

Г.А. Заславский

Томский государственный университет

**Трагедия Я.Б. Княжнина «Рослав» в историко-литературном
и культурном контексте начала XIX века**

В чем причина сценического многоденствия трагедии восемнадцатого века «Рослав» Я.Б. Княжнина, которая злободневно звучала и в XIX веке?

«Рослав» становится достоянием публики в самом начале 1784 г. и сразу попал в центр споров о русском национальном характере. Но трагедия Княжнина не отошла в прошлое вместе со всем тем, что было в ней связано с конкретными историческими реалиями. Главный парадокс и достоинство пьесы Княжнина – в возможности обнаруживать связь с самыми разными явлениями отечественной культуры, в возможности текста быть актуально прочитанным в новых исторических условиях.

В начале XIX в. трагедия успешно «вошла» в контекст русско-французских отношений. «Рослав» оказался «пьесой кстати». В каком-то смысле, как и «Пожарский» Крюковского, к которому отнес С.П. Жихарев такое определение: «Пьеса кстати, пьеса кстати», <...> а разве этого мало? Мне кажется, это все. <...> Лишь теперь, увидев представление “Пожарского”, я начинаю понимать, что для полного успеха трагедии на русской сцене только и нужно, чтобы они были “кстати” и чтоб играл в них Яковлев» [Жихарев, 1934, с. 290-291]. В случае «Рослава», как известно, совпало и то, и другое.

Уместно отметить и воспоминания С.Г. Волконского: «Поражение Аустерлицкое, поражение Фридляндское, Тильзитский мир, надменность французских послов в Петербурге, пассивный вид Александра перед политикой Наполеона I, – были глубокие раны в сердце каждого русского... Литература воспевала, выясняла всякую особенность патриотических прежних событий отечественных. Живо помню я, с каким восторгом, с каким громом рукоплесканий принимались некоторые места озеровской трагедии “Димитрий Донской” <...>, а при последних сценах этой трагедии, когда Димитрий говорит: “...От нашей храбрости нам нужно ждать управы <...>” – слушатели, наполнявшие залу <...>, преисполненные чувством этой сцены, в глубоком молчании следили за словами актера; а с опущением занавеса начиналось фурорное хлопанье, выражающее симпатии к сказанному и надежду на предстоящие события» [Волконский, 1901, с. 147-148].

Вернувшийся на сцену в начале XIX века «Рослав» утверждает себя в новом для себя контексте романтического искусства, для которого тема национального бытия была наиважнейшей. Тот же Волконский писал: «...порыв национальности словом и делом выказывали при каждом случае», во время, когда происходило «возрождение отечественного достоинства и славы имени русского» [Там же]. «Рослав» становился произведением, успех которому был почти обеспечен.

Можно вспомнить замечание историка театра Б.В. Варнеке о «сознательном» воздействии драматурга на «патриотические чувства своих зрителей» [Варнеке, 1908, с. 188-189]. То, что пьеса, в которой герой хвалил на протяжении пяти действий сам себя и в своем лице россов, пользовалась, огромным успехом, – факт

несомненный. Таким образом, можно сказать, что пьеса Княжнина «Рослав» действительно оказалась «пьесой кстати».

Сохранилось немало свидетельств того, как и на что в спектакле реагировала публика начала XIX века. Вот как описывал С.П. Жихарев исполнение Яковлевым роли Пожарского: «Пожарский (Яковлев) <...> остановился посередине сцены, прискорбно взглянул на златоглавую Москву, прекрасно изображенную на задней декорации, глубоко вздохнул и с таким чувством решимости и самоотвержения произнес первый стих своей роли:

Любви к отечеству сильна над сердцем власть, –

что театр затрепал от рукоплесканий» [Жихарев, 1989, с. 317].

Отметим сходство трагедии Крюковского и «Рослава» Княжнина. Во втором явлении Рослав выходит на сцену в тот момент, когда Кедар уже определился в своих злокозненных планах, а ни о чем не подозревающий герой не способен разгадать их. Он выходит и говорит:

Грущу, отечества драгого отчужденный

[Княжнин, 1961, с. 190, далее ссылки на это издание содержатся в тексте].

В конце этой фразы Княжнин ставит точку, после которой каждый следующий стих трагедии в первые годы XIX века звучал политически злободневно:

*...Российскую страну в плачевны дни сии
Объемлют зависти ужасные змии.
Европа, будуще ее величье видя,
Трепещет, в ней свою царицу ненавидя;
И чтоб пожрать ее, смущая тишину,
Отвсюду к ней влечет кровавую войну... и т.д (с. 190)*

Можно предположить, что успеху «Рослава» и содействовало то, что Княжнину удалось уловить подавленное желание русской публики увидеть собственного героя, лишенного какой бы то ни было порочности, совершенного во всем.

«Рослав» имеет успех и в пору премьеры, и в начале XIX в., а в последний раз исполнялся на петербургской сцене в 1820-м. Трагедия не вытесняется как будто бы сходной по своей функции, как сказали бы сегодня, «военно-патриотической пьесы», трагедией национального героя – «Димитрием Донским». Трагедия В.А. Озерова потесняет «Рослава», но не вытесняет совершенно. Более того, «Рослав» имеет успех еще больший, чем в момент своего первого представления.

Можно предположить, что одной из причин успеха стала и некоторая статичность пьесы, которая воспринималась в начале XIX в. как уже устаревший классицизм. Мотив «старинной» пьесы существенен. Старинный слог «Рослава», впрочем, отмечали уже и зрители XVIII столетия. В начале нового века этот старинный слог обретает черты еще большей значительности. В этом смысле показательным можно назвать поручение Александра I писать царские манифесты А.С. Шишкову, известному своей верностью старинному одическому слогу. На первый взгляд, естественней было обратиться к Н.М. Карамзину, который к тому же был гораздо ближе Александру. Но нет. Сочинение, «в котором кто-то в конце падает на колени и молится богу» читателю просвещенного века, каким был князь П.А. Вяземский, кажется «нелепым» [Вяземский, 1963, с. 87]. Но когда Шишков умер, Вяземский посвятил ему совершенно серьезную запись в своих записных книжках. В двух словах пишет об отпевании, о скоплении народа. Дальше – беглый отзыв, но одновременно поразительный точностью найденных слов, оказав-

шихся рядом с теми ироническими замечаниями, которые недавно он отпускал по тому же адресу. Вяземский называет А.С. Шишкова «героем двух слогов, старого и нового»: «Я помню, что во время оно мы смеялись нелепости его манифестов и ужасались их государственной неблагопристойности, но между тем большинство, народ, Россия читали их с восторгом и умилением, и теперь многие восхищаются их красноречием. Следовательно, они были кстати, по Сеньке шапка. Карамзина манифесты были бы с большим благоразумием, с большим искусством писаны, но имели бы они то действие на толпу, на большинство, неизвестно. А если бы и имели, то что это доказало бы? Что ум и нелепость все равно. А мы все думаем, что все от нас, все от людей. Замечательно, что Шишков два раза перебил место у Карамзина. Император Александр имел мысль назначить Карамзина мин.<истром> просвещения <и назначил после Разумовского>, а в другой раз государственным секретарем после падения Сперанского. Перебил он и третье место у него: президента Академии» [Там же, с. 269-270].

Успеху «Росслава» в начале XIX в. можно найти и чисто психологическое объяснение. Прежде всего следует снова отметить, что представляет собой история, рассказанная Княжниным: выдуманный, почти что сказочный герой, входит в почти что реальную историческую ситуацию. Внедрением Росслава Княжнин доводит драматизм до некоторой предельной точки, опасной взрывом, гибелью, но Рослав, вопреки, кажется, самому здравому смыслу, выходит из этой ситуации победителем и действительно героем.

Начало XIX века знаменуется не только разговорами о войне, – Россия воюет с Наполеоном, до поры – за пределами Российской империи. Очень важно в такой ситуации – для тех, кто вечером приходит в театр, а днем читает «Вестник Европы», который изо дня в день (в данном случае, – идиоматическое выражение, т.к. журнал выходит раз в месяц) следит за тем, как нагнетаются страсти, как все явственней проступают угрозы войны уже здесь, в России. Но война еще только будет. Какою она будет? Чем кончится? В армии в таких случаях чаще проводят учения, – репетиции будущих сражений. На театре, – на драматической сцене, – успех такой пьесы, как «Рослав», становится прогнозируемым, поскольку она отвечает ожиданиям публики, дает именно такое зрелище, которое в этот момент делается необходимым.

Гипотетический персонаж входит в реальную историю, опасную для него. Но он неуклонно движется к обострению конфликта и – выигрывает «сражение».

Аллюзии и параллели возникали уже помимо воли написавшего «Росслава» драматурга. В той же книжке «Вестника Европы», состоящей из четырех номеров за январь-февраль 1807 г., есть раздел «Известия и замечания», целиком посвященный тревожным европейским новостям. Обратим внимание, как называют здесь Наполеона: «враг человеческого рода», «ненасытный хищник», «тиран, питающийся человеческой кровью». Порой создается впечатление, что авторы сообщений получают удовольствие, описывая злодеяния Наполеона. Они негодуют, но описывают события не как действительную угрозу для России, а как некоторые выдуманные истории, как роман, главным героем которого – этаким романтическим злодеем, является Наполеон. Неслучайным, поэтому, становится сравнение Наполеона «по его злодеяниям» с Братом Дьяволом (тот самый Фра Дьяволо), «недавно схваченным и повешенным в Неаполе италиянским разбойником» [Вестник Европы, 1807, с. 79].

«Так! – продолжал Враг человеческого рода: я не хочу воевать, потому что дорого ценю кровь моих народов <его народов!!>» [Там же, с. 72.]. Возмущенный автор позволяет себе высказать собственное отношение к лицемерным словам того, кто ни на один день не прекращает военных действий двумя восклицательными знаками в скобках.

Итак, те, кто днем прочитывал свежие выпуски «Вестника», а вечером шел на представление трагедии «Рослав», мог воспринимать спектакль как невероятно актуальное и политическое зрелище, да иначе и не мог воспринимать, находясь в гуще еще не событий, но уже в гуще такого «словаря», заполнявшего разговоры, статьи перед угрозой близкой войны. Такой зритель искренне аплодировал бесстрашию Рослава.

Можно предположить, что зрителей восхищала именно неколебимость, монолитность фигуры главного героя. К тому же, неколебимость в образе мыслей, неизменность его убеждений соединена (зарифмована) с физической неподвижностью Рослава.

Почему именно неколебимость героя пользуется зрительским успехом, или зрителям нравилось, что Рослав беспрестанно обращался именно к ним, и у них встречал понимание, а у всех, без исключения, персонажей трагедии, понимания не встречал? Дмитревский, как известно, не любил «орал», но как было играть Рослава, роль, всю построенную на патетической декламации, не будучи «оралом»? Ведь Княжнин не показывает жизненной перспективы превращения Рослава в героя, т.е. «перспективы высветления героической возможности».

Предположение, что Рослав – своего рода вариант «Стойкого принца», следовало бы, наверное, отметить: при жизни Княжнина этот шедевр Кальдерона не был известен в России, даже первый перевод «Сонета о розе» из этой драмы был сделан П.А. Корсаковым только в 1809 г. Возможно, конечно, что в России имелись переводы и переделки драмы, сделанные французами или немцами, однако, нам они неизвестны (предполагается, что «вольное переложение» семи начальных сцен комедии Кальдерона «Спрятанный кабальеро» было сделано Екатериной II с французского или с немецкого языка) [Кальдерон, 1989, с. 713]. Во всяком случае, воспоминания об испанской драме – о «драме чести», которые, по словам Н.И. Балашова, «должно рассматривать во вспышках молний барокко», возникают в связи с «Рославом»: «В них реальность преломляется сквозь призму свойственного барокко эмоционального напряжения» [Балашов, 1989, с. 804]. Свобода воли, «одна из главных опорных точек Кальдерона» становится невероятно важной для таких героев Княжнина, как Рослав, Вадим, убеждение главной героини «врача своей чести»: «Что воля – воля, и не властен // Над волею чужой никто», – и для Рослава, и для Вадима всё равно, что девиз их поведения, их поступков.

Тема чести – тема новая для русского общества. В России никогда не было культа чести как национального достоинства, среди веера конфликтов, которые предлагали как возможные Княжнин и прежде Княжнина Сумароков, – все эти споры между любовью и должностью, между необходимостью и душевной потребностью как будто исключали проблему чести и бесчестья.

Трагедия чести, поруганная честь как источник трагической коллизии не привычны для русской словесности, как и для самой русской жизни. Вот как описывал Г.А. Гуковский феномен идеи чести применительно к Сумарокову: «В самом деле идея неприкосновенности личности дворянина и связанные с нею представления о дворянской чести, о *point d'honneur*, обязательном именно для дворянина, и только для дворянина, также как привилегия носить шпагу представлена ему для защиты своей неприкосновенности, – «дело новое, прививное для нашего шляхетства XVIII столетия» [Гуковский, 1936, с. 48]. Если бы у нас были основания считать, что Княжнин был знаком с творчеством Кальдерона, можно было бы сказать, что «Рослав» подобен «драме чести», в том уже, что трагедия эта протекает, по выражению Лопе Де Вега, «без Бога». И вместо идеи христианской, религиозной влагает в уста своего стойкого полководца идею России, что в позднейшие десятилетия, уже после Княжнина, в исторических былях Н. Полевого достигнет почти синонимической близости, – защищать Россию = равно = защищать православие.

Но в «Стойком принце» Кальдерон воспеваает подвиг не испанского, а португальского принца XV в. – Дона Фернандо, в то время как Княжнин прославляет русского полководца, т.е. Росслав действительно хвалит сам себя, но (учитывая его постоянные обращения к партеру) также и зрителей русской трагедии.

«Стойкий принц» – Дон Фернандо – персонаж вполне реальный, в основе сюжета драмы лежат подлинные исторические события середины XV в. При этом у Кальдерона Фернандо попадает в рабство не с самого начала, подавленная любовь для героя столь же трагична, как и мученичество. Быть может, важнее всего, что, отказываясь от возвращения фессцам Сеуты ценою собственного освобождения, Фернандо имеет в виду не славу своей страны: город нельзя возвращать не потому, что он куплен был кровью, щитом и шпагой, а потому, что город стал христианским и теперь его нельзя отдавать на поругание маврам.

Несмотря на большую близость сюжетных ходов, даже некоторых сцен¹, нам придется отказаться от дальнейшего сближения «Стойкого принца» и «Росслава» по уже названной причине. Однако, вытеснение христианской идеи (в трагедии никто не покушается на веру Росслава, хотя, судя по всему, Зафира должна была быть протестанткой, а Христиерн – католиком) при сохранении мученичества героя, выбор мученичества и мученической смерти (вне зависимости от того, что в «Рославе» смерти такой не наступает), нам кажется существенным при анализе трагедии Княжнина.

Отметим, что Княжнин отказывается следовать предложенному самой историей конфликту, который нес религиозный оттенок. Кристиан II вступил в Швецию после освящения его похода особой буллой римского папы, отлучившего Швецию и ее регента Стена Стуре от церкви за принятый протестантизм; таким образом, агрессия приняла характер «священной войны», Кристиан II начал военные действия в роли защитника погрязших церковных прав.

Рядом с «Рославом» было как минимум еще две пьесы, в которых христианская идея подвигала героев на муки и страдания.

В «Полиевкте» Корнеля герой идет и на смерть. Перевод «Полиевкта», сделанный Н. Хрущевым появляется в 1759 г. и тогда же сыгран в Санкт-Петербурге. Однако пафос этой христианской трагедии мог бы быть выражен словами Паулины: «Сердца, не знавшие тревоги и боренья, // Бесчувствием своим внушают подозренья». Для Корнеля смятение Полиевкта, сомнения его души, чрезвычайно важны. Когда в своем знаменитом монологе в IV действии Полиевкт восклицает:

*Погибнуть я готов – мне радостна кончина,
Я не жалею благ земных.
Давно отрекся я от них,
Я дал обет христианина,
И мне отныне Паулина
Препятствие во всех намереньях моих², (с. 497) –*

зритель уже знал, какие тяжкие борения пришлось пережить герою, прежде чем воскликнуть в конце монолога:

*Как счастья, мы кончины ждем,
Как рокового перехода.*

¹ Например, сцены 7 второй хорнады «Стойкого принца» с явл. 1 действия второго «Росслава»: Дон Энроке сообщает Дону Фернандо о завещании покойного короля за «выдачу Инфанта отдать завлеванную Сеуту». На это следует ответ Фернандо: «Замолчи, довольно, // Ни слова более, Энрике: // Слова такие недостойны, // Их неприлично говорить // Ни Португальскому Инфанту, // Ни христианскому Маэстре, // Ни даже подлому и злomu, // Кто в мире как дикарь живет, // Не ведая христовой веры». Пер. К. Бальмонта [Кальдерон, 1989, с. 207].

² Перевод Т. Гнедич, цит. по: [Корнель, 1984, с. 497-500].

*Туда, где не хотят свободы,
И не жалеют ни о чем (с. 497).*

Понятно, что влечет к смерти Полиевкта, – он уверовал в Бога, он знает, что его ждет за гробом, и именно это позволяет ему поэтизировать смерть, говорить Паулине:

*О, если б знала ты, как жизнь мелка и бrenна,
И как дары, что смерть несет, – благословенны! (с. 500)*

Росслав, который уже «имя заслужил российского героя», мечтает, мы бы даже сказали, вожделеет смерти мученической, достойной его геройской жизни. И быть может, даже более величественной тем, что она как бы соединяет в одной точке, в одном поступке всю его подвижническую жизнь. Но за гробом – что его ждет? Он не думает об этом. Единственное, на что он надеется после смерти, так это на славу своему имени.

Росслав может быть назван не подобием, а антиподом Полиевкта и его российский последователя – героя сумароковской драмы «Пустынник», Евмения. Сумароков и сам переведил из «Полиевкта» и монолог героя из IV акта был даже опубликован в сентябре 1759 г. на страницах «Трудолюбивой пчелы», а «Пустыника» он взялся переделывать как раз в пору знакомства с Княжнинным.

Если уж искать подобия Росславу, то Евмений им окажется скорее. Потому, что если для Корнеля суть трагедии «Полиевкт» – в борении души героя и его сознательном приходе к Богу, то Сумароков оставляет сомнения за рамками своей драмы. Мы знаем только, что Евмений, сражавшийся немало во славу Киева, «отвращая враждебные набеги», не чувствовал прежде такого неодолимого влечения к Богу, точно так же, как Росслав, совершая подвиги во славу России, не был так «зациклен» на своей патриотической идее, и только оказавшись вдали от России, почувствовал такую острую необходимость национальной самоидентификации.

Росслав может быть назван антиподом Полиевкта и в том смысле, в каком позволяет сделать такой вывод следующий спор между Полиевктом и Паулиной в 3-м явлении IV действия:

Паулина:

*...Кто вам право дал всю кровь свою отдать?
Ты получаешь кровь от предков по наследству,
Перед отчизной долг тебя связует с детства –
Народу и стране кровь отдавать свою!*

Полиевкт:

*И я готов за них отдать ее в бою!
Я знаю, что герой любим страной по праву, <...>
Народу жизнь моя принадлежит, я знаю! <...>
Я за свою страну геройской, смерти рад,
Но смерть за Господа – превыше всех наград (с. 499).*

Можно понять, что зовет на смерть Полиевкта; понять причины, зовущие на муку и смерть Росслава – затруднительно. Сходство в поведении, заметное при сопоставлении Росслава с Полиевктом и Росслава с Евмением, можно продолжить, сравнив героя Княжнина не с драматическим героем, а – напрямую – с персонажами житийной литературы.

Возьмем для примера житие первых русских святых-страстотерпцев – Бориса и Глеба. Как пишет Георгий Федотов, «в большинстве случаев представляется невозможным говорить о вольной смерти: можно говорить лишь о непротивлении

смерти. Непротивление это, по-видимому, сообщает характер вольного заклания насильственной кончине и очищает закланную жертву там, где младенчество не дает естественных условий чистоты» [Федотов, 1990, с. 50]. Для нас важно то обстоятельство, что первые русские святые приняли смерть не за веру во Христа, – их смерть, по слову Федотова, была в следовании Христу. Росслав как будто подобен святым мученикам, тем, кто выбирает «вольное мучение».

В чем же тогда отличие его от них, что не позволяет все же признать за Росславом «подвиг непротивления, <...> русский национальный подвиг», названный Федотовым «подлинным открытием новокрещеного русского народа» [Там же, с. 95]. Попробуем разобраться. Умереть мученически – есть «сокровенное желание сердца коего», признается Борис перед гибелью. У него была возможность выбора иного пути и иной жизни, не обещавших мук, однако, он отринул такой путь, как недостойный себя. Подобно Росславу, святой мученик Михаил, князь Черниговский, «самый почитаемый из святых князей после Бориса и Глеба» [Там же, с. 95], замыслив «кровь свою за Господа пролить», «возгорается духом», в его поведении обращает на себя внимание радость, с которой он ожидает мук, смерти, оттого и торопится он, «молясь Богу и распаяясь сердечною к Нему любовью и желая венца мученического, как стремится олень на источники водные», «палимый ревностью о Боге, с веселием ожидал венца мучений» [Там же, с. 95]. И когда его били, он не говорил ничего, кроме «я – христианин».

Росслав, как человек искушенный, ведет себя в похожей ситуации по правилам, – так, как «положено» поступать в таких случаях, как бы поступили на его месте только что названные христианские мученики и страстотерпцы. Его поведение буквально строится по житийным канонам. Росслав вожделеет смерти, и с «веселием» ее ожидает, «желает венца мучений», и на все вопросы отвечает только то, что он – росс (!).

Но смерть, равнодушная к нему, обходит его стороной. Росслав, выходит, – трагический герой без трагической развязки.

Величие добродетели – не есть основание для трагедии.

Но – отсутствие трагической развязки несколько не мешает страданиям Росслава, как не мешало и успеху трагедии. Можно предположить, что зрителей привлекло не различие, на которые мы только что указали, а как раз сходства, которые мы также не обошли вниманием. И даже развитие одного из мотивов «Полиевкта», который в трагедии Корнелия развития не получает: в самом начале трагедии (3 явл.1 действ.) Стратоника, наперсница Паулины, говорит: «Вы – римлянка, а он – отважный армянин. // И вы должны бы знать, что наши два народы // Различны мыслями». Этот мотив был воспринят не только Княжнинным, но и в дальнейшем – другими драматургами, выстраивавшими в своих драмах оппозицию «русский – другой», поскольку другими могли быть и шведы, и поляки.

Княжнин обращает внимание на техническую сторону христианской трагедии, равно как и последовавшей затем на русской почве христианской драмы. Опуская причины, которые движут поступками вышеупомянутых Полиевкта и Евмения, он оставляет следствия, и их помещает в центр своей трагедии: «Их гонят и казнят – им это благодать, // Их радость – умереть, их счастье – пострадать».

В христианском стоицизме Полиевкта Княжнин выбрал стоицизм.

Так случилось, что Княжнин своей трагедией откликнулся на потаенные чаяния русской публики, близко подошел или даже прикоснулся к некоему феномену русской культуры, в которой всегда превозносилась добродетель особого рода. Об этом, в частности, писал Г.А. Гуковский: «Тема “Добродетели” все время всплывает в творчестве всех поэтов и прозаиков школы Сумарокова. Это стоическая добродетель отречения от личных интересов, от эгоистических стремлений к благам жизни. <...> Сухая, неподвижная этика, их мертвенный идеал добродетельного человека, отказавшегося от всех “страстей”, идеал, так явственно ведущий назад,

вглубь истории, ведущий вдаль от практических завоеваний ее <...>, идеал самообуздывания и обуздывания хода истории в целом, – как он не похож на активные, полнокровные уже с самого начала сентиментальные представления о добродетели английского и французского буржуа XVIII века, для которого добродетель – это гарантия честности торговой фирмы, основа крепости семьи <...>, обеспечение нормальной, спокойной, уверенной в себе жизни человека, целиком – на земле, целиком погруженного в практические бытовые интересы <...>. Дидро призывает юношу в публичный дом, или, чтобы избежать опасности заразиться, предлагает ему онанизм, как здоровую меру самосохранения. <...> Добродетель павших – эта тема уже привлекает к себе внимание буржуазной литературы Запада. <...> Мораль Сумарокова уходит корнями в средневековый аскетизм <...>. Супружеская любовь, бытовые связи мужа и жены и т.п. <...>, тема, весьма распространенная у французов, также отсутствует у российской дворянской интеллигенции. И дело здесь не только в проблеме “сентиментализма”. Дело в ненужности для них этой темы» [Гуковский, 1936, с. 102-103].

Мы прежде задали себе вопрос: насколько правомерно было бы утверждать, что страдания, на которые идет Рослав, в самом деле необходимы для блага России. Но есть, видно, некая аура подвига, способная зачаровывать, забывать обо всем, отдаваясь целиком его властному обаянию. Желание оказаться во власти такого именно поля притяжения, вероятно, отвечало желаниям и чаяниям публики.

Перевод христианской трагедии «Полиевкт» и трагедия Княжнина «Рослав» появляется в России с перерывом в четверть века. Для русской культуры этот отрезок может быть назван значительным, хотя для истории 25 лет – это немного.

Две пьесы предлагали два разных пути, каждая могла дать начало традиции. Однако, «Полиевкт» вызвал только одно подражание на русской почве, в то время когда Сумароков, как будто чуждый схоластической традиции, «написал драму “Пустынник” в старинной манере как бы школьной драмы» [Гуковский, 1982, с. 122].

Для нас в «Пустыннике» существенно то, что Сумароков выводит своего героя в тот момент, когда сомнения уже преодолены, и Евмений, по его собственным словам, уже недвижим в своих мыслях. Эта неподвижность заставляет вспомнить Рослава; и эта неподвижность и неколебимость восхищает родных Евмения и заставляет в конце концов просить у него прощения за прежние попытки столкнуть его с избранного пути, а жена уходит в пустыню следом за ним. И Евмений говорит о своей охоте пролить кровь, но пролить ее за Господа. Любовь к смерти Рослав, скорее, связан с житийной драмой, для классицизма такая любовь никогда не была расхожим мотивом. Смерть – закономерная точка в конце пути того, кто не поступился собственной честью или наказание тому, кто был обуян злодействами.

«Пустынник», хотя и входил в репертуар российского театра, последователей не вызвал. «Рослав» же положил начало традиции, подхваченной и продолженной Полевым, Кукольниковым и многими другими авторами, традиции, жившей долго в русском театре, как и в русской литературе. Жизнь Рослава, как жизнь какого-нибудь мученика выглядит настолько полной, что обыкновенная любовь рядом с этой жизнью, со страстью великих душ, должна была казаться профанацией. Страсть любовная не стоила его всепоглощающей любви к Отечеству и ничто этой любви его не стоило.

На близость «Рослава» и «Полиевкта», кстати сказать, указывал в очерке, посвященном Корнелию Ю. Веселовский. Именно в смысле способности героя преодолеть любовную страсть: «Один из русских подражателей автора “Сида”, Княжнин, очень удачно формулировал впоследствии этот взгляд (способность “поставить спасение своей души выше всех мирских наслаждений и почестей, не дорожить своею жизнью” – Г.З.) в известном стихе, попадающемся в его “Росла-

ве”: “Тиранка слабых душ, любовь – раба героя”...» [Веселовский, 1910, с. 52]. К любви Росслава к Зафире правильнее всего отнести термин, предложенный биографом Корнеля Густавом Лансоном, считавшим, что иногда герои Корнеля переживают «полустрасти» – «настолько велика сила воли, что страсти, с которыми он борется и побеждает могут показаться ничтожными, не опасными для героя. <...> Невольно возникает вопрос: всегда ли может даже идти речь о настоящей борьбе, раз в иных случаях одной из борющихся сторон победа обеспечена заранее?» [Там же, с. 53].

Взглядом на любовь своего героя, Княжнин как раз близок к Корнелю, у которого Дон-Диего, отец Родриго в «Сиде» убеждает сына быть строгим «к этим слабостям»: «Честь у мужчин одна, возлюбленных так много! // Любовь забыть легко, но честь нельзя никак» (Перевод М. Лозинского).

Но едва ли можно согласиться с Асеевым [Асеев, 1977], который не принимал в расчет любовной интриги в «Росславе». В трагедии Княжнина «любовная история» связывает и «разводит» Зафиру, Кедара, Христиерна и Росслава и определяет душевные движения, во всяком случае, троих: Росслава, Зафиры и Кедара. Асеев прав в той мере, в какой говорит о сведении к минимуму традиционной любовной интриги. В самом деле, в «Росславе» она нетрадиционная. Зафира – вся во власти страсти (какую обычно испытывают лишь «полуотрицательные» героини – Гермиона, Федра, Роксана у Расина, Камилла или Родогуна Корнеля, Федима – в «Артистоне» Сумарокова, но не Оснельда, не Семира и пр.). У Княжнина выходит, что борется Зафира постольку, поскольку у нее нет соперниц (в трагедии других женских ролей вообще нет). Если уж искать Зафире прототип, то едва ли за этим нужно обращаться к классицистским трагедиям. Подобно тому, как маленькая шишечка на колпаке Арлекина – память о рожках черта, так и Зафира сохраняет черты, роднящие ее, скорее, со школьной драмой; в ней, конечно, уже трудно различить черты одного из Друзей Мира – аллегорической фигуры, воплощавшей земное зло, однако, с точки зрения школьной драмы, она несет функцию искушения главного героя, поскольку, подпав под ее влияние, если бы это стало возможным, Рослав превратился бы в пособника Христиерна, который, кстати, не утратил совершенно сходства с самой аллегорической фигурой Мира, – в «Страшном изображении...» (1702). Мир характеризовался как раз чертами земного монарха-завоевателя.

В третьем акте Зафира буквально уговаривает Росслава:

*...Гордость отложя, для Россов бесполезну,
Тирану покорись, себя освободи <...>
Отверзи таинство (с. 217).*

Эта сцена Зафиры и Росслава – сцена искушения, кажется, восходит к некоторой школьной драме, где Сласть и Блуд приходили искушать отринувшего земные наслаждения героя.

Количество искушений и соблазнов роднят «Росслава», впрочем, еще больше с народной драмой, с лубком. Кажется, что все намереваются соблазнить русского героя, – его уговаривает, как мы уже сказали, Зафира, хочет привязать к себе; Христиерн угрожает ему, хочет сломить Росслава; Любомир предпринимает попытку вызволить Росслава из плена и таким образом подчинить воле русского князя.

Рослав остается неколебимым. Это свойство сближало Росслава с персонажами народной драмы.

В сюжете трагедии проглядывают приемы народного лубочного театра: таково поразительно неподвижного героя, как Рослав, можно встретить не только в сказке, где он был бы «своим», но и среди персонажей, народных пьес. Можно

сравнить Росслава с непокорным сыном Адольфом, героем драмы о Царе Максимилиане, которая «по своему содержанию <...> относится к трагическому жанру» [Всеволодский-Гернгросс, 1959, с. 98] и является светским переводом житийного сочинения. Наверное, можно сказать: если бы «Рослав» не был такой удачной классицистской трагедией, могла бы выйти замечательная народная драма, с ее наполненностью страстями и с упрощенностью, с ее сценами «штурмований» и т.п.

Рослав одинок, как одинок бывает герой народной драмы, – как не имеет наперсника сын Максимилиана Адольф. В «Росславе» ожили такие черты лубочной драмы, как многоречивость героев, мотив «тридевятого царства», где герою приходится выказывать свои храбрость, героизм, совершать подвиги во славу своей земли, поскольку русский сказочный герой, даже если он сражается где-то далеко, все равно добывает славу русскому оружию.

Близость к упрощенному диалогу народной драмы характеризует не одного Росслава: диалог Христиерна и Зафиры обнаруживает сходство с диалогом Короля саксонского и Мелинды из «Комедии об Индрике и Меленде», относящейся к началу XVIII в. и восходящей сюжетом к западно-европейскому авантюристскому любовному роману.

Самохвальство Росслава – еще одно свидетельство близости трагедии народной лубочной драме.

Это самохвальство изрядно смущало культурную публику и разумнейших из актеров. Оно противоречило представлению о национальной нравственности, как оно складывалось у людей элиты.

Вяземский, эффектно сказавший, что герою «Росслава» больше пристало имя хвастуна, чем герою комедии Княжнина под этим названием, утверждал в другом месте: «Русские не только не злопамятны, но и не хвастливы. Довольствуясь тем, что исполнили свою обязанность, что сделали свое дело, они не имеют нужды, просто не любят, чтобы им часто и непрерывно напоминали об их подвигах» [Вяземский, 1879, с. 345]. Рослав, в самом деле, так много и подробно хвалит себя, называя себя кратко – героем, что ждуть, что кто-то ему напомнит о его подвигах, ему не приходится.

Самохвальство Росслава в который раз отсылает нас к той простоте, с какою сообщают о себе герои устной народной драмы. Таково бахвальство царя Максимилиана силой и славой. Так в «Лодке», появление которой относят ко второй половине XVIII в., Сын муллы говорит о себе:

*Вы знаете, кто я есть?
Я сын муллы, брат Магомета.
Все меня боятся
И богатыри страшатся.
Только не покоряется
Один казак Ермак,
Тимофеев сын.
Где мне его увидеть и сразиться с ним?
Узнал бы он мою храбрость...
<...>
Ермак
Так ты своей силой хвалишься...
Сын муллы
Я так хвалюсь,
Что я с тобою сражусь
(Драма «Атаман Буря» [Всеволодский-Гернгросс, 1959, с. 44]).*

Подобно героям народной драмы, Рослав ничего никому не объясняет, как бы раздваиваясь. И этим восходит, с одной стороны, к традиции народной драмы, с другой, – к житийным пьесам, герои которых также не вступают ни в какие объяснения, и все в них приходит как данность.

Лубочность была, верно, и в исполнении трагедии – в игре Яковлева. Неслучайно Пушкин в «Замечаниях о русском театре» находил у «дикого, но пламенного Яковлева» «порывы лубочного Тальма». Порывы лубочного Тальма были здесь как нельзя кстати: соединение классицистской выучки с лубком в одном актере требовало особого репертуара. «Рослав» в данном случае подходил для него идеально.

Роль Рослава – не требовала выражения себя, как не требовали выражения, самоотдачи роли в народной драме. Подобно авторам народного театра, Княжнину удалось не выразить своей души ни в чем. И эта абсолютная скрытность его фигуры разводит его с романтизмом и сближает с барочной традицией¹. Мотивы, которые можно было бы отнести к лубочной традиции, в той же почти мере можно было бы назвать и мотивами, традиционными для барочной культуры. Например, Рослав одерживает победу под чужим именем (как в рыцарских повестях, – под чужим девизом, под чужим щитом или маской), – классицизм подобными поворотами не увлекался, зато такой поворот сюжета легко отыскать в фольклоре или барочной комедии.

В словах Кедара слышатся глухие отзвуки барочных мотивов, где неясность, необусловленность, подвижность человеческой души – суть подлинное, а всякая определенность есть одна только мнимость. Подобно Полинику у Озерова, Кедар, с одной стороны, знаменует как будто новую, близкую уже романтическому искусству идею подвижности человеческой души, с другой же стороны, исходит как раз из барочных представлений.

Стоит обратить внимание на количество тайн в трагедии, которых так много, что они заслуживают отдельного разговора.

Какие же это тайны? Во-первых, «тайна страшная» Кедара, который не является ни героем, ни «спасителем граждан», поскольку под именем Кедара сражение против «сармат кичливых» выиграл Рослав. Эта тайна не мучает николи Рослава, зато становится причиной «соскальзывания» в злодейство Кедара. Во-вторых, тайна месторасположения Густава, которую, не лукавя, не лицемеря (да, я знаю, где он находится, но не скажу), скрывает Рослав. В-третьих, тайна есть и у Зафиры, скрывающей свою любовь к Рославу, – она и лукавит, и лицемерит. Это, так сказать, крупные тайны, тайны судьбоносные, важные для сюжета трагедии. Кроме них, в трагедии немало разнообразных тайных намерений. Кедар надеется «превосходящую мою все меры злобу // Глубоко в сердце скрыв, тирановой рукой // Повергну мертвого Рослава пред собой», и далее рассуждает следующим образом: «Подвигну Шведов я с тираном свергнуть стыд. // Тиран совместник мой, тиран не пощадится. // Мой дух с Зафирию на троне съединится...».

Неискренность, притворство, вхождение в доверие – все это крайне редко встречается в классицистических трагедиях, и классицистским героям не свойственно. Тем более чужд классицизму мотив выпытывания чужой тайны, – скорее, он присущ мелодраме или приключенческому роману, каким является роман «Геройский дух и любовные прохлады Густафа Вазы». Тайна как основа сюжета – вот новое, и это новое – так же шаг в сторону от классицизма.

¹ Следует обратить внимание на то, что Княжнин как литератор начинал с соприкосновения как раз с литературой барочной традиции: по заказу книгопродавца он перевел книгу с заглавием весьма характерным: «Записки историографические о Морей, покоренной оружием венецианским, о царстве Негропонтском и о прочих близлежащих местах, также и о тех, которые в Далмации и в Эпире приведены под власть Венеции, сначала турецкой войны, наставшей в 1684 году и продолжавшейся до 1687, с описанием крепостей Кагель-Ново и Хнеца, перевел с италианского Яков Княжнин».

В «Димитрии Самозванце» Шуйский советует Ксении обманывать Димитрия, лгать ему, но Ксения отказывается нарушать границы поведения, начертанные героине классицистской трагедии, и не соглашается следовать советам отца. Зафира, которой никто не советует лгать (она вообще, вопреки правилам классицистской трагедии лишена наперсницы и советчицы) обманывает Христиерна без сердечных и душевных мук, не колеблясь – лгать или не лгать?

На вопрос Христиерна о причине ее заступничества за Росслава, Зафира отвечает: «Но что тому виной?» – «Твоя едина слава. // Что скажут? Что, врагов бессилен побеждать, // Лишь слабых пленников ты можешь поражать...». Вопрос «что скажут?» – вопрос доброй славы, бесконечно важен в «Рославе», он является аргументом в пользу того или иного решения для положительных героев трагедии. Отказываясь от побега из темницы, Рослав также, прежде всех объяснений, отвечает Зафире тем же вопросом: «Что скажут?»; для Христиерна, разумеется, такой вопрос не актуален. Зафира не говорит ни слова о своей любви к Рославу, надеясь только на удачу своего обмана. Она прекрасно понимает, кто такой Христиерн: будучи наедине с Рославом, называет Христиерна «тираном», «мучителем», более того, принимает участие в политических планах Росслава – сместить Христиерна со шведского трона, и ради этого обращается к народу Швеции. То есть, уж точно не забота об авторитете Христиерна и его славе побуждают Зафиру обманывать Христиерна.

Даже Адель оказывается не только посвящен в страшную тайну Кедара, но и обременен просьбой заключить ее «во сердце». В результате оказывается, что Кедар не зря боялся разглашения тайны его победы, и трепетал не зря. Любомир ее открывает, решив, как говорит он Рославу, что «народ, познав, что ты его спаситель, // Против тирана твой пребудет защититель». Если предположить, что Адель не исчезает вовсе – вплоть до своего второго появления на сцене в конце 5 действия, – и где-то существует, обитая в Христиерновых чертогах, то, судя по всему, именно от него должен был узнать Любомир об «услуге» Росслава Кедару.

Итак, тайна Кедара перестает быть тайной, открывается через допущенного к ней Аделя; Зафира сама посвящает в свою тайну Кедара. В разнообразные тайны посвящены все, и каждый по-своему лукавит. Рослав – единственный, кто не виляет, кто прямотушен, умеет хранить тайну и хранит ее до конца. Даже зрители так и не узнают, где скрывался Густав на протяжении четырех действий трагедии.

Подстать мотиву тайн в «Рославе» возникает мотив ночи. На утро назначена казнь Росслава, его уводят в темницу, – «отходит, а за ним Кедар и воины», как гласит ремарка. – «Спокойно в гроб иду». – «Во гроб!., постой... но я тебя и там найду». Любомир поддерживает в девушке мужество:

*Потщимся отворотить ему грозяще бедство.
Еще осталась ночь к спасению его.
– О, ночь! ужасна ночь для сердца моего!
Но, может быть, она ужасна и злодею... (с. 226).*

Драматург дает театру тут воспользоваться всеми оттенками «ночного» решения. Заметим, что тут-то и происходит перемена декорации: тайна, ночь, а теперь еще – темница (так и указано: «театр представляет темницу»).

Нарушения классицистского правила тут нет: время не перешагнет за границы суток, а место действия не удаляется от «покоев Христиерновых» – в средневековом замке тюрьма всегда соседствовала с тронным залом. Но подметим, что декорация обретает некоторый «готический» дух, – классицисты куда реже, чем мастера барокко или преромантизма, выбирали местом действия темницу.

Рослав – в темнице, ночь близится к концу. Рослав, с его неколебимостью особенно остро ощущает течение ночных минут: он все тот же, но время его проходит.

*Се час, последний час моих приходит дней;
В последний раз узрю свет утренних лучей...
Смерть – тихий вечер ей прошедша светла дня... (с. 227).*

Эти строки, кажется, написаны уже предшественником Жуковского – столько в них меланхолии. Здесь Княжнин как бы оправдывает те высказывания о тихой мечтательности и нежной чувствительности его души, которые оставили его первые биографы. В то же время ночь, дающая свой колорит кроткого ожидания конца и успокоения монологу героя, становится ночью бурных событий, метаний души; темнота (если и не воцаряющаяся на сцене – такие эффекты, впрочем, театр времен Княжнина уж знал – то во всяком случае подразумеваемая героями и в их репликах постоянно упоминаемая) становится «пособницей» внезапным переходам почти авантюрного, приключенческого свойства.

Рослав слышит стук (его, конечно, слышали и зрители): «Идут... Идут меня вести // Ко смерти...». Но вместо стражников, которых русский герой готов встретить с присущей ему неколебимостью, на пороге Зафира, и строка александрийского стиха, обломленная на середине второй стопы, заканчивается ее репликой:

*Ко смерти...
Наконец могу тебя спасти (с. 228).*

Монолог ее дальше движется, как бы пульсируя; движение строк передает страстность убеждения; нагнетаются не столько доводы, способные победить Рослава (он перебьет Зафиру со все той же гордостью отказа: «Мне бежать?»), сколько сила отчаяния и страсти.

В речи Зафиры и появляющегося затем в темнице Любомира (с его приходом – новый поворот, новый перелом от счастья к несчастью, каких в классической трагедии казалось бы, более одного не полагается, здесь же – как то будет в мелодраме – по несколько на акт) мотив ночи, ночного моря будет настойчив.

*Зафира: Спешу. Остались уже минуты кратки;
Уже спасительной бледнеет ночи тень;
Багряная заря влечет кровавый день.
О, день погибели моей с тобою купно!.. (с. 229-230).*

*Любомир: Храня условие, уставленное нами,
Тебя с Рославом ждал за градскими стенами,
Где море, согласясь с ночью темной,
Способствовало нам желанной тишиной.
Природа дремлюще успех обещевала... (с. 232).*

Но улавливая все эти «предромантические» призывки в «Рославе», не упустим и иных нот, говорящих об иных родственных связях этой трагедии. Так, в том самом монологе, где звучит меланхолическая поэзия в духе будущего романтизма, возникает совсем иная образность, и фигура смерти обрисовывается вполне эмблематично – под стать тому, как она выходила в петровских зрелищах и в школьной драме: «Уж мрачные врата мне вечности отверсты, // Уж емлет косу смерть во грозны смертным персты...» (кого-то из зрителей, наверное, упоминание о мрачных вратах заставляло представить себе декорацию соответствующих

старинных, но еще возобновлявшихся спектаклей, где на сцене была и пасть Ада, и врата его). Последующие же стихи, в которых Рослав, подкрепленный любовью к Отечеству, готовится умереть в озарении славы и в предвкушении блаженства рая, – возвращают к тому сходству с житийными мотивами на русской сцене, о которых мы уже говорили.

Побег героя не удастся, хотя заря для Рослава и впрямь становится спасительной. Трагедия оканчивается счастливо. Едва ли Княжнин руководствовался при этом теми же мотивами, что и Озеров в полуполюгендарном рассказе Вяземского о том, как был написан финал «Эдипа»: «Озеров, как сказывают, сперва и хотел перенести в свою трагедию прекрасный конец Софокловой; но один актер, в школе Сумарокова воспитанный, испугал его, предсказывая, что публика дурно примет конец, столь противный общим понятиям о цели драматических творений, и родил в нем мысль развязать свою трагедию смертью Креона. Озеров принял его совет...» [Вяземский, 1878, с. 38-39].

Если подходить к «Рославу» именно как к трагедии, такой финал может даже показаться несообразным всему ходу событий пьесы, – получается так, что все героические намерения героя и его претензии на роль страстотерпца напрасны.

Но это несоответствие перестанет бросаться в глаза и вообще перестанет казаться несоответствием, если рассматривать «Рослава» как вариант протомелодрамы (вспомним здесь об отмеченных Р.С. Рощиной отступлениях от стилистических норм трагедии, что, конечно, предполагало и некоторые изменения стиля ее исполнения, связывавшего «Рослава» с приближающейся эпохой мелодрамы) [Рощина, 1966]. Тогда станет понятным успех вернувшегося на театр «Рослава». Ко времени, когда сама мелодрама оформилась и приобрела самостоятельность и собственные образцы и шедевры, «Рослав» уже сошел со сцены. Пока же новый жанр находился в стадии становления, пьеса Княжнина выступала еще и как замещающая ее форма.

«Рославу» нет смысла жаловаться на свою сценическую судьбу, – она была такой долгой, так что в пору удивиться ее долговечности. Долговечности произведения «не чистого происхождения», написанного в момент вырождения классицизма, когда в воздухе уже чувствовалось близкое дыхание протомелодрамы.

Как могла складываться дальнейшая жизнь трагедии и была ли у «Рослава» возможность дальнейшей жизни?

С одной стороны, трагедия настолько близка к классицистской традиции, что могла, наверное, лучше всего восприниматься именно публикой своего времени. Она была включена в историческую панораму, и потому так легко входила в политический контекст времени. Она могла остаться в репертуаре как пользующаяся уже мелодраматическими приемами драма, но не как чистая мелодрама, поскольку чисто мелодраматический вариант сюжета о Густаве Вазе, сочиненный Елизаветой Титовой, успехом не пользовался.

Наконец, – возможна была жизнь «Рослава» как народной драмы.

Отказавшись в «Рославе» от реальности, от конкретности исторического персонажа в пользу выдуманного, а, значит, идеального, Княжнин становился в чем-то неуязвимым. И Рослава своего также делал неуязвимым. Старинный слог уже не только прощался, но приветствовался, выглядел естественным, как естественен архаический язык сказок и былин, а именно былинным и сказочным героям становился близок Рослав. Придав нашему предположению полемическую заостренность, скажем так: «Рослав» мог бы жить и дальше на русской сцене. Помешало этому несомненное авторство трагедии: на пути к народной, фольклорной драме, «Рослав» застрял на середине дороги; потеряв имя на одном конце, он не потерял его на другом. А с именем Княжнина трагедия неизбежно в определен-

ный момент должна была сойти со сцены. Бессмертие народной драмы «Рославу» не было суждено.

Литература

Асеев Б.Н. Русский драматический театр от его истоков до конца XVIII века. 2-е изд. перераб. и доп. М., 1977.

Балашов Н.И. На пути к неоткрытому до конца Кальдерону // Кальдерон П. Драмы. Кн. 1. М., 1989.

Варнеке Б.В. История русского театра: В 2 ч. Казань, 1908.

Веселовский Ю. Литературные очерки. Т. 2. М., 1910.

Вестник Европы, издаваемый Михаилом Каченовским. Часть XXXI. М., 1807.

Волконский С.Г. Записки Сергея Григорьевича Волконского (декабриста). СПб., 1901.

Всеволодский-Гернгросс В.Н. Русская устная народная драма. М., 1959.

Вяземский П.А. Полн. собр. соч. Т. 1. СПб., 1878.

Вяземский П.А. Полн. собр. соч. Т. 2. СПб., 1879.

Вяземский П.А. Записные книжки (1813-1848). М., 1963.

Гуковский Г.А. Очерки по истории русской литературы XVIII века. Дворянская фронда в литературе 1750 – 1760-х годов. М.; Л., 1936.

Гуковский Г.А. Русская литературно-критическая мысль в 1730 – 1750-е годы // XVIII век. Сб. 5. М., 1982.

Жихарев С.П. Записки современника. Воспоминания старого театрала: В 2-х тт. Т. 2. Л., 1989.

Жихарев С.П. Записки современника. Т. 1-2. М.; Л., 1934.

Кальдерон П. Драмы. Кн. 2. М., 1989.

Княжнин Я.Б. Избранные произведения. Л., 1961.

Корнель П. Театр. Т. 1. М., 1984.

Рощина Р.С. Отражение норм высокого и низкого стилей в драматургии Я.Б. Княжнина: Автореф. дисс. ... канд. филол. наук. Л., 1966.

Федотов Г.П. Святые Древней Руси. М., 1990.