**Содержание**

Введение

1. Творчество Сумарокова А.П

1.1. Трагедия «Хорев»

1.2. Трагедия «Синав и Трувор»

1.3. Историческая трагедия «Дмитрий самозванец»

1. Продолжение традиций Сумарокова в жанре трагедии

2.1. Трагедии Майкова В.И

2.2. Трагедии Хераскова М.М.

2.3. Трагедия Я.Б. Княжнина «Вадим Новогородский».

Заключение

Библиографический список

Приложение 1: Тезисный план реферата

Приложение 2: Тестовые задания по теме реферата

**Введение**

Среди драматургических жанров русской литературы XVIII века одно из ведущих мест занимал жанр классицистической трагедии. В этом жанре молодая отечественная драматургия, пожалуй, наиболее отчетливо утвердила воспринятые на национальной почве новые нормы европейской театральной культуры, которые отныне стали определять художественные запросы русского общества в области театра. С жанром трагедии были связаны выдающиеся успехи драматургии классицизма во Франции в период расцвета этого направления в XVII веке в творчестве И. Корнеля и Ж. Расина. Для русской культуры, усвоившей нормы классицизма веком позднее, жанр трагедии приобретал особую актуальность. В центре идейного содержания русской трагедии всегда будет стоять проблема нравственной ответственности индивидуума (будь то монарх или подданные) в выполнении своего долга перед обществом. Для XVIII века, прошедшего под знаком утверждения приоритета сословно-монархической государственности, идейная коллизия, основанная на столкновении интересов самоутверждающейся личности с идеалами надличностного общественного начала, приобретала повышенную эстетическую злободневность.

**1.Творчество Сумарокова.**

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

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

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

*Не представляй двух действ к смешению мне дум;*

*Смотритель к одному свой устремляет ум.*

*Ругается, смотря, единого он страстью*

*И беспокойствует единого напастью. <...>*

*Не тщись глаза и слух различием прельстить*

*И бытие трех лет мне в три часа вместить:*

*Старайся мне в игре часы часами мерить,*

*Чтоб я, забывшися, возмог тебе поверить,*

*Что будто не игра то действие твое,*

*Но самое тогда случившись бытие. <...>*

*Не сделай трудности и местом мне своим,*

*Чтоб мне, театр твой зря, имеючи за Рим,*

*Не полететь в Москву, а из Москвы к Пекину:*

*Всмотряся в Рим, я Рим так скоро не покину.*

 Однако, следуя традициям великих французских драматургов XVII—XVIII веков, Сумароков в то же время в ряде существенных моментов отступил от жанрового канона. Структуре его трагедий была свойственна экономность и простота. Сумароковская трагедия имела минимальное число персонажей. В ней зачастую не было наперсников — этой обязательной фигуры в трагедиях Расина, где они обеспечивали психологическую мотивировку самовыражения центральных персонажей, открытого излияния страстей. Понимание Сумароковым сущности трагического конфликта делало ненужным присутствие подобных персонажей. Не случайно развязка во многих его трагедиях зрелого периода носит счастливый характер.

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

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

  Россия не переживала эпохи Возрождения в тех развитых формах, какими был отмечен этот процесс в Европе XV—XVI веков, и те представления о самоценности индивидуума, которые для европейской культуры были естественны и органичны, к русским условиям XVIII века оказывались неприменимы. Проблема самоутверждения личности через ее трагическую гибель приобретала в сознании деятелей русской культуры XVIII века совершенно иную трактовку, нежели в театре французского классицизма. Ценность личности в социальной практике России этого столетия измерялась степенью ее включенности в структуру сословно-монархической государственности. И самоутверждение личности не мыслилось вне служения интересам государства. Все сказанное помогает понять специфику воплощения в пьесах Сумарокова трагического конфликта.

**1.1. Трагедия «Хорев»**

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

  Уже в самой первой трагедии Сумарокова «Хорев» (1747) мы наблюдаем раздвоенность композиционной структуры. В пьесе два конфликта. В поступках пылких молодых влюбленных, Хорева и Оснельды, нарушающих свой сословный родственный долг, и должно на первый взгляд заключаться противоречие, положенное в основу драматического действия: противоречие между долгом, определяемым общественным положением личности, и между неподвластными разуму влечениями человеческого сердца (любовным чувством). Но не этот конфликт приводит действие пьесы к трагической развязке. Драматический финал порожден поступками монарха, забывающего о своем долге перед подданными. Несоответствие действий монарха облику истинно добродетельного правителя и составляет источник конфликта.

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

  Таким образом, центр идейной проблематики первой трагедии Сумарокова сосредоточен не столько на коллизии, вытекающей из борьбы между долгом и страстью в душах влюбленных, сколько на коллизии нарушения своего долга монархом. Это помогает понять политико-дидактическую сущность трактовки Сумароковым в «Хореве» трагического конфликта. Но это же объясняет и раздвоенность действия трагедии, приводящую к наличию в пьесе двух конфликтов. Подобным же недостатком страдала и вторая трагедия Сумарокова «Гамлет» (1748), являвшаяся вольной переработкой пьесы Шекспира.

**1.2. Проблематика и композиция «Синав и Трувор»**

В третьей своей трагедии «Синав и Трувор» (1750) Сумароков устраняет раздвоенность драматического действия. Перипетии борьбы долга и страсти в душе юных влюбленных, Трувора и Ильмены, противостоящих правителю Новгорода, Синаву, не выливаются здесь в самостоятельную сюжетную коллизию. Претендующий на Ильмену Синав осуществляет свои законные права, ибо девушка была обещана ему в жены как спасителю Новгорода самим Гостомыслом, отцом Ильмены. Трагизм ситуации состоит в том, что законность юридическая вступает в противоречие с законами естественного права личности на свободу чувства. И осуществление Синавом своих притязаний на Ильмену приводит монарха к насилию и к трагической гибели, сначала Трувора, а затем и Ильмены. Тем самым конфликт между Синавом и любовниками является отражением более глубокого конфликта, раскрывающего вновь не столько нравственно-психологическую, сколько политико-дидактическую основу драматической коллизии пьесы: подчиняясь страстям, монарх становится источником бед и страданий людей, а тем самым— тираном. Пьеса учит: долг монарха несовместим с подчинением страсти.

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

*Что скажешь ты о мне, страны сея народ,*

*Когда ты слабости души моей спознаешь?*

*Ах, то ли царский долг, что рвешься и стонаешь! —*

 восклицает Синав, узнав, что Ильмена его не любит. Не случайно из числа ранних пьес Сумарокова эта трагедия пользовалась особой популярностью у современников. Она стала своеобразным итогом начального этапа становления жанра трагедии в творчестве драматурга. Вскоре Сумароков создает еще две пьесы — «Артистона» (1750) и «Семира» (1751), в которых специфика жанрового канона сумароковской трагедии приобретает свою структурную законченность.

  Драматический конфликт в этих трагедиях также строится на столкновении воли монарха с интересами подданных. Но в зависимости от того, в какой мере действия властителя отвечают идеалу гуманного монарха, намечаются разные варианты воплощения конфликта.

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

*Храни незлобие, чти в постоянстве твердых.*

*От трона удаляй людей немилосердых,*

*И огради его людьми таких сердец,*

*Какое показал имея твой отец.*

*Премудрости во всех последуй ты делах,*

*И спутницей имей ее во всех путях.*

*Покровом будь сирот, прибежищем вдовицы:*

*Яви ты истину под именем Царицы...*

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

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

**1.3. Историческая трагедия «Дмитрий самозванец»**

Итоговым произведением Сумарокова в жанре трагедии стала пьеса «Димитрий Самозванец», представленная на сцене придворного театра в Петербурге в феврале 1771 года. Это первая и единственная трагедия Сумарокова, сюжет которой был основан на подлинных исторических событиях. Главный герой пьесы — Лжедимитрий, незаконно занявший русский престол при поддержке поляков в 1605 году. Выбор подобного сюжета давал Сумарокову возможность для постановки в трагедии серьезных злободневных проблем, таких, например, как проблема престолонаследования, зависимости власти монарха от воли подданных и др. Но в центре внимания драматурга остается по-прежнему вопрос о долге и ответственности государя. Право монарха на занятие престола Сумароков ставит в зависимость от его моральных качеств. Династические соображения отступают на второй план. Так, в ответ на реплику лукавого князя Шуйского о том, что «Димитрия на трон взвела его порода», следует возражение мудрого и бескорыстного Пармена. Его устами в пьесе выражается позиция самого автора:

*Когда владети нет достоинства его,*

*Во случае таком порода ничего.*

*Пускай Отрепьев он, но и среди обмана,*

*Коль он достойный царь, достоин царска сана.*

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

*Зла фурия во мне смятенно сердце гложет,*

*Злодейская душа спокойна быть не может.*

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

*Российский я народ с престола презираю*

*И власть тиранскую неволей простираю.*

*Возможно ли отцом мне быти в той стране,*

*Котора, мя гоня, всего противней мне?*

*Здесь царствуя, я тем себя увеселяю,*

*Что россам ссылку, казнь и смерть определяю.*

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

  Поставив целью раскрыть на основе реальных фактов истории судьбу деспота на троне, Сумароков именно у Шекспира нашел образцовое решение подобной задачи. Он наделяет своего Димитрия некоторыми чертами Ричарда III из одноименной хроники Шекспира. Исследователи уже указывали, что монолог Димитрия из второго действия, где узурпатор страшится ожидающего его грозного возмездия, в чем-то соотносится со знаменитым монологом Ричарда накануне решающего сражения. Но конечно же говорить о «шекспиризме» этой трагедии Сумарокова следует с большой осторожностью. В главном, в самом подходе к изображению характера монарха, Сумароков и Шекспир стоят на диаметрально противоположных позициях. Ричард у Шекспира жесток, но на протяжении почти всей пьесы он тщательно маскирует свои честолюбивые замыслы, лицемерно прикидываясь другом тех, кого сам же отправляет на смерть. Шекспир дает портрет деспота-лицемера, обнажая тайные пружины захвата власти узурпатором. Димитрий в трагедии Сумарокова — откровенный тиран, не скрывающий своих деспотических устремлений. И столь же открыто драматург всем ходом действия пьесы демонстрирует обреченность тирана.

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

**2. Продолжение традиций Сумарокова в жанре трагедии**

**2.1. Трагедии Майкова В.И**

Последовательным преемником Сумарокова в жанре трагедии выступил В. И. Майков. Им были написаны две трагедии «Агриопа» на легендарный сюжет из древнегреческой истории и «Фемист и Иеронима». Обе пьесы выдержаны в рамках структурного канона сумароковской трагедии.

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

  В трагедии Майкова страстью к плененной греческой княжне охвачен сам султан Магомет. Под именем же паши Солимана скрывается греческий князь Фемист, поднимающий восстание греков против поработителей и разделяющий вместе с Иеронимой смертную участь. Эти изменения в сочетании с трагической развязкой пьесы придавали ее содержанию антитираническую и антитурецкую направленность. Политическая актуальность выбранного Майковым сюжета и особенно внесенных в него изменений становятся понятными в свете начавшейся в 1768 году русско-турецкой войны. Греческое происхождение основных персонажей пьесы не только усиливало драматизм действия, но и давало автору возможность дополнить идею трагедии существенным в тогдашней обстановке мотивом законности выступления греков против жестокости мусульман. От внимания зрителей не могла ускользнуть эта скрытая политическая аллюзионность трагедии.

**2.2. Трагедии Хераскова М.М.**

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

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

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

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

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

*Уверься целый мир при наказаньи строгом,*

*Что сильные цари — бессильны перед Богом,—*

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

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

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

**2.3. Трагедия Я.Б. Княжнина «Вадим Новогородский».**

  Из драматургов, начинавших свой путь при жизни Сумарокова, помимо Хераскова к 1780-м годам верность театру сохранил только Я. Б. Княжнин. Он дебютировал в 1769 году трагедией «Дидона» на сюжет Вергилиевой «Энеиды», попытавшись под влиянием одноименной пьесы французского драматурга Л. Помпиньяна утвердить новый род чувствительной трагедии. Но уже последующие пьесы Княжнина, построенные на национальной исторической тематике, явились серьезным вкладом в продолжение сумароковских традиций: в 1770—1780-е годы им было создано восемь трагедий, которые и составили основу репертуарного фонда русского театра в этом жанре на протяжении последних десятилетий XVIII века.

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

  В тираноборческой трагедией «Вадим Новгородский» отстаивание идеалов патриотизма дополняется постановкой проблемы республиканской вольности в ее противопоставлении единовластию. Для этого Княжнин обращается к истории древнего Новгорода.

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

  У Княжнина Вадим — защитник республиканских устоев жизни древнего Новгорода, непримиримый противник любой формы единоличной самодержавной власти. Он поднимает бунт против Рюрика, отнявшего у новгородцев вольность. И все попытки Рюрика склонить бунтаря к дружбе наталкиваются на яростное сопротивление со стороны Вадима. В то же время искренняя восторженность перед республиканскими добродетелями главного героя, которому драматург несомненно сочувствует, сочетается в трагедии со столь же искренней, сколь и незыблемой для Княжнина верой в просвещенный абсолютизм. Образцом такого идеального монарха и является Рюрик. В этом сложность проблематики и конфликта трагедии. Столкновение взаимоисключающих идеологических концепций, предложенное Княжниным в его трагедии, предвосхищало ситуацию, запечатленную позднее Карамзиным в его исторической повести «Марфа Посадница» (1803).

  Тираноборческий пафос трагедии, насыщенность ее смелыми тирадами, обличавшими деспотизм самодержавной власти, в обстановке разразившихся в 1789 году событий Великой французской революции стали причиной резко отрицательного отношения к пьесе со стороны официальных властей. После выхода ее из печати в 1793 году последовало личное указание Екатерины II об изъятии и сожжении всего тиража трагедии.

  По содержанию и по степени оппозиционности «Вадим Новгородский» продолжал фактически традиции тираноборческих трагедий, начало которым положил Сумароков.

**Заключение**

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

**Библиографический список**

* Стенник Ю.В. История русской литературы XVIII века. Библиографический указатель., 1968.
* Стенник Ю. В. Жанр трагедии в русской литературе. Эпоха классицизма. Л., 1981
* Стенник Ю. В. О художественной структуре трагедий А. П. Сумарокова // XVIII век: Сб. М.; Л., 1962. Вып. 5.
* История русской драматургии XVII — первая половина XIX века. Л., 1982.
* Гуковский Г. А. Русская литература XVIII века. М., 1939.
* Орлов П.А.История русской литературы XVIII века Учебник для университетов РАЗВИТИЕ РУССКОГО КЛАССИЦИЗМА И НАЧАЛО ЕГО КОРЕННЫХ ИЗМЕНЕНИЙ ДРАМАТУРГИЯ 60-90-х ГОДОВ XVIII в.
* Сумароков А. П. Избр. произв. / Вступ. ст. П. Н. Беркова. Л., 1957.
* Херасков М. М. Избр. произв. / Вступ. ст. А. В. Западова. Л., 1961.
* Майков В. И. Избр. произв. / Вступ. ст. А. В. Западова. Л., 1966.
* Княжнин Я. Б. Избр. произв. / Вступ. ст. Л. И. Кулаковой. Л., 1961.

Приложение 1

**Тезисный план реферата**

* Путь самоутверждения личности в трагедии классицизма представал как борьба со страстями, этими единственными в художественном сознании века атрибутами человеческого характера.
* Творчество создателя первых образцов жанра классицистической трагедии на русской почве, А. П. Сумарокова, стало основополагающим в профессиональной отечественной драматургии.
* Сумароков перенес на русскую почву общую схему классицистической трагедии: обязательное пятиактное строение пьес, подчеркнуто героическую трактовку характеров, патетику речей персонажей, «правдоподобие» в выражении страстей.
* Внутренний пафос сумароковских трагедий пронизан морально-политическим дидактизмом.
* Приобщение к достижениям европейской культуры не означало разрыва с историческим прошлым, а, наоборот, по-своему стимулировало утверждение самобытных начал
* Наибольшую самостоятельность по отношению к созданному Сумароковым жанровому канону классицистической трагедии проявил М. М. Херасков.
* Традиционные для трагедии классицизма содержательные мотивы утрачивают свою прежнюю функцию, и в рамках канонической структуры трагедии классицизма формируются предпосылки сентиментально-исторической драмы.
* В тираноборческой трагедией «Вадим Новгородский» отстаивание идеалов патриотизма дополняется постановкой проблемы республиканской вольности в ее противопоставлении единовластию, для чего Княжнин обращается к истории древнего Новгорода.

Приложение 2

**Тестовые задания по теме реферата**

1. В жанре трагедии отечественная драматургия наиболее отчетливо утвердила воспринятые на национальной почве новые нормы … театральной культуры.

А) античной

Б) европейской

В) английской

1. В центре идейного содержания русской трагедии всегда будет стоять проблема нравственной ответственности … в выполнении своего долга перед обществом.

А) индивидуума

Б) монарха

В) подданного

1. Отсутствие инерции устойчивого предшествующего опыта в области драматургических жанров позволяло русским авторам более свободно вырабатывать собственные традиции исходя из … потребностей своего времени.

А) нравственно-этических

Б) политических

В) общественно-идеологических

1. Пьесы Сумарокова были написаны шестистопным ямбом, ставшим своеобразным эквивалентом александрийского стиха,— признанного размера в трагедии французского ….

А) сентиментализма

Б) романтизма

В) классицизма

1. Идея власти рока над смертными, лежавшая в основе античной трагедии, в трагедиях Сумарокова наполнялась новым содержанием: конфликт приобретал вполне земное обоснование, ибо на пути достижения человеком счастья вставали препятствия, вытекавшие из обязательств, предписываемых личности ее ….

А) семейным положением

Б) общественным положением

В) кровным долгом

1. Драматический финал в трагедии «…» порожден поступками монарха, забывающего о своем долге перед подданными; именно несоответствие действий монарха облику истинно добродетельного правителя и составляет источник конфликта.

А) Синав и Трувор

Б) Хорев

В) Дмитрий самозванец

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

А) конфликтов

Б) любовных коллизий

В) экспозиций

1. В трагедии «Синав и Трувор» Сумароков устраняет … драматического действия; конфликт между Синавом и его влюбленными поддаными является отражением глубокого конфликта, раскрывающего вновь не столько нравственно-психологическую, сколько политико-дидактическую основу драматической коллизии пьесы: подчиняясь страстям, монарх становится источником бед и страданий людей, а тем самым— тираном.

А) односторонность

Б) раздвоенность

В) патетичность

1. Главный предмет обличения для Сумарокова в исторической тираноборческой трагедии «Дмитрий самозванец» — неограниченный … , подменяющего закон личным произволом: Дмитрий презирает веру и обычаи управляемого им народа, он подвергает преследованию русских бояр, ссылая одних и казня других.

А) закон самодержавия

Б) произвол подданного

В) деспотизм монарха

1. … основных персонажей пьесы Майкова «История о княжне Иерониме...» не только усиливало драматизм действия, но и давало автору возможность дополнить идею трагедии существенным в тогдашней обстановке мотивом законности выступления греков против жестокости мусульман.

А) языческое поклонение

Б) греческое происхождение

В) политическое противостояние

1. Стремление решать проблему … драматургическими средствами приводит Хераскова к слезной мещанской драме; традиции этого жанра отчетливо сказались уже в первой его трагедии «Венецианская монахиня».

А) нравственной ответственности

Б) нравственного самоусовершенствования

В) греховных страстей

1. Драматический конфликт в пьесе Хераскова имеет дополнительную нравственно-религиозную подоплеку: автор не столько противопоставляет в ней два долга, — религиозный долг Занеты и светский долг чести и верности слову Коранса, — сколько ставит вопрос о … человеческой личности.

А) возможности самопожертвования

Б) нормах морали

В) пределах свободы

1. Оставаясь в рамках структурного канона … трагедии, Херасков в «Юлиане Отступнике» по-своему следует традициям школьной драмы, сюжеты которой нередко брались из житийной литературы и легенд христианских мучеников.

А) ренессансной

Б) античной

В) классицистической

1. Убеждение в обреченности всякой несправедливой власти и упование на моральное очищение людей через приобщение к идее …, как единственное средство избавления от царящего в мире зла, лежат в основе истолкования трагического в пьесе «Юлиан Отступник» Хераскова.

А) патриотизма

Б) истинного Бога

В) монаршей справедливости

1. К трактовке центральной идеи, положенной в основу трагического конфликта в пьесах предшественников — идеи долга,— Княжнин подошел с совершенно иных позиций, нежели Сумароков, и «Вадим Новгородский» явился своеобразным итогом нового этапа в развитии жанра трагедии; идея долга подданных перед своим монархом сменяется в трагедиях Княжнина идеей ….

А) гражданской ответственности

Б) верности своему отечеству

В) нравственного выбора самодержавца

1. *Гуковский Г. А.* Русская литература XVIII века. М., 1939, с. 150 [↑](#footnote-ref-1)