

УДК 82-2.161.1"17/18"

ЭВОЛЮЦИЯ РУССКОЙ «СЛЕЗНОЙ» ДРАМАТУРГИИ В КОНЦЕ XVIII – НАЧАЛЕ XIX ВЕКОВ

А.Н. Паикуров

Аннотация

В статье рассматривается эволюция жанров и тем «слезной» («чувствительной») драматургии в русской литературе конца XVIII – начала XIX вв., делаются выводы о влиянии этого явления на поэтику русского сентиментализма и в целом на последующий литературный процесс.

Ключевые слова: «слезная» драматургия, проблемы сострадания и раскаяния, эволюция русского сентиментализма, процессы развития системы жанров в русской драматургии рубежа XVIII – XIX веков.

«...Между светлыми звездами лежат, по-видимому, темные непроглядные пространства. Но в мире нравственных явлений, к числу которых принадлежит и литература, таких темных и пустых пространств нет. Они полны... разнообразными... прежде ускользавшими от исследователей фактами...»

Н.Н. Булич

«...К чести общества, к исправлению наших сердец и нравов...»

*Бомарше. Из предисловия
к пьесе «Евгения»*

«Слезная» драматургия, вопреки воле гордого Сумарокова, распространилась в русской литературе XVIII в. достаточно широко. Павел Первый даже торжество своей коронации выстроил по сценарию знаменитой в Европе «слезной» пьесы Коцебу «Ненависть к людям и раскаяние» [1, с. 7–8].

Первые предвестия «слезной» драматургии в России относятся еще к Петровской эпохе – достаточно вспомнить пьесу начала века «Честный изменник...», в которой комедийные и предводевильные элементы свободно сочетались уже с достаточно яркими элементами мелодраматической поэтики.

К 1750-ым – началу 1770-х годов вполне возможным становится взаимопроникновение «слезного» пафоса и комедии при одновременном значительном возрастании интереса словесности к народной культуре. Б.В. Варнеке

в своей известной «Истории русского театра» (1908) одним из предшественников нового явления предлагал считать Владимира Лукина. Примечательно следующее приводимое казанским филологом суждение драматурга из предисловия к его пьесе «Награжденное постоянство»: «... <Должно уметь> из характера веселого и проворного премениться в печальный и степенный...» [2, с. 211].

«Слезная» драматургия занимает в истории русской литературы достаточно интересное и своеобразное положение¹. С одной стороны, как и многое в России XVIII в., это явление европейского происхождения. Б. Варнеке указывал в свое время на приоритетную роль французской литературы в истории жанра (Детуш, ла Шоссе) [2]. В то же время весьма характерный для «слезной» драматургии сюжетный мотив «узнания родителей по драгоценной вещи» имеет еще более древнюю историю, восходя к пьесам великого драматурга античности Эврипида.

Однако еще для П.В. Владимирова (1883) неоспоримым был факт наличия оригинальных народных корней у русской «слезной» драмы рубежа XVIII – XIX вв. В качестве одного из возможных истоков жанра ученый отметил в том числе «безыскусственные народные драмы» с фольклорными ритуалами [4, с. 1] и миракли на сюжеты житий древнерусской литературы [4, с. 5].

В исследовательской литературе 1980–1990-х годов для обозначения жанра стало использоваться и несколько иное понятие – «сентиментальная драма» [5, 6]. Действительно, в 1750-е годы первые для России пьесы нового типа стали появляться в творчестве писателей, вставших у истоков направления сентиментализма. Например, одним из произведений, открывающих «слезную» традицию в русской драматургии этого времени, принято считать «Венецианскую монахиню» (1757) М.М. Хераскова.

И все же ограничивать явление «слезной» драматургии только сентиментализмом не представляется возможным. В драматургическом творчестве того же Хераскова подобные пьесы могли свободно сочетать с поэтикой сентиментализма и классицистические реликты² («Венецианскую монахиню» неслучайно называют нередко трагедией), и «предчувственные отзывы»³ предромантизма (пьеса «Гонимые», к примеру, выстроена на характерно экзотическом испанском материале).

Предромантическая поэтика «слезной» драматургии распространяется и глубже. Для нас примечательны три момента, выделенные Т.В. Федосеевой:

а) синкретичный жанровый характер («драма... <с> широким использованием элементов мелодраматизма...» [7, с. 91]);

б) принцип исключительности, раскрывающийся через «...возвышенную героиню... исключительного поведения» персонажей [7, с. 91];

в) культивирование драматургами Случая как высшей силы мира и главное управляющего начала в сюжете («обостренное восприятие мирового неблаго-

¹ В контексте драматургических жанров и репертуара русских театров начала XIX в. (см. освещение истории вопроса [3]).

² Позднее, в начале XIX в., синтез жанров трагедии и «слезной драмы» позволил осуществить подлинную драматургическую «революцию» Вл. Озерову.

³ Образное выражение С.С. Боброва.

гополучия... разрешалось в сознании... человека через вмешательство случая...») [7, с. 92].

Еще на заре своего существования (в 1750–1770-е годы) «слезная» драматургия прекрасно сочеталась с жанром комической оперы, а в XIX в., уже после ухода сентиментализма с литературной авансены, многое дала жанрам мелодрамы и водевиля в предпушкинскую и пушкинскую эпоху (в драматургии¹) и жанру «низового» романа (в прозе массовой литературы).

Понятием «слезной», а не «сентиментальной» драмы широко оперировали и европейские мыслители XVIII в. (Дидро, Вольтер). К примеру, Дидро, обратившись к философии жанров «слезной» драматургии, сделал такое вполне определенное заключение: драма здесь находится в «золотой середине» «между веселой комедией и высокой трагедией... и составляет верх и совершенство» [2, с. 286].

Перед выдающимися представителями казанской академической литературоведческой школы – Н. Буличем (1850–1860-е годы) и Б. Варнеке (1900-е годы) – вопрос о специфике «слезной» драматургии в России XVIII – начала XIX века стоял уже во всей полноте и при этом решался ими и обстоятельно, и интересно.

Н.Н. Булич в монографическом исследовании, посвященном эпохе Сумарокова (1854), подчеркивает, что «глубокое всемирно-человеческое содержание» [9, с. 138] начинает переходить в русской драматургии ко второй половине XVIII в. в новые формы художественного воплощения. Главным, отмечает исследователь, является вопрос о соотношении трех начал: «порока» (его торжество или наказание), «добродетели» (ее «страдание» или «возвеличивание») и «морального урока». Самым важным становится именно последнее, причем подобный «нравственный урок» неизменно выходит на проблему «сострадания» [9, с. 140].

Б.В. Варнеке в труде 1908 года предпринимает еще более продуктивный шаг: предлагает первую сводную типологическую картину русской «слезной» драмы 1750–1810 гг. Вот основные его постулаты.

1. В такого рода пьесах систему персонажей объединяет общая сюжетно-психологическая ситуация «глубоко несчастного положения» [2, с. 279], при которой главные герои, как правило, предстают как «ни в чем не повинная жертва человеческой несправедливости» [2, с. 283].

2. Ходом событий движет «состояние в добродетели и самопожертвовании» между героями [2, с. 283]. В их внутреннем мире посредством этого раскрываются «задушевные народные убеждения» [2, с. 283] (правда и добро – в первую очередь. – *А.П.*), а для композиционного построения пьесы в итоге характернейшим становится «обилие трогательных сцен» [2, с. 285].

3. Из более частных мотивов «слезной драматургии» обращают на себя внимание «запоздалая любовь» [2, с. 279], «узнание родителей... по какой-нибудь драгоценной вещи» [2, с. 285] (в последнем случае интересно развитие этого мотива в позднейших модификациях жанра «русской мелодрамы»).

¹ Общая картина закономерностей процесса интересно представлена в книге С. Карлински «Русская драма...» (1985) [8].

4. Финал пьес подчиняется закону, который сформулировал еще казанский драматург и педагог, один из учителей Г.Р. Державина М.И. Веревкин («Так и должно», 1773): «...Гонимых людей... рука Божия нечаянным благоденствием увенчивает» [2, с. 286]. Это, дополняет Варнеке, предстает как «должная награда за... прежние страдания и унижения» [2, с. 283]. Еще ранее П.В. Владимиров отметил возможное влияние на подобный мотив «увенчанной добродетели» византийских театральные зрелищ и особенно церковных мираклей (на сюжеты Ветхого и Нового Заветов и житий). Последнее дает основание поставить вопрос и об органической преемственности жанров «слезной» драматургии от древнерусской литературы.

Эволюцию «слезной» драматургии ясно можно увидеть в творчестве М.М. Хераскова. Знаменательно, что и литературоведы разных лет, от начала XX в. (Б. Варнеке [2]) до рубежа XX – XXI столетий (В. Федоров, Н. Пивоварова [1, 10]), именно его пьесы склонны рассматривать как «точку отсчета» в этом русле литературного процесса. Борис Варнеке, например, предлагал исследовать как своеобразную «трилогию» следующие произведения: «Безбожник», «Гонимые» и «Друг несчастных», отмечая, что здесь «черты крайней добродетели и сентиментальные сцены... собираются в фокус...» [2, с. 284]. Первые две из названных пьес, однако, вписываются в освещенные нами выше законы «слезной» драматургии лишь отчасти. В «Безбожнике» достаточно сильны элементы развлекательных музыкальных пьес, а «Гонимые» обращены пусть и к условному, но подчеркнута иностранному, испанскому сюжету. Поэтика именно русской «слезной» драматургии наиболее ярка в «Друге несчастных».

Полная картина представления составит, если взять предшествующий и последующий (в границах XIX века) контексты.

Выше мы уже говорили об особых взаимоотношениях «слезной» драматургии с жанром трагедии. Многие характерные приметы этого синтеза представлены в творчестве младшего современника Хераскова – Михаила Муравьева, а именно в его трагедии «Болеслав». Любопытно, что совсем еще юный писатель начинает свою работу над этим произведением в 1773 г. – за год до выхода известной пьесы М. Хераскова «Друг несчастных» (1774). Характерный уже для раннего сентиментализма мотив слез выступает и рефреном сюжетной линии взаимоотношений короля с любимой им княжной Свентельдой в пьесе «Болеслав»: «...Воззрите небеса! / И слезная скоряя сомкните очи!» – призывает благую смерть воллинская княжна [11, с. 49].

Жанровая система драматургии сентиментализма стремительно меняется, допуская переплетение все новых, все более необычных вариаций.

Пройдя через «карамзинскую школу» сентиментализма, «слезная» драматургия нашла в начале XIX в. еще одного своего характерного выразителя в лице В.М. Федорова. Наиболее известная его пьеса – «Лиза, или Следствие гордости и обольщения» (1803). «Исправление» финала прежде грустной «Лизинной истории» сразу как магнитом притянуло массового зрителя. В итоге за полтора с небольшим десятилетия пьеса ставилась более тридцати раз!

В основе всех трех вышеназванных произведений («Друг несчастных» М.М. Хераскова, «Болеслав» М.Н. Муравьева и «Лиза...» В.М. Федорова) –

сложное соотношение философско-психологических понятий Любви, Добродетели и Страдания. Заметим, что современный исследователь Н.С. Пивоварова потому и видит в «слезной» драматургии этико-эстетический идеал – стремление «соединить сферу быта и бытия» [1, с. 18] (курсив наш. – А.П.).

Уже у Муравьева этот комплекс оказывается неразрывно связан и с мотивом Вины, постоянно сопровождающим главных героев. Так, когда наперсник Жиромысл призывает Болеслава покарать преступного брата – Сбигнея, король, будучи драматически влюблен в невесту брата, отрекается от мести, основную вину за все видя в себе самом: «...Сбигней мне брат, / И, может быть, его я виннее стократ...» [11, с. 40] (курсив наш. – А.П.). Наиболее трагичны слова, сказанные чуть позже: «*И вся надежда мне в отчаянье моем...*» [11, с. 43] (курсив наш. – А.П.). Ранее, в трагедии классицизма, терзания страсти были присущи, как правило, главным отрицательным героям (ср. Димитрий Самозванец в одноименной пьесе А.П. Сумарокова), граждански же добродетельные персонажи стремились примирить любовь к Отечеству и «нежну страсть» (Герогий, см. там же).

В «Друге несчастных» М. Хераскова картина открывается драматическим монологом прекрасной и бедной Миланы, которая не в состоянии перенести страданий собственных братьев, умирающих от голода и нищеты: «О, горестный день, на что ты начинаешься?.. Но братья мои оба стонут. <...> Какие удары моему сердцу! / ... / О, любезная мать, почто столь безвременно ты нас покинула?..» [12, с. 35] (курсив наш. – А.П.). Здесь дополнительно возникает более камерный и еще более показательный для «слезной» поэтики мотив сиротства: «...Мы будто из человечества исключены; все от нас бегут...» [12, с. 35].

В пьесе В. Федорова, хотя семейное счастье отчасти и сохранено (Лиза живет с любящим ее батюшкой Матвеем), мотивы страдания и сиротства неразрывно сопровождают в начале сюжетную линию «Лиза – Эраст»: «Эраст! возвратись поскорее / ... / неужли ты меня оставишь?» [13, с. 167]. Интересно, что если герои Муравьева и Хераскова и помыслить не могут о каком-либо отмщении, благородно отрекаясь от него, то Лиза у Федорова (в годы первого «ощущения» Россией романтизма) уже может размышлять о «чувствительном наказании» любимого в случае его измены: «А ежели – берегись, слезы бедной Лизы будут везде за тобою следовать, и ты нигде от них не скроешься!» [13, с. 167]. Герой начинает не просто «страдать», но «отстаивать свое право и человеческое достоинство» [7, с. 93]. До этого чувствительность, как правило, достигала апогея в мотиве смирения. Один из первых гимнов в своих нравоучительных одах ей сложил Михаил Херасков. В рассматриваемых нами пьесах показателен горький монолог муравьевского Болеслава: «И паче тем люблю, что быть любим не чаю...» [11, с. 43].

Первым надежным спасением героям всегда видится Добродетель. «И добродетелью любовью потреби...» – советовал мятущемуся Болеславу мудрый друг – Жиромысл [11, с. 44]. У Хераскова Добродетель понимается еще жестче, здесь очевиден отзвук классицистских трагедий: «Ах! лучше честная смерть (в бедности. – А.П.), чем порочная жизнь!» [12, с. 35]. Схожесть ситуации у Муравьева и Хераскова – в том, что в обоих случаях героям необходимо *смирить себя*, даже в чем-то «сломать» во имя этой высшей Добродетели. Федоров

выстраивает в рамках темы Добродетели свои представления об идеальности всего народа России. Матвей, доблестный воин, утешая дочь Лизу, именно в добродетельном терпении видит исток непобедимости страны (Эраст, жених Лизы (но уже майор и *добродетельный* человек!), как раз и уехал в действующую армию): «...Несчастье нас делает победителями. <...> Русских можно побить, но победить никогда...» [13, с. 168].

Из мотива добродетельного терпения возникает и характерный для «слезной» драматургии мотив аффектированной жертвенности. Милана, героиня Хераскова, во имя отца, братьев и дома «кровь / ... / пролить бы / ... / готова для <их> искупления...» [12, с. 37]. Для главного героя трагедии Муравьева Болеслава готовность пожертвовать жизнью ради родной Польши и боготворимой Свентельды сплетаются в неразрешимое, но и неразрывное противоречие, итогом чему – безысходное признание короля: «И знаючи, влекусь к страданью своему...» [11, с. 43].

В пьесе Федорова мотив жертвенности становится решающим в сюжетной ситуации «новонайденной семьи» – Матвей ради счастья дочери Лизы открывает ей тайну ее происхождения: он, покорно сносивший бедность и поношения, оказывается в конце сыном знатнейшего дворянина, некогда отвергнутым отцом в ослеплении гордости за женитьбу на девушке-недворянке. В новой семье у Лизы, считавшей себя «бедной поселанкой», будут и дедушка (благородный старый дворянин Гордов), и тетушка с говорящей фамилией (Добросердова). С последним моментом оказывается связан самый необычный сюжетный ход. Как мы помним, карамзинский Эраст, оставив Лизу, «помолвил жениться» на некоей пожилой богатой вдове. Федоровский герой поначалу тоже пошел этой «тропкой искушения», но чувствительный парадокс в том, что здесь его избранницей (и невольной разлучницей для Лизы) становится как раз Добросердова. Узнав всю правду, добродетельная тетушка немедленно отвергает жениха ради любимой племянницы. В итоге из всех героев Эраст получает самый чувствительный «моральный урок» (если воспользоваться определением подобной ситуации у Н.Н. Булича [9]).

В соединении всех отмеченных нами выше мотивов в «слезной» драматургии возникает общая тенденция – *сакрализации чувства и чувствительных героев*. В «Лизе...» Федорова в связи с этим образуется символическое образно-композиционное кольцо. В первом действии пьесы подруга Лизы Катя, сострадавшая ей, говорит, что «слезы несчастных доходят к Богу...» [13, с. 171], а в финале действия благородный и счастливый Гордов готовится перестроить имение во имя всех страдальцев в «превеликий дом с надписью *убежище бедных и несчастных*» [13, с. 198]. Необходимо заметить, что для идеального героя «слезной» драматургии «нравственный императив / ... / – любовь и всепрощение, терпение и помощь...» [1, с. 19].

В пьесе Муравьева превознести за страдания готова Свентельда – Сбигнея. Возникает важное и нарушающее прежнюю логику драматургической эстетики разночтение: в представлениях влюбленной героини брат добродетельный и брат злонамеренный меняются местами. Вот лишь некоторые строки из монолога княжны, с упреком обращенного к Болеславу: «Ты щастлив, ты велик, он в горести страдает, / Всяк щастие твоих оружий оправдает. / Его – никто; са-

ма судьба враждует с ним. А прав ли? небесам о том судить одним. Когда не прав, жалеть и более довлеет...» [11, с. 47] (курсив наш. – А.П.).

Сакрализация чувства помогает героям «слезной» драматургии и «простить неправого». Именно так у Федорова возвышенно поступают и Матвей, и Гордов, и Лиза, простив Эраста и вновь приняв его в свой еще более счастливый семейный круг.

В «Друге...» Хераскова отец Миланы Памфил, хотя и решается ради прокормления детей ограбить прохожего, незамедлительно оказывается прощен и даже возвеличен благородной дочерью: «О! добродетельный преступник! О! чувствительнейший отец, успокойся!» [12, с. 38].

Сострадания, а значит – и прощения, и «возвращения в человечество» заслуживает в «слезных» пьесах нередко и самый падший человек. Таков у Хераскова безжалостный ростовщик Зелит. Именно он отбирает у Миланы в уплату долга за дом подарок ее матери – заветную «золотую коробочку». Однако, когда он был ограблен и смертельно ранен неизвестными, а умирая, покался, прощает его даже желавший ему смерти Памфил: «...Я, проливая слезы, от него вышел. / ... / Он человек был и мог бы исправиться...» [12, с. 48].

Все темные душой и недостойные люди вынесены нередко за пределы действия и сцены, как, например, некие зловещие «изверги человечества», завлекшие обманом федоровского Эраста в карточную игру и тем самым ограбившие его.

Сострадание, движущее высокими героями, придает новое освещение и известной социальной стороне конфликта. Если в классической повести Карамзина «Бедная Лиза» подчеркивалось роковое противостояние сословий (дворянин – крестьянка), то в «зеркальной» пьесе Федорова даже самый добродетельный герой, едва усомнившись только в законе «Божиего равенства» всех людей, тотчас сам себя клеймит позором: «А! старый злодей! гордость твоя этому причиною. Как будто добрая крестьянка не может быть женою самого знатнейшего человека?» [13, с. 176] (так терзается старый Гордов). Позже Катя с гордостью назовет Матвея «дворянин в мужицком кафтане» [13, с. 188]. «Слезная» драматургия, таким образом, «по-своему поставила вопрос о личном достоинстве человека, независимо от его сословного и имущественного положения, но при этом перенесла эту проблематику в атмосферу ярко выраженного мелодраматизма» [5, с. 216–217, 219].

Раскаяние предстает в развитии карамзинской этики как самый важный путь душевного спасения того, кому сострадали. Лиза, узнав об измене Эраста, кается в грехе перед отцом и бросается в том же порыве даже к ногам слуги своего жениха – Осипа: «...Схватила руку мою, прижала к охладевшим губам, оросила ее пламенными слезами...» – вспоминает потрясенный старик [13, с. 178].

Ранее мы говорили об идейно-тематическом исполнении произведений русской «слезной» драматургии рубежа XVIII – XIX вв., но дело в том, что новым и показательным является и само построение пьес. Новое звучание обретает характерный более для комедиографии феномен «эскападности» развития действия (то есть фееричности неожиданного сплетения событий). В «слезных» пьесах мы имеем дело со своеобразной «эскападностью добродетельной судьбы» («...Случай... приводит героев к полному счастью...» – замечает Т.В. Федосеева [7, с. 92]).

Первые знамения подобного сюжетного варианта «внезапности добродетельной судьбы» и интересные находки в этом плане мы видим в муравьевском «Болеславе...». Сюжет «переламывается», когда Сбигней внезапно умирает, посылая брату покаяние и просьбу сделать счастливой его невесту, которую ослепленный любовью Болеслав держит в замке, пытаясь добиться ответа на свои чувства. В плане поэтики «слезной» драматургии особенно значимы слова, сказанные несколько ранее наперсницей княжны Русимой: «Рок, может быть, тебя еще и не погубит...» [11, с. 50]. «Увенчание добродетели» – важнейший принцип построения финала пьес в «слезной» драматургии.

Ярче всего проявляется «эскападность добродетельной судьбы» в «Друге...» М. Хераскова. Центром всей сюжетно-событийной системы выступает здесь некая заветная «золотая коробочка», завещанная Милане матерью. Б.В. Варнеке сюжетный ход с подобной драгоценной вещью возводит в мировой драматургии еще к Еврипиду [2, с. 285]. Итак, Милана во спасение семьи от нищеты и голода вынуждена отдать свою реликвию злосердному Зелиту. У него, смертельно его ранив, похищают драгоценность некие злоумышленники. По-видимому, они же, полные жаждой легкой наживы, нападают на прибывшего в город в поисках дочери почтенного Сведона. Приемный отец Миланы Памфил, также мечтающий спасти близких от голодной гибели, в ослеплении пытается ограбить молодого честного судью Пречеста, который влюбляется в Милану и несколько позже спасает вместе с нею Сведона от грабителей. При этом Сведон оказывается учителем Пречеста и другом его отца, Памфил – его бывшим слугой-художником, а Сведон – еще и пропавшим было без вести отцом Миланы! Знаком судьбы, побудившим его наконец открыться дочери, и становится найденная все-таки в конце пьесы «золотая коробочка». «Другом несчастных» счастливы быть и выступают, «исполняя» название пьесы и как бы соревнуясь меж собой, и Пречест, и Сведон. «...Ты можешь быть другом несчастных...» – нарекает жена дочери растроганный Сведон; «...Вы бедным друзьями быть не стыдитесь!» – такова последняя реплика Памфила, бросающегося к ногам Сведона.

Символика имен во всех трех пьесах также несет свою смысловую нагрузку в плане поэтики «чувствительности/слезности» и восходит к традициям пьес сумароковского театра. Имя княжны Свентельды в «Болеславе» Муравьева, по интересной гипотезе В.Н. Топорова, связано корнем с именем главной героини сумароковского «Хорева» Оснельды (дочери бывшего киевского князя) [14, с. 183]. Соединяясь со скандинавско-варяжской традицией, это имя воплощает соотношение и соединение любви и власти. В другом черновом наброске к трагедии Муравьев наделит княжну уже более близким символическому русскому языку именем – Сияна (это имя позже получит и героиня предромантической поэмы А.Х. Востокова «Полим и Сияна»). Именно перед нею, этою Свентельдой-Сияной, исповедуется Болеслав: «...До глубины я сердца умилен Смешеньем жалости, раскаянья, болезни...» [11, с. 54].

Херасков и Федоров уже в созвучии с поэтикой русских комедий (и Сумарокова, и своего современника Фонвизина) стремятся к явной русификации символических имен. В «Друге несчастных» сразу три персонажа на номинативном уровне раскрывают разные грани чувствительного идеала: *Милана* = «милая»,

Пречест = «пре-честный», «очень честный», *Сведон* = «сведущий» (даже «все-знающий»).

В пьесе Федорова вокруг «скалькированных» Лизы и Эраста группируется благородное дворянское семейство Гордова (*Гордов* = «гордость» (как честь), дочь его *Добросердова* = «доброе сердце» и т. п.).

Итак, «слезная» драматургия рубежа XVIII – XIX вв. – система достаточно разветвленная и в жанровом, и в идейно-тематическом отношении.

С одной стороны, налицо взаимодействие в ее пределах показательных примет трагедии и мелодрамы. Как и в трагедии, главные персонажи оказываются в противостоянии с жестоким миром, неся идеал добра, добродетели и долга. В то же время (и это – в другом аспекте рассмотрения) характерно культивирование «счастливой случайности» в судьбах ведущих действующих лиц и идеи «награжденной добродетели» в финале происходящих событий. Последнее – не что иное, как элементы поэтики мелодрамы. Даже в случае с пьесой Михаила Муравьева, которая самим создателем мыслилась прежде всего как трагедия, эстетика мелодрамы бесспорна: погибает герой, нарушивший долг добра, а заглавный персонаж остается жить непоколебленным образцом добродетели (в конечном варианте этого сюжета – поздней балладе писателя «Болеслав, король польский» – король-герой вообще избирает высший, сакральный для древнерусской литературы путь жизни и спасения: уходит в «обители святых»).

Довольно значительно влияние на систему «слезной» драматургии и такого современного ему переходного явления литературной культуры, как комическая опера. Стремление драматургов изобразить в «беспримесном» варианте идеал «простого человека» и устами подобных героев раскрыть читателю/зрителю простоту народной мудрости в метких присловьях в равной степени характерно, к примеру, и для комической оперы М.И. Попова «Анюта», и для «слезных» пьес В.М. Федорова¹.

Идейно-тематическая палитра «слезной» драматургии обнаруживает перед нами интересное переплетение черт сентименталистской и предромантической поэтики. С одной стороны – мотив слез, идеал добродетели и пафос сострадания, возведенные во многом в абсолюте «карамзинской» и тем более «шаликовской» школами русского сентиментализма. С другой стороны – раскрывающиеся в контексте предромантизма проблема Случая в судьбе человека и психологический мотивный комплекс вины, нередко управляющий ходом событий (от «Болеслава» Муравьева к «Лизе...» Федорова). Своеобразным «местом встречи» двух этих сторон единого художественного целого выступает ключевая сюжетно-психологическая ситуация *страдания* героя. Последняя восходит через классицизм к трагедии, но в новых литературных условиях испытывает значительное воздействие эстетики мелодраматизма. Страдание начинает осмысливаться как путь к надежде на счастье в судьбе терзающегося героя. «...Вся надежда мне в отчаянье моем...» – восклицал Болеслав в одноименной пьесе Муравьева. Херасков и Федоров используют в этом отношении более поверхностный, но и более узнаваемый и эффектный прием – вторжение в ход событий какого-либо знания или вещи (заветная «золотая коробочка» в «Друге

¹ Подробнее в контексте истории русской литературы рубежа XVIII – XIX вв. см. [15].

несчастных» и известие о благородном происхождении в «Лизе...»). В более редком случае поэтика страдания может раскрываться не через сентименталистский мотив вины, а благодаря раннеромантическому мотиву мести («угрозы» федоровской Лизы своему возлюбленному в начале пьесы).

Наряду со страданием второй важнейшей составляющей психологической целостности главных героев «слезной» драматургии выступает тематический образ Добродетели¹. Этот идеал понимается достаточно многоаспектно: и как долг, во имя которого необходимо принести себя в жертву (Милана в «Друге несчастных», король Польши в «Болеславе»), и как нравственный стержень, который человек в мире «слезной» драматургии должен сохранить во что бы то ни стало (Болеслав у Муравьева, Лиза у Федорова), и, наконец, как внутренняя «награда», дарованная герою изначально всевидящим Божеством и ведущая его к обретению награды счастья в мире обыденном, внешнем (у Хераскова и Федорова – в большей степени).

Добродетель выступает и силой, «управляющей» построением пьесы. Действие движется по интересным кольцам спирали: от намека на будущее счастье – к испытаниям/страданиям – и к обретению желаемого, реализующего первоначальные, едва намеченные «намекы-подсказки» (и героям, и зрителю). Сходный механизм «эскападности добродетельной судьбы» используется в это же время и создателями русской «высокой» комедии – Д.И. Фонвизиным, В.В. Капнистом и др.

Высшим идеалом гуманизма русской «слезной» драматургии становится идеал «возвращения в человечество» (образное определение Хераскова) любого героя, так или иначе соприкоснувшегося с главным «моральным уроком». Таким образом, в пьесах русских драматургов возникает мотив «прощения неправого» (Зелит в произведении Хераскова, Збигней (Збигнев) – у Муравьева, отчасти Эраст и Гордов в пьесе Федорова).

Множество примет поэтики «слезной» драматургии 1770–1810-х годов отнюдь не сошли на «нет», а нашли свое отражение/переосмысление и в иных литературных традициях России: это и лирические трагедии Вл. Озерова, и мелодрамы от пьес Н. Кукольника до опытов современников А.Н. Островского, и загадки поэтики чеховского и постчеховского театра.

Summary

A.N. Pashkurov. Evolution of Russian “Tearful” Dramaturgy in Late 18th Century and Early 19th Century.

The article regards the evolution of genres and themes of “tearful” (“sentimental {sensitive}”) dramaturgy in Russian literature in late 18th century and early 19th century. A conclusion is made about the influence of this phenomenon on the poetics of Russian sentimentalism and the following literature process in whole.

Key words: “tearful” dramaturgy, compassion and repentance problems, evolution of Russian sentimentalism, genre system development processes in Russian dramaturgy of border 18th – 19th centuries.

¹ Интересны некоторые общетипологические выводы-наблюдения С.А. Фомичева (см. [16]).

Литература

1. *Пивоварова Н.С.* Эстетический гуманизм русской сентиментальной драмы // Друг несчастных, или Пробуждение сердца: драматургия русского сентиментализма. – М.: ГИТИС, 2005. – С. 3–32.
2. *Варнеке Б.В.* История русского театра. – Казань: Типолит. Импер. ун-та, 1908. – Ч. 1. XVII и XVIII век. – 361 с.
3. *Родина Т.М.* Русское театральное искусство начала XIX века. – М.: АН СССР, 1961. – 320 с.
4. *Владимиров П.В.* Начало русского театра... – Екатеринбург: Тип. «Екатеринбургск. недели», 1883. – 13 с.
5. *Кочеткова Н.Д.* Трагедия и сентиментальная драма начала XIX века // История русской драматургии XVII – первой половины XIX века. – Л.: Наука, 1982. – С. 181–220.
6. *Стенник Ю.В.* Становление жанра сентиментальной драмы в России XVIII века // Русская драматургия и литературный процесс. – СПб.; Самара: СамГПИ, 1991. – С. 53–83.
7. *Федосеева Т.В.* Развитие драматургии конца XVIII – начала XIX века (русский предромантизм). – Рязань: Рязан. гос. ун-т, 2006. – 199 с.
8. *Karlinsky S.* Russian Drama from its Beginning to the Age of Puschkin. – Berkley; Los Angeles; London, 1985. – 350 p.
9. *Булич Н.Н.* Сумароков и современная ему литературная критика. – СПб.: Тип. Э. Праца, 1854. – 290 с.
10. *Федоров В.И.* Херасков М.М. // Русская литература XVIII века: словарь-справочник. – М.: МПГУ, 1997. – С. 210–212.
11. *Муравьев М.Н.* Болеслав // Топоров В.Н. Из истории русской литературы: в 2 т. – М.: Языки рус. культуры, 2001. – Т. 2, кн. 1. – С. 40–84.
12. *Херасков М.М.* Друг несчастных // Друг несчастных, или Пробуждение сердца: драматургия русского сентиментализма. – М.: ГИТИС, 2005. – С. 33–58.
13. *Федоров В.М.* Лиза, или Следствие гордости и обольщения // Друг несчастных, или Пробуждение сердца: драматургия русского сентиментализма. – М.: ГИТИС, 2005. – С. 165–198.
14. *Топоров В.Н.* Из истории русской литературы: в 2 т. – М.: Языки рус. культуры, 2001. – Т. 2, кн. 1. – С. 29–302.
15. *Немировская И.Д.* Творчество А.И. Писарева и историко-литературный процесс первой трети XIX века. – Самара: ПГСГА, 2009. – 193 с.
16. *Фомичев С.А.* Драматургия начала XIX века // История русской литературы: в 4 т. – Л.: Наука, 1981. – Т. 2. – С. 204–234.

Поступила в редакцию
24.10.09

Пашкуров Алексей Николаевич – доктор филологических наук, доцент кафедры русской литературы Казанского государственного университета.

E-mail: anp.72@mail.ru