

---

Б. П. ГОРОДЕЦКИЙ

## ПРОБЛЕМЫ ДРАМАТУРГИИ ПУШКИНА

### 1

Драматургическое наследие Пушкина до сих пор является одной из наименее разработанных областей пушкиноведения. Весьма значительная часть дореволюционных исследований ограничивала изучение этой области пушкинского творчества лишь источниковедческой и текстологической стороной вопроса, не затрагивая проблематики самих произведений. Буржуазно-объективистские и компаративистские позиции ряда исследователей сказывались при этом в стремлении во что бы то ни стало установить зависимость Пушкина-драматурга от образцов западноевропейской драматургии и в методологически порочном решении проблемы так называемого «шекспиризма» Пушкина.

Формалистическое изучение пушкинской драматургии в пределах замкнутого жанрового ряда, развивающегося якобы по каким-то своим собственным внутренним законам, приводило к полному отрыву драматических произведений Пушкина от всего его творчества в целом. Во всех этих случаях основные и важнейшие проблемы пушкинской драматургии оставались вне сферы исследования.

Советское пушкиноведение располагает уже рядом ценных работ, посвященных отдельным проблемам и произведениям пушкинской драматургии, но у нас до сих пор еще нет больших обобщающих монографий исследовательского характера, посвященных драматургии Пушкина в целом и стоящих на уровне наших современных представлений о Пушкине.

Необходимо подчеркнуть условность самого понятия «драматургия» того или иного писателя. В этом отношении

следует исходить из того, что и «Борис Годунов», и «Каменный гость», и «Русалка», и «Сцены из рыцарских времен» — все это совершенно различные, не похожие друг на друга произведения, относящиеся к разным этапам мировоззренческого и художественного развития Пушкина и отражающие различное — на разных этапах — отношение поэта к действительности.

В то же время и «Борис Годунов», и «Каменный гость», и «Русалка», и «Сцены из рыцарских времен» написаны с учетом специфических требований их сценического воплощения, ибо «драма, — как писал Гоголь, — живет только на сцене. Без нее она как душа без тела».<sup>1</sup> И в этом отношении закономерна проблема изучения данных драматических произведений и с точки зрения развивающегося драматургического метода и мастерства писателя, дававших ему возможность воплощать различные идеи и образы в специфической драматической форме.

Поэтому каждое из произведений, написанных в драматической форме, отнюдь не может быть полностью понято и раскрыто путем простого сопоставления его только с другими произведениями того же жанрового ряда. Например, полностью понять «Бориса Годунова» невозможно путем сопоставления этой трагедии только с «Вадимом», «Русалкой», «Маленькими трагедиями» и «Сценами из рыцарских времен». Понять и осмыслить «Бориса Годунова» можно и единственно должно лишь на общем фоне развития Пушкина данного периода, путем соотнесения этой трагедии с целым рядом художественных задач, которые стояли перед поэтом в этот период.

Незаконченная трагедия о Вадиме должна рассматриваться с учетом всех особенностей творчества Пушкина южного периода 1820—1821 годов. Только принимая во внимание все развитие мировоззрения и творчества Пушкина этого периода, можно установить, почему трагедия осталась незавершенной и почему Пушкин никогда более к этой теме не возвращался.

Следует отличать драматические произведения от целого ряда других, которые также могут быть частично или даже полностью написаны в драматической форме, не являясь по существу произведениями драматургии. При оценке чисто драматургических свойств фрагментов пушкинских поэм,

---

<sup>1</sup> Н. В. Гоголь, Полное собрание сочинений, т. X, Изд. Академии Наук СССР, 1940, стр. 263.

написанных в драматизированной форме, мы неизбежно сталкиваемся с рядом существенных проблем, связанных с самой спецификой драматургического жанра.

В произведениях эпических действие разворачивается и движется вперед рассказом автора. В произведениях же драматургических события разворачиваются, закономерно вырастая из поступков самих героев, без видимого авторского участия. Так, Лиза в грибоедовской комедии, переводя стрелки часов и заставляя последние бить и играть, чтобы прервать свидание Софьи и Молчалина, тем самым вызывает приход Фамусова. Вызванный падением Молчалина с лошади обморок Софьи является причиной настороженности Чацкого, обуславливающей дальнейшее развитие действия комедии в определенном направлении.

Если с учетом всего этого подойти хотя бы к «Цыганам», где драматизированные фрагменты текста составляют большую часть поэмы, то надо будет признать, что традиционная, идущая от Дельвига высокая оценка драматургических качеств этих мест поэмы является не совсем точной.

Первый большой фрагмент поэмы, написанный с разделением на лица, не является драматургическим: он рассказывает о героях средствами эпического повествования, а не показывает их в действии и, тем более, не раскрывает их переживаний через действия. Вступительные вопросы Земфиры введены в текст лишь для того, чтобы дать возможность Алеко произнести свой большой лирический монолог. Реплика Земфиры лишь разбивает этот большой монолог на две части. Рассказ Старика цыгана об Овидии явно входит в лирико-эпическую ткань поэмы, и, наконец, последний, заключительный монолог Алеко написан в духе и тоне таких лирических стихотворений Пушкина, как «Герой», и также не содержит элементов драматического действия. Диалог Алеко и Старика цыгана целиком построен на лирических декларациях того и другого. Разговор Земфиры и Молодого цыгана, несмотря на кажущуюся драматическую напряженность, мог бы войти в лирико-эпическую ткань поэмы и без обозначения действующих лиц, как, например, входит в общую повествовательную ткань «Евгения Онегина» разговор Онегина с Ленским или разговор героини «Графа Нулина» с графом.

Драматизированные диалоги в пушкинских поэмах и стихотворениях имеют мало общего с чисто драматургическим жанром и несут на себе иные функции. Их задача — лирические высказывания героев о самих себе. Примеров этому в пушкинском творчестве достаточно.

Таким образом, круг драматических произведений Пушкина, которые подлежат изучению с точки зрения общих проблем пушкинской драматургии, должен быть ограничен. До нас дошли данные не менее чем о двадцати четырех драматургических замыслах Пушкина, из которых закончены пять: «Борис Годунов», «Скупой рыцарь», «Моцарт и Сальери», «Каменный гость» и «Пир во время чумы». Две драмы не были завершены: «Русалка» и «Сцены из рыцарских времен». От восьми неосуществленных замыслов сохранились лишь краткие и отрывочные наброски, не дающие представления о характере произведения в целом. О двух комедиях лицейского периода «Так водится в свете» и «Философ» ничего неизвестно, кроме их названий. Наконец, замыслы шести драм и одной комедии, повидимому, не были реализованы совсем и известны лишь по заглавиям.

## 2

Новое социально-политическое содержание общественной жизни в России 1820-х годов ставило новые задачи и в таких общественно значимых областях искусства, как театр и драматургия.

Старый классический репертуар сходил со сцены. Постановка остававшихся в репертуаре классических трагедий оправдывалась лишь игрой в них выдающихся актеров.

«Дмитрий Донской» Озерова положил начало целой серии исторических трагедий, основанных на применениях исторических событий к современности. Развитие трагедии этого типа шло в двух направлениях. Первая линия — это серия монархических «патриотических» трагедий, вызванных к жизни войной 1805—1807 годов. Беспомощные в художественном отношении, эти трагедии сохраняли еще ряд характерных особенностей трагедий и классического и озеровского типа. От трагедий классицизма они сохраняли прямолинейность построения и старую декламационную систему. От озеровской драматургии заимствовали антиисторичность, систему применений исторического прошлого к современности, элементарную сентиментальность и некоторые незначительные вольности формального порядка. Параллельно с этой наметилась и другая линия, представленная серией трагедий, основанных также на исторических применениях, но иного порядка. Если для первой линии понятие патриотизма было неразрывно связано с проблемой защиты и укрепления монархии, то для второй это же понятие определялось задачами защиты не монархии, а Ро-

дины и Отечества. В трагедиях последнего типа патриотическая тема раскрывалась в ее прогрессивном значении, как тема освобождения Отечества от ига тирана, и, в этом отношении, знаменитая формула озеровской трагедии: «Рука всевышнего Отечества спасла», впоследствии использованная Кукольниковом в качестве названия своей верноподданнической трагедии, звучала у Озерова совершенно по-иному и была наполнена принципиально иным содержанием.

Общим для всех этих трагедий был метод исторических применений, который толкал на путь антиисторического субъективизма и лишал эти трагедии какого бы то ни было исторического значения.

Более интенсивно шло развитие комедийного жанра. Драматургическая деятельность Шаховского освещалась, преимущественно, с ее реакционной стороны. Последнее обстоятельство вызывалось главным образом организационной принадлежностью Шаховского к шишковской «Беседе» и его резкими выпадами в «Новом Стерне» (1805) — против Карамзина и в «Липецких водах» (1815) — против Жуковского; при этом не принималось во внимание то обстоятельство, что объективно Шаховской подвергал осмеянию космополитические стороны деятельности Карамзина, с одной стороны, и реакционный романтизм Жуковского, с другой.

Невинная по внешности, сатира Шаховского вскрывала порой достаточно темные стороны. Помещик Транжирин в «Полубарских затеях» (1808) весело рассказывает о том, как он женил арапа на своей крепостной девке и таким экономным, без затрат, путем развел своих домашних арапчат. Факт — сам по себе — страшный.

Комедии Шаховского содержали много острых и метких характеристик и наблюдений над современным ему светским обществом. Некоторые из этих характеристик оказались настолько меткими и жизненными, что вошли в большую комедийную традицию и не потеряли своей свежести вплоть до грибоедовских времен.

Параллельно с комедиями Шаховского—Загоскина шло развитие комедийного театра несколько иного типа. Освобожденная от какой бы то ни было социальной остроты, построенная на легкой салонной любовной интриге, стихотворная комедия этого типа культивировала остроумный и живой светский диалог и была рассчитана на публику, способную с полуслова понимать все тонкости, намеки и обиняки салонной любовной игры. Представляется вероятным, что в период распада старой театральной системы и поисков новых путей развития

русской драматургии комедии такого типа (Хмельницкий), написанные, как правило, прекрасными стихами, разработавшие хотя и ограниченный, но все же достаточно разнообразный круг переживаний героев, могли являться своеобразной художественной реакцией высших дворянских кругов на психологическую и социальную ограниченность театра Шаховского—Загоскина.

Однако пути развития новой русской драматургии были далеко не ясны. В высшей степени показательны в этом отношении опыты самого Пушкина, относящиеся ко времени пребывания его на юге. Поиски Пушкина шли в разных направлениях. Отойдя от непосредственного общения с жизнью петербургских театров, Пушкин как бы приступает к испытанию и проверке на собственном творческом опыте тех различных путей развития русской драматургии, которые были уже намечены и представлены конкретными образцами. Пушкин последовательно вступает то на путь светской комедии, разработавшейся в 1815—1818 годах Хмельницким и Грибоедовым и построенной на блестящем диалоге, острой интриге и благополучном конце, то обращается к традициям политической трагедии княжнинско-озеровского типа, основанной на применениях условно-исторического материала к современности.

В этой напряженной пушкинской работе русская драматургия, в тех ее основных направлениях, какие определились к 1820-м годам, как бы держала испытание на свою жизненность и способность к развитию. Однако ни тот, ни другой пути этого испытания не выдерживали и, оставляя их, Пушкин переходил к поискам новых путей.

В 1821 году Пушкин работает над трехактной комедией в стихах из жизни света. Ситуация, положенная Пушкиным в основу этой комедии, была исключительно острой в общественном отношении: проигрыш в карты молодым барином своего старого крепостного слуги. Комедия должна была развиваться в традициях, уже представленных на русской сцене Хмельницким и ранними опытами Грибоедова.

Резко очерченные характеры находили свое место в комедиях такого типа всецело в зависимости от их участия во внешней интриге. Зрителю они были ясны и понятны с первого появления на сцене. Это были именно и прежде всего театральные «характеры», но далеко еще не полноценные сценические образы. Не удовлетворенный возможностями, открывавшимися в комедии такого типа, Пушкин прекращает работу над ней и обращается к трагическому жанру.

Непосредственным предшественником Пушкина в драматургической интерпретации образа Вадима в республиканском его понимании являлся Княжнин.

Основываясь на дошедших данных, можно, с большей или меньшей степенью вероятности, представить в общих чертах содержание задуманной Пушкиным трагедии. В отличие от княжнинского варианта, Пушкин выводит Вадима молодым. Повидимому, не случайно Рогнеда у Пушкина является дочерью Гостомысла, так как именно последний, и по «Истории» Карамзина, и по княжнинской трагедии, утвердил власть Рюрика. Таким образом, отход Рогнеды от Вадима и сближение ее с Громвалом обусловлены тем, что и сама Рогнеда принадлежала к кругам, поддерживавшим Рюрика.

Тираноборческий сюжет пушкинской трагедии осложнен развитой любовной интригой, острота которой усиливается тем, что Вадим и Рогнеда находятся в противоположных политических станах. Одновременно с любовной интригой в трагедии завязывается еще один узел: Вадим—Громвал. Когда-то друзья детства, сейчас они не только соперники в любви, но и бойцы противоположных станов.

Определяющими моментами характера пушкинского Вадима являются его убеждение о непостоянстве народа («Неверна их вражда, неверна их любовь») и его верность своему долгу. Противопоставление исключительной роли народного вождя — косности и непостоянству народа, пафос романтической борьбы сильной героической личности во имя народа, — все это было естественным для рационалистического социально-политического мышления просветителей XVIII века. Эти моменты полностью определяют особенности тираноборческой трагедии Княжнина с одиноким героем, лишенным поддержки народа. Они же, в конечном счете, определяли и особенности отношения к народу и высокий пафос индивидуального жертвенного подвига во имя народа в литературе декабризма.

Однако в процессе развития мировоззрения и творчества Пушкина моменты такого порядка характеризовали скорее те позиции, от которых Пушкин уже отходил, нежели те, к которым он приходил.

В драматургическом отношении пушкинская трагедия о Вадиме менее строга, чем трагедия Княжнина, где любовная интрига героя исключена полностью. В этом отношении «Вадим» Пушкина ближе к трагедии озерского типа. Таким образом, и второй драматургический опыт Пушкина, относящийся к южному периоду, привел его на исхоженные уже

пути, еще раз подтвердив, что «дух века требует важных перемен и на сцене драматической».<sup>1</sup>

Оставив работу над трагедией, Пушкин предпринял попытку реализовать замысел о Вадиме в плане романтической поэмы. Однако работа над поэмой была также вскоре оставлена и к этой теме Пушкин более не возвращался. Это было естественно и закономерно. Условно-историческая тема, впервые возникшая в «Руслане и Людмиле», явилась наиболее ранним проявлением пушкинского историзма, выразившегося в границах и формах, отвечавших взглядам Пушкина в 1817—1820 годах. Однако к 1822 году историческое мышление Пушкина было уже качественно иным. Поэтому попытка вернуться к условно-исторической разработке темы противоречила всей логике пушкинского развития.

Особенную актуальность теоретические вопросы драматургии и драматического искусства приобрели для Пушкина в 1824—1825 годах в связи с замыслом трагедии о Борисе Годунове. К работе над этой трагедией Пушкин подходил, будучи основательно ознакомленным с передовыми достижениями в области как теоретико-художественной, так и научно-исторической мысли.

Суждения Пушкина этого периода о классицизме вообще и о французской классической трагедии, в частности, глубоко принципиальны. Пушкин говорит не об отдельных недостатках драматургического творчества Корнеля или Расина, но о несостоятельности в новых общественных условиях всей драматургической системы классицизма в целом. Может быть, этим и вызваны известные слова Пушкина о плане и особенностях построения Грибоедовской комедии: «Драматического писателя должно судить по законам, им самим над собою признанным. Следственно» не осуждаю ни плана, ни завязки, ни приличий комедии Грибоедова» (XIII, 138). Построение последней фразы свидетельствует о том, что, безотносительно к дарованию Грибоедова, драматургические законы, положенные в основу его комедии, подлежат осуждению.

Успех Грибоедова Пушкин расценивал как успех гениального художника, преодолевшего инерцию признанных им над собой законов. Этот момент не получил должного освещения в литературоведении, а между тем он важен. Комедия Грибоедова, оказавшая исключительное воздействие на развитие всей последующей русской драматургии, способствовала этому

<sup>1</sup> А. С. Пушкин, Полное собрание сочинений, т. XI, Изд. Академии Наук СССР, 1949, стр. 141. — В дальнейшем цитируется это издание.



развитию своим реализмом, положенным в основу изображения эпохи, среды и характеров, остротой социальной направленности, наконец, своим языком, но отнюдь не сохранением единства места и времени.

Не следует, однако, делать выводов о безоговорочном отрицании Пушкиным положительных завоеваний классицизма, закономерно и последовательно входивших и в новую художественную систему, как момент преемственности художественного развития. Отрицая потерявшую свой внутренний смысл систему классицизма в целом, Пушкин не отказывался от отдельных достижений ее поэтики и после окончательной победы реалистического начала в своем творчестве.

В это же время Пушкин твердо и четко производил переоценку и драматургического наследия Байрона. Пушкин решительно отрицал какие бы то ни было достоинства в байроновской драматургии, связывая ее недостатки с неизжитыми английским поэтом традициями французской классической трагедии.

Сложнейшая проблема взаимоотношения пушкинской и шекспировской драматургических систем требует решительного пересмотра.

Характер пушкинского восприятия Шекспира и шекспировской драматургии был всецело обусловлен теми особенностями мировоззренческого и художественного развития Пушкина, которые закономерно и последовательно привели его от внеисторического романтизма «Вадима» к глубокому историзму «Бориса Годунова».

Различие между пушкинским историзмом и шекспировским становится особенно ясным при сравнении метода драматургической интерпретации исторического материала у Шекспира и Пушкина. Приведем только один пример. Третья сцена пятого действия трагедии «Жизнь и смерть короля Ричарда III» воспроизводит ночь перед решительным сражением между войсками Ричарда и Ричмонда. На одной стороне сцены появляется Ричард в сопровождении лордов и солдат. Последние, по его приказанию, ставят королевскую палатку. Пригласив лордов осмотреть поле предстоящей битвы, Ричард с ними уходит. На другой стороне сцены появляется Ричмонд, также в сопровождении лордов и солдат. Последние ставят палатку для Ричмонда. Пригласив лордов на военный совет, Ричмонд входит с ними в палатку. Возвращается Ричард и также входит в свою палатку. Из другой палатки выходят лорды, пожелав Ричмонду спокойного сна. Обе палатки закрываются. Наступает ночь. Между двумя палатками поднимается тень

убитого Ричардом Эдуарда, сына Генриха VI. Обращаясь в сторону Ричарда, тень произносит слова страшного заклания и предсказывает ему смерть:

Припомни, как на Тьюксберийском поле,  
Во цвете лет, меня зарезал ты.  
Умри ж в отчаяньи! . .

Обращаясь в сторону Ричмонда, тень приветствует его и предвещает победу:

... Будь весел, Ричмонд;  
Убитых принцев души — за тебя;  
Сын Генриха пришел к тебе с приветом.

Вслед за тенью Эдуарда поднимаются и произносят аналогичные проклятия Ричарду и приветствия Ричмонду тени короля Генриха, Кларенса, Риверса, Грея, Вогана, Гэстингса, двух малолетних принцев, королевы Анны и Букингама. Наступает раннее утро. Тени исчезают. Ричард в ужасе просыпается и в странном монологе рассказывает о своем сне, наполненном предчувствиями гибели:

Мне грезилось, что души мертвецов,  
Убитых мной, сошлись в мою палатку  
И каждый мне грозил и звал на завтра  
Отмщение на голову мою.

Просыпается в своей палатке и Ричмонд. Вошедшим лордам он рассказывает о своем сне, предвещающем победу:

Все души, что злой Ричард погубил,  
Казалось мне, слетались в палатку  
И мне кричали: «не робей! победа!»<sup>1</sup>

Следующая (последняя) сцена трагедии показывает победу Ричмонда и гибель Ричарда.

Со сценической точки зрения эта сцена — один из изумительнейших образчиков драматургического мастерства Шекспира. С исторической точки зрения это сплошная условность, которой у Пушкина мы не найдем.

Пушкина отделяли от Шекспира два столетия; сама действительность, окружавшая Пушкина, была уже иной, чем во времена Шекспира, несравненно более сложной, и само восприятие действительности как современной, так и исторической было у Пушкина уже иным.

Напомним о глубоко историчном отношении к Шекспиру со стороны Энгельса в его суждениях о трагедии Лассалля

<sup>1</sup> В. Шекспир, Сочинения, т. I, СПб., 1902, стр. 412, 414, 415.

«Франц фон Зикинген». В одном из своих писем к Лассалю Энгельс упрекает последнего в том, что в его трагедии дан лишь «официальный» момент тогдашней истории, т. е. борьба дворянства с князьями, но не показан при этом широкий фон крестьянского движения. «При моем взгляде на драму, — писал Энгельс, — согласно которому за идейным моментом не следует забывать реалистический, за Шиллером — Шекспира, привлечение тогдашней, столь удивительно пестрой плебейской общественности доставило бы еще совсем новый материал для оживления пьесы. . .».

Развивая эту мысль, Энгельс указывает далее, что, безотносительно к оценке литературного дарования Лассалья и художественных достоинств его трагедии, раскрываемое в последней исключительно сложное и противоречивое социально-политическое содержание эпохи крестьянских войн в Германии может быть показано несравненно сложнее и эффектнее, чем более ранняя и поэтому менее социально сложная историческая эпоха в изображении драматурга XVI века, даже такого гения, как Шекспир: «Какие причудливо характерные образы дает эта эпоха разложения феодальных связей в лице правящих королей без копейки денег, нищих ландскнехтов и авантюристов всякого рода — фальстафовский фон, который в исторической драме этого типа был бы еще эффектнее, чем у Шекспира!».<sup>1</sup>

Глубокий и демократический историзм Пушкина укреплялся и углублялся не под каким-либо книжным влиянием, но под прямым воздействием окружавшей Пушкина социальной действительности, приводившей его к соответствующим выводам и в отношении осмысления и трактовки исторической эпохи, воспроизведенной им в «Борисе Годунове».

### 3

Русская действительность начала 20-х годов XIX века, характеризовавшаяся стремительным нарастанием антикрепостнических настроений широких народных масс и развивавшимся движением дворянских революционеров, с одной стороны, и собственное развитие мировоззрения и творчества Пушкина, приводившее его к более глубокому и историчному восприятию действительности, чем это имело место у большинства его современников, с другой, — все это выдвигало перед Пушкиным в первую половину 20-х годов, пока еще

<sup>1</sup> Маркс и Энгельс об искусстве. Изд. «Советская литература», М., 1933, стр. 58.

в достаточно общих очертаниях, проблему народа и его роли в истории. Такова почва, на которой возникали предпосылки к замыслу пушкинской трагедии об эпохе «многих мятежей».

Целый ряд важнейших проблем, непосредственно связанных с историко-социальной концепцией «Бориса Годунова», не может быть в полной мере осмыслен без разрешения вопроса о характере исторического материала, положенного в основу пушкинской трагедии и об интерпретации этого материала Пушкиным. Основными источниками для Пушкина была «История государства Российского» Карамзина и подлинные памятники летописного характера.

Монархическая концепция Карамзина не допускала возможности показа органической разобщенности самодержавной власти с народом. Поэтому, приступая к изложению событий годуновского царствования, ознаменованного широким крестьянским движением против законного царя, Карамзин вставал перед большими трудностями историко-методологического порядка — перед необходимостью объяснить это народное движение, не нарушая монархической концепции всего повествования в целом.

Именно поэтому, игнорируя антикрепостнический характер движения, Карамзин всю тяжесть своей аргументации переносит на два момента: преступную страсть Годунова к власти и, связанный с этим, мотив убийства Годуновым наследника законной династии. Все это давало Карамзину возможность показать, что народ отходит от Годунова, как от царя-захватчика, отягощенного антидинастическим преступлением, а в лице Самозванца, пускай ошибочно, приветствует представителя и наследника законной династии.

Однако, несмотря на то, что ко времени начала работы Пушкина над «Борисом Годуновым», в литературе уже была высказана противоположная карамзинской точка зрения, защищавшая Годунова от обвинений в убийстве Димитрия,<sup>1</sup> Пушкин все же сохранил в своей трагедии версию Карамзина о виновности Годунова.

В принципиальном отличии роли и значения этого мотива у Пушкина и Карамзина — ключ к пониманию не только проблемы соотношения «Бориса Годунова» и «Истории государства Российского», но и всей пушкинской трагедии в целом.

---

<sup>1</sup> Ф. Булгарин. Критический взгляд на X и XI томы Истории государства Российского, сочиненной Н. М. Карамзиным. «Северный архив», 1825, ч. 13 (ценз. разр. 2 января 1825 г.), стр. 60—84, 182—201, 271—278; ч. 14 (ценз. разр. 3 марта 1825 г.), стр. 176—197, 362—372.

Нет нужды в том, что в пушкинской трагедии созданная народом легенда о Димитрии-чудотворце подтверждает факт его реальной смерти. Это обстоятельство не мешает тому, что народ, ненавидящий Годунова, будет поддерживать в трагедии Пушкина Самозванца, принявшего имя царевича: «Он именем ужасным ополчен». Последнее обстоятельство с большой очевидностью показывает, что, независимо от монархической концепции Карамзина, Пушкин намечал в своей трагедии верный путь к осмыслению народного движения против крепостнического режима Годунова, движения, происходившего под лозунгом «хорошего» царя Димитрия.

«Царистская» идеология была характерной чертой всех широких крестьянских движений XVII—XVIII веков. Под лозунгом «хорошего царя» велась борьба против помещиков и крепостного права во времена и Болотникова, и Разина, и Пугачева. «... Говоря о Разине и Пугачеве, — указывал товарищ И. В. Сталин, — никогда не надо забывать, что они были царистами: они выступали против помещиков, но за „хорошего царя“. Ведь таков был их лозунг».<sup>1</sup>

Преступление Годунова, являющееся в концепции Карамзина основной причиной гибели Бориса, у Пушкина играет роль лишь бокового мотива, осложняющего глубоко социальную трагедию царя, политика которого вступает в непримиримое противоречие с жизненными интересами всего народа.

Одной из любопытных сторон карамзинского исторического повествования является известный разрыв и отсутствие органического единства между прокламируемой в «Истории» монархической концепцией и приводимым в ней же фактическим материалом.

Эта двойственность приводила к тому, что даже в таком центральном вопросе, как причины появления Самозванца, Карамзин, упрощенно объясняя это событие в духе своей концепции тем, что «небо за беззакония царя казнит царство»,<sup>2</sup> открывал все же какую-то дополнительную возможность для осмысления этого сложнейшего социально-политического момента в духе известной объективности, правда, очень ограниченной. В общей сумме исторических предпосылок, обусловивших возможность появления Самозванца, Карамзин называет и двадцать четыре года Иоаннова царствования, и внутреннюю политику Годунова, включая и его крепостнические законы, и

<sup>1</sup> И. В. Сталин, Сочинения, т. 13, стр. 113.

<sup>2</sup> Н. М. Карамзин. История государства Российского, т. XI, СПб., 1824, стр. 116.

последствия голода, и прочее, однако, все же замалчивая основной антикрепостнический характер начинавшейся крестьянской войны.

Все это давало Пушкину возможность, используя фактический материал карамзинской «Истории», ставить и разрешать в своей трагедии сложнейшие проблемы историко-социального характера в духе, весьма далеком от упрощенной монархической концепции Карамзина. Пушкин как бы высвобождает из тенденциозного повествования Карамзина подлинную историческую действительность, очищая ее от всех искажающих ее наслоений, возвращая присущие эпохе краски, своеобразие, оттенки.

Наиболее убедительно некоторые приемы пушкинской интерпретации фактического материала карамзинской «Истории» можно видеть на примере сцены «Девичье поле. Новодевичий монастырь». В описании этого дня (21 февраля 1598 года) Пушкин точно следует данным Карамзина. Карамзин пишет: «... по данному знаку, все бесчисленное множество людей... упало на колена, с воплем *неслыханным*: все требовали Царя, отца, Бориса!».<sup>1</sup> Следуя этому рассказу, Пушкин также заставляет народ упасть на колени, но сопровождает это действие диалогом, полностью снимающим значение, какое придано данному факту Карамзиным:

*Один.*

Что там за шум?

*Другой.*

Послушай! что за шум?

Народ завыл, там падают, что волны,  
За рядом ряд... еще... еще... Ну, брат,  
Дошло до нас; скорее! на колени!

Чтобы ярче оттенить искренность народа, Карамзин, основываясь на одной рукописной грамоте 1598 года, неосторожно привел рассказ о матерях, которые будто бы «кинули на землю своих грудных младенцев и не слушали их крика».<sup>2</sup> Воспользовавшись этой красочной деталью, Пушкин вывел бабу с ребенком, который плачет в то время, когда весь народ еще молчит. Баба унимает ребенка, пугая его букой:

Агу! не плачь, не плачь; вот бука, бука  
Тебя возьмет! агу, агу!... не плачь!

<sup>1</sup> То же, т. X, 1834, стр. 217.

<sup>2</sup> Там же.

Когда же народ «по данному знаку» упал на колени «с воплем неслыханным», ребенок неожиданно затих. В этом случае баба уже сама заставляет его плакать:

Ну, что ж? как надо плакать,  
 Так и затих! вот я тебя! вот бука!  
 Плачь, баловень!  
 (Бросает его об землю. Ребенок пищит.)  
 Ну, то-то же.

Также не замедлил воспользоваться Пушкин и приведенным Карамзиным известием одного из Хронографов о том, что находились люди, которые, не будучи в состоянии плакать, мазали себе глаза слюною. Оговорив в основном тексте, что «искренность побеждала притворство», Карамзин осторожно вынес это известие Хронографа в «Примечания».<sup>1</sup>

Вот как интерпретировал этот момент Пушкин:

*Один.*  
 Все плачут,  
 Заплачем, брат, и мы.

*Другой.*  
 Я силюсь, брат,  
 Да не могу.

*Первый.*  
 Я также. Нет ли луку?  
 Потрем глаза.

*Второй.*  
 Нет, я слюней помажу.

Эти приемы Пушкина по переосмыслению карамзинского текста проявились здесь настолько обнаженно, что цензор III Отделения счел нужным заметить: «Здесь представлено, что народ с воплем и слезами просит Бориса принять царский венец (как сказано у Карамзина), а между тем изображено: что люди плачут, сами не зная о чем, а другие вовсе не могут проливать слезы и хотят луком натирать глаза!.. Затрудняюсь в изложении моего мнения насчет сей сцены. Прилично ли так толковать народные чувства?».<sup>2</sup>

Принципы отбора и использования Пушкиным материалов карамзинской «Истории» сложны, разнообразны и в высшей степени своеобразны. Они бесконечно варьируются от перело-

<sup>1</sup> Н. М. Карамзин. История государства Российского, т. X, 1834, стр. 218.

<sup>2</sup> Дела III Отделения с. е. и. в. канцелярии об А. С. Пушкине, СПб., 1906, стр. 24.

жения в стихи приводимых Карамзиным фрагментов преимущественно документального характера — до создания целых сцен, лишь в очень слабой степени опирающихся на материал карамзинской «Истории». В отдельных случаях Пушкин создает целые сцены, построенные на мельчайших и разрозненных фактах, разбросанных по нескольким томам «Истории». В других случаях отдается предпочтение не самому карамзинскому рассказу, а документальным данным, приводимым Карамзиным в обширном аппарате «Примечаний».

Но Карамзин, даже при условии отмеченных выше особенностей его повествования, мог дать Пушкину лишь прагматическую последовательность исторических событий, оказываясь бессильным в предоставлении данных иного порядка, необходимых для того, чтобы воссоздаваемые события из мертвой исторической схемы превратились в живую историческую действительность. Источником, из которого Пушкин черпал данные этого порядка, являлись фрагменты подлинных памятников эпохи, в первую очередь летописных материалов.

Вопрос о роли и значении летописей в процессе создания пушкинской трагедии должен быть основательно пересмотрен. Фактическим материалом, извлеченным непосредственно из самих летописей, Пушкин пользовался крайне редко, ибо Карамзин удовлетворял количеством и разнообразием приводимого материала. Не было, повидимому, особой нужды в обращении к летописным источникам и для критической проверки Карамзина, так как последний «везде ссылался на источники». Многочисленные ссылки на источники Карамзин сопровождал обильной цитацией фрагментов летописных, исторических и дипломатических памятников, что придавало «Примечаниям» характер соответствующим образом подобранного и систематизированного свода документального материала. Это приводило к любопытной особенности пушкинской работы, когда «Примечания» Карамзина открывали для Пушкина значение того или иного летописного источника, фрагментами из которого Пушкин пользовался, извлекая их, как правило, из аппарата «Примечаний» к томам карамзинской «Истории», где они уже были систематизированы и находились в соответствующем контексте, а не непосредственно из самого памятника, который не всегда был под руками, и где эти же фрагменты наличествовали в еще неразработанном, а зачастую и трудно читаемом виде.

Трудностью пользования летописными источниками в оригиналах обосновывал и Новиков свое издание «Летописи о многих мятежах...». В предисловии к «Летописи» говорилось:



«...пременение, которое воспоследовало в России во нравах и обычаях, столь далеко распростерлось, что не токмо слог нашего языка пременяло, но и самый почерк письма, чрез что древние летописцы учинились трудны к чтению и понятию, а чрез сие и час от часу реже становились».<sup>1</sup>

Эти особенности работы Пушкина над летописными материалами ни в какой степени не снижают той огромной роли, какую сыграли летописные памятники в процессе создания «Бориса Годунова». Создавая свою трагедию, в основном, на фактическом материале «Истории» Карамзина, Пушкин обращался к летописям для того, чтобы уловить характерные особенности языка того времени и общий колорит эпохи.

Исключительно сильное воздействие летописной языковой стихии на характер и особенности языка пушкинской трагедии проявляется всюду. Речь Бориса в сцене «Кремлевские палаты» несравнимо ближе по своему характеру к приведенному в примечании рассказу Авраамия Палицына, чем к литературному пересказу Карамзина.

Встретив в основном тексте Карамзина, неудачно использованное последним, чрезвычайно колоритное, заимствованное из летописи, выражение: «сосуд диавольский» («...недостойный инок Григорий хочет быть сосудом диавольским»), Пушкин применил его в гораздо более удачном контексте, всецело соответствующем созданному им образу простодушного Патриарха: «Уж эти мне грамотеи! что еще выдумал! *буду царем на Москве!* Ах, он сосуд диавольский!».

Следы настойчивого стремления Пушкина «угадать» — путем изучения летописного языкового строя — «образ мыслей и язык тогдашних времен» прослеживаются в тексте пушкинской трагедии и в тех случаях, где нет прямых соответствий ни с материалами Карамзина, ни с подлинными летописными источниками: «Наряжены мы вместе город ведать»; «Державными заботами наскучил»; «Благослови господь, тебя и днесь и присно и во веки»; «изобразил так хитро на бумаге» и пр.

#### 4

Изучение языка Пушкина, в том числе и языка его драматических произведений, приобретает особенное значение в свете работ И. В. Сталина по вопросам языкознания.

<sup>1</sup> Летопись о многих мятежах и о разорении Московского государства от внутренних и внешних неприятелей... и пр., СПб., 1771.

Особый интерес представляют для исследователя произведения Пушкина, рисующие картины активной общественно-политической борьбы и воспроизводящие индивидуализированную и, в какой-то степени, социально-окрашенную речь представителей различных социальных групп, ибо, как указывает И. В. Сталин, «...люди, отдельные социальные группы, классы далеко не безразличны к языку».<sup>1</sup> Они (эти классы и социальные группы) «...влиют на язык, вносят в язык свои специфические слова и выражения и иногда по разному понимают одни и те же слова и выражения».<sup>2</sup>

Значительный интерес в этом отношении представляют наблюдения над индивидуализированной речью персонажей такого социально острого произведения, как «Борис Годунов».

Проблему дифференциации языка персонажей решало и введение прозаической речи в общий стиховой строй трагедии. «Стиль трагедии смешанный, — писал Пушкин Н. Н. Раевскому в 1829 году, имея в виду этот момент. — Он площадной и низкий там, где мне приходилось выводить людей простых и грубых» (XIV, 46, 395).

Прозой написаны те сцены трагедии, где Пушкин рисовал простых людей из народа или близких народу: простоватый Игумен Чудова монастыря, Варлаам, Мисаил и хозяйка корчмы, мамка царевны, солдаты Бориса и Димитрия, представители простого народа, юродивый, мальчишки, старуха, нищий. В этом отношении «Борис Годунов» намечал реальные пути для развития пушкинской прозы и индивидуализированного языка героев «Повестей Белкина», «Дубровского» и в особенности «Капитанской дочки».

Если язык основных исторически достоверных героев трагедии Пушкин создавал, основываясь на данных летописных источников, то для создания характерной речи других персонажей Пушкин широко использовал обширный, порой трудно учитываемый языковой материал иного порядка — от бытовой современной ему народной речи до сборника песен, пословиц и поговорок.

Некоторые особенности простонародной и выразительной речи Патриарха и Игумена Чудова монастыря могли появиться в результате общения Пушкина с игуменом Святогорского монастыря Ионой и священником Вороничской церкви Ларионом Раевским.

<sup>1</sup> И. Сталин. Марксизм и вопросы языкознания. Изд. «Правда», 1950, стр. 10 («Относительно марксизма в языкознании»).

<sup>2</sup> Там же, стр. 34. («К некоторым вопросам языкознания. Ответ товарищу Е. Крашенинниковой»).

Характерные особенности речи того же Ионы, пересыпавшего свои беседы рифмованными поговорками, повидимому, нашли отражение и в речи Варлаама. Прибаутка последнего: «пьем до донушка, выпьем, поворотим и в донушко поколотим», по словам А. Н. Вульфа, восходит к любимой поговорке святогорского игумена.<sup>1</sup>

Создавая яркую и характерную речь Варлаама, Пушкин не ограничивался точным текстом подлинных пословиц и поговорок, но иногда совершенно переиначивал их (например, «Вольному воля, а пьяному рай»<sup>2</sup>) и даже создавал новые.<sup>3</sup>

Пушкин неоднократно менял песню, которую поют монахи, добываясь наилучшего соответствия ее с образами Варлаама и Мисаила. Восходят к песенному началу и подлинно народные причитания Ксении над погибшим женихом, для которых Пушкин воспользовался приведенным Карамзиным в тексте фрагментом песни «о войне убитом».

Оставила несомненный след в пушкинской трагедии и та крестьянская речевая стихия, которая окружала Пушкина в Михайловском. Чисто деревенский, народный, словоохотливый бабий говорок явственно слышится в речи хозяйки корчмы: «Вот хоть отсюда свороти влево, да бором иди по тропинке до часовни, что на Чеканском ручью, а там прямо через болото на Хлопино, а оттуда на Захарьево, а там уж всякой мальчишка доведет до Луевых гор».

Эта же крестьянская языковая стихия сказалась в восхищенных словах мальчишки, щелкнувшего по железной шапке Юродивого: «Эк она звонит!», в словах старухи, останавливающей баловство мальчишек: «Отвяжитесь, бесенята, от блаженного», и в характерных словоупотреблениях бабы, унимающей ребенка:

Агу! не плачь, не плачь; вот бука, бука  
Тебя возьмет! агу, агу!... не плачь!

Особенно явственно стремление Пушкина к максимальной дифференциации и индивидуализации языка и речи своих пер-

<sup>1</sup> Л. Майков. Пушкин. СПб., 1899, стр. 221.

<sup>2</sup> На это обстоятельство обратил внимание цензор III Отделения в своих «Замечаниях» на пушкинскую трагедию, составленных в 1826 году по распоряжению Николая I: «Пословица: вольному воля, спасенному рай, переделана: вольному воля, а пьяному рай» (ук. соч., стр. 25).

<sup>3</sup> По наблюдениям академика А. С. Орлова, «...некоторые пословицы и поговорки изменены или даже по народной форме сочинены Пушкиным, напр., в Борисе Годунове (Варлаам: „Литва ли, Русь ли, что гудок, что гусли..“)» (А. С. Орлов. Народные песни в «Капитанской дочке» Пушкина. «Художественный фольклор», кн. II—III, М., 1927, стр. 83).

сонажей проступает в так называемых «польских сценах» трагедии. Именно в этих сценах, где Пушкин выводит аристократических представителей польской и латинской образованности, имеет место целый ряд любопытных особенностей языка и речи героев, нарочито акцентированных Пушкиным для того, чтобы раскрыть и показать зияющее противоречие между изысканностью «способа выражения мысли» и самим «образом мысли» этих светских и духовных аристократов.

Это противоречие с поразительной тонкостью Пушкин подчеркивает уже в диалоге между патер'ом Черниковским и Самозванцем, открывающем сцену «Краков. Дом Вишневецкого».<sup>1</sup> Изысканна и тонка пронизанная полонизмами и легкой рифмовкой речь Черниковского.

Но эта же речь с исключительной силой обнажает и насквозь лицемерную сущность католического аристократа и его иезуитской политики:

Притворствовать пред оглашенным светом  
Нам иногда духовный долг велит;  
Твой слова, деянья судят люди,  
Намеренья единый видит бог.

Противоречие между изысканностью речи и внутренним содержанием ее определяет облик и воеводы Мнишка, весь образ мыслей которого обусловлен мелким корыстным расчетом.

Заметно стремление Пушкина дифференцировать и речь Самозванца, проделывающего в трагедии сложную эволюцию от кельи в Чудовом монастыре до аристократических замков Вишневецкого и Мнишка.

Несмотря на некоторые, чисто литературные обороты, допущенные Пушкиным в речи Григория, эта речь включает выражения и обороты, характерные именно для монашеской среды: «бесовское мечтанье», «враг меня мутил», «царевич убиенный» и пр.

Речь Григория в сцене «Корчма на Литовской границе» индивидуализирована в меньшей степени, нежели яркая и характерная речь Варлаама, Мисаила и хозяйки. Выдает грубоватый, резкий и стремительный характер будущего Самозванца лишь его замечательная и злая реплика на вопрос пристава, удивившегося его грамотности.

<sup>1</sup> В этом отношении нельзя согласиться с утверждением покойного академика А. С. Орлова: «Историческая архаизация менее удачно сказалась в языке персонажей „Бориса Годунова“, представлявших польскую образованность...» (Академик А. С. Орлов. Язык русских писателей. Изд. Академии Наук СССР, 1948, стр. 48).

Совсем иной характер имеет речь Самозванца в «польских» сценах трагедии. В этих сценах начинает явственно звучать характерный для его новой роли покровительственный тон, проникнутый сознанием высоты собственного положения. Фразеология его приобретает при этом явно нерусский характер: «Рад вам, дети. Ко мне друзья»; «Я радуюсь, великородный витязь...»; «Когда со мной свершится Судьбы завет, когда корону предков Надену я...» и пр.

Быстро ориентируясь в новой для него обстановке, Самозванец легко меняет тон и стиль своей речи, приравливаясь к положению собеседников. В этом постоянном и беспокойном приравливании к обстановке нельзя не видеть тщательно скрываемого ощущения непрочности своего положения и даже явного искательства, столь отличного от спокойного и величавого стиля речи Годунова.

Будучи перенесен обстоятельствами в аристократическую среду дома Вишневецкого и беседуя с утонченным представителем латинской церкви, Самозванец невольно усваивает изысканный и в меру ласкательный стиль речи собеседника:

Нет, мой отец, не будет затрудненья;  
Я знаю дух народа моего;  
В нем набожность не знает исступленья:  
Ему священ пример царя его.  
Всегда, к тому ж, терпимость равнодушна.

К вошедшей «толпе русских и поляков», явившихся «просить меча и службы», Самозванец обращается по-товарищески, как бы подчеркивая этой простотой обращения будущее равенство с ними на поле брани в трудном ратном деле: «Товарищи! мы выступаем завтра...»

По-иному, тонко подчеркивая дружеским обращением общность среды («Я, Мнишек, у тебя остановлюсь в Санборе на три дня...»), а вместе с тем и давая понять, что будущее гостеприимство Мнишка есть уже большая честь для самого Мнишка, Самозванец обращается к последнему с изысканным комплиментом его дочери.

Появление сына опального Курбского, имя которого ассоциировалось с личностью Иоанна, сразу же переводит речь Самозванца в высокий государственный строй («Великий ум! муж битвы и совета!») и даже позволяет провести незаконную историческую параллель («— Не странно ли? сын Курбского ведет На трон, кого? да — сына Иоанна...»), москвич Хрущов и казак Карела вновь возвращают речи Самозванца ее покровительственный тон с нарочито подчеркнутой национальной окраской:

Благодарим Донское наше войско...

Но если бог поможет нам вступить  
На трон отцов, то мы по старине  
Пожалуем наш верный вольный Дон.

Вместо картинных, рассчитанных на иноземное восприятие «Сынов славян» («Сыны славян, я скоро поведу В желанный бой дружины ваши грозны») здесь появляется исконно-русский «наш верный вольный Дон». Вместо католического «завета судьбы» — традиционный бог и вместо западноевропейской «Короны предков» — рюриковский «трон отцов».

Наконец, в беседе с поэтом речь Самозванца приобретает все характерные черты речи просвещенного знатока и ценителя поэзии и античности, свободно цитирующего в разговоре латинские стихи.

И все эти речевые метаморфозы происходят на протяжении только одной сцены!

Язык Самозванца в сцене «Ночь. Сад. Фонтан», раскрывая новые стороны характера героя, в то же время представляет собой сложный комплекс крайне разнородных, а порой и противоречивых элементов. Основной доминантой, определяющей характер речи Самозванца в этой сцене, является лиризм, впервые появляющийся в таком объеме лишь здесь. Это соответствует указанию Пушкина, что «любовь весьма подходит к романтическому и страстному характеру моего авантюриста» (XIV, 46, 395).

Необыкновенно характерна и в точности соответствует его натуре речь Шуйского. Его характер раскрывается уже в ранней его реплике: «А что мне было делать?» — в ответ на замечание Воротынского о недостойной роли, какую сыграл собеседник в Угличе. Простоватый и недалекий Воротынский слабо разбирается в сложной политической игре Годунова и даже склонен переоценивать моральные качества последнего. Тонкий придворный политик Шуйский — полная ему противоположность. Он трезво разбирается в обстановке и краткими точными формулами немедленно исправляет ошибки Воротынского.

В этой сцене Шуйский еще откровенен с Воротынским, они единомышленники. Но тотчас же по воцарении Бориса Шуйский решительно меняет свою политику в отношении Воротынского, что и вызывает замечательную по своей меткости реплику Воротынского: «Лукавый царедворец!».

В сцене «Москва. Дом Шуйского» характер Шуйского раскрывается еще полнее. На принесенное Аф. Мих. Пушки-

ным известие о появлении Самозванца и на пространные объяснения и многословие собеседника Шуйский отвечает односложно, сдержанно, отнюдь не раскрывая подлинного своего отношения к столь важному известию: «Ну». — «Да это уж не ново». — «Вот-на! какая весты!» — «И только-то?» — «Не может быть». — «Кто ж он такой? откуда он?». — «Что ж говорят об этом удалце?» и пр. Даже наиболее значительные его суждения о Самозванце таковы, что в таких же выражениях он мог бы сказать обо всем этом и самому царю. Не случайно, что в следующей же сцене Шуйский, чтобы доказать свою лояльность, сам является во дворец, к Годуну, не без основания опасаясь доноса, который в действительности и имел место. Введенный в заблуждение словами Годунова о гонце из Кракова и переоценивая осведомленность Бориса о своей вчерашней беседе с Пушкиным, Шуйский начинает «вилять» («Конечно. . .», «Но знаешь сам. . .»), выбирая самые осторожные выражения, чтобы не попасть под удар самому.

Стремление Шуйского найти безопасные выражения, чтобы в изложении столь важного известия обойти все острые углы и не навлечь гнева Бориса и на самого себя, передано с исключительным мастерством неожиданным введением отдельных рифмованных строк в его речь.

Так, на основе изучения языка древних русских летописей, народной бытовой речи, песен, пословиц и поговорок Пушкин стремился передать с наибольшей правдивостью и выразительностью и спокойный, мерный, глубоко интеллектуальный язык летописца Пимена, и благодушную, вескую и характерную речь Патриарха, и многословие Игумена, и нервную, большую, сбивчивую речь Юродивого («Дай, дай, дай копеечку. . .»), и яркую, пересыпанную острыми словечками и церковными текстами речь Варлаама, и великолепную, выдержанную от первого до последнего слова речь царя Бориса.

Все это, вместе взятое, приводило к изумительной исторической правдивости и убедительности языка трагедии в целом, а это, в свою очередь, обуславливало убедительность основной историко-социальной концепции трагедии.

## 5

Поражение декабристов не изменило отношения Пушкина к самодержавию. Данная в записке «О народном воспитании» пушкинская оценка причин поражения восстания глубоко исторична: «ничтожность средств» восставших, с одной стороны, и

«необъятная сила правительства», с другой. Это несоответствие сил является, по мнению Пушкина, трагической «необходимостью» данного исторического этапа, «необходимостью», которую нужно «понять» и «простить оной» «в душе своей» (XI, 43).

Однако новая действительность оказывалась более сложной, чем это представлялось Пушкину в первое время по возвращении из ссылки. Вскоре Пушкин увидел, что его личная свобода оказывалась иллюзорной. Параллельно с этим неуклонно замыкался и другой, несравненно более страшный круг, ограничивавший не только личную, но и творческую свободу поэта. Ощущение скованности и несвободы творчества становилось в этот период определяющим моментом самосознания Пушкина. Так возникала в его поэзии тема, утверждавшая право художника на свободное творчество, независимое от кого бы то ни было.

Все это накладывало своеобразный отпечаток на творчество Пушкина конца 20-х—начала 30-х годов. Этим обусловлены характерные особенности пушкинской лирики данного периода и всего цикла «Маленьких трагедий».

Весь цикл «Маленьких трагедий», несмотря на глубочайшее различие их между собой, представляет известное единство, характеризующее особенности внутреннего мира Пушкина и его отношение к действительности на рубеже 30-х годов.

При определении роли этой действительности в процессе создания не только «Маленьких трагедий», но и других произведений Пушкина, не следует подменять широкое понятие «действительности» только событиями и явлениями жизни, имевшими место в момент написания произведения, и рассматривать последнее лишь как более или менее зашифрованное описание конкретных фактов личной жизни поэта.

Речь идет о той социальной действительности, которая окружает художника, влияет на него и обуславливает соответствующее с его стороны отношение к себе на протяжении иногда значительного периода времени. При этом факты личной жизни художника, которые в той или иной мере могут находить свое отражение в произведении, утрачивают в значительной степени свой автобиографический характер и воспринимаются уже в аспекте широкого обобщения, порой даже не вызывая ассоциаций, связанных с моментами личной биографии художника.

В цикле «Маленьких трагедий», созданном на рубеже 30-х годов, в предельно обобщенной форме, находила свое отражение действительность, окружавшая Пушкина в период



второй половины 20-х годов от поражения декабристов до болдинской осени 1830 года.

С внешней стороны «Маленькие трагедии» резко отличаются от первой трагедии Пушкина как в отношении своей социальной направленности, так и в отношении предмета драматургической интерпретации. Вместо мира бурных социальных страстей и политической активности, лежащих в основе «Бориса Годунова», «Маленькие трагедии» раскрывают мир тончайших индивидуальных переживаний, весьма далеких, на первый взгляд, от каких бы то ни было социальных проблем.

Однако принятая старым пушкиноведением и дающая себя знать еще и в наши дни точка зрения на «Маленькие трагедии», как на произведения, всецело оторванные от действительности и разрабатывающие нарочито «общечеловеческие» проблемы типа «скудости» и «зависти», должна быть полностью отвергнута. Замысел большинства из них, восходящий к периоду михайловской ссылки, видоизменялся, наполнялся новым содержанием, приобретал новое звучание к 1830 году.

Автобиографический момент первоначального замысла «Скупого рыцаря» достаточно прокомментирован и, как можно думать, соответствует действительности. Для того, чтобы старая, изжившая себя тема могла лечь в основу нового произведения, отмеченного глубочайшей напряженностью и остротой, она должна была наполниться новым содержанием. Новым содержанием, вернувшем остроту старой теме, явилась уже не проблема скупости, но гораздо более социально острая проблема значения денег в человеческой жизни.

В исключительном по силе монологе старого Барона Пушкин дает небывалую до него в мировой литературе по глубине анализа характеристику могущественной роли денег в общественной жизни и их влияния на психику человека.

Самый факт обладания золотом в сознании старого Барона превращается в идею индивидуальной силы и мощи самого обладателя золота. Свойства золота переносятся на личность его обладателя и воспринимаются последним как его личные, индивидуальные свойства. Для того, чтобы оценить глубину и значительность этой характеристики, следует вспомнить слова Маркса о фальсифицирующей силе денег: «Все, что существует для меня благодаря *деньгам*, все, что я могу оплатить, т. е. то, что могут купить деньги, это — *я сам*, владеец денег. Насколько велика сила денег, настолько же велика и моя сила. Свойства денег суть мои — их владельца — свойства и существенные силы. Поэтому то, что я емь и в со-

стоянии сделать, никоим образом не определяется моей индивидуальностью. Я уродлив, но я могу купить себе *красивейшую* женщину; и, значит, я уже не уродлив, ибо действие *уродства*, его отпугивающая сила, сведена на нет деньгами. Пусть я — по своей индивидуальности — *хромой*; но деньги предоставляют мне 24 ноги, и я уже не хромаю; я дурной, нечестный, бессовестный, тупой человек, но деньги в почете — значит, в почете и владелец денег. Деньги — это высшее благо, — значит, благ и их владелец... И разве я, который с помощью денег способен получить *все*, о чем томится человеческое сердце, разве я не обладаю всеми человеческими способностями?»<sup>1</sup>

В «Скупом рыцаре» в предельно обобщенной форме воссозданы основные черты того «железного века», особенности которого показали несколько ранее Пушкин в «Разговоре книгопродавца с поэтом» и немного позднее — и с иных позиций — Баратынский в «Последнем поэте».

«Моцарт и Сальери», в части его реального комментария, обследован более или менее подробно. С достаточной полнотой установлены и изучены возможные источники, которые могли быть известны Пушкину и учтены им в процессе создания трагедии. Все эти данные расширяют круг наших представлений о творческой истории «Моцарта и Сальери», однако они далеко не достаточны, чтобы объяснить особый характер проблематики этой трагедии и закономерность ее появления в творчестве Пушкина конца 20-х — начала 30-х годов.

Первоначальный замысел, относящийся еще к периоду михайловской ссылки и основанный на антитезе двух типов художников и зависти одного из них как движущей силе трагического конфликта, ко времени болдинской осени 1830 года, сохраняя свои внешние очертания, значительно усложнился и наполнился новым содержанием, в связи с существенными изменениями в окружающей Пушкина действительности и новым отношением самого Пушкина к этой действительности.

Совершенно иной комплекс идейных мотивов становился теперь основой трагедии, а сложность его воплощения заключалась в том, чтобы образы трагедии воспринимались в плане огромного обобщения, при котором имена Моцарта и Сальери не вызывали бы ассоциаций, напоминавших о несоответствии с исторической действительностью. Это и было осуществлено Пушкиным.

<sup>1</sup> Маркс и Энгельс об искусстве. Изд. «Советская литература», М., 1933, стр. 41.

В «Моцарте и Сальери» Пушкин утверждал близкий ему творческий тип художника, его право на свободное творчество и высокую роль искусства в человеческой жизни.

Последняя проблема, являясь исключительно острой для Пушкина периода второй половины 20-х годов, определяет основной пафос трагедии. Этот мотив был привнесен в первоначальный замысел в связи с особенностями нового положения Пушкина на рубеже 30-х годов.

Особенно показательное в этом отношении для данного времени утверждение права поэта на свободу творчества приводило Пушкина к страстным и нарочито резким поэтическим декларациям. Поэтому утверждение

Не для житейского волненья,  
 Не для корысти, не для битв,<sup>1</sup>  
 Мы рождены для вдохновенья,  
 Для звуков сладких и молитв —  
 («Поэт и толпа»)

приобретало характер декларации высокого права художника на свободное и независимое творчество. В условиях николаевской действительности эта декларация носила несомненный оппозиционный характер. Аналогичные мысли Пушкин вкладывает в уста Моцарта:

Нас мало избранных, счастливых праздных,  
 Пренебрегающих презренной пользой,<sup>1</sup>  
 Единого прекрасного жрецов.

Характерное для пушкинской лирики конца 20-х—начала 30-х годов утверждение двойственной жизни поэта, «ничтожного» «меж детей ничтожных мира» и преображающегося, когда «божественный глагол до слуха чуткого коснется», имеет прямое отношение и к противопоставлению в образе Моцарта «гуляки праздного» в жизни — «бессмертному гению» в искусстве.

В поэзии Пушкина этого времени приобретают исключительно большое значение два мотива, связанные с особенностями нового положения Пушкина в условиях николаевской действительности. Первый мотив вырастал из ощущения скрытой враждебности тех сил, от которых теперь зависела его судьба. Это находило отражение в таких стихотворениях, как «Предчувствие» (1828), «Брожу ли я вдоль улиц шумных» (1829), «Бесы» (1830). Второй мотив возникал из сознания несвободы и скованности творчества и получал выражение

<sup>1</sup> Курсив мой. — Б. Г.

в ряде стихотворений, утверждавших высокое право поэта на свободу творчества: «Поэт» (1827), «Поэт и толпа» (1828), «Поэту» (1830). Оба мотива, в предельно обобщенной форме, нашли отражение и в трагедии Пушкина о Моцарте.

Если изучение «Каменного гостя» с его внешней стороны приводило к выводам об исключительном своеобразии этой трагедии на фоне мировой драматургической традиции в разработке темы о Дон Жуане, то осмысление проблематики «Каменного гостя» до сих пор еще не может считаться доведенным до конца. Весьма значительное количество работ об этой трагедии или ставило задачи источниковедческого порядка, или же сводило все вопросы проблематики к анализу характера героя в пределах замкнутого литературного ряда, путем элементарного сопоставления с великими образцами литературы прошлого.

Как и все «Маленькие трагедии», «Каменный гость» является произведением исключительно глубокого обобщения. Трагедия основана на контрастном противопоставлении характера чувства Дон Гуана к Лауре, с одной стороны, и к Доне Анне, с другой. В этом — принципиальное отличие «Каменного гостя» от всех без исключения предшествовавших Пушкину драматургических интерпретаций темы о Дон Жуане.

Это решающим образом сказалось и на характере главного героя. Воспроизведение традиционного образа севильского обольстителя, привычно ассоциирующегося с множественностью его любовных походов, не входило в задачу Пушкина. Его основное внимание было обращено на особый характер чувства Дон Гуана к Доне Анне. Чтобы подчеркнуть исключительность этого чувства, Пушкин ввел в трагедию глубоко контрастный Доне Анне образ Лауры.

Анализ образной системы «Каменного гостя» вскрывает одно в высшей степени любопытное обстоятельство: образ Лауры и связанная с нею вторая сцена трагедии являются совсем необязательными для развития сюжета о Дон Жуане в его традиционном варианте. Мировая традиция разработки темы о Дон Жуане канонизировала следующее соотношение главных действующих лиц всякой пьесы на эту тему: Дон Жуан — Донна Анна — Командор или его статуя. Более того, не трудно заметить, что образ Лауры в пушкинской трагедии отнюдь не является эпизодическим: он играет большую роль, пожалуй, не меньшую, чем образ Доны Анны.

С введением в трагедию образа Лауры традиционная ситуация значительно усложнялась. Центр трагедии переместился с отношений Дон Жуана к Доне Анне и Командору на

контрастный характер отношений Дон Жуана к Лауре, с одной стороны, и Доне Анне, с другой.

В самом характере гибели Дон Гуана заложен глубокий смысл. До сих пор не сделано должных выводов из того уже подмеченного исследователями обстоятельства, что эпизод с приглашением статуи Командора присутствовать при свидании Дон Гуана с Доной Анной и обусловленная этим гибель Дон Гуана в последней сцене трагедии непосредственным образом связаны с эпизодом свидания Дон Гуана с Лаурой у трупа Дон Карлоса во второй сцене. Именно здесь ключ к пониманию всей трагедии в целом. То, что было возможным в мире, окружавшем Лауру, оказывалось невозможным и приобретало иной смысл в мире, окружавшем Дону Анну.

«Пир во время чумы» — единственная из всех «Маленьких трагедий», и по замыслу, и по выполнению всецело относящаяся к болдинской осени 1830 года. Именно поэтому она с наибольшей остротой и убедительностью отражает особенности внутреннего мира Пушкина данного периода. Вне учета этого решающего обстоятельства нельзя понять закономерности появления произведения такого характера в творчестве Пушкина болдинской осени 1830 года.

Скудные данные о лондонской чуме, воспринятые Пушкиным более или менее случайно и из вторых рук во время пребывания его в Болдине, вне сомнения, не явились бы стимулом к созданию произведения, подобного «Пиру во время чумы», если бы Пушкин познакомился с ними в иное время и в иной обстановке. В условиях же болдинского заточения они не могли не вызвать соответствующих ассоциаций и параллелей.

Борьба с судьбой, презрение к ее ударам и мужественная непреклонность, противопоставляемые опасности, — таков основной пафос «Пира во время чумы». Песня Председателя с исключительной силой утверждает высокое человеческое достоинство и мужество, противопоставляемые невзгодам и превратностям жизни. Она созвучна мужественным строкам «Предчувствия» (1828), а может быть, и с более ранним посланием «В Сибирь» (1827).

Некоторые внешние особенности «Маленьких трагедий» обнаруживают свою преемственность от первой пушкинской трагедии уже при самом поверхностном сопоставлении. Однако более глубокое изучение вопроса приводит к выводам о существенных изменениях в самом принципе раскрытия характеров героев и разрешении конфликта, которые внесены Пушкиным в драматургическую структуру «Маленьких трагедий» по сравнению с «Борисом Годуновым». Вместо постепен-

ного развития характеров «в зависимости от обстоятельств», на них воздействующих, характеры героев «Маленьких трагедий» показываются в момент, обеспечивающий наиболее полное их раскрытие, — в самый момент развязки действия.

Параллельно с «Маленькими трагедиями» продолжалась работа Пушкина над «Русалкой» — драматическим произведением исключительного своеобразия, до известной степени синтезировавшим драматургические особенности и «Бориса Годунова», и «Маленьких трагедий».

Глубокий психологизм этой драмы раскрывается не в условиях социально острой и напряженной политической борьбы, как это имело место в «Борисе Годунове», но в немногих обстоятельствах глубоко личной внутренней драмы героев. В то же время протяженность действия «Русалки» во времени позволяла Пушкину показывать характеры героев в их развитии, «в зависимости от обстоятельств», на них воздействующих. Этот столь характерный для «Бориса Годунова» принцип показа характеров героев в их развитии соединяется в «Русалке» с тем углубленным и тончайшим психологическим анализом, который становится особенно характерным для следующего за «Борисом Годуновым» этапа пушкинского драматургического творчества, ознаменованного появлением «Маленьких трагедий».

Ключом к определению генезиса «Русалки» в пушкинском творчестве второй половины 20-х годов являются народная основа этой драмы и те явственные нити, которые тянутся от нее к образам народного творчества, которые окружали Пушкина в период его михайловской ссылки.

## 6

Нет сомнения в том, что острее проблемы общественного развития, положенные Пушкиным в основу его последнего драматургического замысла — незавершенной прозаической драмы, печатающейся под условным редакторским названием «Сцены из рыцарских времен», — имели для того времени глубоко современный характер. Вопросы смены социальных формаций привлекали внимание не одного Пушкина. На культурный подъем в средневековом обществе, вызванный появлением и ростом буржуазии, указывал в 1833 году и А. А. Бестужев.<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Рецензия А. А. Бестужева на сочинение Н. Полевого «Клятва при гробе господнем. Русская быль XV века». «Московский телеграф», 1833, ч. 52, стр. 541—555.

Однако в условиях русской действительности середины 30-х годов проблема роста и развития отечественной буржуазии непосредственно связывалась в сознании Пушкина с проблемой укрепления поднимавшейся к руководящей роли в государстве новой «аристократии богатств». Взгляды Пушкина на буржуазную аристократию были характерны для всего поколения дворянских революционеров. «Буржуазия не имеет великого прошедшего...», — писал несколько позднее Герцен. — Дворянство имело свою общественную религию; правилами политической экономии нельзя заменить догматы патриотизма, предания мужества, святыню чести...».<sup>1</sup> Противопоставление старинного русского дворянства новой «аристократии богатств» резко подчеркнуто в пушкинском «Романе в письмах» (1829). Героиня романа пишет своей подруге: «...никогда я не предполагала выдти за него. Он аристократ — а я смиренная демократка. Спешу объяснить и заметить..., что родом принадлежу я к самому старинному русскому дворянству, а что мой рыцарь внук бородатого миллионщика. Но ты знаешь, что значит наша аристократия».

По существу же вся система общественно-политических взглядов Пушкина 30-х годов на некую идеальную роль старинного русского дворянства являлась своеобразным выражением скрытой оппозиции по отношению и к монархии Николая I, и к придворной «аристократии» из «нового» дворянства, и к «аристократии богатств». Выхода из этого круга Пушкин не видел.

Говоря об участниках общественных кружков и групп 30-х годов, Герцен подметил в них то основное, что сближало их между собой и делало их предвестниками будущего, — это «...глубокое чувство отчуждения от официальной России, от среды, их окружавшей, и с тем вместе стремление выйти из нее...».<sup>2</sup> Это чувство и стремление было в высшей степени характерно и для Пушкина. С ними непосредственно связан и тот пристальный интерес, с каким он следил за таким многозначительным явлением русской жизни, как формирование новой социальной среды разночинной интеллигенции, той, по выражению Пушкина, «дружины ученых и писателей, какого б рода, они ни были», которая «всегда впереди во всех набегах просвещения, на всех приступах образованности» (XI, 163).

<sup>1</sup> А. И. Герцен. Письма из Франции и Италии. Письмо второе. Полное собрание сочинений и писем, т. V, 1919, стр. 133.

<sup>2</sup> А. И. Герцен. Былое и думы. Полное собрание сочинений и писем, т. XIII, 1919, стр. 28.

Все более и более возрастающее культурное и общественное значение этого разночинного слоя свидетельствовало о начале социального процесса, какой в недалеком будущем приведет к полному вытеснению «дворян разночинцами в нашем освободительном движении».<sup>1</sup> Предшественником этого вытеснения еще при жизни Пушкина явился молодой Белинский.

Замысел последней пушкинской драмы о смене социальных формаций, о внутренней опустошенности представителей гибнущего феодализма, о духовной ограниченности и алчности нового хозяина жизни — буржуазии — и о появлении ранних представителей прогрессивной мелкобуржуазной интеллигенции — далек от замысла подлинно исторической драмы. Последнему противоречат и подчеркнута обобщенные и нарочито слабо индивидуализированные характеры героев, и завершающая фраза плана о предполагаемом конце драмы: «Пьеса кончается размышлениями и появлением Фауста на хвосте дьявола . . .» (VII, 346, 384). Конечно, никакого дьявола в своей драме Пушкин показывать не собирался. Все это входило в общую сумму «размышлений», которыми должна была завершиться драма, а эти размышления, вне всякого сомнения, должны были быть развиты в системе более или менее обобщенных образов, имеющих всецело реалистический характер. В этом отношении «Сцены из рыцарских времен» по характерной условности своей образной системы, за которой явственно просвечивает историко-философская концепция исключительной глубины и обобщенности, несомненно, гораздо более близки к «Маленьким трагедиям», нежели к «Борису Годуну».

В настоящем докладе я смог остановиться лишь на некоторых отдельных проблемах, связанных с изучением пушкинской драматургии. В этом отношении перед советским пушкиноведением стоят большие задачи, которые должны быть разрешены в ряде монографических работ, посвященных драматургии Пушкина в целом.



<sup>1</sup> В. И. Ленин. Сочинения, т. 20, стр. 223.



АКАДЕМИЯ НАУК СССР  
ИНСТИТУТ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ  
( ПУШКИНСКИЙ ДОМ )

ТРУДЫ  
ПЕРВОЙ и ВТОРОЙ  
ВСЕСОЮЗНЫХ  
ПУШКИНСКИХ  
КОНФЕРЕНЦИЙ



25-27 АПРЕЛЯ 1949 Г.  
и  
6-8 ИЮНЯ 1950 Г.



ИЗДАТЕЛЬСТВО АКАДЕМИИ НАУК СССР  
МОСКВА - ЛЕНИНГРАД  
1952