

Г.В.Зыкова

**«Лекции о драматическом
искусстве и литературе»
А.Шлегеля
и некоторые особенности
конструкции «Бориса
Годунова» Пушкина**

Хотя тот факт, что Пушкин не только читал «Лекции о драматическом искусстве и литературе» Августа Шлегеля, но и высоко ценил их¹ и, видимо, учитывал во время работы над «Борисом Годуновым», вполне общеизвестен, однако значение Шлегеля для Пушкина описывается очень общим образом²,

¹ Прислать книгу Шлегеля во французском переводе Пушкин просил брата в письмах от 14 марта и 22-23 апреля 1825 г. В возражении на статью А.А.Бестужева «Взгляд на русскую словесность в течение 1824 и начале 1825 г.» и «Сочинениях и переводах в стихах Павла Катенина» (1833) Пушкин говорит о «Шлегелях», до которых не доросла еще русская критика и публика; множественное число тут может не только указывать на обоих Шлегелей (о возможном значении для Пушкина идей Фридриха появились в последнее время работы): рядом со «Шлегелями» Пушкин называет «Лагарпов» и «Аддисонов», так что иметь в виду Пушкин мог и по преимуществу одного из братьев («Где наши Аддисоны, Лагарпы, Шлегели, Сисмонди?») «Если публика может довольствоваться тем, что называют у нас критикою, то это доказывает только, что мы еще не имеем нужды ни в Шлегелях, ни даже в Лагарпах»).

² В Брокгаузовской статье о Пушкине (А.Кирпичникова): «...он воспринял резко отрицательное отношение к трагедии классической и идею национальной драмы (отсюда и заглавие), но отринул все узкоромантическое, мечтательное и мистическое (как и из Карамзина исключил все сентиментальное);»

иногда сводится к тому, что Шлегель указал Пушкину на Шекспира³. Так, Г.О.Винокур в комментариях к «Борису Годунову» почти ограничивается тем, что для Пушкина представляла интерес «попытка Шлегеля мотивировать жанровые особенности шекспировского театра, смесь комического с трагическим, стихов с прозой»⁴.

При том что описание общего между Пушкиным и Шлегелем оказывается не детализированным⁵, много говорится о различии между ними, прежде всего о гораздо более терпимом отношении Пушкина ко французской литературе; так, в заметке М.Ю.Кореневой о Шлегеле в «Пушкинской энциклопедии» различиям посвящена почти половина всего текста:

в ст. М.Ю.Кореневой в новейшей «Пушкинской энциклопедии»: «Некоторые идеи Ш. нашли прямое отражение в пушкинских рассуждениях о театре. Так, трактовка понятия романтической трагедии у П. явно восходит к Ш. Именно Ш., резко критикуя французскую классическую трагедию за ее схематизм, слепое подражание древним, отсутствие подлинного историзма и правдивости, противопоставлял ей трагедию романтическую, главными признаками которой считал свободное «смешение противоположностей» — трагического и комического, земного и божественного, разума и страсти и т.д., свободное обращение со временем и местом во имя достижения правдоподобия характеров и положений, чередование диалогических и лирических элементов как средство достижения естественности драматической речи, использование образов национальной поэзии, «преданий родной земли» в качестве источников творчества».

- ³ Алексеев М.П. Пушкин и Шекспир // Алексеев М.П. Пушкин: Сравнительно-исторические исследования. Л., 1972.
- ⁴ Винокур Г.О. Комментарии к «Борису Годунову» А.С.Пушкина. Цит. по изд.: М., 1999, с.328.
- ⁵ До какой степени редко учитывается конкретное влияние Шлегеля на Пушкина, видно из произвольно взятого примера — работы известного стиховеда Т.Шоу «Местный колорит в "Ромео и Джульетте" и сонет Мнишка в "Борисе Годунове"». Не сомневаясь, что рифмы в «Борисе» появляются по образцу Шекспира, Шоу при этом замечает: «насколько хорошо Пушкин знал Шекспира и на каком языке читал его, не вполне ясно <...> Не совсем ясно, когда и какие труды и комментарии к Шекспиру прочитал Пушкин» (цит. по: Проблемы современного пушкиноведения. Псков, 1944, с.6). Между тем у Шлегеля много говорится о сонетных формах у Шекспира на фоне белого стиха, называется и «Ромео и Джульетта». Ситуация делается еще более выразительной оттого, что чуть ниже — перечисляя известные факты — Шоу называет и книгу Шлегеля как читанную Пушкиным, никак не замечая при этом, что Шлегель обсуждал именно интересующий Шоу вопрос.

«В Ш. поэт нашел некоторый догматизм в понимании национального искусства и недостаточное чувство истории. «Ученый немец, — пишет П. в заметке «<О народности в литературе>» (1825), имея в виду Ш., — негодует на учтивость героев Расина <...>. Всё это носит однако печать народности» (Акад. XI, 40). Через несколько лет это же наблюдение появилось в пушкинском «Современнике» (1836. Кн. 2), в переводе речи академического секретаря А.-Ф.Вильмена, включенном в пушкинскую статью «Французская академия». Французский академик напомнил слушателям об «одном знаменитом немецком критике, слишком строгом к нашим классическим поэтам» (Акад. XII, 62)».

В относительно недавней (1997 год) статье И.Меджибовской «Hamlet's jokes: Pushkin on "Vulgar Eloquence"»⁶ замечено, что конкретное описание влияния Шлегеля на Пушкина – еще не выполненная задача. Кажется, это тот довольно редкий случай, когда постороннему наблюдателю оказывается видно что-то, что не видят, когда находятся, так сказать, внутри национальной традиции.

Кажется, до сих пор не отмечалось, что в «Драматургии» Шлегеля (преимущественно в семнадцатой лекции, посвященной критике трех единств⁷) предлагаются теоретические основания для таких элементов конструкции «Бориса Годунова», которые принято считать существенными и новаторскими: *необязательность концентрации действия вокруг одного главного героя* и *возможность для разных героев в отдельных эпизодах оказываться «главными»*; *отсутствие разделения на акты* и *связанная с этим внешняя «пестрота» композиции*.

⁶ The Slavic and East European Journal, Vol.41, No.4 (Winter, 1997).

⁷ В 1827 в «Московском вестнике» (№№ 10-11) был опубликован (выполненный А.В.Веневитиновым) перевод именно этой главы, что явно связано с опытами Любомудров в области романтической трагедии, предпринимавшимися, как известно, под впечатлением от «Бориса Годунова», которого, напомним, Пушкин читал в доме Веневитиновых. В дальнейшем цитируется в основном этот перевод.

Система персонажей «Бориса Годунова» и построение образа человека — как известно, среди самых необычных черт этой трагедии. Важнейшей составляющей действия любого драматического произведения обычно является изменение психологического состояния главных героев, их движение к обретению истины, краху, счастью, раскаянию и т.п. В «Борисе Годунове» и заглавный герой, и Отрепьев, который тоже может восприниматься как главный герой, присутствуют лишь в некоторых сценах пьесы, со смертью заглавного героя действие пьесы не завершается, а в финальных сценах трагедии нет и Самозванца. Что еще важнее, во внутреннем состоянии главных героев, хотя и сложно организованных, противоречивых, не происходит очевидных изменений: царя Бориса с самого начала его появления на сцене терзает чувство трагической вины, Самозванец по ходу действия не столько меняется, сколько проявляется с разных сторон; так, он неожиданно для зрителя оказывается способен на безоглядную любовь, но эта черта его личности проявляется лишь в одной из сцен. Как известно, единственный герой трагедии, чье поведение и отношение к происходящему принципиально и драматично меняется на протяжении пьесы, — это особенный, коллективный герой, народ.

По Шлегелю, любое правдоподобное построение действия неизбежно предполагает почти равное внимание к протагонисту и антагонисту; главный герой — условность, которую Шлегель не находит даже в хороших классицистических пьесах:

«...Без борьбы не было бы завязки в пьесе, и эта борьба происходит, большей частью, от противоположности видов действующих лиц <...> Каждому кажется собственное дело важнейшим, ибо каждый в себе самом находит центр своих действий. Креоново намерение утвердить свою Царскую власть казнью дерзновенного, который предаст земле тело Полиника, — столь же твердо, столь же важно, как и намерение Антигоны, и мы видим в конце пьесы, что оно сопряжено с такою же опасностью; ибо влечет за собою падение всего Креонова дома <...> В Трагедии виды действующих лиц не всегда противоположны друг другу, а иногда только различны между

собою. В Андромахе Расиновой Орест старается возбудить в Гермione взаимную любовь; Гермione хочет принудить Пирра с нею сочетаться браком, решаясь в противном случае отомстить ему; Пирр ненавидит Гермione и хочет соединиться узами любви с Андромахою; Андромаха думает о том только, чтобы спасти сына, и пребывает верною памяти Гектора. Несмотря на то, никто не сомневался в единстве сей трагедии; ибо в ней все связано и все кончается общею катастрофою. Но которое из этих действий, занимающих порознь четыре лица в трагедии, есть главное? В силе страсти лица едва ли уступают друг другу...»⁸

Разделение пьесы на акты для Шлегеля отчасти оправдывается практическими потребностями зрителя, но, в сущности, связано с единствами времени и места, т.е. рутиной классицизма.

«Новейшие, разделяя свои пьесы на действия, что собственно не делалось у Греков, могут удобно расширять круг представляемого времени; когда представление прерывается, зритель может вообразить себе больше времени, нежели сколько отмеряет такта дополняющей музыки; в противном случае надобно пригласить его на ближайшее представление в следующий день, и тогда все покажется ему натуральнее. Разделение на акты было введено уже в новейшей Комедии, где хор выпускался. По предположению Горация, Драма должна заключать в себе не более и не менее пяти действий. Нелепость сего правила очевидна, и Виланд думал, что Гораций смеялся над молодыми Пизонами, выдавая торжественно это правило за закон ненарушимый. Если в древней Трагедии акт оканчивается, когда сцена пустеет и один хор продолжает свои песнопения: то в иных Трагедиях найдем менее, а в других более пяти действий. Можем только советовать писателям, чтобы в представлении, продолжающемся два или три часа, было несколько остановок для отдохновения ума, которому таким образом будет легче следовать за нитью происшествий; не то, я бы желал, чтобы мне показали причину в самой сущности Драматической Поэзии, почему Драма должна иметь определенное число отделений. Но миром

⁸ «Московский Вестник», № 10, с.157-159.

управляет обычай. Писатели позволяли себе употреблять менее пяти действий, а преступить за священное число пять почитается опасною дерзостью. (Три единства, пять действий; почему не действующих лиц? бы арифметическая прогрессия.)

Вообще разделение на акты ошибочно во многих новейших Трагедиях, в которых между действиями ничего не происходит и где в начале нового акта лица находятся в том же положении, в каком были и в конце предыдущего. Однакож это гораздо меньше оскорбляло критиков, чем пропуск каких-нибудь пустых происшествий: видно потому, что первая ошибка — отрицательная.

Романтические Драматики позволяют себе переменять место действия в продолжении самого акта. Перед тем сцена всегда пустеет, и писатели оправдываются непрерывностью пьесы. Кому кажется это несообразным и кто однакож допускает разделение на акты, тот смотри на то, как на большое скопление непродолжительных актов. Но мне скажут, что я оправдываю одну ошибку другою, несоблюдение единства времени несоблюдением единства места: итак, постараемся яснее показать нелепость последнего правила...»⁹

Необычную конструкцию пушкинского «Бориса», не делящегося на акты, видимо, можно сопоставить в первую очередь именно с этим теоретическим рассуждением, потому что на практике подобное в европейской литературе станет более или менее распространенным чуть позже. На акты делили свои пьесы для сцены и Гете, и Шиллер (коротенький «Лагерь Валленштейна» — пролог к пятиактной «Смерти Валленштейна», а «Фауст» — все-таки пьеса для чтения). О том, мог ли Пушкин знать, что сам Шекспир не делил свои пьесы на акты, обычно отказываются судить (см., напр., у Винокура: «Может быть, Пушкину было известно, хотя ни Гизо, ни Шекспир нигде прямо об этом не упоминают, что первоначально и шекспировские произведения (в так называемых прижизненных изданиях *in quarto*) не имели деления на акты и даже на отдельные сцены: это было сделано только после смерти Шекспира его комментаторами

⁹ О трех единствах в драме (из Шлегелевой Теории драматического искусства) — «Московский Вестник», 1827, часть 3, № 11, с.261-263.

и редакторами, причем в разных изданиях по-разному»¹⁰. Между тем Шлегель ведь не просто умалчивает о Шекспире, а прямо говорит о том, что на акты не делилась только древнегреческая трагедия. Это можно воспринимать как прямое свидетельство о состоянии вопроса в современном Пушкину шекспироведении, и трудно предположить, что Пушкину были известны те факты о Шекспире, о которых не считал нужным упоминать Шлегель.

Шлегель говорит о художественном целом как о сложном результате взаимодействия разнородных элементов, причем восприятие произведения как целого требует творческих усилий от воспринимающего, оно не дано, а задано:

«Понятие об *едином* и о *целом* совсем не извлекается из опыта; его должно искать в первоначальной, свободной деятельности нашего духа <...> Я требую <...> более глубокого, более внутреннего, более таинственного единства, нежели то, коим довольствуется большая часть судей искусства <...> Ряд последствий в Трагедии не есть какая-то тонкая нить, которую запрещено прерывать (сие сравнение и так нейдет по причине неизбежного множества побочных действий и интересов). Это поток, который в бурном своем течении преодолевает многие оплоты, и наконец теряется в спокойном Океане. Он может истекать из разных мест и принимать в недра свое другие реки, которые из противоположных стран спешат к нему. — Почему же не позволить Стихотворцу следовать разным, в продолжении некоторого времени, отдельным потокам человеческих страстей и усилий до ревущего их соединения, если он только умеет перенести зрителя на такую высоту, с которой открывается все их течение? — И когда сия тревожная пучина ввергается в море многими устьями, расходясь на рукава, не остается ли она, при всем том, одним и тем же потоком?»¹¹.

Новое представление о цельности оказалось очень важным для русской эстетики 1820-х-1830-х гг. (например, Белинский в конце 1830-х обсуждает «Горе от ума» и «Ревизора» исключительно с точки зрения цельности или ее отсутствия). Целостность произведения более настойчиво, чем раньше, объявля-

¹⁰ С.330.

¹¹ «Московский Вестник», 1827, №10, с.163-165.

ется главным критерием художественного достоинства. Если раньше целостность понималось скорее как единообразие (это ясно выразилось в теории трех штилей Ломоносова, которая была востребована до карамзинистов включительно, и в практике, а особенно в теории «школы гармонической точности» — см. об этом, напр., в работах Л.Гинзбург), то начиная с 1820-х гг. в России постепенно утверждается представление о единстве как гармоническом соединении различного. Оригинальных русских теоретических рассуждений об этом в 1820-х вроде бы не так уж и много (можно вспомнить прежде всего незавершенные наброски Одоевского о музыке, претендующие на общезстетические выводы; отдельные высказывания Н.Полевого в «Московском телеграфе» середины 1820-х о пестроте журнала как проявлении новой эстетики). Основные и наиболее выразительные случаи демонстрации новых представлений о целом более поздние: например, шевыревские попытки преодолеть однообразие русской силлабо-тоники (нач. 1830-х), «Арабски» Гоголя (сер. 1830-х), «Русские ночи» Одоевского (1840-е). На этом фоне резкая гетерогенность, в частности стилистическая, «Евгения Онегина» и «Бориса Годунова», к тому же осознанная и подчеркнутая в посвящении «Онегина» и в многочисленных высказываниях Пушкина о «Борисе», выглядит естественной частью общеромантического движения, притом — его началом.

Кстати, несмотря на всю очевидную значимость для общеевропейской романтической эстетики представлений о художественном целом как о гармонии разнородного, в нашем литературоведении и применительно к практике русской литературы пушкинской эпохи эта идея вспоминалась не так часто. Как о сути романтического стиля о гармонии разнородного писала, пожалуй, преимущественно Л.Я.Гинзбург («Пушкин и проблема реализма»). Непопулярность такого представления о романтизме, возможно, объясняется тем, что романтические черты обнаруживаются с этой точки зрения и в творчестве зрелого Пушкина; между тем ученые, пользующиеся понятием «романтический», обычно к Пушкину применяли его нечасто — и не только в советское время, но со времен Белинского. Исключения здесь очень

немногочисленны, к тому же как романтическое обычно квалифицируется либо творчество Пушкина начала 1820-х гг., либо отдельные аспекты тематики и мировоззрения и гораздо реже — структурные особенности, тем более зрелого творчества.

Традиция игнорировать значение Шлегеля для Пушкина сложилась давно. Одним из первых попытался отделить Пушкина от Шлегеля будущий славянофил И.В.Киреевский в своем замечательном разборе «Бориса»: «Другой в честь Шлегелю требует от Пушкина сходства с Шекспиром, и упрекает за все, чем поэт наш отличается от английского трагика, и восхищается только тем, что находит между обоими общего» («Обозрение русской литературы за 1831 год»). Дело здесь, видимо, в том, что влияние на русскую культуру оказывают немецкие мыслители-романтики, а романтики объявляют оригинальность, самостоятельность неприменной чертой настоящего искусства. Кроме того, пафос статьи Киреевского состоит, в частности, в провозглашении примата искусства, творческой практики над теорией — что тоже вполне соответствует общеромантическим представлениям — и это тоже объясняет нежелание Киреевского признать, что у настоящего творца, Пушкина, акту творчества могла предшествовать рациональная разработка концепции и изучение теории драмы. Именно сила и очевидность немецкого влияния вызывают резкую реакцию отторжения (Кюхельбекер пишет о «поносных цепях немецких» как раз в 1825 году). Показательно, что для самого И.В.Киреевского идеи А.Шлегеля тоже были важны, и это проявилось как раз в разборе «Бориса Годунова». Главное в апологии Киреевского — объяснение особой природы художественного единства произведения. Как известно, для многих критиков представлялась почти бессвязным набором сцен трагедия, где не только резко нарушалось единство места, времени и стиля, но и, что существеннее, оба героя, претендующие на статус главных, исчезали со сцены задолго до финала. Для Киреевского подлинное единство не обеспечивается следованием правилам, но может быть только конкретным достижением художника; в «Борисе», в частности, все связывается мыслью о последствиях первичного греха — убийства Дмитрия. Такое понимание целого совершенно совпадает с вышеописанным

шлегелевским. Похожи не только идеи, но и формулировки; ср. слова Киреевского: «...при таком отношении судей к художнику, чем более гармонии в творении последнего, тем оно кажется разногласнее для первых, как верно рассчитанная перспектива для избравшего ложный фокус» — с приведенными выше словами Шлегеля: «Почему же не позволить Стихотворцу следовать разным, в продолжении некоторого времени, отдельным потокам человеческих страстей и усилий до ревущего их соединения, если он только умеет перенести зрителя на такую высоту, с которой открывается все их течение?» (это вообще любимый образ Шлегеля, повторяющийся часто и порожденный его суждениями об устройстве сцены).

Если для поколения Киреевского немецкое влияние было слишком важно, чтобы объективно оценить и признать его, то в 1840-х-1860-х, напротив, немецкая романтическая критика, в соответствии с изменившимися эстетическими потребностями, признается «самым неплодотворным» периодом в истории взглядов на искусство — и так думают не только утилитаристы, но и, скажем, А.В.Дружинин.

Уже в последние годы жизни Белинского им и многими из его окружения немецкий идеализм осознавался как вчерашнее увлечение, только что изжитое и поэтому особенно неприятное. В 1850-х в «Современнике» классическая немецкая философия понималась почти только как «жаргон», который мешал ясно излагать свои мысли Белинскому (об этом писал Дружинин) и делает окончательно невнятными статьи Ап.Григорьева; Новый Поэт обыкновенно нападал на Григорьева за «привычку смотреть на русскую литературу сквозь тусклые очки немецких эстетик»¹², причем прямо указывалось, что устаревшая метафизичность унаследована Григорьевым от Белинского. Даже Тургенев, несмотря на собственную глубокую связь с немецкой философской мыслью, писал в «Современнике» по поводу «Записок ружейного охотника» Аксакова:

«Я тем более уверен в успехе «Записок ружейного охотника» между естествоиспытателями, что наука их в последнее время приняла направление более

¹² «Современник», 1850, № 2.

положительное и практическое, или, говоря точнее, направление, обращенное более на живое наблюдение и изучение природы, чем на составление тех иногда поэтических и глубоких, но почти всегда темных и неопределенных гипотез, которыми Шеллинг вскружил головы, в начале нынешнего столетия»¹³.

В советском литературоведении значение Шлегеля для Пушкина мало обсуждается или оспаривается и вследствие сложившейся традиции, и, возможно, в рамках официальной идеологии. Например, Л.П.Гроссман уже в 1926 году, видимо, под давлением обстоятельств, заявлял, что театральные впечатления молодого Пушкина служили ему для основания драматургических законов несравненно более мощным стимулом, чем трактаты и лекции Шлегеля. Такие рассуждения связаны с марксистским пренебрежением к «феодальной» Германии, особенно по сравнению с «революционной» Францией и «буржуазной» Англией. Позднее официальная идеология становится и вовсе изоляционистской.

Шлегелевская концепция единства и его частные замечания о Шекспире повлияли не только на композицию «Бориса», но и, возможно, на представления Пушкина о поэтическом языке, о необходимости разрушить «единство слога» («Письмо к издателю "Московского вестника"»). Между тем в отечественной критике и потом филологии знаменитая реформа литературного языка, совершенная Пушкиным, обычно понимается как индивидуальный подвиг Пушкина и как сугубо национальное дело (вообще все связанное с языком часто понимается как эндемичное). Как часть общеевропейского процесса пушкинские стилистические эксперименты не случайно были истолкованы, так сказать, посторонним наблюдателем — в уже упоминавшейся статье И.Меджибовской. Поскольку эта англоязычная работа редко упоминается в нашей пушкинистике, позволю себе здесь вкратце отреферировать ее. Пушкинские идеи о «странном просторечии» истолковываются здесь в общеевропейском контексте — кроме Шлегеля, обсуждается также, например, Кольридж. О вторичности, простом заимствовании идей, замечу

¹³ «Современник», 1853, № 1.

кстати, речь здесь не идет: наоборот, начиная с указаний на заимствованное у Шлегеля, Меджибовская объясняет и принципиальные различия между Шлегелем и Пушкиным. Как цитату из Шлегеля (читанного Пушкиным во французском переводе), из рассуждений о сцене Гамлета с тенью отца, Меджибовская понимает пушкинские слова о «поэтической дерзости» (Шлегель говорит про «poésie audacieuse»):

«Существенная ограниченность некоторых суждений Шлегеля, например о соотносительности социального статуса героя и стилистических и метрических характеристик его речи, уже не могла импонировать Пушкину в 1828 году. Но допущение Шлегеля о том, что иногда этот общий закон не действует, что персонаж, который обычно выражается на самом изысканном языке (и в стихах) в чрезвычайных ситуациях говорит на грубейшем языке (и в прозе), например в «Гамлете» (Cours de Lit. dram. 2:400-01), — это допущение могло поспособствовать потрясающему пушкинскому прозрению в стиль Шекспира»¹⁴.

При этом если для самого Шлегеля сочетания разных стилей были средством добиться наибольшей выразительности в трагедии, то у Пушкина к 1828 году, замечает Меджибовская, эта идея стилистических комбинаций используется гораздо шире, в поэзии, «написанной целиком на языке честного простолюдина»¹⁵. Считая речи Гамлета (особенно в сцене с тенью) важными для представлений Пушкина о «странном просторечии», Меджибовская тем самым подчеркивает, что использование просторечия у Пушкина не столько имеет миметический, характерологический смысл (как это было в допушкинской традиции), сколько оказывается сильным выразительным средством; наиболее интересны случаи, когда высокое и просторечное не распределены по речам разных персонажей, а совмещены в речи одного: такое совмещение проявляет творческие языковые способности говорящего, и не случайно оно есть прежде всего в речах Гамлета, который, как напоминает Меджибовская, «изысканный поэт».

¹⁴ The Slavic and East European Journal, Vol.41, No.4 (Winter, 1997), с.567.

¹⁵ Там же.

И напоследок одно частное замечание. Как известно, не вполне ясно, почему Пушкин выбрал для своего знаменитого стихотворения именно такое мистифицирующее название – «Из Пиндемонта», с чем для него было связано имя итальянского писателя. Современное состояние вопроса обобщено в «Пушкинской энциклопедии» (статья Р.М.Гороховой):

«П. составил основное представление о творчестве Пиндемонта по очерку о нем в книге <...> Сисмонди «О литературе Южной Европы» <...> откуда выписал на яз. подлинника пять строк из ст-ния «O felice chi mai non pose il piede Fuori della patria sua dolce terra...» (Акад. IV, 353; пер.: «Счастлив тот, кто никогда не покидал своей сладостной родной земли») <...> Известны были П. высказывания, отзывы и упоминания о Пиндемонта Ж.де Сталь <...> Байрона <...> и др. Прямых доказательств или свидетельств непосредственного знакомства П. с произв. Пиндемонта не обнаружено <...> По предположению М.Н.Розанова <...> приписывая Пиндемонта свое ст-ние, П. ориентировался на его ст-ние «Политические мнения» <...> близкая параллель пушк. стиху «Иная, лучшая потребна мне свобода» отмечена в ст-нии Пиндемонта «Удар в колокол св. Марка в Венеции» <...> однако совпадения не выходят за рамки общих мотивов европ. романтической поэзии, «самостоятельно зародившихся в душе Пушкина и встреченных затем у других поэтов» (М.Н.Розанов)».

Между тем то, что сказано о Пиндемонта в шестнадцатой лекции Шлегеля (его Р.М.Горохова, видимо, и называет «...и др.»), вполне могло напомнить Пушкину — но уже в 1830-х — свою собственную участь как автора «Бориса Годунова»: «Один из их ныне живущих поэтов, Джованни Пиндемонта, попытался придать больший размах, разнообразие и естественность своим историческим пьесам, но был сурово осужден критиками за то, что спустился с высоты котурнов, чтобы достичь той правдивости положений, без которой историческая драма более, чем другие виды драмы, существовать не может; а может, и за то,

что он уклонился от прямолинейного следования традиционным правилам, которым критики так поклоняются».

Влияние идей Шлегеля на Пушкина как автора «Бориса Годунова» имеет особую природу по сравнению с обычной пушкинской манерой интенсивного осмысления чужой культуры. Знаменитая «всемирная отзывчивость» начиная с Аполлона Григорьева понимается как переосмысление воспринятого и даже полемика; у Шлегеля же Пушкин, как видим, часто заимствует вполне непосредственно, хотя и пытается защищать от него французов. Понятно, что вообще отвлеченные идеи могут именно что усваиваться почти в неизменном виде — в отличие от образа, слов, сюжетного хода и т.п., которые непременно так или иначе преобразуются у другого автора. Непосредственных заимствований, почти что цитат и из Шлегеля, и из «Гамбургской драматургии» Лессинга довольно много в пушкинских заметках о драме, связанных с «Борисом Годуновым»; многие из этих заимствований, конечно, уже были отмечены (например, об условности искусства, особенно драматического, о придворной природе французского театра). Другие, кажется, еще не отмечались: например, когда Пушкин рассуждал о формах театра будущего, подходящих для его трагедии («подмости на площади»), для него, видимо, имел значение подробный рассказ Шлегеля об исторической изменчивости технических условий сцены и их радикальном влиянии на драматургию. Некоторая вторичность этих пушкинских заметок о драме, присутствующие в них элементы рабочего конспекта актуальных суждений о жанре иногда очень явно проявляются в их устройстве — когда автор заменяет «etc.» продолжение мысли, видимо, как чужое и известное («О народной драме...»). Возможно, тем, что для самого автора эта вторичность была хорошо понятна, чем отчасти объясняется незавершенность заметок, нежелание оформить их как собственное публичное выступление. Значимость теории для работы над «Борисом Годуновым», беспримерная

для творчества Пушкина, объясняется, видимо, некоторыми свойствами драматургии как рода (если вспоминать только русские примеры, то, как известно, Гоголь так же много и долго рассуждал по поводу «Ревизора», А.К.Толстой сопроводил специальной статьей свою историческую трилогию). Пьеса для театра, рассчитанная на непосредственную реакцию зрителя, оказывалась самой естественной формой для художественного эксперимента, но, с другой стороны, драматурга ограничивали устоявшиеся традиции театрального искусства, и любое нарушение этих традиций требовало объяснений.

Памяти
Анны Ивановны
Журавлевой

Сборник
статей



Три квадрата

Москва

2012