

ПУШКИН И ДРАМА

Б ГОРОДЕЦКИЙ

I

В КОЛОССАЛЬНОМ художественном наследии Пушкина проблемы его драматургии являются проблемами наименее изученными. Подавляющее большинство работ, посвященных этой области пушкинского творчества, не выходило за пределы наивного социологизирования, или же характеризовалось вниманием исследователей к незначительным деталям, „источникам“, „влияниям“ и пр. Основные же проблемы пушкинской драматургии, в движении и развитии последней, оставались вне поля внимания большинства исследователей.

Соотношение между субъективными замыслами Пушкина и общественным звучанием его драматургических произведений, смысл всего поступательного движения пушкинской драматургии в ее борьбе с традициями и канонами старого классического театра, взаимосвязь исходных позиций молодого Пушкина с последующими позициями автора „маленьких трагедий“, значение традиций пушкинской драматургии для нашей социалистической культуры, — все эти вопросы далеко не изучены и еще ждут своих исследователей.

Лицейские годы Пушкина в театральном отношении характеризуются интересом его к французской комедии XVII—XVIII вв., оказавшей сильнейшее воздействие и на оригинальную русскую комедию начала XIX столетия.¹

Вплотную к вопросам театра и драматургии Пушкин подошел в 1817—1820 гг., когда, по окончании лицея, он стал, по его собственному выражению, „почетным гражданином кулис“. Позднее, уже на юге, вспоминая об этих годах, Пушкин писал в первой главе „Евгения Онегина“:

Волшебный край! Там в стары годы,
Сатиры смелой властелин,
Былстал Фонвизин, друг свободы,
И перекичивал Княжичи;
Там Озеров невольным данн
Народных слез, рюкзакский
С молодой Семеновой дала;

¹ См., напр., Ал. Слонимский — Пушкин и комедия 1815—1820 гг., „Вопросы Пушкинской комиссии АН. наук СССР, 1936 г., вып. II, стр. 23—42.

Там наш Катерини воскресил
Крился гений величайой;
Там вывел козкий Шаховской
Своих комедий шумный рой;
Там и Дидло венчался славой:
Там, там, под секию кулис,
Младые дни мои неслись.

Пристальный интерес Пушкина к вопросам театра и драматургии в период между лицеем и ссылкой подтверждается и незаконченной его статьей этих лет — „Мои замечания об русском театре“. Чрезвычайно интересно то обстоятельство, что уже в эти годы Пушкин воспринимает понятие „театр“ — как сложный комплекс взаимодействующих друг на друга частей, как сложную сумму иногда противоречивых друг другу слагаемых: „Публика образует драматические таланты. Что такое наша публика?“¹

Посмотрим вслед за Пушкиным, из каких слагаемых состоял театр тех лет и как характеризует их Пушкин.

Прежде всего — публика, которая „образует драматические таланты“. „Пред началом оперы, трагедии, балета молодой человек гуляет по всем десяти рядам кресел, ходит по всем ногам, разговаривает со всеми знакомыми и незнакомыми. „Откуда ты?“ — „От Сем[еновой], от Сосн[инской], от Кол[осовой], от Ист[оминной]“. „Как ты счастлив!“ — „Сегодня она играет — она танцует — похлопаем ей — вызовем ее! она так мила! у ней такие глаза! такая ножка! такой талант!..“ — Занавес подымается. Молодой человек, его приятели, переходя с места на место, восхищаются и хлопают. Не хочу здесь обвинять пылкую, ветренную молодость, знаю, что она требует снисходительности. Но можно ли полагаться на мнения таковых судей?“²

Нетрудно заметить, что эта пушкинская характеристика — насквозь иронична. Пушкина этих лет (1817—1820) отнюдь нельзя всецело отождествлять с этими представителями „пылкой, ветреной молодости“, которых имеет в виду Пушкин. Пушкин уже вошел в круг наиболее прогрессивно настроенных представителей общества. И. И. Пущин, лицейский товарищ Пушкина, вступивший в эти годы в тайное общество и скрывавший это от Пушкина, рассказывает: „Естественно, что Пушкин, увидя меня после первой нашей разлуки, заметил во мне некоторую перемену и начал подозревать, что я от него что-то скрываю. Особенно во время его болезни и продолжительного выздоровления, видаясь чаще обыкновенного, он затруднял меня вопросами и распросами, от которых я, как умел, отделялся, успокаивая его тем, что он лично, без всякого воображаемого им общества, действует как нельзя лучше для благой цели...“ В другом месте И. И. Пущин замечает: „Он (Пушкин) всегда согласно со мною мысля о деле общем (res publica)“.

Нельзя полагаться на мнение этой „пылкой, ветреной молодости“ — делает вывод Пушкин и переходит к другой части публики. „Значительная часть нашего партера... слишком занята судьбою Европы и Отечества, слишком утомлена трудами, слишком глубокомысленна, слишком важна, слишком осторожна в изъявлении душевных движений, дабы принимать какое-нибудь участие в достоинстве драматического искусства (к тому же русского)... Сии великие люди нашего времени... нахмуренные в комедиях, вевающие в трагедиях, дремлющие в операх, внимательные, может быть, в одних только балетах, не должны ль необходимо охлаждать игру самих ревностных наших артистов и наводить

¹ Пушкин. „Мои замечания об русском театре“.

² Там же.

лень и томность на их души, если природа одарила их душою?..¹

И этот иронический отзыв о „великих людях нашего времени“ естественен и уместен у Пушкина 1819–1820 годов. „Насчет глауца, вельможи злого, насчет холопа записного“ собирается говорить Пушкин со своим сочленом по „Зеленой лампе“ В. В. Энгельгардтом в послании к последнему (1819 г.). О том что он „уторел в чаду большого света“, пишет Пушкин в том же году в послании к кн. А. М. Горчакову и характеризует „большой свет“ так:

Не смуща я бывало острог слов
Политики смешного лепетанья,
Не вижу я набоженных глауцов
Святых неведк. почетных подлецов
И мистика призрачного привиденья!

Следующая часть публки, знаменитый „разек“, по отзыву Пушкина тех лет, удовлетворялся немногим

„Трагический актер заревет громче, сильнее обыкновенного. оглушенный разек приходит в исступление, театр трещит от рукоплесканий“.

И только немногие знатоки, по мнению Пушкина, оказывались способными дать правильную оценку происходившего на сцене

„Часто певец или певица, заслужившие любовь нашей публки, фальшиво дотягивают арию Бозальде или della Maria. Знатоки примечают, любители чувствуют, они молчат из уважения к таланту. Прочие хлопают из доверенности и кричат форо из приличья“

Пушкин делает вывод: „невозможно ценить таланты наших актрис по шумным одобрениям нашей публки“

Переходя к актерам тогдашнего театра („Но посмотрим, достойны ли русские актеры такого убийственного равнодушия“), Пушкин выделяет прежде всего Семенову:

„Говоря об русской трагедии, говоришь о Семеновой - и, может быть, только об ней. Одаренная талантом, красотой, чувством живым и верным, она образовалась сама собою... Игра всегда свободная, всегда ясная, благородство одушевленных движений, орган чистый, ровный, приятный и часто порывы истинного вдохновения, всё сие принадлежит ей и ни от кого не заимствовано...“²

Пушкин высоко ценил Семенову именно потому, что ее игра была всегда согрета подлинным человеческим чувством.

Требование *искренности* и *простоты* в передаче обычных человеческих чувств становилось орудием в борьбе не только против сложной и неестественной игры „записных“ трагических актеров старой классической трагедии, но и против канонов феодально-дворянской классической литературы. В своем наброске начала статьи о русской прозе (1822 г.) Пушкин писал: „Но что сказать об наших писателях, которые, почитая за низость изъяснить просто вещи самые обыкновенные, думают оживить детскую прозу дополнениями и вылыми метафорами! Эти люди никогда не скажут *дружба*, не прибавив: „сие священное чувство, коего благородный пламень и проч.“ — Должно бы сказать *рано по утру*, а они пишут: „едва первые лучи восходящего солнца озарили восточные края лазурного неба“, „Как это все ново и свежо...“ — иронически замечает Пушкин. Ни красота, ни знание роли не могут спасти актера, который, играя механически, не переживает того, что он играет:

¹ Пушкин. „Мои замечания об русском театре“

² Там же.

³ Выделено мною. Б. Г.

⁴ Там же.

... Кто нынче говорит об Каратыгиной, которая, по собственному признанию, никогда не могла понять смысла ни единого слова своей роли, если она писана была стихами?..¹

Требования к актеру повышались. От него ожидали свободной, естественной игры, согретой подлинным человеческим чувством: „Брянской всегда, везде одинаков. Вечно улыбающийся Фингал, Тезей, Орозман, Язон, Дмитрий — равно бездушны, надуты, принужденны, томительны. Напрасно говорите вы ему: расшевелись, батюшка, развернись, рассердись, — ну, ну!..“

Сравнительно слабого актера Борецкого Пушкин предпочитает Брянскому потому что „... Борецкой имеет чувство, мы слышали порывы души его в роли Эдина и старого Горация. Надежда в нем еще не пропала...“

Такие же требования искренности и простоты предъявляет Пушкин периода 1818—1820 гг. и к драматургии:

„Она (Семенова — Б. Г.) украсила несовершенные творения несчастного Озерова... она одушевила измеренные строки Лобанова; в ее устах поправились нам славянские стихи Катенина, полные силы и огня, но отверженные вкусом и гармонией...“²

Катенин, пытавшийся воскресить на русской сцене XIX века „Корнелия гений величавой“,³ по мнению Пушкина, „... опоздал родиться — и своим характером и образом мыслей весь принадлежит 18 столетию...“⁴

Начало двадцатых годов прошлого столетия характеризуется кризисом классической драматургии и начавшейся переоценкой ее недавних корифеев.

„... У нас нет театра, — пишет Пушкин кн. П. А. Вяземскому 6 февраля 1823 г., опыты Озерова ознаменованы поэтическим слогом — и то не точным и жарким; впрочем, где он не следовал жеманным правилам фр[анцузского] театра? знаю за что полагаешь его поэтом романтическим: за замечательный монолог Фингала .. но вся трагедия написана по всем правилам парнасского православия...“

Пушкин был далеко не одинок в своей оценке современной ему драматургии начала двадцатых годов. Отвечая на упрек Пушкина, П. А. Щелтнев писал ему 7 февраля 1825 г.:

„... Драматических писателей я пропустил⁵ потому, что вообще полагаю наши трагедии и комедии (выключая Недоросль), если не совсем ничтожными, по крайней мере дурными в отношении к другим родам...“

В годы формирования тайных обществ в России, накануне восстания декабристов, старая классическая феодальная трагедия уже переставала удовлетворять запросы передовых слоев общества. Новые требования предъявлялись к драматургии. Вспомним исключительно интересную оценку „Недоросля“ Фонвизина, данную Пушкиным в первой главе „Евгения Онегина“:

... Там в стары годы,
Сатиры смелой властелин,
Блестал Фонвизин, друг свободы...⁶

Переводные пьесы и переделки, появившиеся во множестве,⁷ отнюдь не смягчали кризиса классического репертуара.

¹ Пушкин. „Мои замечания об русском театре“.

² Там же. Выделено мною. Б. Г.

³ „Евгений Онегин“, первая глава.

⁴ Пушкин — кн. П. А. Вяземскому. Первая половина марта 1820 г.

⁵ В „Письме о русских поэтах“. „Сын отечества“, 1825 г., № 2.

⁶ Выделено мною. Б. Г.

⁷ См. об этом подробнее: А. Л. Слонимский, „Борис Годунов“ и драматургия 20-х годов“. „Борис Годунов“ А. С. Пушкина, сборник статей, изд. Гос. ак. театра драмы, Л. 1936, стр. 49—51.

„В пестрых переводах, составленных общими силами и которые, по несчастью, стали нынче слишком обыкновенны — писал Пушкин в 1819—1820 гг. в „Мои́х замечаниях об русском театре“, гений актрисы (Семеново́й — Б. Г.) удержал на сцене все сии плачевные произведения союзных поэтов, от которых каждый отец отрекается по одиночке...“

Настроения „левого фланга“ театральных кресел особенно ярко отражены в тех требованиях, какие предъявлялись к литературе и драматургии членами филиала Союза благодетеля — общества „Зеленая лампа“, в котором состоял Пушкин.

В дошедших до нас бумагах и документах „Зеленой лампы“ мы находим любопытно произведение неизвестного автора, члена „Зеленой лампы“, — „Сон“ Автор говорит о будущей России, которая предстала ему во сне:

„...Проходя по городу, я был поражен костюмами жителей Они соединяли европейское изящество с азиатским величием и при внимательном рассмотрении я узнал русский кафтан с некоторыми изменениями. — Мне кажется, — сказал я своему руководителю, — что Петр Великий велел высшему классу Русского общества носить немецкое платье, — с каких пор вы его сняли? — С тех пор, как мы стали нацией, — ответил он, — с тех пор, как, перестав быть рабами, мы более не носим лифрен господина. Петр Великий... заставляя варварский народ принять костюм и нравы иностранцев, в короткое время дал ему видимость цивилизации Но это скороспелая цивилизация была так же далека от истинной как .. тепличное растение от древнего дуба, выращенного воздухом, солнцем и долгими годами .

К счастью, мы заметили наше заблуждение. (Стали вскрывать плодородную и почти нетронутую жизнь нашей древней народной словесности, и вскоре из нее вспыхнул поэтический огонь который и теперь с таким блеском горит в наших эпопеях и трагедиях .. Наша печать не занимается более повторением и увеличением бесполезной количества этих переводов французских пьес . Итак, только удаляясь от иностранцев, по примеру писателей всех стран, создавших у себя национальную литературу, мы сможем поровняться с ними...“¹.

Еще ярче эта тенденция отразилась в другом дошедшем до нас документе из бумаг „Зеленой лампы“ — в „Письме к другу в Германию о Петербургском обществе“:

„... в литературе рабское подражание иностранному несомненно и кроме того задерживает истинное развитие искусства... Я удовольствуюсь тут замечанием, что.. русские песни — самые трогательные, самые выразительные, какие только можно услышать; что, наконец, в театре — трагедии которые больше всего увлекают нас, имеют сюжеты, взятые из русской истории. . . Итак, не подбирая, жалким образом, колосья с чужого поля, а разрабатывая собственные богатства. . . мы сможем когда-нибудь соперничать с французами и после того как мы отняли у них лавры Марса, мы будем оспаривать и лавры Аполлона...“²

В своей незаконченной статье о французской словесности Пушкин писал в 1822 г.: „Не решу, какой словесности отдать [предпочтение], но есть у нас свой язык; смелее! — обычаи, история, песни, сказки — и проч...“³

¹ Б. Л. Модзалевский. „К истории „Зеленой лампы“, сборник „Декабристы и их время“, том I, изд. Ова политизаторжан, 1927 г стр 55. Выделено мною Б. Г.

² Там же. Выделено мною Б. Г.

³ Выделено мною Б. Г.

Какое содержание вкладывал Пушкин в понятие „народности“ в литературе? В наброске своей незаконченной статьи о народности в литературе (1826 г.) Пушкин писал: „С некоторых пор вошло у нас в обыкновение говорить о народности, требовать народности, жаловаться на отсутствие народности в произведениях литературы, — но никто не думал определить, что разумеет он под словом народность“. Пушкин иронически замечает, что один из критиков полагает, что „народность состоит в выборе предметов из Отечественной истории“, а другие критики радуются тому, что писатели „употребляют русские выражения“ и проч. Но, — отвечает этим критикам Пушкин, — „Vega и Кальдерон поминутно переносят во все части света... Ариосто воспевает Карломана, французских рыцарей и китайскую красавицу... *Мудрено однако ж у всех сих писателей оспаривать достоинства великой народности...*“

И Пушкин делает вывод: „Народность в писателе есть достоинство, которое вполне может быть оценено одними соотечественниками, — для других оно или не существует, или даже может показаться пороком... Есть образ мыслей и чувствований, есть тьма обычаев и поверий и привычек, принадлежащих исключительно какому-нибудь народу. — Климат, образ правления, вера дают каждому народу особенную физиономию, которая более и менее отражается в зеркале поэзии“.

В годы широкого наступления новых общественных сил на твердыни феодализма, в дни, когда „шатался и падали цари“, — опора на „народность“, провозглашение „народности“ приматом художественного творчества, переосмысление истории в духе народности — все это становилось мощным орудием в деле борьбы с феодализмом.

II

В этом плане чрезвычайно показателен интерес деятелей тайных обществ к русской народной истории. Историческими примерами обособывали декабристы свои конституционные проекты и политические построения. Ряд писателей-декабристов (К. Ф. Рылеев и др.) еще до Пушкина подходит к сюжетам из русской народной истории.

...Соседство и воспоминания о Великом Новгороде, о вечевом колоколе и об осаде Пскова, — писал Пушкину кн. С. Г. Волконский 18 октября 1824 года, — будут для всех предметом приятных занятий, а соотечественникам вашим труд ваш — памятником славы предков...“

В этом же духе в январе 1825 г. писал к Пушкину К. Ф. Рылеев: ...Прощай, будь здоров и не ленись: ты около Пскова: там задушены последние вспышки Русской свободы; настоящий край вдохновения — и неужели Пушкин оставит эту землю без Повьмы?“

Творческие замыслы Пушкина этого периода явственно отражают интерес его к русской народной истории:

Ты видел Новгород; ты слышал глас народа;
Скажи, Рогдай! Жива ль славянская свобода?

Пушкин отдавал себе отчет в том, что есть „история“ и „история“. Отдавая должное Карамзину как талантливому писателю и добросовестному историку-ученому, Пушкин, однако же, понимал особенности „Истории Государства Российского“. *Целенаправленность* карамзинской истории метко охарактеризована Пушкиным в его знаменитой эпиграмме (1819):

В его „Истории“ изящность, простота
Доказывают нам, без всякого пристрастья,
Необходимость самовластья
И прелесть кнута.

Исторические и политические убеждения самого Пушкина были противоположны концепции карамзинской истории. В своих заметках по поводу суждения о „проекте вечного мира“ Сен-Пьера Пушкин писал (подлинник на французском языке) „Не может быть, чтобы людям со временем не стала ясна смешная жестокость войны, так же как им стало ясно рабство, королевская власть и т. п. Они убедятся, что наше предназначение есть, пить и быть свободными“. А в своих заметках по русской истории XVIII века Пушкин заметил „Одно только страшное потрясение могло бы уничтожить в России закоренелое рабство; нынче же политическая наша свобода неразлучна с освобождением крестьян“. Отсюда — пристальное внимание Пушкина к героям русской народной истории — бунтарям и революционерам.

„...Ах боже мой! — пишет Пушкин брату в конце октября 1824 г. — Чуть не забыл! Вот тебе задача: историческое, сухое известие о Стеньке Разине, единственном поэтическом лице русской истории...“ В начале ноября этого же года Пушкин просит брата выслать ему „Жизнь Емельки Пугачева“. В феврале 1825 г. Пушкин пишет в письме к Н. И. Гнедичу: „...Я жду от вас эпической поэмы. Тень Святослава скитается не воспетая, писали вы мне когда-то... а Мстислав? а Донской? а Ермак? а Пожарский? История народа принадлежит Поэту...“

Творчество Шекспира привлекало к себе в этот период внимание Пушкина именно своей народностью:

„...Я твердо уверен, — несколько позднее писал Пушкин в наброске предисловия к „Борису Годуну“, — что нашему театру приличны народные законы драмы Шекспировой, — а не придворный обычай трагедии Расина...“

Какое содержание вкладывал Пушкин в понятие „народные законы драмы Шекспировой“? В своей заметке о романах Вальтера Скотта (1827 г.) Пушкин заметил: „Schakespeare. Teme, Walter Scott не имеют холопского пристрастия к королям и героям. Они не походят (как герои французские) на холопей, передразнивающих la dignité et la noblesse (достоинство и благородство) Ils sont familiers dans les circonstances ordinaires de la vie, leur parole n'a rien d'affecté de théâtral même dans les circonstances solennelles...“ (они просты в повседневных случаях жизни, в их речах нет ничего приподнятого, театрального, даже в торжественных обстоятельствах...).

В этой своей оценке Шекспира — в плане его народности — и в противопоставлении этой народности Шекспира придворной традиции Расина Пушкин был далеко не одинок:

„...Я люблю Героев Шекспировых почти всегда естественных, всегда занимательных, в настоящей одежде их времени и с сильно означенными лицами, — писал Пушкину Е. А. Баратынский в декабре 1825 года. — Я предпочитаю их Героям Расина... Скажу более: я почти уверен, что французы не могут иметь истинной романтической трагедии. Не правила Аристотеля налагают на них оковы — легко от них освободиться — но они лишены важнейшего способа к успеху: изящного языка простонародного“¹.

Вероятно, в первые месяцы по приезде Пушкина в Михайловское,² у него возникает мысль написать трагедию на материале русской народной истории по образцу исторических хроник Шекспира. Позднее

¹ Выделено мною. Е. Г.

² См. письмо к брату октября 1824 г. с просьбой о присылке „Известия“ о „Стеньке Разине, единственном поэтическом лице русской истории“

в 1829—1830 гг. Пушкин в незаконченном наброске предисловия к „Борису Годунову“ так определял основные опорные пункты своей работы над этой трагедией: „Изучение Шекспира, Карамзина и старых наших летописей дало мне мысль облечь в драматические формы одну из самых драматических эпох новейшей истории. Несмущаемый никаким иным влиянием, Шекспиру я подражал в его вольном и широком изображении характеров, в небрежном и простом составлении типов. Карамзину следовал я в светлом развитии происшествий, в летописях старался угадать образ мыслей и язык тогдашних времен. . .“

В своей работе над Годуновым Пушкин естественно пришел к постановке и необходимости разрешения для себя основных вопросов драматургии. В письме к брату от 14 марта 1825 года он просит выслать „Schlegel (Dramaturgie) если есть у Saint-Florent. . .“ То же и в письме от 22 и 23 апреля этого года. Сложившиеся в некоторую систему — под влиянием чтения Шекспира, Шиллера, Гизо, Шлегеля и др. — свои взгляды на драму Пушкин изложил в письме¹ к Н. Н. Раевскому конца июля — начала августа 1825 года, на которое Пушкин смотрел, как на предварительный набросок будущего предисловия к трагедии. Классики и романтики, — пишет Пушкин, — основывали законы драмы на соответствии с действительностью, т. е. на правдоподобии („Sur la vraisemblance“). Но, не говоря уже о времени, какое же правдоподобие может быть обусловлено этим залом, разделенным на две половины, из которых одна занята двумя тысячами людей, условно невидимых для тех, кто находится на подмостках? Такое же неправдоподобие Пушкин видит и в условном языке всякого драматического произведения: например, Филоктет у Ла-Гарпа (La Harpe) говорит на прекрасном французском языке, услышав тираду Пирра: „Увы! я слышу сладкие звуки греческой речи“ („Hélas! j'entends les doux sons de la langue Grecque“). Посмотрите на древних, — говорит Пушкин, — их трагические маски являются условным неправдоподобием („invraisemblance conventionnelle“). Истинные гении трагедии — Шекспир и Корнель — никогда не заботились о правдоподобию. Вы хотите закона 24 часов? — спрашивает Пушкин, — а Корнель вам нагромождает в этот отрезок времени событий на 4 месяца. „Нет ничего смешнее, — замечает Пушкин, — попыток „исправления“ законов: Альфieri был глубоко уязвлен неправдоподобием разговоров à part (в сторону) и заменил их длинными монологами, думая, что тем самым он сделал революцию в системе трагедии, как будто бы монолог более правдоподобен, чем разговор в сторону! „Какая ребяческая глупость!“ („quelle puérilité“) — замечает Пушкин.

„Правдоподобие положений и правдоподобие диалога — вот истинный закон трагедии“ („La vraisemblance des situations et la vérité du dialogue — voilà la véritable règle de la tragédie“) — к такому выводу приходит Пушкин. Что за человек Шекспир? — восклицает Пушкин. — Как Байрон-трагик мелок перед ним („Comme Byron le tragique est mesquin devant lui“). Байрон, — замечает Пушкин, — разделил между своими персонажами те или иные черты своего собственного характера: свою гордость — одному, свою ненависть — другому, свою меланхолию — третьему и т. д. Вот почему, по мнению Пушкина, из одного сумрачного, энергического и насыщенного характера (т. е. из своего собственного) он создал несколько незначительных характеров: „Это не то, что делает трагедию“ („ce n'est pas là de la tragédie“).

Есть еще манера, — замечает Пушкин, развивая свою мысль о правдоподобию диалога, — заставлять своих героев говорить так, чтобы

¹ До нас дошел лишь черновик этого письма на французском языке.

в каждой фразе их, даже наиболее обычной, проявлялся *весь* их характер. Например, заговорщик говорит: дайте мне пить (или — дайте мне супу), но говорит это таинственно и потихоньку, как подобает говорить заговорщику. „Это только смешно“ („се n'est que ridicule“), — говорит Пушкин об этой манере, достойной романа Авг. Лафонтена „[manie digne d'un roman d'Aug. Lafontaine]“.

„Читайте Шекспира (это мой припев)“ — „Lisez Sch. (c'est mon refrain)“ — к такому выводу приходит Пушкин. Шекспир никогда не боится компрометировать своего героя, „он его заставляет говорить со всей небрежностью жизни“ („il le fait parler avec tout l'abandon de la vie“), потому что он уверен, что в нужное время он заставит его говорить „языком его характера“ („le langage de son caractère“).

„Каждый человек любит, ненавидит, печалится, радуется — но каждый на свой лад — и в этом отношении читайте Шекспира“. („Chaque homme aime, haït, s'attriste, se réjouit — mais chacun à sa manière — et là dessus lisez Sch.“).

„Вы меня спросите, — заканчивает Пушкин это письмо, — ваша трагедия, есть ли она трагедия характера или костюма? Я выбрал наиболее своеобразный жанр, но я постарался соединить их обоих...“ („Vous me demanderez: votre tragédie, est elle une tragédie de caractère ou de costume? J'ai choisi le genre le plus aisé mais j'ai taché de les unir tout deux“).

Нетрудно заметить, что вопрос о „правдоподобии“ и „неправдоподобии“ драматического произведения для Пушкина 1825-х годов, переходившего от романтики ранних его произведений к реализму „Бориса Годунова“ и „Евгения Онегина“, приобретал совершенно особое значение. Аналогичный круг вопросов Пушкин затрагивает и в дошедшем до нас отрывке 1825 г., где пишет: „Изо всех родов сочинений самые (invraisemblance) неправдоподобные сочинения драматические, а из сочинений драматических — трагедии, ибо зритель должен забыть — — по большей части время, место, язык, должен усилием воображения согласиться в известном наречии — к стихам, к вымыслам...“ А в 1830 году в своих незаконченных заметках о народной драме и о „Марфе Посаднице“ М. П. Погодина Пушкин вновь возвращается к этому основному и решающему вопросу: „*Правдоподобие все еще полагается главным условием и основанием драматического искусства. Что, если докажут нам, что и самая сущность драматического искусства именно исключает правдоподобие*“.

Так как вопрос о *правдоподоби* драматического произведения является вопросом исключительной важности, остановимся на нем подробнее и попытаемся раскрыть ход мысли Пушкина.

„Читая поэму, роман, — говорит Пушкин в уже упомянутых заметках о народной драме 1830 г., — мы часто можем забыть и полагать, что описываемое происшествие не есть вымысел, но истина. В оде, в элегии можем думать, что поэт изображал свои настоящие чувства...“ Этими примерами Пушкин доказывает, что *художник слова — поэт способен с помощью своего орудия — художественного слова — заставить читателя поверить в вымысел художника*. Но это положение резко изменяется, как только мы переходим к драматическому произведению, *показанному на сцене театра*. „[Может ли сей обман существовать] в здании, разделенном на две части, из коих одна наполнена зрителями etc. etc.“ (см. аналогичный круг мыслей в письме Пушкина к Н. Н. Раевскому конца июля — начала августа 1825 г.).

Известная *условность* сценического воплощения художественной идеи диктуется самим материалом и особенностями театра — к такому,

примерно, выводу (не сформулированному самим Пушкиным) должен был он прийти. И эта *условность*, вытекающая из всего материала сценического действия, нисколько не исключает истины и жизненной правды художественного произведения. Каждый род искусства имеет свои особенности и свой материал. Ваятель воплощает свою художественную идею в ином материале чем поэт. „Почему же, — спрашивает Пушкин, — статуи раскрашенные нравятся нам менее чисто мраморных и медных?“ Потому что, — как бы отвечает Пушкин, — статуи раскрашенные изобличают избранный художником путь наименьшего сопротивления, грубого и наивного копирования жизни (мы бы сказали сейчас — бытовизма и натурализма), вместо того, чтобы раскрыть идею.

В области сценического воплощения драматического произведения Пушкин, борясь против наивного копирования (мы бы сказали «фотографирования») действительности, грубого натурализма и примитивного бытовизма, дает следующую блестящую формулу драматического произведения:

„Истина страстей, правдоподобие чувствований в предполагаемых обстоятельствах — вот чего требует наш ум от драматического писателя“.

Нетрудно заметить, что в этой формуле 1830 года Пушкин в предельно сжатой и четкой форме дал по существу те же положения, которые были ему ясны и в период работы над „Борисом Годуновым“ (вспомним: „Правдоподобие положений и правдоподобие диалога — вот истинный закон трагедии“).

Именно этим положением о „*правдоподобии чувствований в предполагаемых обстоятельствах*“ объясняется знаменитый отзыв Пушкина о Грибоедове и его комедии в письме к А. А. Бестужеву конца января 1825 года:

„...Теперь вопрос: в комедии „Горе от ума“ кто умное действующее лицо? Ответ: Грибоедов. А знаешь ли что такое Чацкий? Пылкий, благородный и добрый малой, прошедший несколько времени с очень умным человеком (именно с Грибоедовым) и напитавшийся его мыслями, остротами и сатирическими замечаниями. Все что говорит он — очень умно. Но кому говорит он все это? Фамусову? Скалозубу? На бале московским бабушкам? Молчалину? Это непростительно...“¹

„Истина страстей“ была дана Грибоедовым в его комедии в образе Чацкого: „Все что говорит он — очень умно“. Но „правдоподобия чувствований в предполагаемых обстоятельствах“, — по отзыву Пушкина, — в комедии Грибоедова не дано: „Кому говорит он все это?“ Московским бабушкам и Молчалину. Чацкий — если он действительно умен — не должен был раскрывать всею себя с такой страстностью.

Вся значительность гениальной формулы Пушкина об „истине страстей, правдоподобии чувствований в предполагаемых обстоятельствах“ — становится особенно ясной при сопоставлении с знаменитой формулой Энгельса о реализме, данной им в письме к мисс Гаркнесс: „На мой взгляд реализм подразумевает, кроме правдивости деталей, верность передачи типичных характеров в типичных обстоятельствах. Ваши характеры достаточно типичны в тех пределах, в каких они вами даны, но нельзя того же сказать об обстоятельствах, которые их окружают и заставляют их действовать“.²

¹ Выделено мною. Б. Г.

² „Маркс и Энгельс об искусстве“, сост. Ф. П. Шиллер и М. А. Лифшиц. „Советская литература“, М. 1933 г., Институт литературы и искусства Комкадемии при ЦИК СССР, стр. 194.

Выдвинутое Пушкиным — в борьбе с традициями старой классической драматургии — положение: „не короче ли следовать школе романтической, которая есть отсутствие всяких правил, но не всякого искусства?“ — естественно приводило к выводу:

„Драматического писателя должно судить по законам, им самим над собою признанным“.¹

Эта последняя формула о свободе драматического писателя была заострена как против „классиков“, так и против „романтиков“. („...Под романтизмом у нас разумеют Ламартина. Сколько я не читал о романтизме, все не то; даже Кюхельбекер врет...“ — письмо Пушкина к А. А. Бестужеву от 30 ноября 1830 г. — „Ужели невозможно быть истинным поэтом не будучи ни закоснелым классиком, ни фанатическим романтиком“, — спрашивает Пушкин в черновом наброске предисловия к „Борису Годунову“.

В борьбе против классиков и „фанатических романтиков“ („формы обряда должны ли непременно поработать литературную совесть“ — там же) Пушкин выдвигает формулу „истинного романтизма“:

„Важная вещь: я написал трагедию, и очень ею доволен, но страшно в свет выдать — робкий вкус наш не стерпит истинного романтизма“.²

Нетрудно заметить, что в терминологии Пушкина формула „истинный романтизм“ играет совершенно особую роль, предвосхищая содержание принятого позднее термина „реализм“. Это становится особенно ясным после сопоставления пушкинской формулы о „правдоподобии чувствований в предполагаемых обстоятельствах“ с только что приведенным высказыванием Энгельса о реализме: „на мой взгляд реализм подразумевает, кроме правдивости деталей, верность передачи типичных характеров в типичных обстоятельствах“.

К таким взглядам на сущность искусства драматургии пришел Пушкин в процессе работы над своей трагедией („En l'écrivant j'ai réfléchi sur la tragédie en général...“³).

В позднейших (1827—1830 гг.) черновых набросках предполагавшегося предисловия к „Борису Годунову“ Пушкин лишь уточнил некоторые свои ранние формулировки и попытался свести их в некоторую систему.

III

Какова же была практическая реализация этих новых взглядов Пушкина на драму в процессе его работы над своей первой реалистической трагедией?

Найдя в только что вышедших X и XI томах „Истории Государства Российского“ Карамзина героев для будущей трагедии, Пушкин для достижения „правдоподобия чувствований в предполагаемых обстоятельствах“, для достижения „правдоподобия положений“ пришел к необходимости серьезного изучения эпохи, обеспечивающего „верное изображение лиц, времени, развитие исторических характеров и событий“.⁴ Пушкин начал свою работу с подбора исторического материала.

В тетради № 2370, тотчас же после письма к А. А. Дельвигу от середины декабря 1824 года, начинаются исторические заметки, предшествующие черновому тексту трагедии (листы 44₁, 44₂ и половина листа 45).

¹ Письмо Пушкина к А. А. Бестужеву конца января 1825 года.

² Пушкин — А. А. Бестужеву 30 ноября 1825 года.

³ Набросок предисловия к „Борису Годунову“ 1827—1828 гг.

⁴ Пушкин — Н. Н. Раевскому, конец июля — начало августа 1825 г.

Это — очень близкие к подлиннику конспекты Пушкина из „Истории Государства Российского“ Карамзина. Почерк твердый, уверенный. Запись идет без помарок: перед глазами Пушкина были страницы „Истории“ Карамзина, взятой в качестве свода фактического материала.¹

Вот пример этих конспектов:

РУКОПИСЬ ПУШКИНА

Убиение св. Дмитрия, чиновники Владим. Загрядской и Никиф. Чепчугов не согласились — Дядька царской — окольный Андрей Луп-Клешнин предложил дьяка Михайло Битяговского, сын его Данило, плем. Никита Качалов, мамка царевичева, Василиса Волохова, сын ее Осип (убийцы) Кормилица Дим. Ирина Жданова. (л. 44)

ТЕКСТ КАРАМЗИНА

Выбор пал на двух чиновников, *Владимира Загрядского и Никифора Чепчугова*. . . но оба уклонились. . . тогда усерднейший клевет Борисов, *дядька царской, окольный Андрей Луп-Клешнин представил человека надежного: Дьяка Михайла Битяговского*. . . Вместе с ним приехали в Углич сын его *Данило* и племянник *Никита Качалов* [т. X, 131]. *Мамка царевичева, боярыня Василиса Волохова и сын ее Осип*, продав Годунову свою душу, служили ему орудием (т. X, 130). Но Дмитрия хранила нежная мать. . . не веряла ни злой мамке Волоховой, ни усердной кормилице, *Ирине Ждановой* (т. X, 132).

Сопоставляя эти конспекты Пушкина с „И. Г. Р.“ Карамзина, мы уясняем и процесс работы Пушкина. Пушкин пишет, например, что судьи являются в Углич с Крутицким митрополитом. Имени митрополита Пушкин не проставляет, потому что его нет на этих страницах и у Карамзина (стр. 136—137). Но, встретив далее (стр. 140) это имя — Геласий, — Пушкин выписывает его над строкой и в своих выписках.

На основе своих конспектов из Карамзина, Пушкин набрасывает первый вариант плана трагедии:

Год. в монастыре. толки князей — вести — площадь
весть о избрании. [Год., юродивый] — летописец.
Отрепьев — бегство Отрепьева.
Год. в монастыре, его раскаяние — монахи-
беглецы. Год. в семействе —
Год. в совете — толки на площади — вести
об изменах, смерть Ирины — Год. и колдуны
Самозванец (наст) перед сражением —
Смерть Годунова [— известие о первой победе, пиры.
появление самозванца] присяга бояр, измена.
Пушкин и Плещеев на площади — письмо Дмитрия —
вече — убиение царя — Самозванец [приехал] въез-
жает в Москву.—

Что вошло из этого первого наброска плана в трагедию? Образ юродивого был намечен Пушкиным в самом начале работы. Также

¹ Об отношении Пушкина к Карамзину см. подробнее в моей статье „Борис Годунов“ в творчестве Пушкина“ — сб. „Борис Годунов“ А. С. Пушкина“, изд. лон. Гос. академического театра драмы, под ред. К. Н. Державина, Л. 1936 г.

была задумана и сцена юродивого с Годуновым. В процессе работы эта сцена была отодвинута („Площадь перед собором в Москве“). Трагедия начинается, как намечено в первом наброске плана: Годунов находится в монастыре. „Толки князей“ — „Кремлевские палаты“. „Вести“ — „Красная площадь“. „Весть о избрании“ — „Девичье поле“. В процессе работы возникает сцена, не предусмотренная ранее, — „Кремлевские палаты“ (Борис после избрания). После этого Пушкин опять возвращается к плану: „Летописец. Отрепьев“ — „Ночь. Келья в Чудовом монастыре“. „Бегство Отрепьева“ получило художественное разрешение в сцене „Ограда монастырская“ (не вошла в окончательный текст), в незаконченном наброске сценки „Где же он? где старец Леонид?“ и в сцене „Палаты патриарха“. Следующая по плану сцена „Годунов в монастыре. Его раскаяние“ соответствует сцене „Царские палаты“, где Пушкин изменил первоначальный замысел показать раскаяние Годунова в монастыре, заменив монастырскую обстановку более обычным дворцовым окружением (два стольника). „Монахи беглецы“ — „Корчма на Литовской границе“. „Годунов в семействе“ — „Царские палаты“. Перед этой сценой Пушкин помещает непредусмотренную планом сцену „Москва. Дом Шуйского“.

Далее разворачивается ряд сцен в Польше: „Краков. Дом Вишневецкого“, „Замок воеводы Мнишка в Самборе“, „Ночь. Сад. Фонтан“ и „Граница литовская“. Внесение этих сцен — следствие второго, усложненного варианта плана.

„Годунов в Совете. Толки на площади“ — „Царская дума“ („на площадях мятежный бродит шопот...“). „Вести об изменах, смерть Ирины“ вошли, как мотивы, в другие сцены. „Годунов и колдуны“ — первоначально задуманная сцена — также не была развернута, войдя, как мотив, в сцену „Царские палаты“ („Где государь? В своей опочивальне он заперся с каким-то колдуном“). Наметка „Самозванец [наст.] перед сражением“ разработана в двух сценах: „Равнина близ Новгорода-Северского“ (самозванец наступает) и „Севск“ (самозванец перед сражением). „Площадь перед собором в Москве“ соответствует наметке „Год. юродивый“.

Сцена „Лес“ отсутствует в первом наброске плана; зато наметки последнего „Смерть Годунова [известие о первой победе, пиры, появление самозванца], присяга бояр, измена“ развиты в двух сценах: „Москва. Царские палаты“ (известие о первой победе: „он побежден, какая польза в том“; смерть Годунова: „На троне он сидел и вдруг упал...“; присяга бояр: „Целуйте крест Феодору“ и „Ставка“ (измена).

„Пушкин и Плещеев на площади — письмо Димитрия — вече“ — получило разрешение в сцене „Лобное место“. „Убиение царя“ — „Кремль. Дом Бориса. Стража у крыльца“. Намерение Пушкина закончить трагедию показом самозванца в Москве было впоследствии отброшено. Любопытна последовательность этапов ликвидации замысла: 1) Самозванец *приехал* в Москву; 2) Самозванец *везжает* в Москву; 3) Приезд самозванца в Москву — не показывается совсем.

Тотчас же за приведенным наброском плана начинается текст первых сцен трагедии (дошедшие до нас черновики заканчиваются монологом Григория в сцене „Ночь. Келья в Чудовом монастыре“).

В начале работы Пушкин, видимо, еще не замечал особенной разницы между Шуйским и Воротыньским как кандидатами для первой сцены. Избран был, однако, Шуйский, более интересный для Пушкина по своей дальнейшей политической судьбе.

Появление в трагедии Пушкина юродивого объясняется тем, что его Пушкин нашел у Карамзина: „Тогда же был в Москве юродивый,

уважаемый за действительную или мнимую святость: с распущенными волосами, ходя по улицам нагой в жестокие морозы, он предсказывал бедствия и торжественно злословил Бориса, а Борис молчал и не смел сделать ему ни малейшего зла, опасаясь ли народа, или веря святости сего человека".¹ Свой рассказ об этом юродивом Карамзин заканчивает так: „Уверяют, что современник Иоаннов, Василий Блаженный, подобно Николе Псковскому,¹⁷⁰ не щадил Грозного...“ Пушкин отыскал примечание № 470 к имени Николы Псковского, надеясь найти подробности, но не нашел их здесь. Но рядом (примечание № 469) Пушкин прочел: „3-го июля 1589 года скончался в Москве, с именем Святого Иоанн Юродивый, прозванный *Большим Колпаком* и *Водоносцем*. Он родился в Вологде, с юных лет изнурял себя постом и молитвою, носил на теле кресты с веригами железными, на голове тяжелый колпак, на пальцах многие кольца и перстни медные, а в руках деревянные четки“. Прочитав в конце примечания, что „рукописное житие сего Иоанна“ сохранилось, Пушкин просил В. А. Жуковского выслать ему этот документ.

Заинтересовавшись бытовой яркостью и социальной значимостью („злословил Бориса, а Борис молчал...“) фигуры Иоанна *Большого Колпака*, Пушкин взял для своего юродивого его внешность и некоторые детали. Вероятно, имя *Никола Железный Колпак* произошло от соединения имен *Николы* Псковского (обличавшего Бориса) и Иоанна *Большого Колпака*.

Приведенные примеры достаточно ярко показывают стремление Пушкина соблюсти *историческую правдивость* в своей трагедии: „...отказавшись добровольно от выгод, мне предоставляемых системой искусства, оправданной опытами, утвержденной привычкою, я старался заменить сей чувствительный недостаток *верным изображением лиц, времени, развитием исторических характеров и событий*“.²

Следуя за Карамзиным „в светлом развитии происшествий“,³ в летописях Пушкин „старался угадать образ мыслей и язык тогдашних времен“.

В высокой степени примечательно, что, помимо летописей, Пушкин пользовался в этих же целях и некоторыми другими источниками. Это — сборники древних русских пословиц, песен и поговорок, изучавшиеся Пушкиным и сохранившиеся в его библиотеке. Например, под № 362 (по каталогу библиотеки Пушкина) значится „Собрание 4291 древних Российских пословиц. Печатаны при Императорском Московском Университете 1770 г.“. На стр. 26 напечатана пословица „Вольному воля, а спасенному рай“. Эта же пословица *отмечена* Пушкиным в „Полном собрании русских пословиц и поговорок, расположенных по азбучному порядку...“ (Спб. 1822 г., стр. 19). На стр. 21 этого же сборника отмечена поговорка: „Вот тебе, бабушка, Юрьев день“.

О знакомстве Пушкина с Летописью о многих мятежах и со сказанием Авраамия Палицына говорит первоначальное заглавие трагедии:

Драматическая повесть

Комедия

О настоящей беде Моск. Госуд.

О царе Борисе и о Гришке Отрепьеве —

Летопись о многих мятежах и пр.

Писано бысть Алексашкою Пушкиным

[Сочинено в В] тр. Палицына

в лето 7333

[В] на городище Воронице.

¹ Карамзин. „Ист. Гос. Росс.“, 1-е изд., т. X, стр. 283—284.

² Набросок предисловия 1827—1828 гг. Выделено мною. Б. Г.

³ Набросок предисловия 1829 г.

Обложка программы
к постановке „Бориса Годунова“
на сцене б. Марининского театра в 1908 г.
(рис. И. Я. Билибина).



Стремясь к „верному изображению исторических характеров“, Пушкин рисовал их с истинно-шекспировской широтой: „Шекспиру я подражал в его вольном и широко изображении характеров, в небрежном и простом составлении типов“¹

Следуя в этом отношении за Шекспиром, Пушкин выступил в России первой четверти XIX столетия как разрушитель и ниспровергатель крепких еще устоев и традиций старой классической драматургии:

„Лица, созданные Шекспиром, не суть, как у Мольера, типы такой-то страсти, такого-то порока; но существа живые, исполненные многих страстей, многих пороков... У Мольера Скупой скуп — и только; у Шекспира Шайлок скуп, сметлив, мстителен, чадолобив, остроумен...“²

Уже сложным характером своего Бориса Пушкин „положил свои гири“³ против ограниченности характеров классической драматургии. Мы уже отмечали выше, как Пушкин в письме к Н. Н. Раевскому конца июля — начала августа 1825 г. издевался над манерой некоторых писателей заставлять своих героев просить тоном заговорщиков стакан воды, когда герою просто хочется пить. Об этом пишет Пушкин и в „Table-Talk“ (1836): „...У Мольера Лицемер волочится за женою своего благодетеля — лицемера; принимает имение под сохранение — лицемеря; спрашивает стакан воды — лицемеря...“

Именно, по этому пути ограничения характера героя одной чертой направлял Пушкина Н. М. Карамзин, советуя⁴ иметь в виду в начертании характера Борисова дикую смесь: набожности и преступных страстей. Он беспрестанно перечитывал Библию и искал в ней оправдание себе“. Однако Пушкин не пошел по этому пути. Отвечая

¹ Набросок предисловия 1829 г.

² Table-Talk.

³ Выражение М. П. Погодина.

⁴ Через кн. П. А. Вяземского в его письме к Пушкину от 28 августа — 6 сентября 1825 г.

П. А. Вяземскому в письме от 13—15 сентября того же года, Пушкин иронически писал о совете Карамзина: „...Благодарю тебя и за замечание Кар.[амзина] о характере Бориса. Оно мне очень пригодилось. Я смотрел на его с политической точки, не замечая поэтической его стороны; я его засажу за Евангелие, заставлю читать повесть об Ироде и тому подобное.—“

И, действительно, характер Бориса очерчен у Пушкина с истинно-шекспировской широтой. Преступление, которое у Карамзина в трагедии царя Бориса играет решающую роль, у Пушкина выступает лишь как осложняющий момент в характеристике Годунова.

Пушкинский Годунов — талантливый и умный политик („а он умел и страхом и любовью и славою народ очаровать“), правитель с огромным государственным умом („я думал свой народ в довольствии, во славе успокоить...“), чадолюбивый отец („...В семье моей я мнил найти отраду, я дочь мою мнил осчастливить браком“), друг просвещения („Учись, мой сын: наука сокращает нам опыты быстротекущей жизни“), человек огромной воли („...но чувствую — мой сын, ты мне дороже душевного спасенья...“), мстительный („...клянусь — тебя постигнет злая казнь, такая казнь, что царь Иван Васильич от ужаса во гробе содрогнется...“), жестокий („...знатнейшие меж нами роды — где... заточены, замучены в изгнаньи...“) и т. д. и т. д.

Так же сложен характер и Дмитрия: „Дмитрий многим напоминает Генриха IV. Подобно ему — он храбр, великодушен и хвастлив, подобно ему — равнодушен к религии; оба они из соображений политических отрекаются от своей веры, оба любят удовольствия и войну; оба предаются несбыточным планам, оба являются объектами заговоров...“¹

Таков же и В. И. Шуйский: „он представляет в истории странную смесь смелости, изворотливости и силы характера...“²

Такова и Марина: „...Меня прельщала мысль о трагедии без любовной интриги; но, не говоря уже о том, что любовь весьма подходит романтическому и страстному характеру моего авантюриста, я заставил Дмитрия влюбиться в Марину, чтобы лучше оттенить ее необычный характер... Она волнует меня, как страсть...“³

С такой же смелостью Пушкин разрушает и пресловутые „единства“ классической трагедии — места и времени:

„...твердо уверенный, что устарелые формы нашего театра требуют преобразования, я расположил свою трагедию по системе отца нашего — Шекспира: и принес ему в жертву пред его алтарь два классические единства...“⁴

„Единство места“ разрушено полностью: „Кремлевские палаты“, „Красная площадь“, „Кремлевские палаты“, „Ночь. Келья в Чудовом монастыре“, „Палаты патриарха“, Польша, Литовская граница“ и т. д. и т. п. Так же разрушено и „единство времени“: „1598 года 20 февраля. Москва. Кремлевские палаты“, „1603 года. Ночь. Келья в Чудовом монастыре“, „1604 года, 21 декабря. Равнина близ Новгорода-Северского“ и т. д.

В своей трагедии Пушкин пошел дальше Шекспира, не разбив свою трагедию на акты. Цензор III отделения (Ф. В. Булгарин?) в своих „Замечаниях на Комедию о царе Борисе и о Гришке Отрепьеве“ писал в 1826 году: „...Это не есть подражание Шекспиру, Гете и Шиллеру:

¹ Набросок предисловия 1829 г. Оригинал на франц. языке.

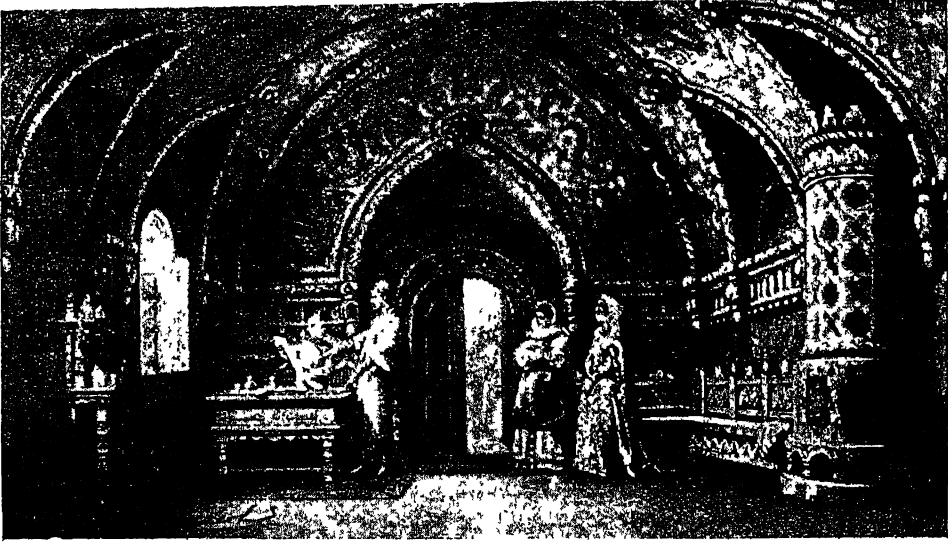
² Там же

³ Там же.

⁴ Набросок предисловия 1827—1828 гг.



Грим и костюм Дмитрия Самованца в „Борисе Годунове“
для первой постановки 1870 г (рис. В. В Самойлова).



Сцена в царской палате из первой постановки „Бориса Годунова“ в 1870 г.
(Художник М. А. Шишков, фигуры А. Шарлеманя).

ибо у сих поэтов в сочинениях, составленных из разных эпох, всегда находится связь и целое в пьесах...“

По образцу исторических хроник Шекспира Пушкин в своей трагедии перемежает стихотворный текст прозаическим и вводит „простонародные“ выражения: „Стиль трагедии — смешанный. Он площадной и низкий там, где мне приходилось выводить людей простых и грубых“.¹

Это звучало прямым вызовом общепринятому вкусу. Уже упомянутый цензор III отделения писал в тех же „Замечаниях“: „Некоторые места должно непременно исключить. Говоря сие, должно заметить, что человек с малейшим вкусом и тактом не осмелился бы никогда представить публике выражения, которые нельзя произнести ни в одном благопристойном трактире!“

Все это — включая сюда и политическую остроту произведения² — делало трагедию Пушкина событием из ряда вон выходящим. Это понимал и сам Пушкин. 19 июля 1829 года в Арзруме он писал в незаконченном наброске предисловия к „Борису Годунову“: „С величайшим отвращением решаюсь я выдать в свет Бориса Годунова. Успех или неудача моей трагедии будет иметь влияние на преобразование драматической нашей системы“. В том же году Пушкин писал: „И хотя я вообще всегда был довольно равнодушен к успеху или неудаче своих сочинений, но, признаюсь, неудача *Бориса Годунова* будет мне чувствительна, а я в ней почти уверен...“ И действительно, со своими, сложившимися в 1825 годах и развитыми более подробно в 1830-х годах, взглядами на драматургию Пушкин оказался — для своего времени — непонятым новатором.

К каким же выводам пришел Пушкин в своей драматургической практике? Подведем некоторые итоги.

¹ Набросок предисловия 1829 г. Оригинал на франц. языке.

² См. об этом в моей статье „Борис Годунов“ в творчестве Пушкина — сб. „Борис Годунов“ А. С. Пушкина, изд. Гос. ак. театра драмы, Л. 1936 г.

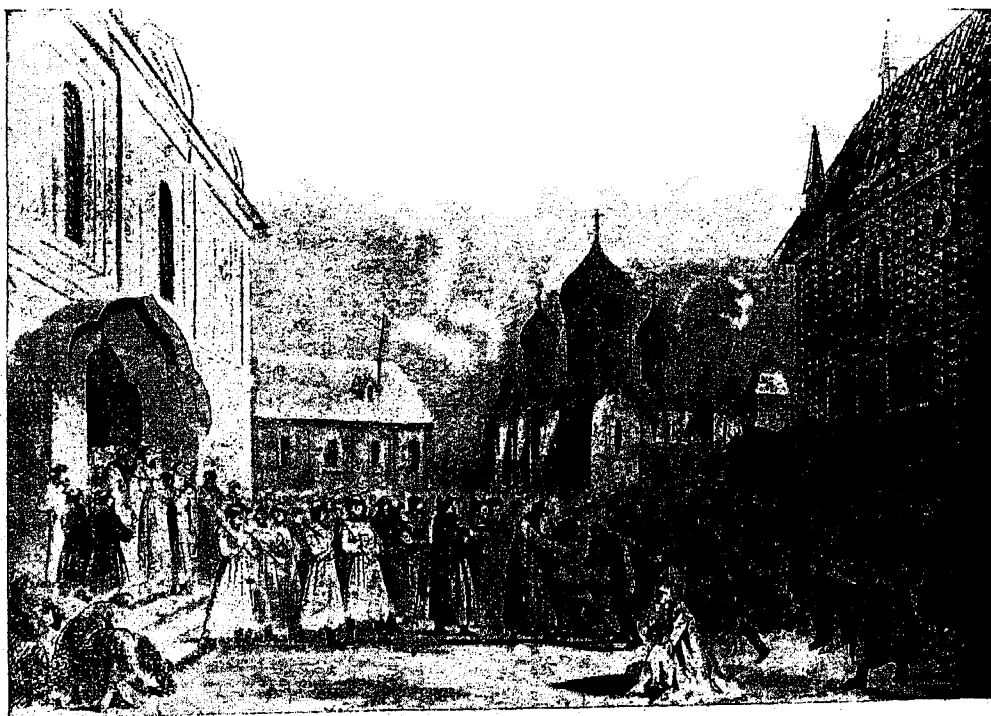
1. Пушкин демократизирует трагедию, выводя ее из „аристократических чертогов“, расширяя круг ее героев и действия: „Что развивается в трагедии? Какая цель ее? Человек и народ. Судьба человеческая и судьба народная“ (Заметки о народной драме 1830 г.).

2. Пушкин ставит совершенно новые цели перед драматургом. Автор придворной классической трагедии „старался угадывать требования утонченного вкуса людей...“ Иные цели ставит перед драматургом Пушкин: „Что нужно драматическому писателю? Философию, бесстрастие, государственные мысли историка, догадливость, живость воображения, никакого предрассудка, любимой мысли. Свобода (Там же, подчеркнуто Пушкиным).“

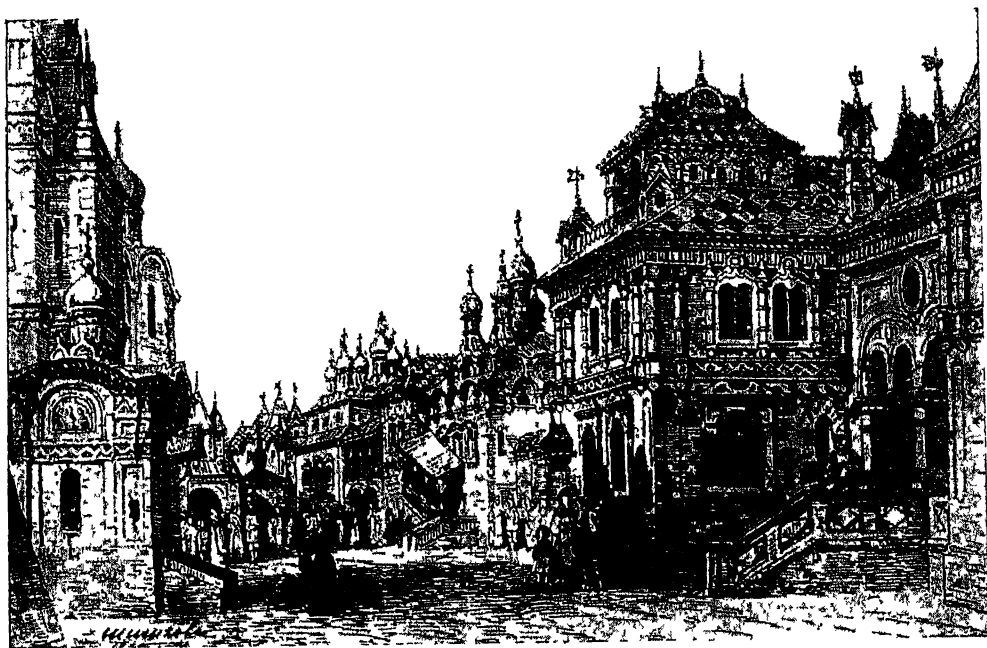
3. В основе каждого драматургического произведения должна лежать большая прогрессивная идея. Анализируя драму М. П. Погодина „Марфа Посадница“, которая, по замечанию Пушкина, ставила „целию развитие важного исторического происшествия: падения Новгорода, решившего вопрос о единодержавии России“, Пушкин писал: „Драматический поэт — беспристрастный как судьба — должен был изобразить столь же искренно отпор погибающей вольности, как глубоко обдуманый удар, утвердивший Россию на ее огромном основании“ (там же).

4. Драматург не должен искажать историю и действительность: „Его цель воскресить минувший век во всей его истине“ (там же).

5. Пушкин утверждает реалистический метод в драматургии: „Истина страстей, правдоподобие чувствований в предполагаемых обстоятельствах — вот чего требуют наш ум от драматического писателя“.



Сцена на площади из первой постановки „Бориса Годунов“ в 1870 г.
(Художник М. А. Шишков).



Декорация последней картины „Бориса Годунова“ в первой постановке 1870 г.
(Художник М. А. Шишков).

6. „Занимательность“ — утверждает Пушкин — должна быть „первым законом драматического искусства“ („Из всех родов сочинений самые неправдоподобные...“).

7. Оставляя пока *единство действия*, Пушкин категорически отрицает два других единства: „...Место и время слишком своенравны — от сего происходят какие неудобства... Заговоры, изъяснения любовные, государственные совещания, празднества — все происходит в одной комнате! — Непомерная быстрота и стесненность происшествий...“

8. Пушкин разрушает искусственные и замкнутые границы „комедии“ и „трагедии“: „Смех, жалость и ужас суть три струны нашего воображения, потрясаемые драматическим волшебством. Но смех скоро ослабевает, и на нем одном невозможно основать полного драматического действия... *Заметим, что высокая комедия не основана единственно на смехе, но на развитии характеров, и что (она) нередко близко подходит к трагедии*“ (Заметки о народной драме. Выделено мною. Б. Г.).

9. Пушкин первый поставил вопрос о возможности создания в России подлинной народной драмы (см. дальше, стр. 24—27).

В свете этих требований *народности* и *реализма*, какие предъявлял Пушкин к литературе, он в последний период своей деятельности и подходит ко всему наследству мирьвой драматургии.

Отрицательную оценку получает *Вольтер — драматург*: Вольтер „60 лет наполнял театр трагедиями, в которых, не заботясь ни о правдоподобии характеров, ни о законности средств, заставил он свои лица кстати и не кстати выражать правила своей философии“.¹

¹ „О русской литературе с очерком французской“. 1834 г. Выделено мною. Б. Г.

Высокую оценку получает *Вальтер Скотт* как историк: „Schakespeare, Гете, Walter-Scott не имеют холопского пристрастия к королям и героям“.¹

И вновь подлинную народность отмечает Пушкин у *Шекспира*: „...Мудрено отнять у Шекспира в его *Отелло*, *Гамлете*, *Мера за меру* и проч. достоинства большой народности...“.²

Из русских драматургов Пушкин выделяет лишь одного *Фон-визина* и его „Недоросль“ — „сей единственный памятник народной сатиры“.³

IV

В своей художественной практике 1830-х годов в „маленьких трагедиях“ болдинской осени Пушкин не только не отходит, но, наоборот, расширяет и углубляет принципы драматического искусства, к которым он пришел в своей работе над „Борисом Годуновым“. В этом отношении „маленькие трагедии“ являются следующим и закономерным шагом Пушкина в плане создания русской *реалистической драматургии*. Далеко не случайным поэтому является то обстоятельство, что большинство „маленьких трагедий“ было задумано в пору Михайловской ссылки, во всяком случае, в период, когда Пушкин еще был окружен образами своей первой трагедии.

Образы маленьких трагедий отличаются исключительной сложностью и глубиной характеров. В „Скупом рыцаре“ Альбер имеет все основания ненавидеть своего отца за его скупость:

...скупость —
Да! заравиться здесь нетрудно ему
Под кровлею одной с моим отцом.

Но тот же Альбер приходит в ярость, когда ростовщик предлагает ему отравить барона:

Как! отравить отца! и смел ты сыну...
Иван! держи его. И смел ты мне!..

Старый барон потерял человеческий облик в своей мании скупости. Чтобы не расставаться даже с частью своих сокровищ, он просто лжет, говоря герцогу о сыне:

Мой сын не любит шумной, светской жизни;
Он дикого и сумрачного нрава.

Но этот же старый барон, внезапно ощутив в себе *рыцаря*, вызывает на дуэль сына, когда последний обвинил его во лжи:

Я лгу! и перед нашим государем!..
Мне, мне... иль уж не рыцарь я?

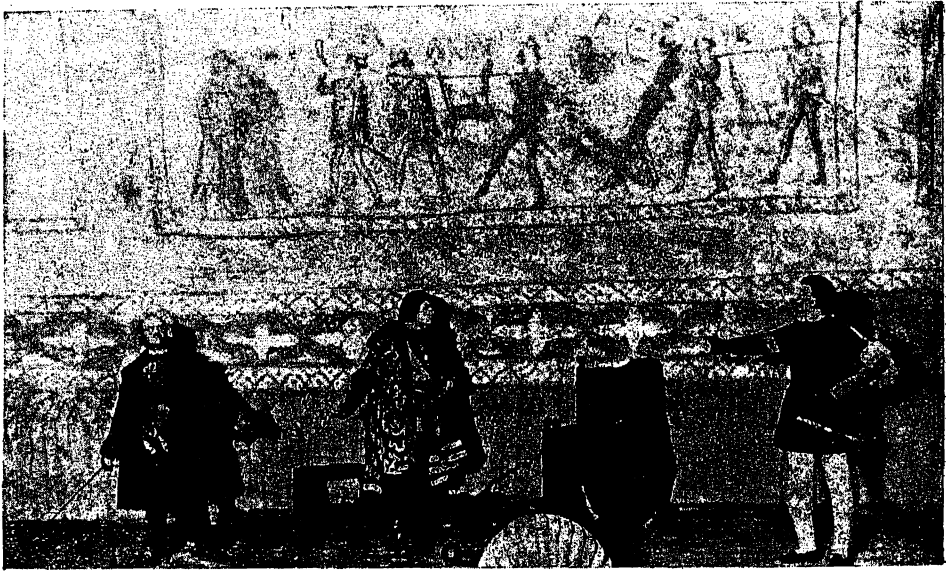
Исключительной сложностью отличается и образ Сальери:

Нет! никогда я зависти не знал,
О, никогда!..
.....
Кто скажет, чтоб Сальери гордый был
Когда-нибудь завистником презренным,
Змеей, людьми растоптанною, вшиве
Песок и пыль грызущую бессильно?
Никто... А ныне — сам скажу — я ныне
Завистник...

¹ „О романах Вальтера Скотта“, 1827 г.

² „О народности в литературе“, 1826 г.

³ „Опыт отражения некоторых нелитературных обвинений“, 1830 г.



Сцена из „Скупого рыцаря“ в театре Литературно-художественного общества в Петербурге. 1914 г.

„Отелло от природы не ревнив — напротив: он доверчив... — сказал несколько позднее Пушкин¹ о шекспировском герое. Именно это пушкинское высказывание об Отелло помогает нам понять всю сложность характера Сальери, очерченного с истинно шекспировской смелостью.

„Есть различная смелость... — писал Пушкин в 1827 г. — ... Делиль гордится тем, что он употребил слово *vauche*² ... Есть высшая смелость. Смелость изобретения, создания, где план обширный объемлется творческой мыслью — такова смелость Шекспира...“ Такова смелость и Пушкина в его „маленьких трагедиях“.

К 1828—1830 годам перед Пушкиным все отчетливее и явственнее встает проблема создания истинно-народной, реалистической русской драматургии. „В зрелой словесности, — писал Пушкин в 1828 году, — приходит время, когда умы, наскуча однообразными произведениями искусства, ограниченным кругом языка, условленного, избранного, обращаются к свежим вымыслам народным...“

Систему своих взглядов на народную драму Пушкин отразил в заметках о народной драме и о „Марфе Посаднице“ М. П. Погодина.

„Драматическое искусство, — говорит Пушкин в этих заметках, — родилось на площади для народного увеселения“. С площадей, улиц, ярмарок драма была перенесена в придворные круги: „Драма оставила площадь и перенеслась в чертоги, по требованию образованного высшего общества“. При дворе драма изменилась; появились новые герои: „... что привлекает внимание образованного, просвещенного зрителя, как не изображение великих государственных происшествий. Отседе история, перенесенная на театр... и цари, выведенные перед нами драматическим поэтом...“

¹ Table-Talk.

² Корова.



Сцена 1-го действия «Моцарта и Сальери» в б. Александринском театре. 1899 г.
(Моцарт — Ю. М. Юрьев, Сальери — Г. Г. Ге).



Грим и костюм Соломона
в «Скупом рыцаре»,
для постановки 1852 г.
в б. Александринском театре.
(рис. В. В. Самойлова)
Публикуется впервые.

Изменился и язык драмы с тех пор, как она переселилась в чертоги: „Драма оставила язык общепонятный и приняла наречие модное, избранное, утонченное“.

Изменилась и самая основа драмы. Когда драма была еще достоинством народным, она была проще, естественнее: „Народ, как дети, требует занимательности, действия — драма представляет ему необыкновенное, истинное происшествие... В чертогах „голос <драмы> понизился... Она оставила маску преувеличения, необходимую на площади, но излишнюю в комнате“. Мало-по-малу драма сделалась „благопристойна и важна“.

Хуже всего то, что бытование драмы при дворе развратило ее творца — драматурга: „Творец трагедии народной был образованнее своих зрителей... При дворе, наоборот, поэт чувствовал себя ниже своей публики“. Это тотчас же отразилось на работе драматурга: „он старался угадывать требования утонченного вкуса людей, чуждых ему по состоянию, он боялся унижить такое-то высокое звание, оскорбить таких-то спесивых своих зрителей — отселе робкая чопорность, смешная надутость, вошедшая в пословицу (*un héros, un roi de comédie*), привычка смотреть на людей высшего состояния с каким-то подобострастием и придавать им странный, нечеловеческий образ изъяснения“.

Переходя к России, Пушкин констатирует, что в России „драма никогда не была... потребностью народною“. И Пушкин ставит вопрос о возможности *создания* у нас в России народной драмы.



Сцена из „Каменного гостя“ в театре Литературно-художественного общества в Петербурге. 1914 г.

„Отчего же нет у нас народной трагедии? — спрашивает Пушкин, — не худо было бы решить, может ли она и быть“. И резким и горьким судом над своей мрачной эпохой звучит отрицательный ответ Пушкина:

„Трагедия наша, образованная по примеру трагедии Расина, может ли отвыкнуть от аристократических своих привычек... где, у кого выучиться наречию, понятному народу, какие суть страсти сего народа, какие струны его сердца, где найдет она себе созвучие — словом, где зрители, где публика?“

Вместо публики встретит она тот же малый, ограниченный круг — и оскорбит надменные его привычки... Перед нею восстанут непреодолимые преграды — для того, чтобы она могла расставить свои подмости, надобно было бы переменить и ниспровергнуть обычаи, нравы и понятия целых столетий“.

Пушкин, задыхаясь в отравленной атмосфере николаевской полицейской монархии, как растение к солнцу, тянулся к народу, единственному источнику подлинного творчества. Пушкин видел невозможность создания, подлинной народной драмы в условиях своей крепостнической эпохи, но знал, что возможность эта появится, когда будут *„ниспровергнуты обычаи, нравы и понятия целых столетий“.*