю. В. Историософские аспекты содержания русской драматургии XVIII века (Жанр трагедии) // XVIII век: сб. СПб., 1995. С. 72. [↑](#footnote-ref-129)
130. Пумпянский Л. В. К истории русского классицизма // Классическая традиция. М.: Языки русской культуры, 2000. С. 54. [↑](#footnote-ref-130)
131. Ospovat K. Terror and Pity: Aleksandr Sumarokov and the Theater of Power in Elizabethan Russia. P. 100. [↑](#footnote-ref-131)
132. Об отражении имперского мифа в русской литературе см. напр.: Бухаркин П. Е. Образ «другого» в русской культуре и мифологема империи // Вече. 1995. №4–1. С. 5-19; Ram H. The Imperial Sublime: A Russian Poetics of Empire. Madison, Wisc.: The University of Wisconsin Press, 2003. [↑](#footnote-ref-132)
133. 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. С. 16. [↑](#footnote-ref-133)
134. Сумароков А. П. Гамлет. СПб.: Императорская Академия Наук, 1748. С. 19 (здесь и далее трагедия «Гамлет» цитируется по первому изданию с учетом публикации, подготовленной М. Амелиным, в которой исправлено несколько ошибок издания 1748 г., однако содержатся собственные ошибки и опечатки: Амелин М. А. Александр Сумароков «Гамлет» // Новая Юность. 2003. №4. С. 34–70). [↑](#footnote-ref-134)
135. Сумароков А. П. Гамлет. С. 20. [↑](#footnote-ref-135)
136. Там же. С. 32. [↑](#footnote-ref-136)
137. О наличии связи трагедии XVIII в. с древнерусской литературой см. напр.: Моисеева Г. Н. Древнерусская литература в художественном сознании и исторической мысли России XVIII века. Л.: Наука, 1980. 264 с. [↑](#footnote-ref-137)
138. Мифологический словарь. М.: Советская энциклопедия, 1990. С. 453. [↑](#footnote-ref-138)
139. См. о петербургском мифе: Топоров В. Н. Петербургский текст. М.: Наука, 2009. 820 с. [↑](#footnote-ref-139)
140. См. напр.: Берков П. Н. Александр Петрович Сумароков. 1717—1777. Л.; М.: Искусство, 1949. 100 с. [↑](#footnote-ref-140)
141. Пахсарьян Н. Т. Три единства // Европейская поэтика от Античности до эпохи Просвещения: энциклопедический указатель. М., 2010. С. 420-421. [↑](#footnote-ref-141)
142. Сумароков А. П. Критика на оду // Критика XVIII века. С. 280. [↑](#footnote-ref-142)
143. Сумароков А. П. Гамлет. С. 67. [↑](#footnote-ref-143)
144. Там же. С. 9. [↑](#footnote-ref-144)
145. Там же. С. 68. [↑](#footnote-ref-145)
146. Бахтин М. М. Формы времени и хронотопа в романе: очерки по исторической поэтике // Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики. М.: Худож. лит., 1975. С. 250. [↑](#footnote-ref-146)
147. Сумароков А. П. Гамлет. С. 4. [↑](#footnote-ref-147)
148. Там же. С. 18. [↑](#footnote-ref-148)
149. Там же. С. 23. [↑](#footnote-ref-149)
150. Лебедев В. А. Знакомство с Шекспиром в России до 1812 года // Русский вестник. 1875. № 120. С. 755-798. [↑](#footnote-ref-150)
151. Сумароков А. П. Гамлет. С. 59. [↑](#footnote-ref-151)
152. Там же. С. 18. [↑](#footnote-ref-152)
153. 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-153)
154. Там же. [↑](#footnote-ref-154)
155. Там же. С. 232-233. [↑](#footnote-ref-155)
156. Сумароков А. П. Гамлет. С. 45. [↑](#footnote-ref-156)
157. Сумароков А. П. Гамлет. С. 19. [↑](#footnote-ref-157)
158. Сумароков А. П. Гамлет. С. [↑](#footnote-ref-158)
159. Святитель Иоанн Златоуст Полное собрание сочинений святителя Иоанна Златоуста: в 12 т. Т. 8. М.: Эксмо, 2017. С. 343. [↑](#footnote-ref-159)
160. Сумароков А. П. Гамлет. С. 19. [↑](#footnote-ref-160)
161. Сумароков А. П. Димитрий Самозванец // Сумароков А. П. Драматические сочинения. Л.: Искусство, 1990. С. 270. [↑](#footnote-ref-161)
162. Сумароков А. П. Гамлет. С. 7. [↑](#footnote-ref-162)
163. Сумароков А. П. Гамлет. С. 19. [↑](#footnote-ref-163)
164. Там же. С. 25. [↑](#footnote-ref-164)
165. Там же. С. 22. [↑](#footnote-ref-165)
166. Там же. С. 34. [↑](#footnote-ref-166)
167. См. об одах этого периода: Алексеева Н. Ю. Русская ода. Развитие одической формы в XVII – XVIII веках. М.: Наука, 2005. 369 с. [↑](#footnote-ref-167)
168. Сумароков А. П. Ода государыне императрице Елисавете Первой, Прусской войне // Сумароков А. П. Полн. собр. всех соч. в стихах и прозе: в 10 т. Т. 2. М.: Тип. у Н. Новикова, 1781. С. 47. [↑](#footnote-ref-168)
169. Тредиаковский В. К. Письмо, в котором содержится рассуждение о стихотворении. С. 97. [↑](#footnote-ref-169)
170. Сумароков А. П. Гамлет. С. 18. [↑](#footnote-ref-170)
171. Там же. С. 33. [↑](#footnote-ref-171)
172. Там же. С. 21. [↑](#footnote-ref-172)
173. Тредиаковский В. К. Письмо, в котором содержится рассуждение о стихотворении. С. 100. [↑](#footnote-ref-173)
174. Сумароков А. П. Гамлет. С. 22. [↑](#footnote-ref-174)
175. Там же. С. 3. [↑](#footnote-ref-175)
176. Там же. С. 11. [↑](#footnote-ref-176)
177. Там же. С. 40. [↑](#footnote-ref-177)
178. Там же. С. 29. [↑](#footnote-ref-178)
179. Вергилий Энеида // Вергилий Буколики. Георгики. Энеида. М.: Худож. лит., 1979. С. 170. [↑](#footnote-ref-179)
180. Этот мотив сохранится и в последующих сумароковских трагедиях: например, именно ночного мятежа будет ожидать Димитрий Самозванец [↑](#footnote-ref-180)
181. Сумароков А. П. Гамлет. С. 4. [↑](#footnote-ref-181)
182. Сумароков А. П. Гамлет. С. 22. [↑](#footnote-ref-182)
183. Там же. С. 18. [↑](#footnote-ref-183)
184. Там же. С. 40. [↑](#footnote-ref-184)
185. Там же. С. 17. [↑](#footnote-ref-185)
186. Там же. [↑](#footnote-ref-186)
187. Сумароков А. П. Гамлет. С. 52. [↑](#footnote-ref-187)
188. Бухаркин П. Е., Матвеев Е. М. Антропонимы в русской литературе XVIII века: о некоторых аспектах функционирования имени в оде и трагедии // Русская литература. 2020. № 3. С. 9. [↑](#footnote-ref-188)
189. Там же. [↑](#footnote-ref-189)
190. Пчелов Е. В. Рюриковичи. История династии. М.: ОЛМА-ПРЕСС, 2002. 479 с. [↑](#footnote-ref-190)
191. 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-191)
192. Там же. [↑](#footnote-ref-192)
193. Сумароков А. П. Гамлет. С. 3. [↑](#footnote-ref-193)
194. Орлов В. П. Персидская аристократия в Ахеменидской империи: дисс. … канд. истор. н. Казань, 2019. 409 с. [↑](#footnote-ref-194)
195. О дворянской позиции Сумарокова см.: Гуковский Г. А. Очерки по истории русской литературы XVIII века: Дворянская фронда в литературе 1750-х — 1760-х годов. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1936. 239 с. [↑](#footnote-ref-195)
196. Вишневская И. Л. Аплодисменты в прошлое: А. П. Сумароков и его трагедии. М.: Изд-во Лит. ин-та, 1996. С. 213. [↑](#footnote-ref-196)
197. 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-197)
198. Нарежный В. Т. Избранное. М.: Советская Россия. 448 с. [↑](#footnote-ref-198)
199. Савельев-Ростиславич Н. В. Славянский сборник. СПб.: Тип. Конрада Вингебера, 1845. 606 с. [↑](#footnote-ref-199)
200. Левитт М. Перевод «Селевка» (1744) в творческой биографии Сумарокова // XVIII век: сб. 30. СПб.: Наука, 2020. С. 184-204. [↑](#footnote-ref-200)
201. Гуковский Г. А. О сумароковской трагедии. С. 217. [↑](#footnote-ref-201)
202. Там же. С. 218. [↑](#footnote-ref-202)
203. Там же. [↑](#footnote-ref-203)
204. Там же. [↑](#footnote-ref-204)
205. Там же. [↑](#footnote-ref-205)
206. Пропп В. Я. Морфология «волшебной» сказки. М.: Лабиринт, 2001. 146 с. [↑](#footnote-ref-206)
207. Гиппиус В. В. О композиции тургеневских романов // Венок Тургеневу. Одесса: Изд-ва А. А. Ивасенко, 1919. С. 25-55. [↑](#footnote-ref-207)
208. Купреянова Е. Н. К вопросу о классицизме. // XVIII век: сб. 4. М.; Л.: Наука, 1959. С. 20. [↑](#footnote-ref-208)
209. Клейн И. Любовь и политика в трагедиях Сумарокова // Клейн И. Пути культурного импорта: труды по русской литературе XVIII века. М.: Языки славянской культуры, 2005. С. 366. [↑](#footnote-ref-209)
210. Тредиаковский В. К. Письмо … от приятеля к приятелю. С. 93. [↑](#footnote-ref-210)
211. Берков П. Н. Примечания // Сумароков А. П. Избранные произведения. Л., 1957. С. 534. [↑](#footnote-ref-211)
212. Сумароков А. П. Героида. Оснельда к Завлоху // Сумароков А. П. Избранные произведения. Л., 1957. С. 166. [↑](#footnote-ref-212)
213. Там же. [↑](#footnote-ref-213)
214. Сумароков А. П. Героида. Завлох к Оснельде // Сумароков А. П. Избранные произведения. Л., 1957. С. 168. [↑](#footnote-ref-214)
215. Там же. [↑](#footnote-ref-215)
216. Там же. [↑](#footnote-ref-216)
217. Тредиаковский В. К. Письмо … от приятеля к приятелю. С. 88. [↑](#footnote-ref-217)
218. Стeнник Ю. В. О художественной структуре трагедий А. П. Сумарокова // XVIII век: сб. 5. М.; Л.: Наука, 1962. С. 276. [↑](#footnote-ref-218)
219. Трубицына В. В. Эстетические и художественные начала русской лирики и драмы в творчестве А. П. Сумарокова (песни, трагедии). С. 17. [↑](#footnote-ref-219)
220. Стоюнин В. Я. Александр Петрович Сумароков. СПб.: Тип. Я. Ионсона, 1856. 172 с. [↑](#footnote-ref-220)
221. Стeнник Ю. В. О художественной структуре трагедий А. П. Сумарокова. С. 278. [↑](#footnote-ref-221)
222. Тредиаковский В. К. Письмо … от приятеля к приятелю. С. 86. [↑](#footnote-ref-222)
223. Петров А. А. Герой-«гипохондриак» в ранних трагедиях А. П. Сумарокова // Stephanos. 2023. №2 (58). С. 169-176. [↑](#footnote-ref-223)
224. Стенник Ю. В. Сумароков-драматург // Сумароков А. П. Драматические сочинения. Л., 1990. С. 11. [↑](#footnote-ref-224)
225. Трубицына В. В. Эстетические и художественные начала русской лирики и драмы в творчестве А. П. Сумарокова (песни, трагедии). С. 15. [↑](#footnote-ref-225)
226. Волькенштейн В. М. Драматургия. М.: Сов. писатель, 1969. 336 с. [↑](#footnote-ref-226)
227. Волькенштейн В. М. Драматургия. С. 187. [↑](#footnote-ref-227)
228. Freytag G. Die Technik des Dramas. Leipzig: Verlag von S. Hirzel, 1863. 310 s. [↑](#footnote-ref-228)
229. О том, как этот синтез устроен у Метастазио – одного из любимейших драматургов Сумарокова – см. здесь: Киселева Е. Е. Феномен театра Пьетро Метастазио. СПб.: Изд-во РГИСИ, 2018. 252 с. [↑](#footnote-ref-229)
230. Сумароков А. П. Гамлет. С. 44. [↑](#footnote-ref-230)
231. Там же. С. 19. [↑](#footnote-ref-231)
232. Там же. С. 30. [↑](#footnote-ref-232)
233. См. напр.: Всеволодский-Гернгросс В. Н. Политические идеи русской классицистской трагедии // О театре: сб. ст. Л.; М., 1940. С. 106—133. [↑](#footnote-ref-233)
234. 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-234)
235. Бардовский А. А. Русский Гамлет. Восемнадцатый век // Русское прошлое. 1923. № 4. С. 135-145. [↑](#footnote-ref-235)
236. Сумароков А. П. Гамлет. С. 19. [↑](#footnote-ref-236)
237. Там же. [↑](#footnote-ref-237)
238. Сумароков А. П. О несогласии // Трудолюбивая пчела. Апрель 1759. СПб.: Тип. при петербургской Академии наук, 1780. С. 231. [↑](#footnote-ref-238)
239. Там же. С. 234. [↑](#footnote-ref-239)
240. Сумароков А. П. Гамлет. С. 19. [↑](#footnote-ref-240)
241. Сумароков А. П. Письмо о гордости // Сумароков А. П. Полное собрание всех сочинений. Часть VI. М.: Тип. у Н. Новикова, 1787. С. 210. [↑](#footnote-ref-241)
242. Петров А. А. Статья А. П. Сумарокова «О несогласии» как ключ к пониманию сумароковской трагедии // XXVI Открытая конференция студентов-филологов в СПбГУ 24 – 29 апреля 2023: сб. тезисов. [В печати]. [↑](#footnote-ref-242)
243. Сумароков А. П. Гамлет. С. 28. [↑](#footnote-ref-243)
244. Там же. С. 33. [↑](#footnote-ref-244)
245. Там же. С. 5. [↑](#footnote-ref-245)
246. Там же. С. 20. [↑](#footnote-ref-246)
247. Там же. С. 48. [↑](#footnote-ref-247)
248. Levitt M. Early Modern Russian Letters: Texts and Contexts. Boston: Academic Studies Press, 2017. Р. 76-102. [↑](#footnote-ref-248)
249. Levitt M. Early Modern Russian Letters: Texts and Contexts. Р. 76-102. [↑](#footnote-ref-249)
250. Сумароков А. П. Гамлет. С. 71. [↑](#footnote-ref-250)
251. Федоров В. И. Литературные направления в русской литературе XVIII в. М.: Просвещение, 1979. С. 59. [↑](#footnote-ref-251)
252. Москвичева Г. В. Русский классицизм. М.: Просвещение, 1986. С. 54. [↑](#footnote-ref-252)
253. Сумароков А. П. Гамлет. С. 41. [↑](#footnote-ref-253)
254. Там же. С. 54. [↑](#footnote-ref-254)
255. Сумароков А. П. Гамлет. С. 16. [↑](#footnote-ref-255)
256. Там же. [↑](#footnote-ref-256)
257. Там же. С. 20. [↑](#footnote-ref-257)
258. Гуковский Г. А. Русская литература XVIII века. С. 149. [↑](#footnote-ref-258)
259. Петров А. А. Особенности конфликта трагедии А. П. Сумарокова «Семира» // Летняя школа по русской литературе. 2022. №1. С. 3-19. [↑](#footnote-ref-259)
260. Вишневская И. Л. Аплодисменты в прошлое: А.П. Сумароков и его трагедии. С. 226. [↑](#footnote-ref-260)
261. Клейн И. Любовь и политика в трагедиях Сумарокова. С. 367. [↑](#footnote-ref-261)
262. Гуковский Г. А. О сумароковской трагедии. С. 221. [↑](#footnote-ref-262)
263. Адрианова-Перетц В. П. Очерки поэтического стиля древней Руси. М.; Л.: Изд-во Акад. наук СССР, 1947. С. 126. [↑](#footnote-ref-263)
264. Там же. С. 122. [↑](#footnote-ref-264)
265. Там же. С. 88. [↑](#footnote-ref-265)
266. Там же. С. 89. [↑](#footnote-ref-266)
267. Сумароков А. П. Гамлет. С. 26. [↑](#footnote-ref-267)
268. Там же. С. 22 [↑](#footnote-ref-268)
269. Там же. [↑](#footnote-ref-269)
270. Там же. [↑](#footnote-ref-270)
271. Клейн И. Ломоносов и трагедия // Клейн И. Пути культурного импорта: труды по русской литературе XVIII века. М., 2005. С. 260–274. [↑](#footnote-ref-271)
272. Радь Э. А. История «блудного сына» в русской литературе: модификация архетипического сюжета в движении эпох. Дисс. … докт. филол. н. Саратов: Поволжская государственная социально-гуманитарная академия, 2014. С. 148. [↑](#footnote-ref-272)
273. О роли сентиментального начала в трагедиях Сумарокова см. здесь: Дубровина И. В. Интенции сентиментализма в драматургии классициста Сумарокова // Наука и современность. 2010. №7-1. С. 111–124. [↑](#footnote-ref-273)
274. См. напр.: Стeнник Ю. В. О художественной структуре трагедий А. П. Сумарокова // XVIII век: сб. 5. М.; Л. 1962. С. 273—294. [↑](#footnote-ref-274)
275. См. напр.: Радь Э. А. История «блудного сына» в русской литературе: модификация архетипического сюжета в движении эпох. Дисс. … докт. филол. н. Саратов: Поволжская государственная социально-гуманитарная академия, 2014. 340 с. [↑](#footnote-ref-275)
276. См. напр.: Вишневская И. Л. Аплодисменты в прошлое: А. П. Сумароков и его трагедии. М.: Изд-во Лит. ин-та, 1996. 262 с. [↑](#footnote-ref-276)
277. Булич Н. Н. Сумароков и современная ему критика. СПб.: Тип. Э. Праца, 1854. 290 с. [↑](#footnote-ref-277)
278. Сходство этих характеров подтверждают и конкретные фразеологические параллели между трагедиями. Так, убеждая благонравных героев покориться их воле, оба называют их непорочность детской: «Подобьем таковым младенцы рассуждают, / Которы все дела грехами поставляют» – Полоний Офелии, «Ты как младенец мнишь: когда ж бы ты был муж, / Не так бы рассуждал о чистоте ты душ» – Федима Орканту. Соотнесенность положительных героев с детьми как чистыми и непорочными созданиями интересна в связи с типологической близостью положительных персонажей к христианству: здесь вероятна отсылка к библейской фразе «Если не обратитесь и не будете как дети, не войдете в Царство Небесное» (Мф. 18:1-4). [↑](#footnote-ref-278)
279. Сумароков А. П. О несправедливых основаниях // Трудолюбивая пчела. Май 1759. СПб.: Тип. при петербургской Академии наук, 1780. С. 275–282. [↑](#footnote-ref-279)
280. Там же. С. 276. [↑](#footnote-ref-280)
281. Сумароков А. П. О несправедливых основаниях. С. 276. [↑](#footnote-ref-281)
282. Иванов Д. В. Психологическая мысль в России середины XVIII века. А. П. Сумароков // Системная психология и социология. 2015. №14. С. 80–88. [↑](#footnote-ref-282)
283. Лебедева О. Б. Драматургия и лирика А. П. Сумарокова // Лебедева О. Б. История русской литературы XVIII века: учеб. для вузов. М., 2003. С. 120. [↑](#footnote-ref-283)
284. Вишневская И. Л. Аплодисменты в прошлое: А. П. Сумароков и его трагедии. М.: Изд-во Лит. ин-та, 1996. [↑](#footnote-ref-284)
285. Стенник Ю. В. Драматургия петровской эпохи и первые трагедии Сумарокова (к постановке вопроса) // XVIII век: сб. 9. Л., 1974. С. 227—249. [↑](#footnote-ref-285)
286. Александрова Е. А. Формы конфликта и характер театральности трагедий классицизма: (На материале трагедий А. П. Сумарокова) // Проблемы изучения русской литературы XVIII века. От классицизма к романтизму. Л., 1976. Вып. 2. С. 17–27. [↑](#footnote-ref-286)
287. Веселовский А. Н. Старинный театр в Европе. М.: Тип. П. Бахметева, 1870. 410 с. [↑](#footnote-ref-287)
288. См. об этом: Амелин М. А. Александр Сумароков «Гамлет» // Новая Юность. 2003. №4. С. 34–70. [↑](#footnote-ref-288)
289. Подробнее об этом см.: Петров А. А. Литературно-философская позиция А. П. Сумарокова в полемике с В. К. Тредиаковским // Философский полилог. 2022. №1. С. 33-43. [↑](#footnote-ref-289)
290. Сумароков А. П. Гамлет. С. 6. [↑](#footnote-ref-290)
291. Там же. С. 14. [↑](#footnote-ref-291)
292. Там же. С. 15. [↑](#footnote-ref-292)
293. Там же. С. 26. [↑](#footnote-ref-293)
294. См. напр.: Веселовский А. Н. Западное влияние в новой русской литературе. Изд. 4-е. М.: Тип. т-ва И. Н. Кушнерев, 1910. 267 с. [↑](#footnote-ref-294)
295. О Сумарокове и музыкальном театре см. напр.: Дёмин А. О. А. П. Сумароков — переводчик итальянских либреттистов П. Метастазио и М. Кольтеллини // Русская литература. 2018. №1. С. 52–61. [↑](#footnote-ref-295)
296. Иннокентий (Гизель) Синопсис… СПб.: Изд-во при Императорской АН, 1810. 238 с. [↑](#footnote-ref-296)
297. Об особенностях историзма в XVIII в. см.: Макогоненко Г. П. Из истории формирования историзма в русской литературе // XVIII век: сб. 13. Л., 1981. С. 3-65. [↑](#footnote-ref-297)
298. О языковой позиции Сумарокова и связанных с этим дискуссиях см. напр.: Гринберг М. С., Успенский Б. А. Литературная война Тредиаковского и Сумарокова в 1740-х — начале 1750-х годов. М.: РГГУ, 2001. 140 с.; Винокур Г. О. Язык литературы и литературный язык. Статья Первая // Винокур Г. О. Филологические исследования. М., 1990. С. 96. [↑](#footnote-ref-298)
299. Курциус Э. Р. Европейская литература и латинское Средневековье: в 2 т. Т. 1. М.: ЯСК, 2020. 560 с. [↑](#footnote-ref-299)
300. Аверинцев С. С. Риторика как подход к обобщению действительности // Аверинцев С. С. Риторика и истоки европейской литературной традиции. М.: Языки русской культуры, 1996. С. 158-191. [↑](#footnote-ref-300)
301. Некоторые замечания об их организации см. здесь: Фельдберг А. Трагедия Сумарокова как риторический текст: дис. … magister artium по русской литературе. Тарту, 1996. 85 с. [↑](#footnote-ref-301)
302. Общие замечания о бытовании ремарки в XVIII в. см., напр., здесь: Зорин А. Н. Поэтика ремарки в русской драматургии XVIII–XIX веков: автореф. дисс. … доктора филол. наук. Саратов, 2010. 36 с; Сперантов В. В. Поэтика ремарки в русской трагедии XVIII – начала XIX века: к типологии литературных направлений // Philologica. 1998. №5. С. 9-37. [↑](#footnote-ref-302)
303. Общие наблюдения о стихе в эту эпоху в разных жанрах см. здесь: Гаспаров М. Л. Очерк истории русского стиха. М.: Наука, 2000. 319 с. [↑](#footnote-ref-303)
304. Общие замечания см., напр., здесь: Асеев Б. Н. Русский драматический театр XVII-XVIII веков. М.: Искусство, 1958. 415 с. [↑](#footnote-ref-304)
305. См. об этом: Гуськов Н. А. А. П. Сумароков. Личность. Эстетические взгляды: учеб. пособие. СПб.: Фак. филологии и искусств С.-Петерб. гос. ун-та, 2009. 24 с.; Абрамзон Т. Е. Александр Сумароков. История страстей. М.: ОГИ, 2015. 304 с. [↑](#footnote-ref-305)