**Трагедия**

Е. Козина

Трагедия — большая форма драмы, драматургический жанр, противополагаемый комедии , специфически разрешающий драматическую борьбу неизбежной и необходимой гибелью героя и отличающийся особым характером драматического конфликта. Т. имеет своей основой не всякую борьбу личности с препятствиями, но лишь глубокий идейный конфликт, столкновение мировоззрений.

I. Термин Т. появляется впервые в древней Греции для обозначения религиозного обряда — традиционных мимических игр и хоровых песен (дифирамбов), связанных с аграрными празднествами в честь бога Диониса. Ритуальной основой этих празднеств было жертвоприношение козла (по-гречески tragos, откуда и возникло название «трагедия», «козлиная песнь», «песнь в честь козла»), сопровождавшееся исполнением сказания о Дионисе. Это сказание некогда, в глубокой древности, повествовал народу жрец, позднее же оно перешло к дифирамбическому хору, наряду с которым в обряде участвовали пляшущие «хоры сатиров», мимически воспроизводившие события того же сказания о Дионисе. Из сочетания дифирамба с хором сатиров и произошла, по свидетельству Аристотеля, Т., на ранних ступенях своего развития сохранившая тесную связь с мифом о Дионисе. Постепенно расширяя область Т. введением других мифов, усложняя драматизацию сюжета, — культовое действо перешло в театральное зрелище. Этапы этого перехода точно не установлены, окончательно же сложилась Т. как драматическая форма в период VII—VI вв. до н. э. Зачинателем Т. античное предание называет коринфского поэта Ариона. Первая точная дата в истории Т. — 534, когда в Афинах выступил со своим хором «отец аттической Т.» Феспис, сделавший крупный шаг в развитии жанра введением актера (протагониста). Вслед за этим выступлением в системе афинских общегородских празднеств окончательно оформился хороводный театр, достигший полного расцвета в эпоху общегреческой гегемонии Афин (479—431). В этот период уяснились границы жанра, раскрылись принципы композиционного построения и развертывания сюжета, сложилась тематика, и термин «Т.» приобрел вполне определенное и устойчивое значение.

Для решения проблемы Т. необходимо поставить вопрос о том, в каких социальных условиях возник этот жанр, какие исторические явления он отразил, какие идейно-художественные запросы удовлетворял он, когда и как переживал свой распад, в какой зависимости вновь появлялся на сцену.

История театра и драмы свидетельствует о том, что в одни эпохи жанр Т. является преобладающим, в другие же — то исчезает совершенно, то существует как застывшая шаблонная форма, то деформируется в такой мере, что удерживает лишь название Т. Этот жанр создается впервые в истории театра и драмы в эпоху великого социального переворота. Античная Т. возникла в Греции в эпоху гибели и разложения родового строя, освобождения мелких свободных производителей — крестьян и ремесленников — от власти родовой общины и образования античных городов- государств в форме демократических республик. В эту эпоху рушились патриархальные устои родового быта, распадалась цельность родового мировоззрения; в мир кастовых традиций, строгих нравов, наивной веры врывались религиозные сомнения, индивидуализм, авантюризм торгового горожанина. Бурно развивалась новая, индивидуалистическая культура, новая философия, новое искусство; вместе с ломкой старого социального уклада Грецию охватывала, новая, демократическая религия — культ Диониса, страдающего бога-освободителя. В то же время «моральное влияние, унаследованное мировоззрение и мышление старой родовой эпохи еще долго передавались последующим поколениям, вымирая лишь мало-помалу» (Энгельс, «Происхождение семьи, частной собственности и государства»). Воспринятый сквозь призму унаследованного мировоззрения, сдвиг всех форм жизни и сознания ощущался древними как потрясение земли и неба, смена богов; непонятная закономерность исторического процесса вставала как непостижимое предначертание судьбы. В этой борьбе двух мировоззрений, в смене двух миров создавалась народная и героическая, имевшая громадное общественное, всенародное значение, выражавшая подлинный «голос народного сознания» (Гегель), античная Т., высшее воплощение которой дали величайшие трагики древнего мира — Эсхил, Софокл и Еврипид. Генетически связанная с мифологией и культовым действом новой религии, греческая Т. в то же время уходила своими корнями в народный эпос, народный культ героев. Как указывал Гегель, «древняя Т. основывается на эпическом и героическом состоянии мира». Симптоматично для генезиса Т., что первые трагики создали ряд историко-героических драм на тему освободительной борьбы греков («Взятие Милета», «Финикиянки» Фриниха, «Персы» Эсхила).

Античная Т. на первых порах своего существования как сложившегося жанра выступала еще носительницей «моральных влияний унаследованного мировоззрения родовой эпохи». Эсхил (526—456) насыщал свою Т. религиозными идеями, выдвигал как основную идею всемогущество рока. Гибель героев Эсхила предопределена свыше, их борьба трагична потому, что они противопоставляют свои человеческие ограниченные силы высшей силе, царящей над миром. Стремления личности изменить ход вещей обречены («Эдип»); добро и зло, мировой и общественный порядок установлены свыше; единая закономерность правит миром — судьба; покорность судьбе — единый закон для человека. Это древнее понимание действительности становится в творчестве Эсхила трагическим, ибо оно не спокойно, не неподвижно. Эсхил отстаивает незыблемость древней истины, но гениальное чутье художника открывает ему движение жизни, глубокие и существенные изменения, к которым ведет это движение, смену старых законов новыми, Эринний — Евменидами («Орестейя»). В особенности остро это противоречие сказалось в трилогии Эсхила о Прометее, проникнутой освободительными идеями, гуманизмом, богоборчеством. В лице Прометея Эсхил создал образ великого бунтаря против гнетущей власти богов, мученика-борца за свободу и независимость, за человеческое самоопределение, за права человеческого разума, творчества и культуры.

То движение жизни, которое Эсхил осмысливал как восстание человека против закона богов, встает у Софокла (496—406) как борьба двух законов, двух истин — закона неписанного — извечного родового права, и нового закона — античного демократического государства («Антигона»). Если Эсхил оправдывал гибель героя как следствие предначертаний судьбы, то Софокл, не отказываясь от идеи рока, ставит с ним рядом личную вину героя, неизбежно ведущую к гибели. Отступая от прямолинейного развития Т. Эсхила, где необходимость выступает во всей обнаженности, благодаря чему гибель героя уже предрешена в завязке, Софокл вводит в Т. момент случайности, создавая перипетию — замедление действия, отклонение его от стремительного приближения к катастрофе.

Творчество Еврипида (480—406) — последняя стадия античной хороводной Т. — отмечено чертами глубочайшего кризиса патриархального мировоззрения. Еврипид окончательно разрывает идейную связь Т. с религиозным культом, вносит в нее дух софистики, гуманистической философии. Вращаясь в кругу традиционных мифологических тем, Еврипид дает им остро-современное разрешение. Его Т. решительно борется с родовым мировоззрением, полемически переоценивает культовые предания («Ипполит»), изображает родовую мораль бессмысленной и варварской («Орест»). Закон божественной необходимости, судьба вносят в жизнь людей низость и преступление. Гибель героя необходима, но эта необходимость отвратительна. Боги участвуют в трагедии Еврипида лишь в качестве deus ex machina, по существу же она арелигиозна. Интерес Т. сосредоточен на изображении душевных переживаний героя; индивидуализация и психологизация образов достигают высокого уровня; большое место отводится жизненной случайности; в Т. вводится интрига — усложнение действия запутанными линиями сознательных поступков героев. Возрастает динамика действия, решительно уменьшается роль хора. В Т. вплетаются приключенческие и эротические мотивы, борьба страстей занимает первенствующее место. Наконец появляются Т. со счастливой развязкой, т. е. ломаются границы жанра.

В первой половине IV в. до н. э. с падением афинской демократии умирает и хороводный театр. Победоносная торгово-промышленная аристократия создает новую, т. наз. эллинистическую культуру, изысканную и утонченную, возникает новая, индивидуалистическая философия, обожествляется могущественный случай, глубокие проблемы Т. Эсхила и Софокла сменяются в искусстве узко личными семейно-бытовыми интересами — и Т. отмирает, уступая место иным драматургическим жанрам.

Древний Рим не создал своей Т. Лишь в III в. до н. э., в эпоху владычества Рима над всем Средиземноморьем, покоренные греки приносят завоевателям свою культуру, свое искусство, и римские нобили знакомятся с копиями аттической Т. Раб римского сенатора, греческий поэт Ливий Андроник, сочиняет первую латинскую Т. (240). Вслед за ним Квинт Энний, Марк Пакувий, Луций Актий и др. пытаются культивировать жанр аттической Т., изменяя, в соответствии с идейно-художественными воззрениями римской знати, содержание Т., ее философский пафос. Римская Т. — фабульно-занимательное, мелодраматически заостренное зрелище, имеющее целью морально-политическое воспитание плебса в духе идей рабовладельческой знати. Римская Т. удерживает мифологическую тематику, но как чисто формальный момент; наряду с подражательной мифологической Т. создается историческая Т. — претекстата, прославлявшая патрицианский сенат и легендарные подвиги консулов и полководцев и ставшая официальной драмой сенатской республики.

В эпоху Римской империи Т. пытается возродить поэт и философ Сенека, представитель аристократически-упадочного пессимистического стоицизма. Его Т. стремятся показать пагубное влияние страстей и необходимость освобождения и очищения души. Эти Т. статичны, перегружены внутренними переживаниями героев, напряженно патетичны, тщательно отделаны в смысле формы и особенно в смысле соблюдения «правил» формального построения греческой Т. Слагаясь как сугубо-аристократическая драма, вне связи с народным творчеством, исключительно по литературной традиции, ориентируясь не столько на сцену, сколько на чтение, декламацию, являясь формалистической попыткой искусственного создания жанра, — подражательная, эпигонская римская Т. представляет все признаки распада жанра и действительно отмирает в развлекательном театре Римской империи.

В долгие века средневековья, в эпоху величайшей скованности человеческого сознания путами христианской религии жанр Т. не возрождался к жизни. Итальянское Возрождение с его бурным расцветом творческой мысли, науки и искусства прошло мимо театра, продолжавшего жить средневековыми традициями. Освоение гуманистами наследия античной драматургии — трагедии Сенеки по преимуществу — не оказало влияния на судьбы театра и драмы, оставаясь лишь академическими опытами («Софонисба» Триссино). В XVI в., в период феодально-католической реакции и оскудения итальянского гуманизма возникают попытки воссоздания Т. как сценического жанра. Джиральди Чинтио, Сперони, Грото и др. пишут, по образцу трагедий Сенеки, ряд пьес, изобилующих кровавыми ужасами, моральными тирадами и мелодраматическими сценами. Эти Т. представляют собою кровавые мелодрамы, эффектные зрелища, не отражающие живой действительности, но лишь имитирующие внешний механизм древней Т. Мертво-формалистическое понимание сущности Т. вылилось в канонических «правилах» Т., теоретически обоснованных в трактатах Веттори (1560) и Кастельветро (1570). Аналогичные попытки насаждения гуманистической «правильной» Т. имели место и среди гуманистов других стран: во Франции один из поэтов «Плеяды» — де ла Тайль — пишет трактат «Искусство трагедии» (1572), Жодель и Гревен выступают с Т. по образцу античных; в Англии Нортон и Секвиль ставят силами студентов Лондонской юридической академии свою Т. «Горбодук» (1561).

Жанр Т. переживает свое новое рождение не в этих эпигонских подражаниях. Он возникает отнюдь не по прихоти ученых любителей древности, но из недр народного творчества, в условиях, сходных с условиями рождения античной Т. в смысле огромного напряжения борьбы двух социальных укладов в эпоху английского Возрождения, когда распад еще довольно прочных социальных связей феодального мира давал себя чувствовать повсюду, когда освобождение индивидуальности и активное стремление ее к самоопределению было одним из основных явлений эпохи. Незыблемые законы феодального общества падали, разрушались «тысячелетние рамки обязательного средневекового мышления» (Энгельс), сословно-корпоративному духу средневековья противополагалась необузданная индивидуальность, и на смену «феодальным патриархальным идиллическим отношениям» шло царство «бессердечного чистогана» (Маркс). Мир представал людям той эпохи как хаос, где отдельные воли противопоставлены друг другу, где дерзкие притязания сталкиваются с извечными законами, где самоопределяющаяся личность стоит между победой и гибелью. На базе этих общественных настроений возникает Т., рисующая дерзания и гибель человека. Кристофер Марло (1564—1593) идеализирует мощь человеческой воли и разума, изображает сильные страсти человека Возрождения: страсть к знанию и к власти («Трагическая история доктора Фауста», «Тамерлан Великий»), к обогащению («Мальтийский еврей»). Титанические герои Марло гибнут, ибо страсть их чрезмерна, воля преступает законы, установленные небом, — и хотя сочувствие Марло на стороне его подлинно ренессансных героев, но унаследованное мировоззрение средневековья представляет ему законы неба как необходимость.

Ренессансная Т., начало которой кладет Марло, вырастает из средневекового мистериального театра, углубляя и развивая на новой идейной основе присущие последнему реалистические тенденции, его народный характер, настойчивое стремление к «обмирщению» театра, к освобождению его от церковной идеологии. От мистериального театра идет и своеобразная композиция ренессансной Т., сохраняющей ряд его своеобразных черт: грубый натурализм кровавых сцен, внедрение шутовских буффонад в патетические сцены, аллегорические персонажи и т. п., но сплетающей с этими традиционными чертами и влияния гуманистической «правильной» Т.: стремление к упорядочению частей, экономии художественных приемов, гармонической структуре. Новое целое, возникшее в результате этого сплетения, как особый жанр литературы и театра эпохи Возрождения, получает полное выражение в творчестве Шекспира. Шекспир формирует новую Т. как выражение типично ренессансного мировоззрения, освобождающегося от оков средневековой схоластики и ищущего мотивировок исторических событий и судеб личности не в предопределении бога, но в объективном историческом развитии. Острым глазом художника, схватывающего основные тенденции исторического процесса, Шекспир видит гибель феодальных идеалов и распад феодальных связей. Трагедия Шекспира развертывается на широком историческом фоне; образы его героев проецируются на этот фон, подымаясь до уровня высокого трагизма. Сталкивая героя с неумолимой закономерностью, царящей в мире, Шекспир показывает ее как объективно-исторический ход событий. Глубоко арелигиозный и материалистический художник, Шекспир анализирует психику своих героев, показывая их как противоречивые, многосторонние, развивающиеся организмы, как «типичные характеры в типичных обстоятельствах» (Энгельс). Трагедия Шекспира отражает действительность с глубокой правдивостью, с «шекспировской живостью и богатством действия» (Энгельс). Тематика трагедий Шекспира — историческая и легендарная — вскрывает острые проблемы современной ему жизни: проблему гибели средневековых иллюзий в мире «бессердечного чистогана» («Король Лир»), проблему феодальной чести в свете нового, буржуазного мировоззрения (Фальстаф); проблему личности и ее прав в столкновении с феодальными принципами («Ромео и Джульетта»); Шекспир переоценивает мораль средневековья, его иллюзии, его историю. Понимание жизни как движения, столь своеобразно раскрывающееся в трагедии Шекспира, могло родиться у художника прошлого только в эпоху сдвигов и ломки, а такою и было английское Возрождение. В основе трагедий Шекспира лежит сложный комплекс идей, отражающий сложность социальных противоречий его эпохи. Отвергая уходящий мир феодализма, видя в то же время зло идущего ему на смену капитализма, Шекспир постигает закономерность совершающегося процесса, понимает его необходимость; и это ощущение объективной необходимости и субъективного протеста личности против этой необходимости определяет сущность его Т. как жанра.

Попытки создания жанра Т. встречаются и в испанской драматургии XVI в. — века испанского Возрождения, бурного роста капиталистических отношений в связи с открытием Америки, ломки феодального строя и становления абсолютизма, усиления военной мощи и национального подъема. В этот период расцветает испанский театр, вырастая, подобно английскому, из средневекового театра и выдвигая такого крупного драматурга, как Лопе де Вега (1562—1635), творчество которого и отмечено стремлением к созданию испанской Т. («Звезда Севильи», «Наказание — не мщение»). Однако особые условия исторического развития Испании — тяготевшая над ней в самую блестящую пору ее расцвета власть католической церкви с ее мрачной инквизицией, своеобразие испанского абсолютизма, сходного с «азиатскими формами правления» (Маркс) и тормозившего капиталистическое развитие страны, — придают особый характер испанской драматургии, в которой веяния Ренессанса, образы типичных людей Возрождения переплетаются с художественным воплощением принципов незыблемой феодальной верности богу, королю и дворянской чести. Дух церковности, узость мировоззрения не дают испанской драме XVI в. подняться до высокого уровня Т.; даже Лопе де Вега создает лишь кровавые трагедии, где драматический конфликт строится на столкновении притязаний личности с волей короля или бога и на торжестве последней.

Полувеком позднее, в эпоху упадка Испании, жанр трагедии стремится культивировать Кальдерон де ла Барка (1600—1681). Его Т. проникнуты острым ощущением гибели и ничтожности земной жизни («Жизнь есть сон») и пламенным религиозным фанатизмом; они проникнуты аристократизмом; они утверждают торжество феодально-католических принципов над разумом, над необходимостью, над реальным миром («Стойкий принц»). Эти Т. передают настроение эпохи сдвигов и ломки, но эпохи, воспринятой художником уходящего мира, художником, не умеющим подняться до предчувствия нового и ищущим разрешения конфликтов не на земле, а в потустороннем мире. Испанская Т., порожденная, подобно английской, эпохой социальной ломки, не достигает подлинного расцвета жанра, присущей ему идейной глубины. Ее застойное мировоззрение, резкое сужение ее социальной базы в сторону аристократизма зачастую стирают грани между Т. и средневековыми насыщенно-религиозными (у Кальдерона) и кровавыми (у Лопе де Вега) autos. В условиях испанской католической реакции утверждается барочный жанр трагикомедии .

В XVII в., в эпоху нового наступления буржуазной культуры на средневековую, в эпоху рождения материалистической философии и борьбы опытной науки со схоластикой, во Франции вновь рождается трагической жанр. Минуя опыт испанской и английской Т., французская Т. обращается к античной древности, воспринимая ее через академические опыты гуманистов, учась у драматургов «Плеяды» и итальянского барокко. Но безжизненная формалистическая Т., которую пытались создать ученые любители древности, наполняется новым содержанием и подымается до уровня высокого искусства со значительным идейным багажом.

Вырастая на основе философского рационализма, французская классическая Т. XVII в. выдвигает передовые прогрессивные идеи единства нации и гражданского долга. Проблема личного и общественного решается в пользу общественного, принимающего своеобразную форму преданности абсолютному монарху. В Т. классицизма гибель героя есть необходимое следствие столкновения личного чувства и гражданского долга, которым определялось поведение героя.

Великий драматург эпохи становления абсолютизма Корнель (1606—1684) создает наиболее законченные образцы классической Т. Его Т. проникнута героическим пафосом; его темы — войны, революции, важные государственные интересы, требующие самопожертвования; его герои — фанатики гражданского долга, утверждающие в строго картезианском духе примат разумного нравственного принципа над чувством и воображением. Затянутая в строгие рамки классической поэтики, французская Т. с ее рационалистическим построением, законом трех единств, античными сюжетами, александрийским стихом, — глубоко противоположная по форме шекспировой Т., — является по существу тем же жанром, ибо ее сущность также — в понимании жизни как движения, в признании связи частной судьбы человека и общей закономерности, в раскрытии гибели героя как проявления этой закономерности, в пафосе общественного звучания Т.

Когда бурное становление абсолютизма сменяется его мирным процветанием, когда застывает в неподвижности сословное государство, классическая Т. становится каноническим «высоким» жанром придворного театра, утрачивает свое передовое общественное значение, переходит в творчестве Расина (1639—1699) к личным проблемам любви и страсти и, сжимая свои рамки, изощряя формальную сторону, деградирует как жанр.

В XVIII в. передовая роль переходит к иным драматическим жанрам. В эпоху первой французской революции классическая Т. еще раз оживает, наполняясь новым, революционным содержанием, у М.-Ж. Шенье (1764—1811) (знаменитая Т. «Карл IX или Варфоломеевская ночь»), Сорена, Лагарпа и др. Но «едва новая общественная формация успела сложиться, как исчезли допотопные гиганты и все римское, воскресшее из мертвых, — Брут, Гракхи, трибуны, сенаторы и сам Цезарь» (Маркс, «18 брюмера Луи Бонапарта», Собр. соч., т. VIII, стр. 424), исчезла во Франции и Т.

В период Sturm und Drang’а — этого эстетического и морального бунта против гнета феодализма — в Германии возникает трагедия Шиллера (1759—1805) и Гёте (1749—1832). Мятежные трагедии Шиллера («Коварство и любовь», «Заговор Фиеско», «Разбойники») ставят проблемы буржуазно-демократической революции, переустройства общества, рисуют героические образы борцов за свободу. Подобно социально заостренным Т. раннего Гёте («Гец фон Берлихинген»), изображая всемирно-исторический конфликт уходящего феодализма с нарождающейся эрой бюргерства, отражают бурную эпоху своего возникновения не только пафосом содержания, но и художественной формой, разрушающей каноны классицизма.

Когда же эстетический бунт против действительности сменяется в творчестве Гёте и Шиллера примирением с действительностью, — трагедия Гёте становится чисто эстетической формой, застывшим слепком классических античных образцов, воплощающим чуждые Т., как жанру, идеи отречения, примирения («Ифигения»); Шиллер обращается к т. наз. «трагедии рока».

В первые десятилетия XIX в. мучительное желание разбитых и уходящих классовых групп задержать наступление капитализма, болезненное сознание невозможности противостоять ему, порождая глубокий идеологический кризис, выливаются в фетишизацию неумолимой закономерности общественного процесса, эстетически воплощающуюся в форме Т. рока, которые занимают видное место в творчестве Шиллера («Мессинская невеста», «Мария Стюарт»), Клейста («Пентезилея»), З. Вернера, Грильпарцера, Уланда и др. В Т. рока судьбы героев решены с самого начала; человек изъят из окружающей среды и противостоит бессмысленной судьбе; в отвлеченной внеобщественной сфере слепо действуют необъяснимые силы, «судьба играет в жмурки с человеком» (Геббель). Если для древнего грека идея судьбы была формой познания мира, если за ней скрывалось признание закономерной обусловленности всех поступков личности, связь между случайным и необходимым, — в новой «трагедии рока» раскрывается понимание мира как бессмыслицы; идея судьбы есть форма ухода от познания мира; действительность есть царство бессвязной случайности. «Трагедия рока», лишенная идеи объективной закономерности, являет признаки распада жанра.

В творчестве французских романтиков (В. Гюго) Т. как жанр переживает дальнейшее разложение. Культивируя драму, подобно Т. разрешающую драматический конфликт гибелью героя («Эрнани», «Марион Делорм» и др.), романтики, в согласии со своей художественной концепцией, выдвигают случайное в ущерб необходимому, частное в ущерб общему, разрывают связь личности со средой, ищут единичного, неповторимого, гротескного. Гибель героя романтической драмы не утверждает торжества закономерной необходимости, нравственного закона над ограниченной человеческой личностью, но имеет частный, индивидуалистический характер.

К середине XIX в. в сложившейся буржуазной литературе Т. как жанр исчезает, вытесняется бытовой натуралистической драмой. Лишь к концу века у Ибсена и символистов (Метерлинк, Л. Андреев) появляется тяга к созданию Т. Но тот род драмы, который возникает в результате этой тяги, — драма, проникающая в чисто психологические глубины, «все больше уходящая в глубину души, в тишину и внешнюю неподвижность интеллектуальных переживаний» (Л. Андреев). Такая драма свидетельствует именно о том, что сознанию эпохи буржуазного распада чуждо трагическое как объективная категория; она подменяется глубоко субъективным истолкованием любого жизненного явления как носящего в себе трагедию. Еще ярче выражается эта утеря объективного трагизма, наряду с усилением субъективного переживания трагического в жизни, в проникнутом ощущением безысходной гибели творчестве Кайзера, Хазенклевера, Унру и др. экспрессионистов . Их драматургия, перенося центр мира в человеческую душу, разобщает человека с миром, уводя его от того признания закономерной связи человека и мира, на которой строится жанр Т.

Т. в России является впервые в XVIII в. в творчестве Сумарокова (1718—1777). Это — подражательные, чисто эпигонские попытки насаждения классической Т. с ее абстрактными образами, строгостью в соблюдении трех единств и напыщенным слогом. Таковы же и реторические Т. «российского Расина» — Княжнина. В начале XIX в. патриотическое возбуждение, подъем общественной жизни, глубокие переживания народа, связанные с 1812 годом, оживили русскую Т., выдвинув историческую трагедию Озерова («Дмитрий Донской»), Зотова, Глинки, Плавильщикова и др. В этот период выступает как теоретик трагического жанра Катенин, обосновывая принципы классической Т. Схлынувшая волна общественного подъема уносит с собою и подъем Т.; эпоха николаевской реакции культивирует в театре, наряду с чувствительной мелодрамой, фальшивую казенную историко-патриотическую трагедию Кукольника, Полевого, Гедеонова.

Во второй четверти XIX в. является пушкинский «Борис Годунов» — первая великая русская Т., первый трагический характер в русской литературе, самобытный по национальному содержанию и приемам творчества. В критических высказываниях Пушкин формулирует тему Т. как таковой — судьба человека и судьба народная, — в то же время подчеркивая свое следование методу Шекспира в изображении характеров. В «Каменном госте», «Пире во время чумы», «Скупом рыцаре» Пушкин вновь поднимает драму на уровень высокой Т., создавая оригинальный жанр «маленьких Т.». Но этот исключительный момент высокого проявления трагедийного творчества в России, связанный с владевшим лучшими умами ощущением того, что «воистину некий мир погибает», и «предчувствием нового, имеющего возникнуть на месте старого» (Чаадаев, письмо к Пушкину, 1831), сменяясь годами николаевской реакции, не ведет за собой создания русской национальной Т.

II. Уже этот, не исчерпывающий всего конкретного разнообразия, обзор истории жанра показывает, что отнюдь не все эпохи были способны культивировать Т. Трагедийное творчество вспыхивает с предельной силой в эпохи крупнейших социально-исторических сдвигов, смены социальных укладов, когда воочию обнажаются основные жизненные узлы, в эпохи великих переоценок философских, этических и эстетических норм. Периоды расцвета Т. совпадают с теми периодами истории человечества, когда «старый порядок, как существующий миропорядок, боролся с миром, еще только рождающимся; на его стороне было всемирно-историческое заблуждение, но не личное» (Маркс, Соч., т. I, стр. 402). Греческая Т. вышла из недр синкретического культового обряда и стала художественным жанром, ибо новое мировоззрение, резкий переход от патриархальной неподвижности к бурной ломке старого социального уклада породили эту новую поэтическую конструкцию, художественную форму, являющуюся адекватным выражением ощущения жизни как бурно протекающего процесса. Идея рока, заложенная в античной Т., не составляет ее сущности, эта идея привнесена в Т. унаследованным религиозным мировоззрением древнего грека, но не существенна для Т. как жанра. Сущность античной Т. — в ощущении столкновения человека с необходимостью и возможности его борьбы с нею; в признании органической связи между судьбой отдельного человека и общей закономерностью жизни. Та же сущность жанра вскрывается и в трагедии Шекспира, умевшего осознать противоречия жизни героев как противоречия живых социальных сил. То же острое чувство борьбы двух принципов отношения к миру заложено и в творчестве Корнеля. И как бы ни были различны особенности исторического сознания, общественные запросы, конкретные художественные идеи, которые отражались в различных Т., — Т. как жанр выражает собой определенный тип самосознания, определенные настроения, определенное отношение к действительности, которое может быть сформулировано как отрицание плавного и постепенного хода жизни, как острое восприятие жизни в движении, как стремление проникнуть в действительность путем «раздвоения единого и познания противоречивых частей его» (Ленин, Философские тетради, 1936, стр. 325).

Содержанием Т. всегда являются великие исторические противоречия, столкновения противоречивых социальных сил, предстоящие художнику, в зависимости от его мировоззрения, то в абстрактной мистифицированной форме — как рок, как провидение, как непреложный нравственный кодекс, то — в разрыве со старой метафизикой, — как закономерности исторического процесса. «Для трагедии в ходе и развязке частного действия должно быть видно господство какой-нибудь высшей силы, которая управляла бы событиями этого мира» (Гегель). Являясь адекватной художественной формой выражения трагического, как объективной категории действительности, Т. создается на основе признания торжества необходимого над случайным, общего над частным, — торжества утверждающей себя жизни над единичным поражением. В Т. художник подымается над миром единичного и случайного, не занимается замкнутой в себе индивидуальностью, но дает широкое обобщающее драматическое изображение значительного этапа развития человечества, выступает с драматическим решением философских проблем. Мир предстает в Т. как закономерно движущееся целое, и необходимость, открывающаяся в развязке, «есть уже не слепая судьба и неразумная, которую многие называют древней судьбой. Эта судьба есть высокий разум событий» (Гегель).

Замкнувшаяся в себе индивидуальная страсть, печальная участь человека, сложившаяся в силу бытовых условий, несчастный случай, обрушивающийся на человека извне — не могут быть темой Т. Трагическим событием, трагической судьбой является лишь та, которая с необходимостью постигает героев; герой Т. гибнет в силу своеобразного величия своей натуры. «Великие религиозные реформаторы, мученики за свои убеждения, бойцы за политическую свободу ... люди мысли, падающие жертвой своих открытий — таковы герои трагедии» (Готшалль). Судьба трагического героя необычайна; его душа раскрывается незаурядно; его страсти достигают титанического напряжения, но они никогда не становятся болезненными, патологическими. Трагическая судьба героя не вызывает ни тоски, ни ужаса перед жизнью; в гибели героя запечатлевается «торжество истины над ограниченной человеческой личностью» (Белинский). Жанру Т. органически чуждо слезливо-сентиментальное или романтически-упадочное отношение к действительности; развязка Т. долженствует вызывать не пессимистическое отчаяние, не грустное примирение с судьбой, но волю к жизни и борьбе; гибель героя Т. вызывает не страх перед судьбой, необходимостью, гибелью, но учит, что «есть нечто сильнее судьбы: это дух, мужественно сносящий ее».

Теория Т. как художественного жанра насчитывает многовековую давность. Первые намеки на теорию Т. сохранены во фрагментах высказываний великих греческих трагиков. Известно предание о споре Софокла с Еврипидом, в котором Софокл утверждал, что «людей в трагедии нужно изображать такими, какими они должны быть», Еврипид же — что «такими, каковы они в действительности».

Впервые изложил стройную теорию трагедии Аристотель в своем трактате «Поэтика» (написанном между 336—332). Излагая историю возникновения Т. из дифирамба, Аристотель определяет Т. в ее законченной форме как «подражание действию важному и законченному, имеющему определенную величину, при помощи речи, в каждой из своих частей различно украшенной, посредством действия, а не рассказа, совершающее посредством страха и сострадания очищение (катарсис) подобных страстей». Это определение, решающее вопрос о сущности Т. раскрытием ее конечных целей, ее художественного эффекта, послужило предметом обширных комментариев, обсуждавших, какое значение — этическое, эстетическое или патологическое — имеет катарсис, и стало одним из спорных пунктов теории Т. в буржуазной эстетике. Страх и сострадание, являясь сущностью Т., не должны, по Аристотелю, возбуждаться внешними эффектами, но вытекать из связи действия самой Т. Эти ощущения вызываются зрелищем страсти, — «действия болезненного и разрушительного». Страсть свойственна трагическому вымыслу, она неразделима с трагическим действием. Страх и сострадание определяют облик героя Т. Героем Т. не может быть человек добродетельный, ибо переход добродетели от счастья к несчастью возмущает зрителя; не может быть им и порочный, ибо «сострадать можно лишь тому, кто несет кару незаслуженную, а страшиться можно лишь за равного нам». Трагический герой не должен быть ни добродетелен, ни порочен; он должен впасть в злосчастие по какому-нибудь греху и притом ранее пользоваться великим почетом и счастием. Развязка Т. не должна награждать добродетель и карать порок, — она должна представлять незаслуженную, но объективно оправданную гибель героя, вытекающую из развития действия. Т. должна развивать одно законченное действие, образуя логическое целое.

Все эти положения Аристотеля возникли как наблюдение и обобщение живого творческого опыта греческой Т., но в эпоху Возрождения они были восприняты как законы нормативной эстетики и подверглись многим истолкованиям и кривотолкам. На ранних ступенях развитие теории Т. в буржуазном обществе шло исключительно в плане интерпретаций «Поэтики» Аристотеля. Эстетическая мысль молодой буржуазии цепко хваталась за античные образцы как за оружие в борьбе против средневековой культуры. Подлинная трагедия Ренессанса, органически выраставшая из средневекового театра, — трагедия Марло и Шекспира, — игнорировалась теоретиками, отвергалась как внеэстетическая, варварская форма. Трагедия Шекспира возникла без теоретических предпосылок, сама давая обильный материал для новых теоретических обобщений и выводов. Т. же классицизма, создаваясь на основе ряда академических опытов гуманистов, получила от теории готовую форму и установленные правила, в которые втискивала свое содержание. Трагедии Корнеля предшествовал ряд трактатов, разрабатывавших каноны «правильной» Т., окончательно сформулированные Буало в его «L’Art poétique» (1674). Тщательно разрабатывая правила формального построения Т., теория классицизма не обогатила классической Т. в смысле ее философского содержания; напротив, она дезориентировала трагедийное творчество, выпячивая узко-формальные вопросы, вроде трех единств, и подчеркивая как существенное в Т. не ее широкие обобщения, гражданский пафос и общественную значительность, а метафизические «страдания» и «страсти».

В XVIII в., когда Т. уступила место новым драматическим жанрам, возникла новая теория драмы, враждебная классицизму в его теории и творческой практике. Дидро и Мерсье выступили с резким отрицанием Т., какую оставил им в наследие классицизм, ее канонов, ее событий и ее героев и выдвинули бытовую буржуазную драму с сюжетом «простым, семейным, близким к действительной жизни». Почти одновременно с развитием новой теории драмы во Франции, с оппозицией классицизму в Германии выступил Лессинг (1729—1781), уделивший в своей «Гамбургской драматургии» большое место истолкованию Аристотеля, в неверном понимании которого Лессинг упрекал представителей классицизма. Комментируя Аристотеля, Лессинг раскрывал сущность Т. и ее воздействия на зрителей как морализирующей семейной «буржуазной трагедии» — жанра, аналогичного мещанским драмам Дидро.

Вместе с немецкой классической философией появилась общеэстетическая теория Т., ставившая проблему сущности Т. как явления искусства и трагического как явления действительности. Отправляясь от суждения Канта о трагическом, как о «виде возвышенного, осложненном моментом борьбы и гибели сильной личности в столкновении с непреодолимой силой обстоятельств», Шиллер создал теорию Т., в которой «страдание» является центральным пунктом Т., ибо «высшее нравственное удовольствие всегда сопровождается страданием». Законы трагического искусства состоят в изображении страждущей натуры и нравственного сопротивления страданию. «Трагедию можно бы назвать поэтическим подражанием связному роду событий, показывающим нас, людей, в состоянии страдания и имеющим целью вызвать наше сострадание» (ст. «О трагическом искусстве»). В свете дуализма кантовской этики Шиллер определяет трагическое страдание как вечную борьбу слепого инстинкта и разумной воли, как конфликт между чувственным стремлением и моральным долгом; если это страдание выявляется по закону необходимости, когда человек вынужден искупить свою вину, — то это страдание эстетически велико и должно служить основой Т. При этом «та трагедия будет самой совершенной, в которой вызванное страдание будет последствием не столько содержания, сколько наилучшим образом употребленной формы. Она может считаться идеалом трагедии». Таким образом снимается смысл Т. как художественной формы, адекватной пониманию трагического как объективной категории действительности.

В условиях идеологического кризиса начала XIX в., в атмосфере болезненного распада и бегства от действительности, столь ярко выразившихся в немецком романтизме, возникла как своеобразная параллель к «трагедиям рока» теория трагедии Шопенгауэра, усматривавшая в Т. изображение неизбежного зла мироздания и отрицание воли к жизни.

Теорию Т. развивали также немецкие романтики в лице А. Шлегеля, выдвигавшего как наиболее существенное для Т. идею необходимости, лежащую, по мнению Шлегеля, в основе Т. как жанра. Трагическое для Шлегеля есть борьба свободы с необходимостью, причем завязка Т. есть ощущение свободы; развязка ее — сознание необходимости.

Наконец Гегель ставит вопрос о теории Т. в систематическом и в историческом разрезе. Подчеркивая объективный характер Т., Гегель считает содержанием Т. коллизию характеров, их целей и поступков, враждебно восстающих друг против друга. В Т. господствуют великие субстанциальные цели, каковы силы мира, семьи, государства; они-то и составляют содержание трагических характеров. В форме исключающих друг друга индивидуальностей нравственные силы выступают друг против друга, впадая в раздор, влекущий за собой вину. Трагическая вина формулируется Гегелем как основа трагической коллизии. «С таким же правом, как трагическая цель и характер, с такою же необходимостью, как трагическая коллизия, существует и трагическое решение этого противоречия». Решение это состоит, по Гегелю, в гибели трагического героя, причем «не страдание и несчастие, а удовлетворение духа служит завершением трагедии, так как лишь при таком конце необходимость того, что случается с индивидуумом, может представляться абсолютной разумностью, и душа в самом деле успокаивается, потрясенная судьбою героев, но примиренная положением вещей». Трагическое есть необходимое следствие конечности, и в то же время все ограниченное и печальное, что содержится в трагическом, разрешается в Т. в высшее единство и ясность.

Рассматривая историю Т., Гегель считает принципом античной Т. субстанциальный пафос; сострадание, возбуждаемое несчастием героя античной трагедии, есть субстанциальное, а не субъективное сострадание, не растроганность; принципом же трагедии Шекспира является субъективное величие характера.

Эстетика Гегеля возвращает так. обр. Т. ее сущность, состоящую не в особенностях формального построения, как то полагали представители теории французского классицизма, и не в изображении эстетически великого страдания, о чем учил Шиллер, но в широком раскрытии через частные коллизии героев общих законов движения мира. Выражая эту сущность Т. как определенного типа самосознания, Гегель, хотя и в превратной, идеалистической форме, решает проблему жанра Т. и уясняет те формально-творческие принципы, на основе которых Т. может раскрыть движение окружающего мира. Так наз. три единства, указывает Гегель, ведут свое начало не от Аристотеля, а от французов; «к числу действительно ненарушимых законов принадлежит лишь единство действия, которое может быть более или менее строгим. Основой действия служит коллизия характеров, поэтому единство действия состоит в предрасположении к коллизии, в обнаружении ее, в борьбе противоположных целей и в разрешении ее. Настоящее драматическое течение событий есть движение к конечной катастрофе без задерживающих эпических эпизодов».

Суждение Гегеля о Т. развертывается на материале античной и шекспировской Т. Современная ему драма, как и драма последующих десятилетий, не поднималась до уровня Т. Буржуазная драма XIX в., проникая в психологические глубины узко-личных, порою патологических переживаний своих героев, снимает проблему трагического как объективной категории действительности. Для позитивистской эстетики XIX в. трагическое есть ужасное в жизни человека.

Точно наблюдая и изображая буржуазную действительность в ее психологических проявлениях, драма XIX в. не идет далее анализа застывшей противоположности обнажившихся противоречий. Трагическое существует отныне лишь в субъективном чувстве. Так с деградацией человека в капиталистическом обществе деградирует высокий жанр большой философской емкости, способный воплотить большое социальное содержание.

Проблема создания социалистической Т. стоит как одна из проблем осуществления метода социалистического реализма в литературе и театре. Если уже в Т. прежних веков борьба народа, борьба человека против родовой, феодальной или капиталистической деградации подымала Т. на уровень высокого пафоса, огромного напряжения творческой мысли, — то пафос становления социалистического общества в борьбе со всеми стоящими на его пути препятствиями, в борьбе с капитализмом должен наполнить Т. неизмеримо более высоким содержанием, ибо он связан с неизмеримо более высоким преобразованием общества. В свете понимания действительности как движущегося, противоречивого, вечно изменяющегося целого, в свете величайшей в истории ломки общественных отношений и человеческого сознания, связанной с процессом формирования нового человека, с развитием нового героизма, Т. как жанр, способный с особой силой и глубиной воплотить все коллизии борьбы за будущее человеческого общества, раскрыть перспективы великих побед сквозь отдельные поражения, отдельные потери, — в литературе социалистического реализма может быть возведена на небывалую высоту.

**Список литературы**

II. Общие проблемы трагедии и трагического: Маркс К., Энгельс Ф., Об искусстве, Сборник под ред. М. Лифшица, изд. «Искусство», М. — Л., 1937

Аристотель, Поэтика, пер., введ. и прим. Н. И. Новосадского, изд. «Academia», Л., 1927

Буало, Поэтическое искусство, пер. С. С. Нестеровой, ред. и вступ. ст. П. С. Когана, изд. «Огни», СПБ, 1914 (то же, Гослитиздат, М., 1937)

Лессинг, Г.-Э., Гамбургская драматургия, изд. «Academia», М. — Л., 1936

Дидро Д., Собр. соч., т. V, Театр и драматургия, изд. «Academia», М. — Л., 1936

Шиллер Ф., Статьи по эстетике, изд. «Academia», М. — Л., 1935

Гегель Ф., Куре эстетики или наука изящного, третья книга, М., 1869 (устарелый перевод)

Его же, Принцип трагедии, комедии и драмы, «Литературный критик», 1936, №№ 3, 5 и 7 (перевод отрывка из «Эстетики»)

Белинский В. Г., Полное собр. соч., под ред. С. А. Венгерова, т. VI, СПБ, 1903 (статья «Разделение поэзии на роды и виды»)

Шопенгауэр А., Полн. собр. соч., т. I. Мир как воля и представление, М., 1901

Эйхенбаум Б., Сквозь литературу, изд. «Academia», Л., 1924

Волькенштейн В., Драматургия, изд. «Искусство», М. — Л., 1937

Лукач Г., Литературные теории XIX века и марксизм, ГИХЛ, М., 1937

Corneille P., Oeuvres, vol. I, P., 1862 (Discours... du poème dramatique de la tragédie — des trois unites)

Saint-Évrémond, Oeuvres, vol. IV, P., 1753 («Réflexions sur les tragédies»)

Lessings Briefwechsel mit Mendelsohn und Nicolaï über das Trauerspiel, Lpz., 1910

Schlegel A. W. von, Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur, 2 Bde, Bonn, 1923

Hegel G. W. F., Sämtliche Werke (Jubiläumausgabe), Bd XII—XIV — Vorlesungen über die Aesthetik, Stuttgart, 1927—1928

Schelling F. W. J., Schriften zur Philosophie der Kunst, Lpz., 1911

Vischer F., Aesthetik, oder Wissenschaft des Schönen, 3 Tle, Reutlingen — Stuttgart, Lpz., 1846—1858

Hebbel F., Sämtliche Werke, Bd II, B., 1901 («Ein Wort über das Drama», «Vorwort zu Maria Magdalene»)

Nietzsche F., Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik, Lpz., 1873

Bahnsen J., Das Tragische als Welgesetz.., Lpz. — Lauenburg, 1877

то же, Lpz., 1931

Dejob Gh., Ètudes sur la tragédie, P., (1897)

Lipps T., Der Streit über die Tragödie, Hamburg, 1891

Volkelt J., Aesthetik des Tragischen, München, 1897

то же, 3. Aufl., 1917

Courtney W. L., The Idea of tragedy in Ancient and Modern Drama, Westminster, 1900

Georgy E. A., Das Tragische als Gesetz des Weltorganismus, B., 1905

Görland A., Die Idee des Schicksals in der Geschichte der Tragödie, Tübingen, 1913

Hirt E., Das Formgesetz des epischen, dramatischen und lyrischen Dichtung, Lpz., 1923

Lucas F. L., Tragedy in relation to Aristotel’s Poetics, N. Y., 1928.

История трагедии: Гуковский Г., О сумароковской трагедии, в сб.: «Поэтика», I, изд., «Academia», Л., 1926

Klein J. L., Geschichte des Drama’s, Bde I—XIII, Lpz., 1865—1876

Creizenach W., Geschichte des neueren Dramas, Bde I— IV, Halle, 1893—1909

Bernays J., Grundzüge der verlorenen Abhandlung des Aristoteles über Wirkung der Tragödie, Breslau, 1857

Günther G., Grundzüge der tragischen Kunst aus dem Drama der Griechen entwickelt, Lpz. — B., 1885 (русский перевод 7 и 8 главы книги Гюнтера в кн.: «Педагогический сборник», 1895, №№ 1 и 2)

Laehr H., Die Wirkung der Tragödie nach Aristoteles, B., 1896

Knoke F., Begriff der Tragödie nach Aristoteles, B., 1906

Wilamowitz-Moellendorff U., Einleitung in die griechische Tragödie, 3. Abdruck, B., 1921

Matthaei L., Studies in Greek Tragedy, Cambridge, 1918

Goodell T. D., Athenian Tragedy, New Haven, 1920

Schadewaldt W., Monolog und Selbstgespräch (Untersuchungen zur Formgeschichte der griechischen Tragödie), B., 1926

Fansler H. E., The evolution of Technic in Elizabethan Tragedy, Chicago, 1914

Lucas F. L., Seneca and Elizabethan Tragedy, Cambridge, 1922

Green C. C., The neoclassic theory of tragedy in England during the eighteenth century, Cambridge (Massachusets), 1903

Faguet É., La Tragédie française au XVI-e siècle, P., 1883

то же, P., 1912

Lanson G., Esquisse d’une histoire de la tragédie française, 2 éd., P., 1927

Brunetière F., Études critiques sur l’histoire de la littérature française, VII-e série, P., 1903 («L’évolution de la tragédie)

Weddingen O., Lessing’s Theorie der Tragödie, B., 1876

Poensgen M., Geschichte der Theorie der Tragödie von Gottsched bis Lessing (Diss.), Lpz., 1899

Clivio J., Lessing und das Problem der Tragödie, Zürich — Lpz., 1928

Steinweg C., Goethes Seelendramen und ihre französischen Vorlagen, Halle, 1912

Zinkernagel F., Die Grundlagen der Hebbelschen Tragödie, B., 1904

Benjamin W., Ursprung des deutschen Trauerspiels, B., 1928.