Содержание

Введение

1. Основы жанровой типологии трагедии

2. Становление жанра трагедии в русской литературе XVIII века

2.1 Драматургический жанр в творческом наследии А.П. Сумарокова

2.2 Влияние творчества Княжнина на становление жанра трагедии

Заключение

Список литературы

Введение

Русская трагедия как жанр вобрала в себя все достоинства, недостатки и противоречия, свойственные проекту "Великая Русская Литература" как таковому.

Первыми и последними "настоящими" русскими трагиками были Сумароков, Княжнин и Озеров. Таких образцово-правильных, пассионарных и одновременно живых (для своего времени) трагедий не написал после них ни один русский драматург. Предельность страстей, не знающая компромиссов борьба враждебных начал, торжество непоколебимых принципов, явленное зрителям в гибели тех, кто восстает против неба, - все это мы найдем в текстах восемнадцатого столетия. И здесь же - художественные открытия, намного опередившие свое время.

Отношение к театру как наиболее действенному средству художественной пропаганды освободительных идей свойственно всем просветителям XVIII века. Трагедия же была формой выражения высоких гражданских идей, в чем и заключается ее огромная роль в литературе.

Тема курсовой работы видится нам актуальной, исходя из того, что понять современные процессы драматургии (становление новых жанров, постепенное угасание интереса к некоторым старым, совмещение особенностей ранее присущих разным жанрам в одном) можно только в результате глубокого анализа процесса становления жанров в целом и жанра трагедии в частности.

Целью данной курсовой работы является анализ и описание процесса становления жанра трагедии в русской литературе XVIII века.

В качестве задач, стоящих перед курсовой работой можно выделить следующие:

1. Проанализировать соответствующую литературу по теме курсовой;

2. Выделить основы жанровой типологии трагедии и комедии;

3. Описать влияние на становление жанра трагедии основных русских трагиков;

4. Вычленить основные особенности поэтики, стилистики, пространственной организации трагедийных произведений.

Русская трагедия XVIII столетия была предметом исследования многих отечественных ученых: Б. Н. Асеева, Г. А. Гуковского, В. А. Бочкарева, Л. И. Кулаковой, Ю. М. Лотмана, Г. В. Москвичевой, Г. Н. Моисеевой, Ю. В. Стенника и других.

Уже дореволюционная филология занималась вопросами трагедийного жанра. Именно она внесла существенный вклад в изучение русской литературы XVIII века — академические издания Г.Державина и М. Ломоносова были подготовлены Я. К. Гротом и М. И. Сухомлиновым. Однако, большинство ученых смотрело на литературу XVIII столетия и трагедию как на нерасчлененный массив «ложноклассицизма».

Крупнейшим советским исследователем, сумевшим выступить с «противостоянием» подобному подходу, стал Г. А Гуковский (1902-1949), увидевший в литературе XVIII столетия и живую литературную борьбу (полемика Ломоносова и Сумарокова), и многоразличное, дифференцированное явление.

Существеннейший вклад в расширение научных представлений о новом периоде русской литературы и жанре трагедии, внесли сборники «XVIII век», издающиеся Пушкинским Домом. Значение этой научной серии трудно переоценить. Именно эта методичная работа, отразила и зафиксировала все принципиальные изменения в нашем осознании XVIII столетия. Наиболее же полным на настоящий момент исследованием, в котором всесторонне освещается процесс становления и развития одного из ведущих жанров русской литературы — драматургии — является коллективный труд Пушкинского Дома Академии наук СССР «История русской драматургии. XVII — первая половина XIX века» (Л., 1982). В нем показано историческое взаимодействие разных жанров отечественной литературы, поставлена проблема углубленного изучения зависимости этапов развития литературы от разнообразия форм художественного мышления.

Рассматривая проблематику ранней русской драматургии, А. М. Панченко показал ее связь с целым рядом идей, которые возникли в России в XVII столетии, среди них — новые представления об истории как памяти о пережитых, отдаленных от современности событиях.

Особенности поэтики ранней русской драматургии охарактеризованы также в монографиях А. С. Демина «Русская литература второй половины XVII-начала XVIII века» (М., 1977); Л. А. Софроновой «Поэтика славянского театра XVII-первой половины XVIII века» (М., 1981).

Исследователь П.А.Орлов в «Истории русской литературы XVIII века» достаточно подробно описывает жизнь и деятельность А.П. Сумарокова как одного из основоположников русской драматургии.

1. Основы жанровой типологии трагедии и комедии

Трагедия как жанр сформировалась в литературе Древней Греции, постепенно выделившись из единого синкретического обрядно-культового действа, которое включало в себя элементы трагики и комики [1; 227].

Крупнейшим теоретиком французского классицизма, обобщившим в своей поэтике ведущие тенденции своего времени был Буало.

Для классицистов незыблемым, непререкаемым авторитетом был человеческий разум, а его идеальным выражением в искусстве представлялась классическая древность. В героике древнего мира, освобожденной от конкретно-исторической и бытовой реальности, теоретики классицизма видели высшую форму отвлеченного и обобщенного воплощения действительности. Отсюда и вытекает одно из основных требований классической поэтики – следование античным образцам в выборе фабулы и героев: для классической поэзии (в особенности для ее основного жанра – трагедии) характерно многократное использование одного и того же традиционного образа и сюжета, почерпнутого из мифологии и истории древнего мира.

Эстетическая теория классицистов выросла на основании рационалистической философии, нашедшей свое наиболее законченное и последовательное выражение в учении Декарта. Характерным моментом этого учения являлось противопоставление двух начал человеческой природы – материального и духовно-чувственных страстей, представляющих «низменную» животную стихию и «высокое» начало – разум.

Нормативный характер классической поэтики выражался в традиционном разделении поэзии на жанры, обладающие совершенно четкими и определенными формальными признаками. Вместо целостного отражения сложных и конкретных явлений реальной действительности классическая эстетика выделяла отдельные стороны, аспекты этой действительности.

Несчастья и страдания великих личностей составляют предмет «высокого» жанра – трагедии. Разделение жанров (и соответственно изображаемых в них людей) на «высокие» и «низкие» отражают деление общества.

Опираясь на аристотелевскую теорию трагического, Буало развивает ее в духе своих моральных взглядов на литературу. Секрет обаяния трагедии состоит, по его мнению в том, чтобы «нравиться» и «трогать». Но по-настоящему волновать и растрогать могут только такой герой, который вызывает моральное сочувствие, «нравится» зрителю, несмотря на свою трагическую вину.

Буало не требует сглаживание острых жизненных конфликтов, приукрашивания суровой действительности в угоду изнеженным вкусам аристократичной публики, но он настаивает на том, чтобы высокий этический идеал, присущий всякому большому художнику, ясно чувствовался в разработке характеров, в том числе и таких, за которыми традиционно закреплена роль мрачных и преступных персонажей.

«Ужас» и «сострадание», на которые, согласно Аристотелю, основывается эстетическое воздействие трагедии, Буало не мыслит себе вне морального оправдания героя. Это оправдание может заключаться в неведении героя, совершившего свое преступление невольно (Эдип) или в последующих угрызениях совести (Орест).

Буало резко протестует против портретности в изображении персонажей. Поэт, по его мнению, должен создавать обобщенный типичный характер. Трагедия в соответствии с иерархией жанров имеет дело только с царями, полководцами, историческими деятелями.

Сюжетосложение трагедии определено типологией героя. По определению Аристотеля, трагедийный герой — это человек с противоречивым характером, в котором общее нравственное достоинство соединено с трагической ошибкой, виной и заблуждением. Как человек достойный, он вызывает сочувствие зрителя, трагическая же вина является мотивировкой его финальной гибели. Кроме того, герой трагедии как правило архаист, он привержен установленному обычаю и связан с идеей прошлого — и это тоже мотивирует его финальную гибель, подобно тому, как прошлое неотвратимо обречено на уход.

Типология героя трагедии обусловливает конфликтную структуру жанра. Источник противоречия, формирующего конфликт трагедии, находится в характере героя, в его трагической ошибке, заставляющей его преступить универсальные законы мироздания. Поэтому второй стороной конфликта в трагедии является некая надличностная сила — судьба, нравственный закон, закон социума. Таким образом, в трагедии сталкиваются между собой две правды — индивидуальная правда личности и правда надличностной силы, которые не могут существовать одновременно — в противном случае трагедия не могла бы вызвать сострадания. Поэтому и уровень реальности, на котором развивается трагедийное действие, можно обозначить понятием «бытийный» [14; 137].

В конфликте человека и рока более могущественной оказывается надличностная сила: именно ее волей для человека создается безвыходная ситуация, при которой любой шаг во избежание судьбы оказывается шагом к ее осуществлению. В конфликте же человека с человеком возможности противоборствующих сторон равны — и тут дело решает личная инициатива и случай. И как следствие активности судьбы — движущей силы трагедии и случая — генератора комедийного действия, оно складывается для каждого жанра по определенной устойчивой схеме. Для трагедийного героя действие оборачивается утратой — к финалу он последовательно лишается всего, чем обладал в завязке, часто включая в это «все» и саму жизнь; для комедийного героя-протагониста, напротив, действие развивается по схеме обретения: в финале он получает то, чего был лишен в исходной ситуации [6; 139].

Таким образом, в древней литературе складывается классическая дихотомия жанров: для трагедии жанрообразующими понятиями становятся смерть, архаика (прошлое), судьба, утрата; для комедии — жизнь, новаторство (будущее), случай, обретение; то есть в своих внутриродовых соотношениях трагедия и комедия связываются симметрией зеркального типа: каждое трагедийное жанрообразующее понятие является полным антонимом комедийного. Эта классическая дихотомия древнегреческих жанров была полностью реконструирована в драматургии французского классицизма.

2. Становление жанра трагедии в русской литературе XVIII века

2.1 Драматургический жанр в творческом наследии А.П.Сумарокова

Время жизни и творчества Александра Петровича Сумарокова охватывает почти все крупные события в истории России XVIII века. Сумароков родился за 8 лет до смерти Петра I, а умер через 2 года после подавления крестьянского восстания под предводительством Емельяна Пугачева. Таким образом, А. П. Сумароков стал очевидцем и современником практически всех царствований XVIII века; на его жизнь пришлись все дворцовые перевороты, узурпации, крупные военные мероприятия и культурные события этой русской исторической эпохи, драматизм которой, остро ощущаемый ее современниками, сделал Сумарокова «отцом русского театра», создателем национального театрального репертуара. Однако при несомненном преобладании драматургических жанров в творческом наследии Сумарокова смысл его литературной позиции гораздо шире. Как ни один из его старших современников-литераторов Сумароков универсален в своем творчестве, и в этом отношении как писатель он, несомненно, является одной из ключевых фигур русского литературного процесса в целом [6; 174].

По своим философским убеждениям Сумароков был рационалистом, сформулировал свои взгляды на устройство человеческой жизни следующим образом: "Что на природе и истине основано, то никогда премениться не может, а что другие основания имеет, то похваляется, похуляется, вводится и выводится по произволению каждого и без всякого рассудка" [2; 46]. Его идеалом был просвещенный дворянский патриотизм, противостоящий некультурному провинциализму, столичной галломании и чиновничьей продажности.

Сумароков пробовал свои силы во всех жанрах классицизма, писал сафические, горацианские, анакреонтические и другие оды, стансы, сонеты и т.д. Кроме того, он открыл для русской литературы жанр стихотворной трагедии. Сумароков начал писать трагедии во второй половине 1740-х годов, создав 9 произведений этого жанра: «Хореев» (1747), «Синав и Трувор» (1750), «Димитрий Самозванец» (1771) и др. В трагедиях, написанных в соответствии с канонами классицизма, в полной мере проявились политические взгляды Сумарокова. Так, трагический финал Хорева проистекал из того, что главный герой, "идеальный монарх", потворствовал собственным страстям - подозрительности и недоверчивости. "Тиран на престоле" становится причиной страданий многих людей - такова главная мысль трагедии Димитрий Самозванец.

Созданию драматических произведений не в последнюю очередь способствовало то, что в 1756 Сумароков был назначен первым директором Российского театра в Петербурге. Театр существовал во многом благодаря его энергии. После вынужденного ухода в отставку в 1761 (высокопоставленные придворные чины были недовольны Сумароковым) поэт полностью посвятил себя литературной деятельности.

Творчество Сумарокова оказало большое влияние на современную ему русскую литературу. Просветитель Н.Новиков брал эпиграфы к своим антиекатерининским сатирическим журналам из притч Сумарокова: "Они работают, а вы их труд ядите", "Опасно наставленье строго, / Где зверства и безумства много" и другие [2; 65]. Радищев называл Сумарокова "великим мужем". Пушкин считал его главной заслугой то, что "Сумароков требовал уважения к стихотворству" в пору пренебрежительного отношения к литературе.

Поскольку драматургия является максимально объективным и как бы безавторским родом литературного творчества, постольку облик драматического персонажа складывается из его пластики (мимика, интонация, жест) и его речевой характеристики. Характерологическое значение жеста, мимики, интонации в этих условиях невероятно велико — и тем знаменательнее скупость пластики сумароковских трагедийных персонажей, подобная скупости вещной атрибутики спектакля. Сумароков в воссоздании внешности своих героев как бы намеренно избегает любого напоминания о том, что это — существа из плоти и крови [6; 151].

Говорение является главным действием трагедийных персонажей Сумарокова. Но в отличие от разговорного слова сатиры и ораторского оды трагедийное слово обладает дополнительными свойствами. Поскольку оно является словом драматургическим, оно должно быть действенным, то есть обладать способностью развиваться из внутренне конфликтного смысла в конфликтную ситуацию. И здесь — одна из сложных проблем интерпретации жанровой модели сумароковских трагедий, поскольку сам процесс развития слова в ситуацию связан с наиболее своеобразным признаком трагедии Сумарокова — с ее конфликтной структурой, резко отличающейся от канонического конфликта разумной и неразумной страсти в драматургии французского классицизма [15; 215].

Уже в первой трагедии Сумарокова — в «Хореве» (1747) конфликтная ситуация, складывающаяся из взаимоотношений персонажей, обнаруживает отчетливую тенденцию к раздвоению уровней конфликта. Оснельда, дочь низложенного и лишенного власти киевского князя Завлоха, находится в плену у победителя, нового князя Кия. Оснельда любит брата и наследника Кия, Хорева, и любима им. Отец же Оснельды, Завлох, стоит под стенами Киева с войском и требует освобождения Оснельды, не претендуя на отнятый у него престол и власть. Однако Кий подозревает Завлоха именно в покушении на его власть и заставляет Хорева, своего полководца, выступить против Завлоха с войском. Таким образом, Хорев оказывается в классическом безвыходном положении: он не должен ослушаться своего брата и властителя — и он не может причинить ущерба отцу своей возлюбленной: чувство долга и любовь вступают в конфликтные отношения [4; 72].

Все три центральных персонажа трагедии находятся как будто в одном и том же положении, предполагающем возможность выбора: Оснельда и Хорев могут предпочесть свою любовь повиновению отцу и властителю, Кий — отказаться от подозрений во имя чувства монаршего долга. Однако для каждого персонажа выбор оказывается мнимым — ни один из них ни секунды не колеблется в своих предпочтениях. Этически безупречная пара влюбленных считает делом чести безусловную преданность своему общественному долгу [6; 153].

Таким образом, обе эти сходные конфликтные ситуации оказываются мнимыми. И для добродетельных персонажей, и для порочного выбор предрешен заранее; их позиция неизменна на протяжении всего действия. С одной стороны, разумные общественные страсти, честь и чувство долга, с другой — иррациональная индивидуальная страсть и безграничный произвол. Следовательно, борьба страстей снимается Сумароковым как источник развития действия трагедии. Она составляет лишь видимый, поверхностный слой глубинного истинного конфликта.

В результате движущей силой трагедии становится не столько личностный конфликт, сколько скрытый под противостоянием добродетели и порока конфликт идеологический. Его источник коренится в одном и том же понятии власти, которое является центральным в обеих вышеуказанных коллизиях, только интерпретируется это понятие по-разному.

Во всех трагедиях Сумароков соблюдает формальные признаки, канонизированные эстетикой классицизма: обязательное пятиактное построение, единства времени, места и действия. Все трагедии — стихотворные и написаны каноническим высоким метром — александрийским стихом (шестистопный ямб с парной рифмой). Однако нужно отметить, что на этом следование трагедий Сумарокова французской классицистической схеме и кончается. Важнейший признак сознательной ориентации писателя на создание национальной жанровой модели — это типология сюжетосложения трагедии: из 9 текстов 7 написаны на сюжеты из русской истории. Но русский сюжет — это только внешний признак национального своеобразия жанровой модели сумароковской трагедии. Больше всего отмеченное своеобразие выразилось в особенностях поэтики и структуры жанра, четко ориентированных на русскую литературную традицию [14; 47].

К 1747 г., когда Сумароков написал свою первую трагедию «Хорев», которая положила основание типологии высокого трагедийного жанра, русское литературное сознание располагало сложившимися критериями высокого стиля, сформированными в поэтике ломоносовской торжественной оды. К концу 1740-х гг. ода успела оформиться в устойчивую литературную систему и была практически единственным целостным высоким жанром [6; 23].

Зависимость поэтики трагедии от одической поэтики в чисто эстетических способах выражения категорий высокого и возвышенного заметна прежде всего в той сфере, в которой Сумароков и Ломоносов были антагонистами: в принципах поэтического словоупотребления. Метафорическому, ассоциативному и напряженно-образному слову Ломоносовской оды Сумароков в своей поэзии противопоставлял терминологически точное, суховатое, употребляемое в единственно прямом значении слово. Тем более показателен отход от этих принципов в слове трагедии, изначально замышлявшейся Сумароковым как высокий жанр [4; 122].

Ломоносовский «треск и блеск», неоднократно осмеянные Сумароковым в критических статьях и пародийных «вздорных одах», самым серьезным образом оживают в трагедиях Сумарокова в прямых реминисценциях тех самых словосочетаний, против которых Сумароков теоретически восставал особенно рьяно [14; 57]. Вот лишь несколько примеров:

Сумароков. «Хорев» (1747)

Хорев, вооружась. восходит на коня,

Врагов, как ветер прах, он бурно возметает (III;50).

Ломоносов. Ода <...> 1742 г. по коронации

Там кони бурными ногами Взвивают к небу прах густой (89).

Сумароков. Ода вздорная III (1759).

Крылатый конь перед богами

Своими бурными ногами

В сей час ударит в вечный лед (II;208).

Сумароков. Димитрий Самозванец (1772).

В преддверии моем я слышу стук и треск.

Пришли минуты злы, короны тмится блеск (IV;124).

Ломоносов. Первые трофеи его величества Иоанна III (1741).

При Вилманстранде слышен треск

Мечей кровавых виден блеск (79).

Сумароков. Дифирамб Пегасу (1761).

Воздвиглась сильна буря в понте;

Встал треск и блеск на горизонте (II;213).

Вместе с этими свойствами одического слова (его напряженной образностью, метафоризмом и семантической двуплановостью) в трагедию переходит и абстрактный, идеальный характер одических словесных конструкций. Это прямо отражается на природе художественной образности трагедии, которая усваивает нематериальный, условный тип художественной образности оды, принципиально оторванный от каких-либо предметных бытовых ассоциаций [15; 137]. Более всего это отражается на таких уже знакомых нам уровнях поэтики, как вещная атрибутика действия, пластический облик персонажа и его функции, пространственная организация действия.

В смысле своего вещного окружения (декорации спектакля и предметы на сцене) действие трагедий Сумарокова отличается необыкновенной скупостью. В девяти трагедиях Сумарокова сценические вещи, непосредственно функциональные в действии и составляющие зримый, пластический образ трагедийного мира, исчерпываются шестью наименованиями: письмо, кинжал (шпага, меч и вообще оружие), кресло, цепи (оковы, узы), царская утварь (корона, скипетр), кубок с ядом. Статус обстановочной реалии (декорация, намек на узнаваемый образ мира) имеет только кресло — это единственный бытовой атрибут пространства трагедии, обозначенного во всех десяти текстах как «княжеский (царский) дом». Все остальные предметы в своем отношении к действию трагедии как бы утрачивают значение вещи, поскольку приобретают иные функции [4; 56].

Письмо и кубок с ядом в трагедии «Хорев» имеют очевидное сюжетное значение: при помощи письма, сообщающего Кию о взаимной любви Оснельды и Хорева, завязывается интрига; кубок с ядом, который Кий посылает Оснельде, развязывает ее. Скипетр и корона обладают символическим смыслом как непременный атрибут власти, поскольку в центре каждой трагедии герой-властитель. Наконец, кинжал является почти действующим лицом, поскольку неукоснительно возникает в руках трагических героев в кульминационные моменты действия и в развязке. Очевидно и то, что кинжал в трагедии является не столько вещью, сколько символом, который воплощает в себе непременное свойство трагедийного действия — его постоянное колебание на грани жизни и смерти [6; 139].

Пространственная структура трагедии определяется конфликтным колебанием между двумя элементами оппозиции замкнутость-безграничность. Камерность действия трагедии, ее единое место, тождественное сценической площадке, подчеркнуты в репликах персонажей словесным рядом, в котором сосредоточен сюжет трагедии: дом (храм, темница) — чертоги (комнаты, храмина, покои). Здесь нет действия как такового, здесь есть только сообщение о нем [15; 214].

События же происходят за пределами дома, в практически необозримом бесконечном пространстве, которое описано максимально обобщенно: дикие пустыни, превысоки горы, варварски степи, треволненно море, мрачные пустыни, разверсты пропасти и ратные поля, где разворачивается действие, на сцене никак не представлены. Поэтому весь внешний мир трагедии, находящийся за пределами сцены-дома, оказывается равен мирозданию в целом. Словесный ряд с этой семантикой: вся земля, вселенна, сей свет, весь мир, весь круг земной и подсолнечна — есть тот фон, на котором происходит трагическое действие. Как видим, по своему эстетическому качеству эта абсолютная безграничность трагедийного мирообраза оказывается близко родственной безграничности одического космоса [14; 55].

Именно с безграничным внешним миром связан в трагедии персонаж — генератор трагического конфликта, действия которого являются источником исходной ситуации и развязки трагедии.

Основную значимость действующего лица в трагедии Сумарокова составляет не столько его физическое присутствие в действии, сколько его способность к говорению, письменному или словесному сообщению мыслей. Вот именно они — мысли, мировоззрение, идеология — реально действуют в трагедии Сумарокова, и человеческая фигура персонажа важна в этом действии лишь постольку, поскольку она является проводником звучащей речи. Так, условность и нематериальность пластического мирообраза трагедии проецируются и на типологию художественной образности, на образ персонажа [6; 140].

Главный мотив классических русских трагедий - самоотверженность, доходящая до крайней своей черты, добровольной жертвенности. Героиня Сумарокова, Ксения, на честь которой покушается Самозванец, готова отдать жизнь, лишь бы спасти - нет, не отца и не жениха - спасти свою страну и православную веру, которым грозит неотвратимая беда.

Искренность этой экзальтации, пассионарность трагических героев нашла свою чеканную формулу в рылеевской думе "Иван Сусанин", написанной, однако, уже на излете общенационального стремления к победам, за три года до Сенатской площади и дальнейших пагубных событий:

Кто русский по сердцу, тот бодро и смело,

И радостно гибнет за правое дело!

Ни казни, ни смерти и я не боюсь:

Не дрогнув, умру за царя и за Русь!

Некоторое время спустя преемникам русских классицистов величие стало смешно, серьезность показалась ничтожна, а про любовь к Руси можно было говорить лишь с улыбкой, окрашенной грустной иронией.

2.2 Влияние творчества Княжнина на становление жанра трагедии

Яков Борисович Княжнин - один из крупнейших представителей русского просветительского классицизма 18 века.

Княжнин вошел в историю русской общественной мысли и литературы как автор первой русской антимонархической трагедии «Вадим Новгородский». Написать трагедию, вызывавшую преследования самодержавия в течение ста двадцати лет, выступить против основных пороков современного ему общества мог лишь писатель, стоявший на передовых общественных позициях. Таким писателем и был Яков Борисович Княжнин, один из выдающихся деятелей русского Просвещения XVIII века.

В печати впервые выступил в 1769. Уже в первой трагедии - "Дидона" (1769, Москва; 1778, Петербург, домашний театр Дьяковых, в роли Ярба - Дмитревский) - проявилась свойственная драматургии Княжнина гуманистическая, свободолюбивая направленность. Не отказываясь от классицистской коллизии борьбы долга и чувства, Княжнин, однако, придаёт чувству большее значение, чем его предшественник Сумароков, что приводит к усилению эмоциональной стороны его трагедий, определяет новые черты их художественной формы (психологическое углубление характеров, обострение драматических противоречий, создание эффектных кульминаций и т. п.).

В своей первой трагедии «Дидона» Княжнин выступает как продолжатель лучших традиций русского классицизма и намечает новые пути. Взяв в основу сюжета эпизод из четвертой песни «Энеиды» Вергилия, неоднократно обработанный европейскими писателями, русский драматург рисует в образе Дидоны не только страдающую женщину, но и мудрую правительницу, гордую сознанием «блаженства» своих подданных и в час тяжких личных испытаний не забывающую о народе. Характерно ее презрение к тирану-завоевателю, идущему «править мёртвыми в стране опустошенной». Но Дидона не остаётся жить ради блага народа, как это делают все положительные герои Сумарокова, включая Гамлета. Трагедия лишена обязательной нравоучительности: прав Эней, покидающий Дидону во имя долга, права и Дидона с ее всепоглощающей страстью. Отсутствие прямолинейности было ново для русской драматургии, как и более глубокое изображение страсти, взволнованность, эмоциональность:

Я клятвами твоей горячности не мерю,

Я вздоху твоему единому поверю —

такие лирические строки редко звучали в сумароковских трагедиях.

Непривычным для русских зрителей было зрелище, завершающее трагедию: Ярб, мстя за отвергнутую любовь, зажигает Карфаген, пламя охватывает дворец, Дидона на глазах зрителей бросается в огонь. Изменения, вносимые Княжниным, заставляли и других писателей задумываться над вопросами обновления формы. Большее внимание уделяется зрелищной стороне драматургии; появляются ремарки, обязывающие автора внешними средствами передать состояние персонажа.

Следующая трагедия Княжнина "Владимир и Ярополк" (1772) отражает характерное для последнего этапа русского просветительского классицизма крушение веры в "просвещённого монарха". Княжнин рассматривает деспотизм как неизбежное порождение самодержавной власти. Комические оперы и комедии, написанные Княжниным в конце 70-х и в 80-х гг., ещё более сближают его творчество с передовым сатирическим направлением в русской литературе и публицистике; крепостнические нравы и галломанию дворянства Княжнин рисует в комической опере "Несчастье от кареты". Главным действующим лицом комической оперы "Сбитенщик" является умный, энергичный человек из народа. Алчность и невежество провинциальных помещиков Княжнин обличает в своей лучшей комедии "Хвастун" (1786), предваряющей образ гоголевского Хлестакова (главный герой - дворянский сынок, враль и мот). Теми же тенденциями отмечены и другие его комические оперы ("Скупой", "Притворная сумасшедшая") и комедии ("Чудаки", "Неудачный примиритель, или Без обеда домой поеду", "Траур, или Утешная вдова"). В комедиях Княжнина имеются сюжетные заимствования, но в то же время они исполнены точных, реальных наблюдений, правдивых зарисовок быта и нравов эпохи, написаны лёгким, метким разговорным языком. В 1783 в трагедии "Рослав" Княжнин вновь обращается к острейшей политической теме своего времени, стремится создать идеальный образ современного героя - свободолюбца и патриота, утверждает необходимость жертвенного служения отечеству. Одновременно с трагедией о "добром монархе", осуществлённой в формах пышного оперно-балетного представления, - "Титове милосердие" (сочинено в 1785 по заказу императрицы), Княжнин продолжает развивать основные для его творчества политические, тираноборческие мотивы в трагедиях "Ольга", "Владисан" и "Софонизба" [4; 133].

К концу 80-х гг., ознаменованных резкой правительственной реакцией, относятся наиболее политически смелые выступления Княжнина: статья "Горе моему отечеству" (дошла лишь в пересказах) и трагедия "Вадим Новгородский" (1789). Полемизируя с Екатериной II, изображавшей в своих т. н. исторических пьесах Вадима человеком, признавшим законность монархической власти, Княжнин создал образ убеждённого вольнолюбца, отвергающего любые формы примирения с самодержавием [6; 187].

В 1793 трагедия "Вадим Новгородский" была напечатана отдельным изданием, однако тут же последовал приказ Екатерины об изъятии и сожжении трагедии (вновь была опубликована в 1871 с купюрами; полностью лишь в 1914). Уцелевшие экземпляры и списки трагедии ходили по рукам, ею зачитывалась передовая молодёжь. Влияние "Вадима Новгородского" сказалось в ранних произведениях декабристской драматургии.

В 1789 году трагедия Княжнина "Вадим Новгородский" была принята к постановке в придворном театре, а когда во Франции началась революция, автор из осторожности отозвал свою пьесу. Это не помогло: все печатные экземпляры "Вадима" были сожжены по приговору Сената. Рукой сенаторов водила Екатерина Великая: императрица боялась малейших проявлений вольнодумства, и трагедия, где бунтующий против самодержавия новгородский воевода не лишен авторских симпатий, надолго оказалась под запретом.

Спустя четыре года, когда французская чернь познакомила королевское семейство с гильотиной, из-за "отвращения к русской жизни" застрелился ярославский помещик с многоговорящей русскому слуху фамилией Опочинин. Перед смертью он отпустил на волю часть крестьян, роздал хлеб из амбаров, а наследникам завещал сжечь свою библиотеку. "Книги!.. Мои любезные книги!.. Не знаю, кому оставить их, - написал он в предсмертном письме. - Я уверен, что в здешней стороне они никому не надобны" [4; 131].

Трагедии Княжнина имели значительное влияние на развитие актёрского искусства, способствовали проявлению в нём высокой идейности, эмоциональности, правды переживаний.

Заключение

Жанр трагедии в русской литературе XVIII века оставался ведущим на протяжении нескольких десятилетий и представлял собой значительное явление в формировании того литературного направления, которое мы называем классицизмом. Вместе с тем, методологические принципы изучения трагедии классицизма всегда находились в теснейшей связи с характером изучения русской литературы XVIII века как таковой.

Проанализировав соответствующую литературу по данной теме, можно сделать вывод о том, что А.П.Сумароков был одним из основных писателей, стоявших у истоков рождения русской трагедии как жанра. Писатель-просветитель, поэт-сатирик, он всю жизнь боролся с общественным злом и людской несправедливостью, пользовавшийся заслуженным уважением Н.И.Новикова,

Суть трагедийного конфликта в произведениях XVIII века состояла вовсе не в борьбе двух идеологий — вольнолюбивой/демократической и монархической/тиранической. Пронизанность идеологией — существенный признак трагедии XVIII века, но нельзя не учитывать специфичности данной идеологичности, ибо трагедия занималась проблемами идеальными (в ней речь шла всегда об идеальном пространстве власти) и задачами просветительскими (в ней присутствовал просвещенный правитель и просвещенное должное государство). Идеи власти, правильного государственного порядка, истолкование образа Верховной власти, характеристика монархизма, вопрос о Законе и правильном его понимании — все эти проблемы рассматриваются в диссертации, поскольку они входят как реально-исторические в сознание драматурга, в поэтику жанра трагедии.

Русская трагедия XVIII столетия также не была зависима от отечественной художественной культуры предшествующего периода (наряду с тем, что вступала в активное взаимодействие с западноевропейской художественной традицией — достаточно указать только на тот факт, что в течении XVIII столетия у нас была переведена и издана практически вся античная классика, а для первого русского драматурга-классициста Сумарокова аргументом творческой состоятельности было одобрение Французской Академии его трагедии «Синав и Трувор» в виде официального отзыва). Однако многие десятилетия исследования жанра русской трагедии были оторваны от ближайшей к ней истории отечественной словесности, в том числе от XVII столетия. Восстановление этого разрыва в нашем исследовательском сознании, воссоздание целостности историко-литературного процесса невозможно без постановки и изучения конкретных задач, в том числе и без проблемы изучения эволюции жанра трагедии в русской литературе XVIII столетия.

Список литературы

1. Андреев Л.Н. Драматические произведения: в 2 т. Искусство. М.: 1989.

2. Берков П.Н. А.П.Сумароков. Л.-М., «Искусство», 1949 – 232 с.

3. Благой Д. Д. История русской литературы XVIII века, 3 изд., М., 1955. – 258 с.

4. Демин А.С. Русская литература второй половины XVII - начала XVIII веков. Издательство «Наука», М. - 1877. – 294 с.

5. Елеонская А.С., Орлов О.В., Сидорова Ю.Н. История русской литературы XVII - XVIII веков. – М.: «Высшая школа» - 1969. – 361 с.

6. Кулакова Л. И. Русские драматурги. XVIII век, т. 1, Л.-М., 1959. – 243 с.

7. О.Б.Лебедева. История русской литературы XVIII века. – М.: «Просвещение», - 1998. – 257 с.

7. Морозова Е.А. Литературная загадка в России XVIII века //Русская словесность. – 2006. - №1, - С.11-15.

8. Москвин В.П. Художественный стиль как система// Филологические науки. – 2006. – №2, - С. 63-73.

9. Никуличев Ю. Слово и словесность на пути к литературе // Вопросы литературы. – 1999. – июль.- С. 110 – 136.

10. Проблемы изучения русской литературы XVIII века. От классицизма к романтизму. – Л.: 1974, - 154 с.

11. Проблемы русского просвещения в литературе XVIII века. /Материалы конференции 20-21 октября 1959 года. М.-Л. Изд. Академии наук СССР,- 1961, - 272 с.

12. Рублева Л. Проблема характера героя в русской литературе XVIII века // Филологические науки. – 2002. – №4. – С.14-23.

13. Серман И. Временные рамки и пограничные вехи в русской литературе XVIII века // Русская литература, - 2000. - №4. – С. 3-25.

14. Стенник Ю.В. Жанр трагедии в русской литературе. Эпоха классицизма. "Наука". Москва, 1981. – 221 с.

15. Федоров В.И. Русская литература XVIII века. Учебник для студентов пед. Институтов. М.: Просвещение, - 1990, - 351 с.

16. Щербинина О. Метель: Образы русской трагедии // Родина. – 1995. – М. - №10, - С.59-61.

17. Язык русских писателей XVIII века. Сб. научных статей. /Ред. Ю.Н.Сорокин. – Л.: Наука, 1981. – 197с.