



А. С. Пушкин.

Рисунок В. А. Тропинина. (Государственный музей А. С. Пушкина, Ленинград).

АКАДЕМИЯ НАУК СССР
ИНСТИТУТ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ
(ПУШКИНСКИЙ ДОМ)

Б. П. ГОРОДЕЦКИЙ

ДРАМАТУРГИЯ
ПУШКИНА



ИЗДАТЕЛЬСТВО
АКАДЕМИИ НАУК СССР

МОСКВА • ЛЕНИНГРАД

1 9 5 3

Ответственный редактор

П. Н. Берков



ВВЕДЕНИЕ

В процессе создания новой, подлинно народной социалистической культуры разрешение теоретических проблем литературы и искусства имеет особенно важное значение.

Исключительно большую роль в деле воспитания нашего общества играют вопросы развития таких действенных видов советского искусства, как драматургия и театр. К первоочередным проблемам, теоретическая разработка которых приобретает в настоящее время особую актуальность, относятся проблемы типического, как сущности данного социально-исторического явления, как основной сферы проявления партийности в реалистическом искусстве, сатиры, жизненной правды, художественности и проблемы конфликта как основы драматических произведений.

Проблема создания теории советской драмы настоятельно требует от литературоведов, искусствоведов и практических работников нашего театра своего скорейшего разрешения.

Научная разработка этой проблемы возможна лишь при условии неразрывной связи с жизненной практикой нашей современности, с одной стороны, и учета богатейшего опыта передовой русской классической драматургии, с другой стороны. Огромное значение при этом приобретает углубленное изучение великого наследия корифеев русской классической драматургии и в первую очередь драматургического наследия родоначальника новой русской литературы — А. С. Пушкина.

Интерес к драматургии и стремление к драматическому творчеству не покидали Пушкина на протяжении всей его жизни. Сохранились данные не менее чем о двадцати пяти драматургических замыслах Пушкина, начиная с детской комедии «L'Escamoteur», о заглавии которой мы знаем лишь по воспоминаниям сестры Пушкина, и кончая большой незавер-

шенной драмой «Сцены из рыцарских времен» последних лет его жизни. Из них Пушкиным были закончены пять драматических произведений: трагедия «Борис Годунов» (1824—1825) и четыре «Маленькие трагедии»: «Скупой рыцарь» (1826—1830), «Моцарт и Сальери» (1826—1830), «Каменный гость» (1826—1830) и «Пир во время чумы» (1830).

Две большие драмы не были доведены до конца: «Русалка» (1829—1832) и «Сцены из рыцарских времен» (1835). От восьми неосуществленных драматургических замыслов сохранились лишь краткие и отрывочные наброски, не дающие законченного представления о характере произведения в целом: «Скажи, какой судьбой...» (1821), «Вадим» (1821—1822), «Насилу выехать решились из Москвы...» (1827?), «Она меня зовет...» (1827—1828), «Через неделю буду в Париже...» (1834—1835), «Папесса Иоанна» (1834—1835), «И ты тут был...» (1835?), «От этих знатных господ...» (1835?).

О двух комедиях лицейского периода нам ничего не известно, кроме их заглавий: «Так водится в свете» (1812—1813?)¹ и «Философ» (1815—1816). Наконец, замыслы шести драм² и одной комедии, повидимому, не были реализованы совсем и известны лишь по заглавиям: «Ромул и Рем» (1826—1828), «Иисус» (1826—1828), «Беральд Савойский» (1826—1828), «Павел I» (1826—1828), «Димитрий и Марина» (1826—1828), «Курбский» (1826—1828) и «Влюбленный бес» (1826—1828).

Своей работе в области драматургии Пушкин придавал особое значение, учитывая назревшую необходимость преобразования на новых началах всей русской драматической и театральной системы. «Дух века, — писал он, — требует важных перемен и на сцене драматической».³ Первую свою законченную трагедию «Борис Годунов» Пушкин расценивал как шаг исключительного значения в этом направлении. «Успех или неудача моей трагедии, — писал Пушкин, — будет иметь влияние на преобразование драматической нашей системы».⁴ Получив от Пушкина план трагедии «Борис Годунов», Н. Н. Раевский писал ему: «Итак, вам будет суждено проложить дорогу и национальному театру».⁵

¹ Написана совместно с лицестом М. Л. Яковлевым

² Или трагедий.

³ А. С. Пушкин, Полное собрание сочинений, т. 11, Изд. АН СССР, М.—Л., 1949, стр. 141. В дальнейшем тексты Пушкина цитируются по этому изданию (т. 1—16, 1937—1949) сокращенно: Пушкин.

⁴ Пушкин, т. 11, стр. 383.

⁵ Там же, т. 13, стр. 172, 535. (Подлинник на французском языке).

Между тем драматургическое наследие Пушкина до сих пор остается одной из мало изученных областей пушкиноведения.

Прижизненная Пушкину критика оказалась не в состоянии подняться до понимания новаторского значения его драматургической деятельности.

Все многообразие откликов, появлявшихся при жизни Пушкина на его первую трагедию, представляет собой разительную картину острейшей борьбы различных, порой прямо противоположных и резко враждебных друг другу лагерей русской общественной мысли.

Критика из враждебного Пушкину лагеря рептильной печати болгаринской ориентации воспользовалась выходом в свет «Бориса Годунова», чтобы свести личные счеты с великим поэтом.

Смелость, с которой Пушкин разрабатывал новые пути развития русской реалистической драматургии, была столь значительна, что критики, подходившие к пушкинской трагедии с позиций классицизма, шокированные необычностью художественных средств, попросту отказывали «Борису Годунову» в каком бы то ни было достоинстве.

Характерная для верхушечного слоя русского реакционного дворянства космополитическая традиция приводила к бесплодным поискам «зависимости» пушкинской трагедии от образцов западноевропейской драматургии, в том числе и тех, которые были написаны позднее «Бориса Годунова».

Не были правильно поняты и не получили объективной оценки драматические произведения Пушкина и со стороны таких видных представителей декабристской литературы, как А. А. Бестужев, П. А. Катенин и В. К. Кюхельбекер. «Я ожидал большего от Годунова, — писал Бестужев в одном из писем 1831 года, — я ожидал чего-то, а прочел нечто. Хоть убей, я не нахожу тут ничего, кроме прекрасных отдельных картин, но без связи, без последствия».¹

Кюхельбекер в 1835 году говорил о «Борисе Годунове», что он «холоден, слишком отзывается подражанием Шекспиру и слишком чужд того самозабвения, без которого нет истинной поэзии».² Катенин в 1852 году считал, что в «Борисе Годунове»: «...целого все же нет... а драмы и в помине не

¹ Н. Котляревский. Декабристы. В кн.: А. Н. Одоевский и А. А. Бестужев-Марлинский. Их жизнь и литературная деятельность. СПб., 1907, стр. 340.

² Дневник В. К. Кюхельбекера. Л., 1929, стр. 233.

бывало». В «Моцарте и Сальери» он отметил «сухость действия», а о «Скупом рыцаре» и «Каменном госте» отозвался, что они «не удачно выбраны, и так же не кончены: нечего о них и говорить».¹

И лишь немногие из писавших при жизни Пушкина о «Борисе Годунове» увидели в пушкинской трагедии явление исключительное и еще небывалое в русской литературе, впрочем, не до конца понимая все значение новаторства Пушкина в области драматургии.

Выходившее в 1838—1841 годах первое посмертное собрание сочинений Пушкина² вызвало ряд оценок пушкинских драматических произведений. В этих ранних суждениях о пушкинской драматургии отдельные драматические произведения поэта еще не объединялись общим понятием «драматургии Пушкина».

Большая заслуга в деле раскрытия для русского общества значения драматургического наследия Пушкина принадлежит Белинскому. Классические статьи Белинского о Пушкине, сохраняя свое огромное значение и для нашего времени, несут, однако, на себе некоторые особенности, обусловленные временем и характером общественно-политической борьбы той эпохи.

Оговорив в «Литературных мечтаниях» (1834), что он «никогда не кончил бы, если бы начал говорить» о «Евгении Онегине» и «Борисе Годунове»,³ Белинский развернутый разбор пушкинской трагедии дал лишь в 1845 году⁴ в своих статьях о Пушкине (1843—1846), построенных на материалах завершенного к тому времени первого посмертного собрания сочинений Пушкина.

¹ П. А. Катенин. Воспоминания о Пушкине (1852). «Литературное наследство», № 16—18, М., 1934, стр. 640—641; см. также письмо П. В. Анненкова к И. С. Тургеневу от января 1853 г. с отзывами Катенина о «Борисе Годунове» и «Моцарте и Сальери» (в кн.: Л. Майков. Пушкин. Биографические материалы и историко-литературные очерки. СПб., 1899, стр. 320—321. Далее сокращенно: Л. Майков. Пушкин).

² Сочинения Александра Пушкина, т. I (цензурное разрешение 3 апреля 1837 года): «Борис Годунов» (стр. 257—373), «Пир во время чумы» (стр. 385—398), «Моцарт и Сальери» (стр. 399—413), «Скулой рыцарь» (стр. 415—439); т. IX (цензурное разрешение 29 апреля 1840 года): «Каменный гость» (стр. 25—68), «Русалка» (стр. 69—103); т. X (цензурное разрешение 29 апреля 1840 года: «Сцены из рыцарских времен» (стр. 269—308).

³ В. Г. Белинский, Полн. собр. соч., т. I, СПб., 1900, стр. 364.

⁴ Сочинения Александра Пушкина. Статья X, содержащая разбор «Бориса Годунова», напечатана в «Отечественных записках» (т. XLIII, кн. 11, 1845).

Особенности оценки Белинским исторической концепции, а в связи с этим и драматургической структуры «Борьса Годунова», были вызваны сложностью и противоречивостью развития исторических и эстетических воззрений самого Белинского и его взглядов в этот период на русскую историю вообще и на древнерусскую историю в частности.

Белинский считал, что древнерусская история «тем и отличается от истории западноевропейских государств, что в ней преобладает чисто-эпический, или, скорее, *квистический* характер, тогда как в тех преобладает характер чисто-драматический».¹

Именно в этом характере русской истории Белинский видел причины того, что в пушкинской трагедии, построенной на материале древнерусской истории, «почти нет никакого драматизма», что она «совсем не драма, а разве эпическая поэма в разговорной форме».²

Переоценив размеры идеологического воздействия не только «Истории Государства Российского» на пушкинскую трагедию, но и самого Карамзина на Пушкина вообще,³ Белинский увидел ключ к пониманию пушкинской трагедии лишь в «мучениях виновной совести» преступного царя и последующего вслед за ними «возмездия».

«От этого, — пишет Белинский, — Пушкинский Годунов является читателю то честным, то низким человеком, то героем, то трусом, то мудрым и добрым царем, то безумным злодеем, и нет другого ключа к этим противоречиям, кроме упреков виновной совести». Однако, продолжает Белинский, «если, с одной стороны, эта трагедия отличается большими недостатками, то, с другой стороны, она же блистает и необыкновенными достоинствами. Первые выходят из ложности идеи, положенной в основание драмы; вторые — из превосходного выполнения со стороны формы».⁴ «Тут русский дух, тут Русью пахнет! — восклицает Белинский по поводу сцены

¹ В. Г. Белинский, Полн. собр. соч., т. XII, М.—Л., 1926, стр. 147.

² Там же, стр. 146, 147, 149.

³ Ср.: «Пушкин до того вошел в ее («Истории Государства Российского», — Б. Г.) дух, до того проникнулся им, что сделался решительным рыцарем истории Карамзина и оправдывал ее не просто как историю, но как политический и государственный коран, долженствующий быть пригодным, как нельзя лучше, и для нашего времени и остаться таким навсегда» (В. Г. Белинский, Полн. собр. соч., т. XII, М.—Л., 1926, стр. 166—167; *разрядка моя*, — Б. Г.).

⁴ В. Г. Белинский, Полн. собр. соч., т. XII, М.—Л., 1926, стр. 167.

„Ночь. Келья в Чудовом монастыре“. — Ничья, никакая история России не даст такого ясного, живого созерцания духа русской жизни, как это простодушное, бесхитростное рассуждение отшельника».¹

В одиннадцатой, и последней, своей статье о Пушкине, напечатанной в «Отечественных записках» в 1846 году, Белинский дал восторженную оценку циклу «Маленьких трагедий» и «Русалке», холодно отозвавшись о «Сценах из рыцарских времен». «Каменного гостя» Белинский называет «богатейшим, роскошнейшим алмазом» в «поэтическом венке» Пушкина: «Какая дивная гармония между идеею и формою, какой стих, прозрачный, мягкий и упругий, как волна, благозвучный, как музыка! Какая кисть, широкая, смелая, как будто небрежная! Какая антично-благородная простота стиля!».² По поводу «Сцен из рыцарских времен» Белинский заметил, что «эти сцены не имеют достоинства глубокой идеи, которую поэт скорее бы мог найти в борьбе общин против феодалов <...> Впрочем, в этих сценах есть превосходная песня (*Жил на свете рыцарь бедный*), в которой сказано больше, нежели во всей целостности этих сцен».³

В 1855 году, в связи с подготовкой нового собрания сочинений Пушкина, явившегося фактически первым изданием, преследовавшим определенные научно-критические цели,⁴ появилось исследование П. В. Анненкова «А. С. Пушкин. Материалы для его биографии и оценки произведений». Эта работа вводила в научный обиход значительное количество не известного до того времени материала, в том числе и о драматических произведениях Пушкина — «Борисе Годунове», «Маленьких трагедиях», «Русалке» и «Сценах из рыцарских времен».

Статьи Чернышевского,⁵ появившиеся в разгар острейшей борьбы представителей революционной демократии с либерально-дворянской критикой, стремившейся видеть в Пушкине наи-

¹ В. Г. Белинский, Полн. собр. соч., т. XII, М.—Л., 1926, стр. 170.

² Там же, стр. 208.

³ Там же, стр. 215.

⁴ Сочинения А. С. Пушкина с приложением материалов для его биографии, портрета, снимков с его почерка и с его рисунков и проч. Изд. П. В. Анненкова, СПб., тт. I—VI, 1855; т. VII, 1857. Второе издание книги П. В. Анненкова вышло в изд. тов-ва «Общественная польза» в 1873 году.

⁵ Н. Г. Чернышевский. Сочинения Пушкина. «Современник», 1855, № 2, стр. 27—58; № 3, стр. 1—34; № 7, стр. 1—26; № 8, стр. 27—52. См. также: Н. Г. Чернышевский, Полн. собр. соч., т. II, ГИХЛ, М., 1949, стр. 424—516.

более полное выражение художественного идеала «чистого искусства», развивали основные положения статей Белинского и содержали ряд новых ценных суждений о драматических произведениях Пушкина.

Свою преемственность от Белинского Чернышевский подчеркивает со всей определенностью: «Критика, о которой мы говорим (т. е. статьи Белинского о Пушкине, — *Б. Г.*), так полно и верно определила характер и значение деятельности Пушкина, что, по общему согласию, ее суждения до сих пор остаются справедливыми и совершенно удовлетворительными».¹

Вслед за Белинским Чернышевский считает, что «„Борис Годунов“ действительно не занял того места в истории русского литературного или сценического развития, какое предназначал ему Пушкин».² Последнее обстоятельство Чернышевский объясняет тем, что пушкинская трагедия является «повторением характеров и взглядов, высказанных Карамзиным»,³ что «исторические произведения Пушкина сильны общею психологическою верностью характеров, но не тем, чтобы Пушкин прозревал в изображаемых событиях глубокий внутренний интерес», вследствие того, что «Пушкин по преимуществу поэт-художник, не поэт-мыслитель; то есть существенный смысл его произведений — художественная их красота».⁴

Не останавливаясь специально на «Маленьких трагедиях», Чернышевский ставит общий вопрос об их социальной значимости: «Как бы ни были прекрасны в художественном отношении „Каменный гость“, „Галуб“, „Моцарт и Сальери“, „Скупой рыцарь“ и проч., но можно ли сказать о них, что <...> „они имеют огромное общественное значение, служа представителями впервые пробудившегося общественного самосознания“? Что „они имели счастье, подобно „Онегину“, быть первыми национально-художественными произведениями“? Что „они имели огромное значение для общества“?». Отвечает на все эти вопросы Чернышевский так: «„Каменный гость“, „Галуб“ и другие посмертные произведения Пушкина не могут подлежать упреку в эстетических недостатках, которыми страдает „Годунов“; но все они, за исключением „Медного всадника“, имеют мало живой связи с обществом, потому и остались бесплодными для общества и литературы».⁵

¹ Н. Г. Чернышевский, Полн. собр. соч., т. II, ГИХЛ, М., 1949, стр. 501.

² Там же, стр. 460.

³ Там же, стр. 473.

⁴ Там же, стр. 473, 474.

⁵ Там же, стр. 514, 515.

Эта суровая оценка общественной значимости почти всех драматических произведений Пушкина имела в устах Чернышевского определенный политический смысл в условиях обостренной социально-политической борьбы того времени, когда революционные демократы выдвинули формулу «гоголевского периода русской литературы». «Великое дело свое, — писал Чернышевский, — ввести в русскую литературу поэзию, как прекрасную художественную форму, Пушкин совершил вполне, и, узнав поэзию, как форму, русское общество могло уже идти далее и искать в этой форме содержания. Тогда началась для русской литературы новая эпоха, первыми представителями которой были Лермонтов и, особенно, Гоголь».¹

Это внимание к общественно-значимому и социально-острому содержанию вызвало со стороны Чернышевского признание исключительной ценности за пушкинскими «Сценами из рыцарских времен», которые, по его мнению, должны быть поставлены не только не ниже, а может быть, и выше «Бориса Годунова».² Незаконченную «Русалку» за ее народный характер Чернышевский ценил как одно «из превосходнейших произведений поэзии Пушкина», которое «едва ли не должно в художественном отношении (не по содержанию, не по мысли, а по эстетическим достоинствам исполнения) поставить наравне с „Медным всадником“ и „Каменным гостем“, выше и „Цыган“, и „Братьев-разбойников“, и „Полтавы“».³

Утверждение гоголевского периода в развитии русской литературы никоим образом не свидетельствовало о недооценке великими русскими революционно-демократическими критиками значения творчества Пушкина и для истории и для современности. Напротив. «Говоря о значении Пушкина в истории развития нашей литературы и общества, — писал Чернышевский, — должно смотреть не на то, до какой степени выразились в его произведениях различные стремления, встречаемые на других ступенях развития общества, а принимать в соображение настоятельную потребность и тогдашнего и даже нынешнего времени — потребность литературных и гуманных интересов вообще. В этом отношении значение Пушкина неизмеримо велико. Через него разлилось литературное образование на десятки тысяч людей, между тем как до него литературные интересы

¹ Н. Г. Чернышевский, Полн. собр. соч., т. II, ГИХЛ. М., 1949, стр. 516.

² Там же, стр. 458—459.

³ Там же, стр. 458.

занимали немногих. Он первый возвел у нас литературу в достоинство национального дела, между тем как прежде она была, по удачному заглавию одного из старинных журналов, „Приятным и полезным препровождением времени“ для тесного кружка дилетантов. Он был первым поэтом, который стал в глазах всей русской публики на то высокое место, какое должен занимать в своей стране великий писатель. Вся возможность дальнейшего развития русской литературы была приготовлена и отчасти еще готовится Пушкиным».¹

Семидесятые-восемьдесятые годы, вызвавшие, в связи с открытием в 1880 году в Москве памятника Пушкину, довольно обширную пушкинскую литературу популярного характера, не принесли большого количества специальных работ о Пушкине. В 1871 году в Петербурге вышло новое исследование П. В. Анненкова «Пушкин в александровскую эпоху», вводящее в научный оборот новые материалы о ранней комедии Пушкина об игроке и некоторые новые данные о характере работы Пушкина над «Борисом Годуновым».

Суждения о «Борисе Годунове» в этот период в связи с общей неразработанностью ряда важнейших проблем творчества Пушкина в целом, как правило, не выходили из круга вопросов, намеченных еще современной Пушкину критикой (соотношение «Бориса Годунова» с «Историей» Карамзина и с западноевропейскими литературными образцами). Что же касается «Маленьких трагедий», то все, без исключения, работы о них ограничивались лишь самыми общими положениями.

Последующее двадцатилетие — 1880—1900-е годы — существенно не изменило положения. В работах о Пушкине популярного характера, в части, касающейся «Бориса Годунова», критики попрежнему ограничивались элементарными суждениями о зависимости Пушкина от Шекспира и Карамзина. Против этой, излишне прямолинейной точки зрения выступил в 1892 году И. Н. Жданов, поставивший задачей доказать, что при создании «Бориса Годунова» преимущественное значение имел фактический материал, взятый Пушкиным не из «Истории» Карамзина, а из летописей и других первоисточников.²

Позднейшие исследования не подтвердили основных положений И. Н. Жданова, но его выступление сыграло положитель-

¹ Н. Г. Чернышевский, Полн. собр. соч., т. II, ГИХЛ, М., 1949, стр. 475.

² И. Н. Жданов. О драме А. С. Пушкина «Борис Годунов». СПб., 1892 (перепечатано в «Сочинениях» И. Н. Жданова, т. II, СПб., 1907).

ную роль, обратив внимание на необходимость дальнейшего изучения этой стороны вопроса.

Более оживленным периодом изучения драматургии Пушкина оказались 1900—1917 годы. В вышедшем в 1900 году сборнике статей преподавателей и слушателей Историко-филологического факультета Петербургского университета были опубликованы три работы, посвященные отдельным вопросам пушкинской драматургии.¹

Фототипические издания «Русалки» и «Скупого рыцаря»,² появившиеся в 1901 году, вызвали замечания П. В. Петрова о тексте «Скупого рыцаря»³ и В. Я. Брюсова о тексте «Русалки».⁴

Высказанное в периодической печати предположение И. Щеглова (Леонтьева) о Баратынском, как о прообразе пушкинского Сальери, вызвало оживленную полемику между И. Щегловым и В. Я. Брюсовым.⁵

В 1897 году развернулся длительный спор о подлинности так называемого «окончания» «Русалки» по мнимой «современной записи» Д. П. Зуева. По поводу обстоятельной статьи акад. Ф. Е. Корша, в которой доказывалась «подлинность» подделки Д. П. Зуева,⁶ П. О. Морозов позднее иронически писал: «Вопрос о зиевской Русалке <...> послужил поводом к замечательному во многих отношениях труду академика Ф. Е. Корша <...>, который, желая доказать подлинность зиевской подделки, представил прекрасный и подробный анализ пушкинского стиха».⁷

¹ Памяти А. С. Пушкина. Сборник статей преподавателей и слушателей Историко-филологического факультета СПб. университет. СПб., 1900; Ф. Д. Батюшков. Пушкин и Расин («Борис Годунов» и «Athalie»); И. Н. Жданов. «Русалка» Пушкина и «Das Donauweibchen» Генслера; Н. К. Козмин. Взгляд Пушкина на драму.

² «Русалка» А. С. Пушкина. Фототипические снимки в натуральную величину полной рукописи и черновых листов драмы. Под ред. Л. Бельского, изд. А. Де-Бионкур, М., 1901; «Скупой рыцарь» А. С. Пушкина. Фототипические снимки в натуральную величину рукописи. Под ред. Л. Бельского, изд. А. Де-Бионкур, М., 1901.

³ П. В. Петров. Заметка о тексте драмы Пушкина «Скупой рыцарь» «Литературный вестник», 1901, т. I, кн. 4, стр. 432—436.

⁴ Валерий Брюсов. Текст Пушкинской «Русалки». «Русский архив», 1902, кн. I, вып. 2, стр. 354—360.

⁵ В. Б. «В. Я. Брюсов». Баратынский и Сальери. «Русский архив», 1900, кн. II, вып. 8, стр. 537—544; И. Щеглов. Сомнительный друг (Е. А. Баратынский); И. Щеглов. Новое о Пушкине. СПб., 1902, стр. 151—175; В. Б. «В. Я. Брюсов». Пушкин и Баратынский. «Русский архив», 1901, кн. I, вып. 1, стр. 158—164.

⁶ Ф. Е. Корш. Опыты окончания «Русалки». В сб. «Пушкин и его современники», вып. III, 1905, стр. 1—22.

⁷ А. С. Пушкин, Полн. собр. соч., под ред. С. А. Венгерова, т. III, 1909, стр. 360.

Начавшее выходить с 1907 года «Полное собрание сочинений» Пушкина под редакцией С. А. Венгерова включило в свой состав целый ряд статей видных пушкинистов того времени о большинстве произведений пушкинской драматургии.

Статья Ф. Д. Батюшкова о «Борисе Годунове»¹ в части, касающейся характеристики драматургической структуры пушкинской трагедии, развивала систему взглядов автора, развернутых им еще в 1900 году в статье «Пушкин и Расин». В оценке исторической концепции пушкинской трагедии Ф. Д. Батюшков, в основном, следует за И. Н. Ждановым.

Известный либеральный историк Н. П. Павлов-Сильванский в своей статье «Народ и царь в трагедии Пушкина»² полемизировал с И. Н. Ждановым, видевшим причины разобщенности царя с народом в пушкинской трагедии в том, что Борис не был «земским» царем. Сильванский утверждал, что в трагедии Пушкина вообще нет ни малейшего намека на возможность каких-либо иных отношений между народом и царем. Рисую широкую историческую картину «смутного времени» и показывая народ и царя как «враждебные друг другу стихии», Пушкин, как пишет Сильванский, «хотел показать, что такая разобщенность народа и власти является характерной» для всей нашей истории. В этом, по мнению Н. П. Сильванского, и заключалась основная мысль Пушкина. Однако, вложив в свою трагедию верную мысль о разобщенности народа и власти, как характерной черте всей русской истории, Пушкин, по ошибочному мнению Н. П. Сильванского, действие пьесы развил все же на основе карамзинской концепции трагического возмездия за преступление царя.

Прочие статьи венгеровского издания о других драматических произведениях Пушкина представляют значительно меньший интерес. Научная беспомощность большинства названных работ являлась отражением общего состояния дореволюционного дворянско-буржуазного литературоведения. Накопив огромный, но сырой и критически не осмысленный фактический материал, дворянско-буржуазное литературоведение создавало искаженный облик поэта, оно разменялось на мелочи и, в силу методологической беспомощности, не могло подняться до создания стройной и подлинно научной, соответствующей объективной исторической действительности концепции пушкинского творчества в целом.

Создание такой концепции оказалось возможным только для советского литературоведения.

¹ А. С. Пушкин, Полн. собр. соч., под ред. С. А. Венгерова, т. II, 1908, стр. 301.

² Там же, т. III, 1909, стр. 308—314.

2

Новый этап в изучении творчества Пушкина был положен Великой Октябрьской социалистической революцией. Советское литературоведение, вооруженное марксистско-ленинской методологией, поставило своей задачей построение подлинно научной концепции всей жизни и творчества Пушкина в целом. К осуществлению этой задачи советские исследователи шли, преодолевая ряд ошибочных построений, по-новому осмысливая разные этапы жизни и творчества Пушкина.

Общие достижения советской науки в области изучения социальных и общественно-культурных процессов русской жизни периода подготовки декабрьского восстания 1825 года, а также изучение особенностей философского и художественного развития Пушкина в условиях окружавшей его действительности тридцатых годов создают предпосылки для понимания идейных и художественных особенностей драматургии Пушкина.

Исключительно большое значение для изучения Пушкина и, в частности, для разработки его драматургического наследия имеет юбилейное советское академическое полное собрание сочинений и переписки Пушкина в 16 томах (1937—1949), предпринятое и осуществленное Академией Наук СССР в ознаменование столетней годовщины со дня смерти Пушкина. «Для настоящего издания, — говорится в предисловии к первому тому, — проделана огромная работа по выяснению и изучению фондов Пушкинских автографов. Впервые прочитаны до последнего слова все его черновики». Эту особенность академического издания сразу оценила советская общественность. «Впервые читатель встретился с подлинным Пушкиным без корыстного посредничества многочисленных искажателей текстов поэта, без реакционной цензуры, без скудоумных и ничтожных толкователей, старавшихся причесать буйного Пушкина под свою буржуазную гребенку.

Пушкин предстал перед народом в настоящем своем облике: поэтá и гражданина, и народ полюбил его, как лучшего друга».¹

В седьмом томе этого издания опубликованы тщательно проверенные и вновь прочитанные по первоисточникам тексты и варианты всех драматических произведений Пушкина, как законченных, так и дошедших до нас в отрывках. В первом варианте этого тома (1935) все драматические произведения

¹ «Правда», 1937, 10 февраля.

Пушкина были сопровождаемы обширными комментариями, не всегда верными в оценке содержания и проблематики произведений, содержащими порою серьезные ошибки космополитического и формалистического характера, но приводящими богатый фактический материал, характеризующий творческую историю произведений.

Одной из важнейших проблем, так и не решенной дореволюционным пушкиноведением, является соотношение пушкинской драматургии с драматическими системами классицизма, с одной стороны, и Шекспира — с другой. Правильное решение этой проблемы приобретает исключительное значение при определении характера драматургического новаторства Пушкина. Литература по этому вопросу количественно огромна. Однако, за очень редкими исключениями, дореволюционные исследователи шли по пути поисков «параллелей», «источников» и «прототипов» пушкинской трагедии в какой-либо одной или нескольких драмах и трагедиях классицизма или Шекспира. Попытки подобного рода, несмотря на их многочисленность, не привели и, конечно, не могли привести к каким-либо плодотворным результатам.

Советское пушкиноведение наметило, в результате огромной работы в этом направлении, правильные пути к решению данного вопроса. Далеко не все еще сделано в этом отношении, и проблема требует дальнейшего детального исследования, но первые шаги на пути ее разрешения уже сделаны.

Другой серьезнейшей проблемой, возникающей при изучении «Бориса Годунова» и имеющей непосредственное отношение к эволюции исторических и социальных воззрений Пушкина, является проблема соотношения исторических концепций Пушкина и Карамзина.

Вопрос о роли «Истории Государства Российского» и летописей в процессе создания «Бориса Годунова» неоднократно служил предметом специального рассмотрения. Подавляющее большинство исследователей прошлого сосредоточивало свои усилия на отыскании прямых параллелей либо между трагедией и «Историей», либо между трагедией и летописями, не касаясь методологической стороны проблемы.

Наиболее ранним суждением по данному вопросу явились «Замечания» цензора III Отделения, читавшего «Бориса Годунова» по рукописи еще в 1826 году и признавшего якобы полную зависимость пушкинской трагедии от Карамзина не только в отношении фактического материала, но и осмысления его. «Замечания» цензора огласки не получили и были надолго погребены в делопроизводстве III Отделения.

Эта предельно упрощенная и глубоко ошибочная точка зрения была повторена позднее рядом современных Пушкину критиков.¹

Сам Пушкин, казалось, во многом подавал повод к этим голкам своим: посвящением трагедии Карамзину.²

Аналогичная точка зрения, в различных ее вариациях, продолжала существовать и в дальнейшем.³

Против этого, излишне прямолинейного, взгляда была выдвинута другая точка зрения, рассматривавшая пушкинскую трагедию как произведение, написанное преимущественно по первоисточникам, главным образом по летописям.⁴ Однако как первая, так и вторая точки зрения страдали одним и тем же недостатком — односторонностью.

Третья линия в разрешении данного вопроса характеризовалась признанием большей или меньшей идейной самостоятельности Пушкина, наряду с значительной его зависимостью от фактического материала Карамзина.⁵

В самое последнее время в разрешении вопроса приняли участие и историки.⁶

Однако даже и в свете новейших исследований эта проблема еще не может считаться решенной до конца как в отношении характера и отбора материала, привлеченного Пушкиным из карамзинской «Истории» и из летописей, так и в отношении специфики использования того и другого источника.

В отношении первого этапа драматургического творчества Пушкина, завершающегося «Борисом Годуновым», советское литературоведение располагает уже рядом работ. Незавершенный замысел трагедии о «Вадиме» подробно прокомментирован в академическом полном собрании сочинений Пушкина и по-

¹ См., например: Н. Надоумко (Н. Надеждин). Борис Годунов. Сочинение А. Пушкина. Беседа старых знакомцев. «Телескоп», 1831, № 4, стр. 546—574.

² Н. Полевой так и воспринял это посвящение: «Прочитав посвящение, знаем наперед, что мы увидим карамзинского Годунова: этим словом решена участь драмы Пушкина» («Московский телеграф», 1833, ч. 49, № 2, стр. 300).

³ См., например: А. Филонов. «Борис Годунов» А. С. Пушкина. СПб., 1899.

⁴ И. Жданов. О драме А. С. Пушкина «Борис Годунов». СПб., 1892, стр. 38; Л. Майков Пушкин. СПб., 1899, стр. 160—161.

⁵ См., например, комментарии Ф. Батюшкова к Борису Годунову: Пушкин, Полн. собр. соч., под ред. С. А. Венгерова, т. II, 1908, стр. 296—300.

⁶ К. В. Базилевич. Борис Годунов в изображении Пушкина. «Исторические записки», I, 1937, стр. 35—36.

служил предметом суждений ряда исследователей.¹ Несколько работ посвящено вопросам, связанным с замыслом незаконченной ранней комедии Пушкина об игроке.² Вопрос об интерпретации темы о Годунове и Самозванце в западноевропейской драматургии подробно разработан в исследовании М. П. Алексеева.³ Оценка исторических воззрений Пушкина и характеристика эпохи Бориса Годунова даны в ряде специальных работ, принадлежащих советским историкам.⁴ Некоторые проблемы изучения языка «Бориса Годунова» поставлены в работах В. В. Виноградова, Г. О. Винокура⁵ и др.

Из специальных исследований обобщающего характера о «Борисе Годунове» в целом следует выделить комментарии Г. О. Винокура в десятитомном академическом «Полном собрании сочинений» Пушкина⁶ и обширную главу о пушкинской трагедии в книге Д. Д. Благого «Творческий путь Пушкина».⁷

Если для большинства работ о «Борисе Годунове» дореволюционного пушкиноведения было характерно стремление находить в этой трагедии всякого рода «применения» к пушкинской современности, то, с другой стороны, «Маленькие трагедии»

¹ Пушкин, АН СССР, т. VII (1935), стр. 659—664; С. Бонди. Драматургия Пушкина и русская драматургия XIX века. В сб. «Пушкин — родоначальник новой русской литературы», АН СССР, М., 1941, стр. 372—374.

² А. Л. Слонимский. Пушкин и комедия 1815—1820 гг. В сб. «Пушкин. Временник Пушкинской комиссии АН СССР», т. 2, М.—Л., 1936, стр. 23—42; комментарии А. Л. Слонимского в академическом «Полном собрании сочинений» Пушкина (т. VII (1935), стр. 665—673); С. Бонди. Драматургия Пушкина и русская драматургия XIX века. В сб. «Пушкин — родоначальник новой русской литературы», М., 1941, стр. 374—376; М. Загорский. Комедия Пушкина об игроке. «Советское искусство», 1936, № 58; М. Загорский. Пушкин и театр. М.—Л., 1940, стр. 78—81.

³ М. П. Алексеев. Борис Годунов и Дмитрий Самозванец в западноевропейской драме. В сб. «„Борис Годунов“ А. С. Пушкина», под ред. К. Н. Державина, Л., 1936, стр. 79—124.

⁴ Б. Д. Греков. Исторические воззрения Пушкина. «Исторические записки», т. I, 1937, стр. 3—28; К. В. Базилиевич. Борис Годунов в изображении Пушкина. Там же, стр. 29—54.

⁵ В. Виноградов. Пушкин и русский литературный язык XIX века. В сб. «Пушкин — родоначальник новой русской литературы», М., 1941, стр. 543—605; Г. О. Винокур. Язык «Бориса Годунова». В сб. «„Борис Годунов“ А. С. Пушкина», под ред. К. Н. Державина, Л., 1936, стр. 125—158.

⁶ Пушкин, АН СССР, т. VII (1935), стр. 385—505.

⁷ Д. Д. Благой. Творческий путь Пушкина (1813—1826). М.—Л., 1950, стр. 404—493.

изучались в полном отрыве от этой современности, преимущественно в аспекте общечеловеческих «страстей» и пушкинского «соревнования» с корифеями мировой драматургии. Такое истолкование «Маленьких трагедий» закономерно приводило к выводам о социально-политической нейтрализации творчества Пушкина на рубеже тридцатых годов. Буржуазно-объективистские позиции исследователей сказывались при этом в стремлении во что бы то ни стало установить зависимость «Маленьких трагедий» от всякого рода образцов западноевропейской драматургии. В результате этого подавляющая часть дореволюционных исследований о «Маленьких трагедиях» ограничивалась лишь изучением источниковедческой стороны вопроса, почти всецело на иностранном материале, не затрагивая проблематики самих произведений.

Аналогичные тенденции, как рецидивы прошлого, давали себя знать и в некоторых работах о «Маленьких трагедиях» отдельных советских исследователей.

К настоящему времени «Маленькие трагедии» в текстологическом отношении и в части реального комментария изучены более или менее подробно.¹ Театральная природа и сценический фон их обследованы в работах С. М. Бонди, М. Загорского, С. Н. Дурылина² и других. Ряд специальных исследований посвящен проблемам музыкальной культуры, связанным с изучением творческой истории «Моцарта и Сальери».³ Высказывания о «Маленьких трагедиях», как и о «Борисе Годунове», наличествуют почти во всех работах общего характера о творчестве Пушкина. Однако вопросы проблематики «Маленьких трагедий» и их соотношения с общим процессом философского и художественного развития Пушкина исследованы далеко не с достаточной полнотой.

¹ Пушкин, АН СССР, т. VII (1935): комментарии Д. П. Якубовича к «Скупому рыцарю» (стр. 506—522), М. П. Алексеева к «Моцарту и Сальери» (стр. 523—546), Б. В. Томашевского к «Каменному гостю» (стр. 547—578) и Н. В. Яковлева к «Пиру во время чумы» (стр. 579—609). См. также комментарии Д. Д. Благого к публикации обнаруженного в 1939 году пушкинского белового автографа «Пира во время чумы»: сб. «Пушкин — родоначальник новой русской литературы», М., 1941, стр. 16—20.

² С. Бонди. Драматургия Пушкина и русская драматургия XIX века. В сб. «Пушкин — родоначальник новой русской литературы», М., 1941, стр. 399—409; М. Загорский. Пушкин и театр. М.—Л., 1940, стр. 131—171; С. Н. Дурылин. Пушкин на сцене. АН СССР, М., 1951, стр. 91—118.

³ Е. Браудо. Моцарт и Сальери. В сб. «Орфей», кн. I, Пгр., 1922; И. Эйгес. Музыка в жизни и творчестве Пушкина. М., 1937, стр. 185—186; А. Глумов. Музыкальный мир Пушкина. М.—Л., 1950, стр. 206—221.

Сравнительно небольшим количеством работ исследовательского характера советское пушкиноведение располагает и в отношении таких значительных произведений пушкинской драматургии, как «Русалка»¹ и «Сцены из рыцарских времен».²

Неоднократно предпринимались в советском пушкиноведении попытки раскрыть содержание неосуществленных драматургических замыслов Пушкина, дошедших до нас либо в набросках, не дающих представления о характере замысла в целом, либо известных только по одному заглавию.³

Недостаточная обследованность в дореволюционном пушкиноведении драматургического наследия Пушкина со стороны театральной его специфики приводила к длительным и бесплодным спорам о «несценичности» или «сценичности» пушкинских драматических произведений, спорам, которые ведутся более столетия. Уже самая длительность и незавершенность этих споров говорят о том, что для окончательного решения вопроса в отрицательном смысле — нет достаточных оснований, а для решения в положительном смысле — далеко не все сделано, как со стороны теоретического обоснования проблемы, так и со стороны чисто практического изыскания путей сценической интерпретации пушкинской драматургии.

Особенно важно правильное разрешение вопроса о сценичности пушкинской драматургии в свете стоящих перед современной советской драматургией проблем типического в произведениях искусства, жизненной правды, художественности и конфликта в развитии действия. «Опыт классических пьес прошлого и лучших произведений советской драматургии, — писала газета «Правда», — показывает, что они всегда строились на смелом отражении жизненных противоречий, на острых конфликтах».⁴

¹ Из последних работ о «Русалке» Пушкина см.: комментарии С. М. Бонди к «Русалке»: Пушкин, АН СССР, т. VII (1935), стр. 610—638; М. Загорский. Пушкин и театр. М.—Л., 1940, стр. 172—195.

² Комментарии С. М. Бонди к «Сценам из рыцарских времен»: Пушкин, АН СССР, т. VII (1935), стр. 639—658; Б. С. Мейлах. Философская пьеса Пушкина. «Литературный Ленинград», 1937, № 6 (211); М. Загорский. Пушкин и театр. М.—Л., 1940, стр. 196—206.

³ См., например: Пушкин, АН СССР, т. VII (1935), стр. 659—700 (комментарии Д. П. Якубовича, А. Л. Слонимского, Ю. Г. Оксмана); С. М. Бонди. Драматургия Пушкина и русская драматургия XIX века. В сб. «Пушкин — родоначальник русской литературы», М., 1941, стр. 371—376 и 398—399; М. Загорский. Пушкин и театр. М.—Л., 1940, стр. 207—236.

⁴ «Правда», 1952, 7 апреля.

Проблема политически заостренного конфликта всегда была в центре внимания Пушкина-драматурга. Достаточно сказать, что в качестве исторической основы своей трагедии о Борисе Годунове, он избрал «одну из самых драматических эпох новейшей истории»,¹ полную острых политических конфликтов и жизненных противоречий. Конфликт, положенный в основу «Бориса Годунова», дает себя знать уже в первой сцене трагедии. На основе острых конфликтов и реальных жизненных противоречий построены и все другие драматические произведения Пушкина — «Маленькие трагедии», «Русалка» и «Сцены из рыцарских времен».

Точно так же в центре внимания Пушкина-драматурга стояла и проблема жизненной правды. Основную задачу при воспроизведении прошлого Пушкин видел в том, чтобы «воскресить минувший век во всей его истине».²

Вопрос о сценичности пушкинской драматургии приобретает в наше время глубоко принципиальное значение, и в этом отношении практика советского театра может уже опираться на ряд серьезных работ наших исследователей по вопросам театральной природы пушкинской драматургии.³

Несмотря, однако, на несомненные достижения советского литературоведения в области изучения отдельных проблем пушкинской драматургии, у нас нет еще больших историко-литературных специальных обобщающих монографий исследовательского характера, посвященных драматургии Пушкина в целом и стоящих на уровне наших современных представлений о Пушкине. В борьбе с рецидивами буржуазно-формалистического подхода к пушкинской драматургии в пределах замкнутого жанрового ряда советское пушкиноведение должно рассматривать отдельные драматические произведения Пушкина как явления общего процесса пушкинского творчества в его развитии и отношениях к действительности.

Накопление советским пушкиноведением ряда ценных и бесспорных наблюдений и выводов, наличие значительного числа нерешенных вопросов, острая потребность в обобщающей работе о драматургии Пушкина — были побудительными причинами возникновения данной книги.

¹ Пушкин, т. 11, стр. 140.

² Там же, стр. 181.

³ М. Загорский. Пушкин и театр. М.—Л., 1940; А. Глумов. Музыкальный мир Пушкина. М.—Л., 1950; С. Н. Дурыйн. Пушкин на сцене. М., 1951; см. также: «Борис Годунов». Народная музыкальная драма Мусоргского на сцене Большого театра. (Отчет о совещании, посвященном обсуждению спектакля «Борис Годунов», в редакции газеты «Культура и жизнь»). «Культура и жизнь», 1947, 21 мая.

Настоящее исследование содержит пять глав и заключение.

Первая глава посвящена изучению круга вопросов, связанных с общим процессом становления и развития пушкинского реализма и историзма в обстановке социально-политических отношений десятих-двадцатых годов XIX века. Эта же глава, рассматривая основные процессы развития русской драматургии данного периода, позволяет с большой определенностью судить о характере драматургического новаторства Пушкина.

Вторая глава исследует процесс формирования драматургических воззрений Пушкина от ранних его драматических опытов до «Бориса Годунова».

Третья глава посвящена центральному драматическому произведению Пушкина — «Борису Годунову». Анализ трагедии дает возможность уточнить ряд вопросов, связанных с особенностями идейных, философских и художественных позиций Пушкина в период подготовки декабрьского восстания.

Четвертая глава рассматривает круг мало изученных вопросов, относящихся к проблематике «Маленьких трагедий» и «Русалки», в непосредственной связи с характером данного периода творческого развития Пушкина и действительности конца двадцатых—начала тридцатых годов.

Пятая глава посвящена последнему драматургическому замыслу Пушкина — «Сценам из рыцарских времен» и особенностям общественно-политических и художественных позиций Пушкина тридцатых годов.

В «Заключении» подведены некоторые итоги исследования и поставлен ряд вопросов, связанных с последующей судьбой драматургического наследия Пушкина в истории русской драматургии XIX века.





Глава I

У ИСТОКОВ ПУШКИНСКОЙ ДРАМАТУРГИИ

Жизнь наша лицейская сливается
с политической эпохой народной жизни
русской: приготавливалась гроза 1812 года.

И. И. Пущин.

1

Первая четверть XIX века, в хронологических границах которой русская драматургия проделала путь от трагедий Озерова до «Бориса Годунова», характеризуется все более и более усиливавшимся процессом разложения феодально-крепостнического хозяйства, стремительным ростом капиталистических элементов в русском обществе, все усиливавшейся жестокостью помещиков-крепостников, с одной стороны, и неуклонным нарастанием антикрепостнического движения в широчайших народных массах, с другой стороны.

В отличие от дореволюционного литературоведения, советская литературная наука включает в сферу своего изучения глубокие процессы стихийного и неорганизованного антикрепостнического движения широчайших народных масс (крестьянских и солдатских), начинавшего особенно интенсивно развиваться в период после окончания Отечественной войны 1812 года.

Это движение проявлялось в самых различных формах и время от времени давало себя знать то восстанием в Семеновском полку, то бунтами в военных поселениях, то вспыхивавшими в различных концах России волнами крестьянских неорганизованных выступлений.

Назревавшие в России антикрепостнические настроения захватывали и передовую часть молодого дворянского поколения. Движение дворянских революционеров вылилось в форму военного заговора и завершилось восстанием на Сенатской площади.

Процесс философского и художественного развития Пушкина в этот период в высшей степени своеобразен. Пушкинское творчество последних лет перед восстанием декабристов, отражая в основном сложный комплекс идей и представлений, характерных для развивавшегося движения дворянских революционеров, вместе с тем, и чем дальше, тем явственнее и сильнее, выражало тенденции, несравненно более глубокие, чем дворянская революционность.

Южный период идейного и художественного развития Пушкина в этом отношении особенно показателен. Именно в эти годы, под непосредственным воздействием окружавшей действительности, Пушкин приходит к осознанию решающей роли народа в истории, а в плане художественном в его творчестве в это время побеждает реалистическое начало.

Восстание в Семеновском полку осенью 1820 года и прокатывавшиеся по всей стране массовые крестьянские волнения говорили о глубине и значительности назревшего широкого массового политического движения. Это в свою очередь приобретало особую остроту в условиях роста революционных и национально-освободительных движений на юге Европы (Испания, Греция), приковывавших внимание прогрессивной части русского общества. Насколько был захвачен этими событиями Пушкин, свидетельствуют его письма данного периода: «Нюхайте гишпанского табаку и чихайте громче, еще громче», — пишет он Гнедичу в 1820 году. — «Уведомляю тебя, — сообщает он В. А. Давыдову в марте 1821 года, — о происшествиях, которые будут иметь следствия, важные не только для нашего края, но и для всей Европы. Греция восстала и провозгласила свою свободу».¹

Эти явления общественной жизни у идеологически неоднородного состава деятелей тайных обществ и близких к ним кругов прогрессивно настроенной молодой дворянской интеллигенции вызывали сложную гамму откликов — от нескрываемой боязни неорганизованного и стихийного «мужицкого» бунта до пристального интереса к политической жизни страны. Возникла необходимость разобраться в характере и особенностях обозначавшегося народного подъема.

Со всей остротой вставал вопрос о возможностях, способах и сроках осуществления создававшихся в декабристской среде многочисленных проектов преобразования политического строя России. В этих проектах находили свое воплощение более или менее стройные построения конституционных преобразований

¹ Пушкин, т. 13, стр. 22.

государства. Намечались планы осуществления этих проектов, начиная от постепенного улучшения судьбы народа легальными средствами до вооруженного военного переворота, совершаемого ради народа, но без его участия.

Для наиболее дальновидных из современников уже и тогда становилась очевидной несоизмеримость сил и средств, коими располагали тайные общества, с мощными силами народа, проявляющимися в неорганизованных и стихийных крестьянских и солдатских бунтах и восстаниях. Это порождало интерес среди передовых представителей общества к подобного рода явлениям и стремление разобраться в происходящем путем сравнения настоящего с имевшими место и в прошлом широкими народными движениями, часто находившими наиболее полное свое отражение в преданиях и песнях. Н. Н. Раевский уже в те годы собирал песни о Разине и намеревался даже писать историю Разинского восстания.¹

«Пришли мне, — пишет Пушкин брату в ноябре 1824 года, — <...> Жизнь Емельки Пугачева». — «Ах! боже мой, чуть не забыл! — наказывает он в следующем письме, — вот тебе задача: историческое, сухое известие о Сеньке Разине, единственном поэтическом лице рус<ской> ист<ории>».² В это же время сам Пушкин начинает записывать народные песни о Разине.

Остро ощущал силу народа и историческую разобщенность с ним дворянской интеллигенции и Грибоедов. «Родные песни! Куда занесены вы с священных берегов Днепра и Волги?, — пишет Грибоедов о народных песнях, которые он услышал во время одной из загородных прогулок в окрестностях Петербурга. — Прислонясь к дереву, я с голосистых певцов невольно свел глаза на самих слушателей — наблюдателей, тот поврежденный класс полу-европейцев, к которому я принадлежу. Им казалось дико все, что слышали, что видели: их сердцам эти звуки невяжны, эти наряды для них странны. Каким черным волшебством сделались мы чужие между своими! <...> Народ, единокровный наш народ разрознен с нами, и навеки!».³

Наибольшую остроту все эти вопросы приобрели к 1823—1824 годам, когда воочию стали проявляться результаты реакционной деятельности Священного союза. «Скоро цель конгрессов открылась, — писал об этом времени декабрист Кахов-

¹ Л. Майков. Пушкин, стр. 153—154, «Из сношений Пушкина с Н. Н. Раевским».

² Пушкин, т. 13, стр. 119 и 121.

³ А. С. Грибоедов, Полн. собр. соч., под ред. и с примеч. Н. К. Пиксанова, т. III, Изд. разр. изящн. словесн. Акад. Наук, 1917, стр. 116—117.

ский, — скоро увидели народы, сколь много они обмануты, монархи лишь думали об удержании власти неограниченной, о поддержании расшатавшихся тронов своих, о погублении последней искры свободы и просвещения. Оскорбленные народы потребовали обещанного, им принадлежащего, — и цепи и темницы стали их достоянием».¹ Одно за другим подавлялись революционные и национально-освободительные движения на западе и юге Европы. Аналогичные процессы происходили и в самой России, где все явственнее давала себя знать реакционная политика Александра I. Глубокие сдвиги этих лет решительным образом меняли ситуацию, сложившуюся к 1819—1821 годам. Посылая А. И. Тургеневу в конце 1823 г. строфы стихотворения «Наполеон», в том числе и последнюю:

Хвала! ты русскому народу
Высокий жребий указал
И миру вечную свободу
Из мрака ссылки завещал,

Пушкин считал нужным оговорить: «Эта строфа ныне не имеет смысла, но она писана в начале 1821 года — впрочем это мой последний либеральный бред».

Мы еще не располагаем достаточными данными о всех деталях и характере общения Пушкина с деятелями декабристского движения. Дошедшие до нас свидетельства об этом полны неясных мест, противоречий, обиняков, а то и просто умолчаний. В этом отношении особенный смысл приобретает признание самого Пушкина, относящееся к тридцатым годам, когда уже были известны все основные стороны заговора и все жертвы движения: «... в 1821 году начал я свою биографию и несколько лет сряду занимался ею. В конце 1825 года, при открытии несчастного заговора, я принужден был сжечь сии записки. Не могу не сожалеть о их потере; я в них говорил о людях, кот^{ор}ые» ныне сделались историческими лицами, с откровенностию друзья или короткого знакомства».² В черновике об этих записках говорилось: «Они могли замешать многих и, может быть, умножить число жертв» (разрядка моя, — Б. Г.).³

Резкое изменение политической ситуации во внутренней и внешней жизни России к 1823—1824 годам (резкое усиление реакции во внутренней политике царского правительства, пора-

¹ П. И. Щеголев. Петр Григорьевич Каховский. В сб. «Декабристы», Л., 1926, стр. 171—173.

² Пушкин, т. 13, стр. 79.

³ Там же, т. 12, стр. 310 и 432.

жение испанской революции в 1823 г. и пр.) вносило принципиально новое в процесс идейного развития Пушкина. Известного рода переоценка эффективности и самой возможности вооруженного восстания, осуществляемого во имя народа, но без его участия, была в этот период характерна не только для Пушкина, но и для ряда виднейших деятелей декабристского движения (П. И. Пестель) и близких к нему лиц (А. С. Грибоедов).

Надежды на близкую революцию в России, заставлявшие Пушкина еще в начале 1821 года вместе с Давыдовыми и Раевскими поднимать «спасенья чашу» «за здоровье тех и той», заметно ослабевали.

Еще в сентябре 1822 года Пушкин мог писать Вяземскому о том, что «люди, которые умеют читать и писать, скоро будут нужны в России».¹ А в 1823—1824 годах окончательно исчезают остатки каких бы то ни было иллюзий.²

Если в 1820 году Пушкин еще призывал своих петербургских друзей «нюхать гишпанского табаку» (то есть следовать примеру испанской революционной армии), а в 1821 году члена Союза благоденствия, П. С. Пущина, называл «грядущим нашим Квиругой», то в 1823 году он уже пишет свое известное «Подражание басни умеренного демократа Иисуса Христа».³ Известно, что строки этого стихотворения:

Паситесь, мирные народы!
Вас не разбудит чести клич.
К чему стадам дары свободы?
Их должно резать или стричь.
Наследство их из рода в роды
Ярмо с гремущками да бич.

иногда использовались в качестве доказательства «поправения» Пушкина в период его южной ссылки, явного его отхода от политических идеалов декабристского движения. Между тем, эти гневные и бичующие строки говорят об обратном — о горячей любви Пушкина к своему народу, о стремлении поэта разбудить дремлющие силы народа.

Это не был отход от политических идеалов народной свободы; их не поколебала для Пушкина даже катастрофа 14 декабря. Это было трезвое и мужественное признание невозможности осуществления в новых условиях прежних надежд на близкую революцию в России, воспринятых в среде царско-

¹ Пушкин, т. 13, стр. 44.

² См., например, «Недвижный страж дремал...» (1824).

³ «Свободы сеятель пустынный...».

сельских, петербургских и каменных свободолобцев-энтузиастов «у беспокойного Никиты, у осторожного Ильи», в «дружеских спорах», где

... резко Лун<ин> предлагал
Свои решительные меры
И вдохновенно бормотал.
Читал свои Нозли Пу<шкин>,
Мела<нхалический> Як<ушкин>
Казалось, молча обнажал
Цареубийственный кинжал.

(«Евгений Онегин», X глава).

Это было признание несостоятельности того политического романтизма, который мог еще в конце 1821 года внушить Пушкину замысел высокой «вечевой» трагедии с центральным образом свободолобивого героя — «друга народа» — Вадима. В 1824 году, наблюдая за трагедией усмиренной Европы, где

Все молча ждет удара,
Все пало, — под ярем склонились все главы

(«Недвижный страж дремал...»)

и трезво расценивая это как крушение своих прежних надежд, Пушкин с горечью констатировал, что

... потерял я только время
Благие мысли и труды.

(«Свободы сеятель
пустынный...»).

Это было горькое, но трезвое признание недостаточности и неполноценности сил и средств одних героев-свободолюбцев, выступающих без привлечения широких масс народа к делу народного освобождения.

Поэтому формула: «Паситесь, мирные народы!» — продиктована отнюдь не презрением к этим народам, но сознанием того, что несмотря на огромные силы, таящиеся в них, они все еще смиренно позволяют себя «резать или стричь». В этом отношении не лишним будет вспомнить о замечательных словах В. И. Ленина по поводу одного горького суждения Н. Г. Чернышевского о народе, почти аналогичного пушкинскому: «Мы помним, как полвека тому назад великорусский демократ Чернышевский, отдавая свою жизнь делу революции, сказал: „Жалкая нация, нация рабов, сверху донизу — все рабы“. Откровенные и прикровенные рабы-великороссы (рабы по отношению к царской монархии) не любят вспоминать об этих словах.

А по нашему это были слова настоящей любви к родине, любви, тоскующей вследствие отсутствия революционности в массах великорусского населения. Тогда ее не было. Теперь ее мало, но она уже есть» (разрядка моя, — Б. Г.).¹

Через год в трагедии «Борис Годунов» Пушкин показал эту стихийную и неорганизованную силу народа, «несущегося толпою» и безмолвствующего в финале трагедии. Именно в эти годы Пушкин впервые с такой настойчивостью глубоко задумывается над подлинным характером и обликом народа, который предстал перед ним в образе совершенно новом, глубоко отличном от того традиционного образа, какой создавался писателями-романтиками до Пушкина. Это и обусловило для Пушкина возможность исключительного по своей принципиальности и смелости перехода от романтического образа народа, ожидающего прихода героя-освободителя — в «Вадиме» (1821):

...Младые граждане кипят и негодуют;
Вадим, они тебя с надеждой именуют
[Явись, и перемен ударит грозный час]—

к небывалому в мировой литературе до Пушкина, глубоко историчному раскрытию роли народа в качестве основной силы исторического процесса — в «Борисе Годунове».

Пушкин переходил от романтики «Кавказского пленника» к широкому реализму «Евгения Онегина», к полной огромной социальной значимости обрисовке роли широких народных масс в жизни государства в «Борисе Годунове».

Образ черкесского народа в «Кавказском пленнике» еще условен и противоречив. На своих порогах черкесы п р а з д н ы е сидят, они говорят о «наслаждениях дикой неги», вспоминают «ласки пленниц чернокожих». Однако здесь же дается и ряд реалистических черт, рисующих действительную жизнь горцев. Показательно внимание к реалистическим деталям быта. Подготавливая в 1823 году неосуществленное второе издание поэмы, Пушкин писал Вяземскому: «Вот еще два замечания <...> 1) Под влажной буркой. Бурка не промокает и влажна только сверху, следственно можно спать под нею, когда нечем иным накрыться — а сушить нет надобности. 2) На берегу заветных вод. Кубань гра-

¹ В. И. Ленин. О национальной гордости великороссов. Соч., изд. 4-е, т. 21, стр. 85 (Ленин приводит цитату из романа Чернышевского «Пролог»).

ница. На ней карантин и строго запрещается казакам переезжать» (разрядка моя, — Б. Г.). Слово «заветный» здесь употреблено отнюдь не в плане какой-либо метафоры, но в плане всецело реалистическом: заветный — запретный, пограничный.

Столь же противоречив и романтический образ героя, подчеркнуто не названного по имени. Однако, основываясь на показаниях самого Пушкина, в образе романтического Пленника следует видеть первый, еще не совсем удавшийся очерк реалистически задуманного характера, который вновь займет воображение Пушкина в «Цыганах» и, наконец, получит полное разрешение в «Евгении Онегине». Образ Черкешенки — при явно романтическом складе всей поэмы — сам по себе не похож на романтических героинь Байрона и едва ли не является первой в русской литературе, хотя и не доведенной до конца, попыткой создания характера, исполненного глубокой женственностью. Насколько необычен и нов был этот характер для того времени, свидетельствует письмо Катенина Бахтину от 28 января 1823 года: «Прочтите к князя Вяземского: он восхваляет характер Черкешенки за неопределимость! я чаю, это в первый раз считается за достоинство в характеристике <...> о времена! о умы!»¹

В этом же плане поисков новых путей творчества следует искать объяснения судьбы двух незавершенных романтических замыслов этого периода — поэмы о разбойниках (1821—1822) и трагедии о Вадиме (1821). Судя по дошедшим данным, задуманная Пушкиным, но, повидимому, все же незавершенная и уничтоженная им самим поэма о разбойниках должна была развиваться в плане романтической поэмы былинно-песенного типа. Как можно думать, она должна была строиться на условно-историческом (допускающем широкую возможность стилизации) материале старинных песен-сказаний об удалых и честных разбойниках и их романтических атаманах («Вечером девица плачет, подговаривает, молодцы готовы отплыть; есаул — где-то наш атаман — они плывут и поют... Под Астраханью, разбивают корабль купеческой; он берет себе другую — та сходит с ума; новая не любит и умирает — он пускается на все злодея. Есаул предает его»²). Этому замыслу стилистически не противоречит и открывающая дошедший до нас отрывок старинная русская записка. С другой стороны, в этот романтический замысел вторгается реальная и отнюдь не стилизованная

¹ Письма П. А. Катенина к Н. И. Бахтину. Отдельный оттиск из «Русской старины», СПб., 1911, стр. 32.

² Наброски плана поэмы: Пушкин, т. 4, стр. 372.

жизнь то в виде конкретного факта, известного Пушкину из современной действительности (бегство двух заключенных из городской тюрьмы),¹ то в виде живого русского просторечия.² Повидимому, романтическая установка поэмы неожиданно для самого Пушкина привела его на исхоженные уже пути («Некоторые стихи напоминают перевод Шил[ьонского] Узника». Это несчастье для меня».)³ Неудовлетворенный ходом развития действия, который открывался в поэме, Пушкин бросает работу над ней: «Разбойников я сжег — и поделом».⁴

Самый факт отказа от этих незавершенных замыслов чрезвычайно показателен именно в данный период. Работу над «Вадимом» Пушкин, вероятно, оставил в том же 1821 году, над «Братьями-разбойниками» он работал до мая 1822 года, но так и не довел до конца. Обстоятельства, обусловившие отказ Пушкина от этих замыслов, коренятся в несоответствии между возможностями, предоставляемыми романтическим строем произведения, и усилившейся потребностью включать в повествование живую конкретную действительность, которая оказывалась гораздо богаче, ярче, занимательнее и, что всего важнее, несравненно значительнее и глубже любой романтической выдумки.

Работу над романтическим «Бахчисарайским фонтаном» перебивает замысел реалистического романа в стихах, и «Бахчисарайский фонтан» был закончен почти одновременно с первой главой «Онегина», осенью 1823 года. Повидимому, Пушкин заканчивал поэму без особого увлечения, что сказалось и на особенностях ее композиции. Едва заговорив о ней в письме к Дельвигу от 16 ноября 1823 года, Пушкин уже перебивает себя сообщением о новой, несравненно более интересной для него работе: «Ты просишь Бахчисарайского фонтана — он на днях отослан к Вяземскому. Это бессвязные отрывки, за которые ты меня пожуришь, и все-таки похвалишь. Пишу теперь новую поэму, в которой забалтываюсь до-нельзя».⁵ Нетрудно понять, за какие качества поэмы Пушкин ожидал журибы Дельвига: это, как раз, ее «романтическая» сторона. Об этом Пушкин прямо говорит в позднейших заметках о своих ранних

¹ П. А. Вяземскому, 11 ноября 1823 года: Пушкин, т. 13, стр. 74.

² А. А. Бестужеву, 13 июня 1823 года: Пушкин, т. 13, стр. 64.

³ П. А. Вяземскому, 11 ноября 1823 года: Пушкин, т. 13, стр. 74. Отрывок из поэмы, напечатанной в «Полярной звезде» под названием «Братья разбойники», был написан в конце 1821 года. К этому времени Пушкин еще не читал «Шильонского узника» в переводе Жуковского (см.: П. А. Вяземскому, 1 сентября 1822 года: Пушкин, т. 13, стр. 44).

⁴ А. А. Бестужеву, 13 июня 1823 года: Пушкин, т. 13, стр. 64.

⁵ Пушкин, т. 13, стр. 75.

поэмах: Приведа стихи, над которыми «А. Раевский хохотал», Пушкин замечает: «Молодые писатели вообще не умеют изображать физические движения страстей. Их герои всегда содрогаются, хохочут дико, скрежещут зубами и проч. Все это смешно, как мелодрама».¹ Несомненно, что под «молодыми писателями» Пушкин разумел не просто молодых или недостаточно опытных писателей, но писателей именно романтического склада и направления.

Также, повидимому, можно понять — за какие качества поэмы Пушкин ожидал похвалы Дельвига. Это отчасти — «драматическое достоинство» сцены Заремы с Марией, но главным образом — реалистические описания природы Крыма, которые сам Пушкин так же высоко расценивал, как и описательную часть «Кавказского пленника», то есть, как раз за реалистическую сторону поэмы. Едва закончив «Евгением Онегиным», принимается за «Цыган» (декабрь 1823 года). Появление в творчестве Пушкина после начала его работы над «Евгением Онегиным» (начат в мае 1823 года), а тем более после завершения первой главы романа (октябрь 1823 года), этой последней пушкинской поэмы с романтической окраской может показаться неожиданностью. Однако «Цыганы» занимают совершенно особое место в процессе творческого развития Пушкина. Не случайно Пушкин затруднился в оценке поэмы, сообщая Вяземскому (октябрь 1824 года) об окончании работы: «... сегодня кончил я поэму Цыгане. Не знаю, что об ней сказать <...> Она покамест мне опротивела».² Мало сказать о «Цыганах», что они завершают цикл романтических поэм, мало сказать, что они стоят на грани «романтического» и «реалистического» этапов пушкинского творчества: такой резкой грани, конечно, установить нельзя. Значение этой поэмы главным образом в том, что она показывает в совершенно новом свете того романтического индивидуалиста, который был основным героем всего предшествовавшего романтического периода не только русской, но и западноевропейской литературы.

Это обстоятельство тотчас же было замечено Рылеевым и Бестужевым. Рылеев писал Пушкину, что, с его точки зрения, «характер Алеко несколько унижен. Зачем водит он медведя и собирает вольную дань? Не лучше ли б было сделать его кузнецом».³ Отзыв Рылеева всецело обусловлен его литературной позицией. Несколько ранее он писал Пушкину об «Онегине»:

¹ Опровержение на критики (1830): Пушкин, т. 11, стр. 145.

² Пушкин, т. 13, стр. 111.

³ Там же, стр. 169.

«Не знаю, что будет Онегин далее <...>, но теперь он ниже Бахчисарайского фонтана и Кавказского Пленника. Я готов спорить об этом до второго пришествия». ¹ Не нашел «высокости» цели в «Цыганах» и романтик Жуковский: «Я ничего не знаю совершеннее по слогу твоих Цыган! Но, милый друг, какая цель!.. Какую память хочешь оставить о себе отечеству, которому так нужно высокое». ² В ответе Жуковскому Пушкин четко обосновал свою позицию в вопросе о назначении литературы, подчеркнув свое принципиальное расхождение со взглядами литераторов-романтиков декабристского лагеря: «Ты спрашиваешь, какая цель у Цыганов? вот на! Цель поэзии — поэзия, ³ — как говорит Дельвиг (если не украл этого). Думы Рылеева и целят, а все не в попад». Еще определеннее подчеркивал Пушкин глубоко принципиальное значение снижения образа Алеко в одной из позднейших своих заметок об этой поэме: «Покойный Рылеев» негодовал, зачем Алеко водит медведя и еще собирает деньги с глазешей публики <...> Рылеев» просил меня сделать из Алеко хоть кузнеца, что было бы не в пример благороднее. Всего бы лучше сделать из него чиновника 8 класса или помещика, а не цыгана. В таком случае, правда, не было бы и всей поэмы». ⁴

Так, преодоление Пушкиным политического романтизма закономерно сопровождалось преодолением и внеисторического художественного романтизма в его творчестве. Обращение к реальной жизни и реальной истории способствовало углублению того историзма мышления, который обуславливал возможность одновременного обращения к изображению современности — в «Евгении Онегине» и далекой от современности, но внутренне близкой ей по социальной остроте и напряженности, — эпохе Бориса Годунова.

Этот, все более и более развивавшийся и углублявшийся пушкинский историзм не следует понимать ограничительно и видеть проявление его лишь в том, что Пушкин в 1822 году набросал несколько заметок по русской истории XVIII века, а несколько позднее обратился к интерпретации исторической темы в «Борисе Годунове». Историзм Пушкина несравненно глубже и значительнее, чем простой интерес к истории. Как момент идеологического порядка он начинает сказываться не

¹ Пушкин, т. 13, стр. 150. Рылеев говорит о первой главе «Евгения Онегина».

² Письмо Жуковского Пушкину, 15—начало 20-х чисел апреля 1825 года: Пушкин, т. 13, стр. 165.

³ То есть не нравочение, не учительство.

⁴ Опровержение на критики (1830). Пушкин, т. 11, стр. 153.

только в художественном творчестве Пушкина, но во всем, что определяет его отношение к действительности, — в письмах, литературных заметках, социально-экономических набросках, устных суждениях.

Прочитав рылеевскую думу «Олег Вещий», Пушкин уже в 1823 году обращает внимание на строфу, где хронологическая несообразность была обусловлена не ошибкой Рылеева, а специфическими особенностями отношения Рылеева к воспроизводимому историческому материалу:

Но в трепет гордой Византии
И в память всем векам,
Прибил свой щит с гербом России
К царьградским воротам.

«... во времена Олега, — заметил Пушкин, — герба русского не было — а двуглавый орел есть герб византийской и значит разделение Империи на Западную и Восточную — у нас же он ничего не значит». ¹ В мае 1825 года Пушкин вновь вспомнил об этом в письме уже к самому Рылееву: «Ты напрасно не поправил в Олеге герба России. Древний герб, с вяткой Георгий, не мог находиться на щите язычника Олега; новейший, двуглавый орел, есть герб византийский и принят у нас во время Иоанна III, не прежде. Летописец просто говорит: Таже повеси щит свой на вратах на показание победы». ²

Показательна в последней фразе, приведенная по памяти, цитата из летописи. Дело здесь, однако, не в большем или меньшем знании истории. Интерес к древней русской истории вообще был характерен для широких декабристских кругов. В использовании карамзинской «Истории» в художественных целях Рылеев являлся даже предшественником Пушкина. Но какая разница между ними в интерпретации одного и того же материала, взятого у Карамзина («Олег Вещий» Рылеева и «Песнь о Вещем Олеге» Пушкина, «Борис Годунов» Рылеева и одноименная трагедия Пушкина, «Войнаровский» Рылеева и пушкинская «Полтава»)! Не говоря уже об одноименных думе и трагедии о Годунове, достаточно сравнить «Олега Вещего» и пушкинскую «Песнь о Вещем Олеге», написанных почти одновременно, чтобы увидеть принципиальную разницу между ними.

Использование текста Карамзина, как правило, у Рылеева недостаточно точное. Он зачастую произвольно обращается с фактами, заставляя служить их своим политическим целям. Этим объясняется и случай с пресловутым щитом. Для Рылеева,

¹ Л. С. Пушкину, 1—10 января 1823 года: Пушкин, т. 13, стр. 54.

² Пушкин, т. 13, стр. 176.

в данном случае, важен был не исторический «язычник» Олег,¹ а русский князь Олег, носитель идеи русской государственности и русского патриотизма. Следующий пример покажет еще одну характерную черту рылеевской интерпретации исторического материала. Предпринятый Олегом решающий штурм Царьграда Рылеев описывает так:

Меж тем, замыслив приступ смелый,
 Ладьи свои Олег,
 Развив на каждой парус белый,
 Вдруг выдвинул на брег.
 «Идем, друзья!» — рек князь России
 Геройским племенам —
 И шел по суше к Византии,
 Как в море по волнам.

Нарисованная Рылеевым картина основана на следующем сообщении Карамзина: «В летописи сказано, что Олег поставил суда свои на колеса и силою одного ветра, на распущенных парусах, сухим путем шел со флотом к Константинополю». Однако тотчас же Карамзин и отводит это красивое предание: «Может быть, — замечает Карамзин, — он хотел сделать то же, что сделал после Магомет II: велел воинам тащить суда берегом в гавань, чтобы приступить к стенам городским; а баснословие, вымыслив действие парусов на сухом пути, обратило трудное, но возможное дело, в чудесное и невероятное» (I, 132).

Разительно противоположный метод интерпретации аналогичного источника наблюдается у Пушкина. «Песнь о Вещем Олеге», как и рылеевская дума, основана на летописном сказании, приведенном тем же Карамзиным. И так же, как в приведенном выше случае, Карамзин отводит это сказание: «Можем верить и не верить, что Олег в самом деле был ужален змеею на могиле любимого коня его; но мнимое пророчество волхвов или кудесников есть явная народная басня, достойная замечания по своей древности» (I, 142, 143).

Дума Рылеева построена на прямом авторском рассказе о событии. Присутствие автора-повествователя подчеркивается и приводимыми историческими деталями («... и в астрологии, несчастный! Спасения искал») и моментами морально-оценочного порядка («Уже их нега развратила, Нет мужества в сердцах»). Впечатление подлинности рассказа подкрепляется «примечанием». Все это создает впечатление исторической достовер-

¹ Сам Карамзин отнюдь не идеализирует Олега. Описав убийство киевских князей Аскольда и Дира, Карамзин оговаривает, что «самое общее варварство сих времен не извиняет убийства жестокого и коварного» (I, 124). Здесь и далее цитируется по первому изданию томов «Истории» Карамзина. Римскими цифрами обозначаются томы, арабскими — страницы.

ности как всего повествования в целом, так и отдельных его деталей, в том числе и рассказа о ладьях, шедших по суше к Константинополю.

Стихотворение Пушкина уже своим названием подчеркивает песенно-былинный, условно-сказочный характер повествования. Это впечатление усиливается характерным былинным вступлением и концовкой всего стихотворения. Поэтому пушкинская «Песнь» и не производит впечатления подчеркнутой исторической достоверности изображаемого события: это — быль, легенда, «песнь».

В то же время «Песнь» Пушкина несравненно более исторична, чем рылеевская дума, исторична в лучшем смысле этого слова, ибо она передает характер и колорит седой славянской древности с таким художественным совершенством, что, несмотря на всю свою историческую условность, она надолго определила представление ряда поколений о временах незапамятной славянской древности, подобно тому как «Борис Годунов», «Полтава» и «Капитанская дочка» обусловили в восприятии поколений исторически-правдоподобные и художественно-цельные образы Годунова, Петра I и Емельяна Пугачева.

В литературе о Пушкине неоднократно указывалось на относительное сходство монолога Бориса («Царские палаты») с соответствующим монологом из одноименной думы Рылеева, известной Пушкину еще до написания трагедии.¹ Справедливо расценивая Рылеева как одного из предшественников Пушкина в разработке сюжетов из русской истории, исследователи преувеличивали размеры зависимости Пушкина от Рылеева.² Рылеевская дума построена на ином идейном основании, нежели пушкинская трагедия. Борис Годунов у Рылеева искупает свое преступление творимым впоследствии добром, живет долго и, после смерти, оставляет по себе «благословенья и проклятья». Преступление, которое у Рылеева играет решающую роль в развитии действия, у Пушкина является лишь осложняющим моментом главной идеи: развертывания социальной трагедии.

Преодоление романтического восприятия действительности обусловило историзм мышления Пушкина, ставший определяющим моментом его художественного метода.

Окончательной победой и утверждением нового метода, а, вместе с тем, и синтезом всех философских и художественных

¹ В. В. Сиповский. Пушкин и Рылеев. В сб. «Пушкин и его современники», вып. III, 1905, стр. 86—88.

² Там же; комментарии Иг. Житецкого к «Полтаве»: Пушкин, Полн. собр. соч., под ред. С. А. Венгерова, т. III, стр. 13—15.

исканий Пушкина этого периода явилась трагедия «Борис Годунов».

2

Новое социально-политическое содержание общественной жизни в России начала XIX века ставило новые задачи и в таких общественно-значимых областях искусства, как театр и драматургия.

Старый классический репертуар сходил со сцены. Предприимавшиеся время от времени попытки оживления его путем новых переводов, сделанных специально для театра, были редкостями пройденного этапа.¹ Эти переводы, за редкими исключениями, не отличались особенно высоким качеством. «Каждая из сих трагедий, — писал Ф. Ф. Вигель, — имела по несколько представлений, и наша покорная публика, которой воспрещено тогда было не только свистать, но даже и шикать, первые два довольно спокойно и терпеливо их выносила; но вскоре потом отсутствием своим, как единым средством ей на то оставленным, пользовалась она, чтоб изъявлять неодобрение свое. Весь этот поток через сцену прямо утекал в Лету».²

Постановка оставшихся в репертуаре классических трагедий оправдывалась лишь игрой в них выдающихся актеров: «... но как беден наш репертуар! — писал Катенин А. М. Колосовой 27 мая 1823 года. — Что же остается вам из трагических ролей? Ариадны вы боитесь; за Аменаиду лукавого кривого вам скоро нельзя приняться; Зиновия, Ксения и Моина — вещи не важные; остальные роли и называть не стоит».³

Острота репертуарного кризиса сказывалась особенно тяжело в тех случаях, когда для бенефиса того или иного актера или актрисы нельзя было ничего найти, что могло бы заинтересовать и привлечь публику. Тогда друзья и почитатели на

¹ Перевод Н. И. Гнедича «Танкреда» Вольтера (1809); Д. И. Хвостова — «Андромахи» Расина (1810); С. Н. Потемкина и П. Ф. Шапошников — «Гофолли» Расина (1810); С. Н. Марина — «Меропы» Вольтера (1811); С. Н. Потемкина и П. Ф. Шапошников — «Британика» Расина (1812). Далее следуют переводы П. А. Катенина — «Эсфири» (1816) и «Гофолли» (1823) Расина, «Сида» Корнеля (1822); М. Е. Лобанова — «Федры» Расина (1823) и пр.

² «Воспоминания» Ф. Ф. Вигеля, ч. III, М., 1864, стр. 127; Ф. Ф. Вигель. Записки, т. I, М., 1928, стр. 334.

³ «Русская старина», 1893, т. 77, стр. 649. Катенин называет здесь последовательно следующие трагедии: «Ариадна» Расина, перевод Катенина; «Танкред» Вольтера, перевод Н. И. Гнедича; «Радамист и Зенобия» Кребильона, перевод С. И. Висковатова; «Дмитрий Донской» и «Фингал» Озерова.

скорую руку принимались за составление или перевод пьесы, распределяя по акту на каждого. Для первого бенефиса Е. С. Семеновой в 1809 году «Заиру» Вольтера переводили Нелединский-Мелецкий, Гнедич, Лобанов, Жихарев и Шаховской. «В пестрых переводах, составленных общими силами и которые, по несчастью, стали нынче слишком обыкновенны, — писал Пушкин, — слышали мы одну Семенову, и гений актрисы удержал на сцене все сии плачевные произведения союзных поэтов, от которых каждый отец отрекается по одиночке».¹

Все более и более углублявшийся процесс распада театральной системы классицизма выражался и в той пестроте и многообразии жанровых определений, какие были характерны для театра 1800—1810-х годов. На театральных афишах фигурировали: лирическая трагедия («Горации и Курьяции»), лирическая опера («Фернанд Кортес, или завоевание Мексики»), героико-лирическая опера («Стратоника»), романтическая опера («Жиль-бляз в вертепе разбойников»), волшебнo-комическая опера («Желтый Карло»), комическая опера («Одна шалость»), героическая опера («Прерванное жертвоприношение»), волшебная опера («Добрыня Никитич, или страшный замок»), анекдотическая комедия («Выезд на охоту Генриха IV, или король в хижине»), героическая комедия («Влюбленный Баярд, или рыцарь без страха и упрека»), комедия-анекдот с куплетами («Живописец Давид Теньер»), историческая драма («Антоннио Гальбо»), анекдотическая драма («Лорд Нельсон»), военная драма («Сражение при Канаде, или англичанин царь диких»), народная драма («Кириловцы»), драма с хорами и балетами («Барон Фельсгейм»), мифологическое представление («Семелла, или мщение Юноны»), романтическое представление («Привидение в Радклифском лесу»), волшебное представление («Чортов увеселительный замок»), волшебнo-комическое представление («Карачун»), историческое представление («Абелино, великий разбойник, или человек в трех лицах») и пр.

Особенно сильно кризис драматургической системы классицизма давал себя знать в области трагедии.

Уже «Эдип в Афинах» Озерова (1804) явился серьезным шагом на пути преодоления драматургической поэтики классицизма. Все пять актов трагедии происходят в разных декорациях. Действующие лица — уже не легендарные герои античных трагедий и их французских переделок с их традиционными масками. Озеровский Эдип — это несчастный, жалкий и убитый

¹ Мои замечания об русском театре (1820): Пушкин, т. 11, стр. 10—11.

горем слепой старик. Вяземский видел особенную смелость Озерова в том, что он, вопреки театральной традиции, показал своего героя плешивым.¹

«Фингал» (1805) Озерова — уже в трех действиях, с хорами и «пантомимными балетами». Это — наиболее лирическая из всех трагедий своего времени. Многочисленные отзывы современников отмечали, что трагедия больше действует на чувство, нежели на ум и сердце. Некоторые отзывы протестовали против самого «предмета», недостойного «высокой» трагедии.

Война с Наполеоном 1805—1807 годов, поражение под Аустерлицем и общий подъем патриотического чувства — вот та историческая действительность, которая привела Озерова к замыслу трагедии о Дмитрии Донском. Историчность «Дмитрия Донского» (1807) весьма относительна. Повидимому, и сам Озеров интересовался главным образом не этой стороной трагедии, а психологией героев, имеющих гораздо больше общего с людьми начала XIX века, нежели с историческими деятелями XIV века. В этом отношении трагедия Озерова всецело обращена к современности, что прекрасно понимали и современники. Мамай—Наполеон — таково основное «применение» трагедии, апелляция к патриотизму сограждан — основной пафос ее.

Беспрецедентный успех «Дмитрия Донского» был всецело обусловлен этими обстоятельствами. Однако несомненные достоинства этой лучшей патриотической трагедии того времени не намечали конкретных путей к созданию исторической трагедии принципиально нового, реалистического, типа. «Озеров, — писал Пушкин позднее, — <...> попытался дать нам трагедию народную — и вообразил, что для сего довольно будет, если выберет предмет из народной истории».² Но один выбор предмета из народной истории при игнорировании специфических особенностей жизни, образа мыслей и языка изображаемой эпохи, еще не обеспечивал правильного решения вопроса. «Что есть народного в *Ксении*, — спрашивал позднее Пушкин, — рассуждающей шести<стопными> ямбами о власти родительской с наперсницей посреди стана Дмитрия?»³ По существу, и к этой трагедии Озерова Пушкин мог бы применить характеристику, данную им позднее «Думам» Рылеева: «Национального, русского нет в них ничего, кроме имен».⁴

¹ П. А. Вяземский, Полн. собр. соч., т. I, СПб., 1878, стр. 58.

² «О народной драме и о драме „Марфа Посадница“ М. П. Погодина», 1830: Пушкин, т. 11, стр. 179.

³ «О народности в литературе», 1825—1826; Пушкин, т. 11, стр. 40.

⁴ К. Ф. Рылееву, вторая половина мая 1825 года: Пушкин, т. 13, стр. 175.

Этими же особенностями интерпретации исторического сюжета отличается и «Поликсена» (1809) — последняя из законченных трагедий Озерова. Психологическая сторона трагедии разработана поразительно тонко. В этом отношении «Поликсена» — одна из самых ранних психологических драм в русской драматургии. Однако, как и в «Димитрии Донском», психологическая сторона трагедии и вся ее проблематика имеют гораздо более общего с философией русского просветительства XVIII века, нежели с характером и психологией героев античной древности. Улисс, доказывая необходимость принесения в жертву Поликсены, говорит:

И смерти сей желать я должен с ними вместе,
Как гражданин прямой, и так, как верный грек.

Однако Гекуба указывает Улиссу на неверно понятое им чувство гражданственности, которое отнюдь не должно противоречить естественному чувству человечности:

Но гражданином быв, иль ты не человек?
Или желание угодным быть народу,
Способно заглушить в душе твоей природу?

На иных позициях в вопросе о воспроизведении характера и особенностей исторических эпох и народов прошлого стоял работавший над своим переводом «Илиады» Н. И. Гнедич. В предисловии к появившемуся в 1829 году изданию «Илиады» Н. И. Гнедич писал: «Мы с образом мыслей, нам свойственным, судим народ, имевший другой образ мыслей; подчиняем его обязанностям и условиям, какие общество налагает на нас. Забывая даже различие религии, а с нею и нравственности, мы заключаем, что справедливое и несправедливое, нежное и суровое, пристойное и непристойное наше, сегодняшнее, было таким и за три тысячи лет». Эти суждения Гнедича, несомненно, уже близки к тем основным положениям Пушкина о задачах драматического поэта в разработке исторического сюжета, какие он сформулировал в своих заметках о народной драме и о «Марфе Посаднице» М. П. Погодина в 1830 году: «Не он (драматический поэт, — Б. Г.), не его политический образ мнений, не его тайное или ясное пристрастие должно <...> говорить в трагедии, — но люди минувших дней, [их] умы, их предрассудки. Не его дело оправдывать и обвинять, подсказывать речи. Его дело воскресить минувший век во всей его истине».¹

¹ Пушкин, т. 11, стр. 179.

Не преодолев до конца традиций классицизма, Озеров, не был в состоянии наметить конкретные пути развития русской реалистической драматургии.

После Озерова определилось несколько линий, по которым стала развиваться трагедия, но ни одна из них не оказалась плодотворной и не шла в направлении к пушкинскому «Борису Годунову».

Первая линия, это — серия монархических «патриотических» трагедий, вызванных к жизни войной 1805—1807 годов. Сюда относятся «Пожарской» М. В. Крюковского (1807), «Изяслав и Владимир» В. Н. Олина (1811), далее идут «Покоренная Казань, или милосердие Иоанна Васильевича» А. Н. Грузинцева (1813), «Владимир Мономах» С. И. Висковатого (1817) и другие, вплоть до драм Н. Кукольника: «Рука всевышнего отечество спасла» (1834), «Князь Михайло Васильевич Скопин-Шуйский» (1835) и пр.

Беспомощные в художественном отношении, эти трагедии являлись одновременно эпигонами трагедий и классического и озеровского типа, заимствуя от тех и других наиболее слабые их стороны. От трагедий классицизма они сохраняли прямолинейность построения и старую декламационную систему, без которой невозможно представить себе произнесение на сцене таких, например, стихов:

Неблагодарный сын отеческой страны!
 Что может в свете быть гнусней твоей вины?
 Зри, добрых как сынов луч славы озаряет;
 Тебя, отчаянье свирепое терзает.

(М. В. Крюковский. Пожарской, 1807).

От озеровской драматургии трагедия подобного типа заимствовала антиисторичность, систему применений, сентиментальность и некоторые незначительные вольности формального порядка. Далеко не случайным является и то обстоятельство, что при первой же возможности, предоставленной «романтизацией» театральной сцены, художественная беспомощность этих трагедий охотно подкреплялась «великолепным спектаклем», с лошадами, сражениями. «Театр откроется неизвестно когда, — писал Катенин Н. И. Бахтину 20 августа 1826 года, — но наверно трагедиею: Пожарской <...> После трагедии дан будет новый дивертиссемент: возвращение князя Пожарского в свое поместье. В оном Пожарской—Каратыгин (не разевая, впрочем, рта) выедет верхом на белом коне с пышностью отменной, ибо два дурака поведут коня за удила. Вы отгадываете, что крестьяне доброго князя будут плясать на разные манеры и петь куплеты

приличные (так их зовут), трудов гонителя рифм Рафаила Зотова; но всего этого мало, лучшее вам и в голову не входит: несколько козачок на лошадях по сцене заскачут и копьями попадут (копи попадут) в нарочно для того повешенные венки; ежедневно упражняясь в этом искусстве, они приготавливаются к великому дню».¹

Параллельно с этой наметилась и другая линия, идеологически противоположная первой. Эта линия представлена серией трагедий, основанных также на исторических применениях, но иного порядка. В своих истоках и первая и вторая линии восходят к периоду войны с Наполеоном 1805—1807 годов.

Коренное различие между этими двумя линиями — в понимании патриотизма и точке приложения патриотических чувств. Если для первой линии, понятие патриотизма неразрывно связано с проблемой защиты и укрепления монархии, то для второй — это же понятие определяется необходимостью защиты не монархии, а Родины, Отечества.

Если в первом случае понятие «Россия» олицетворялось в незыблемости монархического строя и в личности царя, ибо «история народа принадлежит царю»,² то во втором случае это же понятие всецело покрывается понятиями «Родина», «Отчизна», «Отечество», ибо «история народа принадлежит поэту»,³ иными словами — история народа принадлежит самому народу.

В годы наполеоновских войн понятие «тиран» часто употреблялось в применении к Наполеону, распространялись многочисленные рассказы и сочинения, рисовавшие в самых черных красках ужасы неограниченной деспотии Наполеона.⁴

Именно поэтому патриотическая тема, раскрывавшаяся в ее прогрессивном аспекте как тема освобождения Отечества от ига тирана могла пропагандироваться более или менее свободно. Независимо от посвящения «Дмитрия Донского» Александру I, вся трагедия Озерова, от начала и до конца, говорит о завоевании свободы для Отечества, о спасении не монархии, а Родины. И в этом отношении знаменитая формула озеровской трагедии: «Рука всевышнего отечество спасла», — впоследствии использованная Кукольниковым в качестве названия его верно-подданнической трагедии, звучала у Озерова совершенно по-

¹ Письма П. А. Катенина к Н. И. Бахтину. Отдельный оттиск из «Русской старины», СПб., 1911, стр. 90—91.

² Так заканчивает Карамзин свое посвящение «Истории Государства Российского» Александру I (I, стр. VIII).

³ Н. И. Гнедичу, 1825 год: Пушкин, т. 13, стр. 145.

⁴ См., например, отражение этого в лицейском творчестве Пушкина: «Вострепещи, тиран...» («Воспоминания в Царском Селе»).

иному и была наполнена иным содержанием. И даже в завершающем озеровскую трагедию традиционном обращении Дмитрия к богу, которое он произносит на коленях, говорится отнюдь не о славе и величии монархии, но о славе и величии России:

Прославь, и утверди, и возвеличь Россию;
 Как прах земный, сотри врагов кичливу выю,
 Чтob с трепетом сказать иноплеменник мог:
 Языки ведайте, велик Российский бог!

Что этот конец в трагедии Озерова не случаен, и что речь, в данном случае, идет о двух идеологически противоположных направлениях на путях развития русской исторической трагедии, говорит конец трагедии М. В. Крюковского «Пожарской», поставленной в том же 1807 году:

<...> В сей день бог
 Рукою вашею кичливых сокрушил.
 Он попускает злых мгновенно возвышенье,
 Чтobы ужаснее соделать их паденье:
 Как дым, с лица земли исчезнет их совет,
 И трона хищник в прах перед царем падет!

Показательно и то обстоятельство, что в статье Вяземского, предпосланной изданию сочинений Озерова, в той ее части, где говорится о «Димитрии Донском», также ни слова не сказано о царе и монархии, но все внимание перенесено на борьбу самого народа и на вызываемые ею чувства национальной гордости и патриотизма: «В 1807 году, когда взоры России устремлены были на борьбу храбрых сынов ее с силою грозного врага, готовившего цепи рабства Европе, Озеров в трагедии: *Димитрий Донской*, напомнил согражданам своим о великой эпохе древней славы России, когда на задонских полях нанесен был сильный удар власти Мамай, кичливого противника русской свободы. Озеров возвратил трагедии истинное ее достоинство: питать гордость народную священными воспоминаниями и вызывать из древности подвиги великих героев, благотворителей современникам, служащих образцом для потомства».¹

«Димитрий Донской» Озерова положил начало целой серии аналогичных исторических трагедий. Сюда в большей или меньшей степени можно отнести трагедию Ф. Н. Глинки «Вельзен, или освобожденная Голландия» (1908), С. Н. Глинки «Михаил, князь Черниговский» (1808), Ф. Ф. Иванова «Марфа Посадница, или покорение Новгорода» (1809), П. А. Корсакова «Маккавей» (1813), В. К. Кюхельбекера «Армяне» (1823—

¹ Сочинения В. А. Озерова, ч. I, 4-е изд., СПб., 1827, стр. XL.

1825) и другие. Авторы их различны по политическим убеждениям. Различен и политический смысл их трагедий. «Вельзен» и «Аргивяне» — политические, «тираноборческие» трагедии в прямом смысле слова. Трагедия «Марфа Посадница» остра по своему сюжету, в ней показана борьба новгородцев, то есть русских людей, за свою свободу не с иноземным тираном, а с русским же царем. «Михаил» и «Маккавей» — патриотические трагедии, призывающие к борьбе с чужеземным поработителем, с явными намеками на политические события современности. Различны и художественные достоинства этих трагедий.

Общее у них, что и позволяет сближать их между собой, — это присущий им всем, в большей или меньшей степени метод исторических применений к современности. Этот метод, привнося в трагедии злободневность, в то же время направлял эти произведения на путь антиисторического субъективизма и лишал их какого бы то ни было подлинно-исторического значения.¹

Против этой распространенной тенденции применений решительно и резко восставал П. А. Катенин. Характерна в этом отношении уже та позиция, какую он занял в известных спорах об Озере в 1820 году. Первое выступление В. А. Каратыгина в «Фингале», которым он дебютировал на императорской сцене 3 мая 1820 года, явилось поводом для разгоревшейся на страницах «Сына отечества» оживленной полемики.² Спорили не столько об игре Каратыгина, сколько об Озере вообще, так как вопрос о путях развития русского театра в этот период обостренной политической борьбы приобретал особую актуальность. Острота полемики во многом усугублялась еще и тем обстоятельством, что противники Жандра и Катенина — В. Соц и Я. Толстой — обосновывали свои взгляды на произведения Озерова почти всецело положениями известной статьи Вяземского,³ литературного антагониста Катенина и бывшего правоверного «арзамасца». Таким образом, Катенин как бы полеми-

¹ Ср.: «И, читая всех этих Ляпуновых, Скопиных-Шуйских, Баториев, Иоаннов Третьих, Самозванцев, Царей Шуйских, Елен Глинских, Пажарских, которые с тридцатых годов настоящего столетия наводнили русскую литературу и русскую сцену — что видите вы в почтенных их сочинителях, если не Сумароковых нашего времени? Не будем говорить о русских трагедиях, появившихся до пушкинского *Бориса Годунова*: чего же можно и требовать от них!» (В. Г. Белинский, Полн. собр. соч., т. XII, М.—Л., 1926, стр. 167—168).

² См., например: «Сын отечества», 1820, ч. 62, стр. 174—181, 225—228, 320—323.

³ О жизни и сочинениях В. А. Озерова (1817): П. А. Вяземский, Полн. собр. соч., т. I, СПб., 1878, стр. 24 и сл.

зировав через головы своих противников, с самим Вяземским.¹ Полемизируя с Вяземским Катенин не находит в трагедиях Озерова признаков, по которым можно было бы отнести их к «новейшему роду романтического». Контрасты характеров в трагедии Озерова, по мнению Катенина, не заключают в себе ничего романтического: «Кто упражнялся в трагедии, — пишет он, — знает, что это сочетание есть вещь самая обыкновенная». Вообще, по мнению Катенина, все внешние эффекты «Фингала» уводят трагедию от ее строгого античного и классического типа и делают ее похожей на оперу. В отходе от классической простоты и стройности трагедий Софокла и Еврипида и их прямых наследников — Корнеля и Расина — Катенин усматривает коренную причину падения и измельчания новейшей трагедии. Основную долю вины в этом отношении Катенин возлагает на Вольтера и его школу, превративших театр в политическую трибуну и наполнивших трагедии всякого рода политическими намеками и «применениями» к современности. «Есть ли во Франции новые трагедии? — спрашивает Катенин А. М. Колосову в письме в Париж 1823 года. — Вы знаете, что этим именем я не называю пяти актов в стихах, в которых изображены мнимые исторические события, на самом деле служащие только личиною для удобнейшей декламации о законной власти, о Бурбонах, о Бонапарте, об обеих камерах и о половинном жалованьи. Все эти мелочи могут наделать много шума на несколько дней, но так как с искусством они не имеют ничего общего, то и проходят вместе с породившими их обстоятельствами и уже более не появляются <...> я желал бы, не во гнев вам будь сказано, Расина, но боюсь, что его умение писать утрачено».²

Апелляция к Расину не носила у Катенина характера признания великого французского драматурга лишь из-за прису-

¹ «... чем выигрывает Арзамас? — пишет Катенин Н. И. Бахтину 30 июля 1821 года, — тем, что они смело стоят друг за друга. Если мы хотим, чтобы наше мнение имело вес, мы должны говорить его прямо и твердо; пусть знают, что есть люди умные, которые не хотят в словесности принимать законов от шайки глупой» (Письма П. А. Катенина к Н. И. Бахтину. Отдельный оттиск из «Русской старины», СПб., 1911, стр. 28). Резко отрицательное отношение Катенина к «Арзамасу» и его членам сохранялось и впоследствии: «... советовал бы я так же узнать от Ланглеса, — пишет Катенин Н. И. Бахтину 6 декабря 1823 года, — не имеет ли он или его сотрудники литературных сношений с кем-нибудь из русских, а особенно из Арзамасских, и в какой они там чести. Мне что-то сдается, что эти интриганты везде себя припутали; они из поприща чистой человеческой славы сделали вертеп разбойничий» (там же, стр. 51). Ланглес — французский ориенталист, сотрудник «Revue encyclopédique».

² «Русская старина», 1893, т. 77, стр. 543.

щих ему внешних формальных качеств драматургической поэтики классицизма. Был далек он и от признания какого бы то ни было приоритета за французским искусством вообще. С именами Корнеля и Расина у Катенина были тесно связаны представления об историчности и народности искусства, наиболее высшее проявление которых он находил в искусстве античности. В строгих, простых и лишенных украшений формах античного искусства Катенин видел наиболее полное выражение духа эпохи, верований, представлений, быта и характера людей древнего мира.

В Корнеле же и Расине Катенин видел великих художников, которые, унаследовав лучшие традиции простого и строгого античного искусства, рисовали историческую действительность в соответствии с духом и характером изображаемой эпохи, не стремясь набросить «блестящие украшения на величественную наготу древних» и не нуждаясь поэтому в каком-либо обогащении изображаемого «применениями» к современности.

Но, расценивая высоко Корнеля и Расина как «первых подражателей» древним, еще сохранявшим в своих трагедиях лучшие традиции античного искусства, Катенин считал, что учиться следует все же путем обращения к самому оригиналу, а не к подражаниям, как бы хороши они ни были. «Очень бы худо сделал Озеров, — писал он, — если бы, переделывая классические трагедии *Эдип в Афинах* и *Поликсена*, он последовал кому-нибудь, кроме Софокла и Еврипида».¹

В своей трагедии «*Андромаха*»² (1818) Катенин и предпринял попытку создания на основе первоисточника (Гомер) оригинальной русской трагедии, которая воспроизводила бы с античной простотой и суровостью все своеобразие жизни, образа мыслей, верований и характеров древних греков. Сам Катенин считал «*Андромаху*» новаторским произведением и возлагал на нее особенные надежды.

Однако несмотря на некоторые отмеченные современниками достоинства «*Андромахи*», попытка Катенина найти новые формы и пути развития русской трагедии не оказалась плодотворной ни по положенному в основу драматургическому принципу, ни по языку. «*Андромаха*» не явилась событием ни в литературе, ни в драматургии, ни в театральной и общественной жизни того времени.

¹ «Сын отечества», 1822, ч. 76, стр. 256.

² Поставлена на сцене и напечатана лишь в 1827 году. Отрывок из «*Андромахи*» (III действие) напечатан Булгариным в 1825 году в «Русской Талии» (стр. 182—201).

«Высокая трагедия» сходила со сцены. «Здесь театр жалости достоин, — писал Катенин А. М. Колосовой в 1826 году, — ... комедией овладели новые пьесы <...> а трагедия, угостив два раза добрых патриотов „Пожарским на коне“, готовится потешить романтиков „Бахчисарайским фонтаном“. Ни об „Андромахе“, ни о „Баязете“ более не думают».¹

Более интенсивно и плодотворно шло в это время развитие комедийного жанра. Русская оригинальная комедия предшествовавшего периода уже выдвинула имена Фонвизина и Капниста. Комедийное творчество И. А. Крылова продолжало лучшие традиции театра Фонвизина. Одной из основных тем комедий конца XVIII века являлась тема борьбы с «французоманией», высмеивание дворянского пристрастия ко всему иностранному и утверждение русского национального начала в искусстве и жизни.

В эту же сторону направил удар и Крылов в своих комедиях «Модная лавка» (первое представление 27 июля 1806 года) и «Урок дочкам» (18 июня 1807 года).

Одним из основных комедийных авторов, начиная с 1800-х годов, становится А. А. Шаховской. Его «комедий шумный рой» на протяжении длинного ряда лет определял характер официального комедийного репертуара столичных театров.

Шаховской в истории театра того времени выступал не только как автор, но и как деятельный организатор и фактический руководитель всех петербургских театров. В качестве члена театральной дирекции по репертуарной части Шаховской неохотно допускал переводные комедии на театральную сцену, чем немало способствовал развитию русской оригинальной комедии. Шаховской также весьма содействовал и поднятию культуры театра и актерского мастерства. Он требовал сценической игры и в опере и с этой целью заставлял оперных актеров, для повышения их сценического мастерства, играть в драмах и комедиях.² Свои пьесы Шаховской писал, учитывая характер дарования и сценические возможности конкретных исполнителей, предназначавшихся им для той или иной роли.³ Этой давней традицией несколько позднее воспользовался и Пушкин, который в наброске плана комедии из светской жизни (1821) обозначил действующих лиц фамилиями известных ему актеров.

Комедийное творчество Шаховского в критической литературе освещалось преимущественно с политической стороны, при-

¹ «Русская старина», 1893, т. 78, стр. 211—212.

² П. Арапов. Летопись русского театра. СПб., 1861, стр. 163.

³ Там же, стр. 238.

чем особенно подчеркивались его реакционные тенденции. Конкретный же анализ драматургической деятельности Шаховского и определение его роли в истории развития русской комедии производились в объеме, далеко не достаточном.

Следует учитывать, что при почти полном отсутствии в репертуаре столичных театров того времени оригинальных комедий из русской жизни, комедии Шаховского сыграли известную роль в истории русского театра. В них острая наблюдательность, умение схватить внешние черты несложного характера, простой бытовой язык и несомненная сценичность сочетались с довольно поверхностной сатирой, ограниченной рамками преимущественно дворянской среды.

Невинная с внешней стороны сатира Шаховского вскрывала подчас достаточно темные стороны жизни. В комедии «Полубарские затеи, или домашний театр» (1808) помещик Транжирин весело рассказывает о том, как он женил арапа на своей крепостной девке и таким «экономическим» способом «развел» своих домашних арапчат. Факт сам по себе — страшный.

Особенно заметна острая наблюдательность Шаховского в его комедии «Урок кокеткам, или Липецкие воды» (1815). Эта комедия, вместе с тем, является и показателем общественных и литературно-политических позиций Шаховского ко времени организации «Арзамаса» (1816). Нет нужды в дополнительных доказательствах того, что «Липецкие воды» — комедия далеко не прогрессивная. Однако требует уяснения вопрос о том — какой же период русской жизни стремился отразить Шаховской и является ли его комедия «развернутым нападением на новый свободный образ мыслей, возникший среди дворянской молодежи в послевоенный период».¹

Следует, прежде всего, уточнить самый термин «послевоенный период». В отношении Отечественной войны 1812—1815 годов этот термин может обозначать два отрезка времени, во многом не сходных между собой. Наиболее часто им обозначают период 1816—1818 годов, характеризующийся началом деятельности Священного союза, усилением реакции в России и формированием оппозиционных общественных настроений, которые привели к организации первых тайных обществ. Этого периода комедия Шаховского, конечно, отразить не могла, так как была закончена в середине 1815 года. В другом случае этим термином обозначают самые ближайшие месяцы после фактического окончания войны, относящиеся ко второй половине

¹ История русской литературы, т. V, АН СССР, 1941, стр. 296.

1814 года,¹ наполненные радостными надеждами на коренные перемены в русской жизни.

Именно этот «первый» послевоенный период и изображает Шаховской. Общественные настроения в России в это время были существенно иными, чем во «второй» послевоенный период.

Основная масса армии только что возвращалась на родину. Еще сильными и действенными были настроения патриотизма и национальной гордости, вызванные победой над Наполеоном и вступлением русских армий в Париж. В январе 1815 года молодой Пушкин читает на лицейском экзамене «Воспоминания в Царском селе»:

В Париже Росс! Где факел мщенья?
 Понижки, Галлия, главой.
 Но что я зрю? Герой с улыбкой примиренья
 Грядет с оливою златой.
 Еще военный гром грохочет в отдаленье,
 Москва в унынии, как степь в полнощной мгле,
 А он — несет врагу не гибель, но спасенье
 И благодворный мир земле.

Грибоедов в 1814 году в статье «О кавалерийских резервах», напечатанной в «Вестнике Европы», писал о русском войске, которое «после дорого купленных побед, как феникс, восставало из пепла своего, дабы пожать новые, неувядаемые лавры на зарейнских полях и явить грозное лицо свое в столице неприятеля».

Вслед за вольнолюбивым стихотворением «Лицинию», напечатанным в майской книжке «Российского музеума», Пушкин в ноябре того же, 1814, года пишет стихотворение «К Александру», где дается характеристика освобождения народов:

Народы, падшие под бременем оков,
 Тяжелой цепью с восторгом потрясали
 И с робкой радостью друг друга вопрошали:
 «Ужель свободны мы?..», —

и даже возлагаются определенные надежды на лучшее послевоенное будущее:

И придут времена спокойствия златые
 < >
 Счастливый селянин, не зная бурных бед,
 По нивам повлечет плуг, миром изощренный;
 Суда легучие, торговлей окриленны,
 Кормами рассекут свободный океан.

Но насколько быстро шел процесс изживания подобных иллюзий, свидетельствуют пушкинские же «Сказки» (1818), где

¹ Париж был занят русскими войсками в марте 1814 года.

«герой» из «Воспоминаний в Царском селе» превращен в «кочующего деспота», который уже не «грядет с оливою златой», а «скачет» и уже не несет «благотворный мир земле», но «рассказывает сказки». Пересматривая в 1819 году свои ранние произведения для задуманного собрания стихотворений, Пушкин строку о «герое» из «Воспоминаний» переделал с тем, чтобы не упоминать Александра:

Но что я вижу? Росс с улыбкой примиренья.

Подобных оппозиционных настроений поколения, к которому принадлежали и Пушкин, и Грибоедов, и Онегин, и Чацкий, Шаховской, разумеется, не мог показать и не показал в комедии, написанной в 1815 году.

Зато Шаховской ярко показал перемену, вызванную войной, в настроениях светской аристократии 1815 года.

Князь Холмский, возвратясь с войны:

Увидел в обществах большое превращенье,
К всему чужому страсть и к своему презренье
Нашел в посмешище у знатных тех людей,
Где прежде говорить по-русски в стыд вменяли.

Он же рассказывает о крайних формах проявления этого светского псевдопатриотизма:

Графиня Лелева примером будет им.
Здесь в пользу бедных штраф она установила,
Коль по-французски мы меж нас заговорим.¹

В свете всего этого герой комедии граф Ольгин, который в свое время «вывез из Парижа» «свободу все ругать» и «презрение к стране своей родной»: ²

Заговори ж ему
О нашей древности и о законах русских,
О пользах той земли, в которой он рожден,
Где родом он своим на службу присужден;
Тотчас начнет зевать, —

никак не может быть отождествлен с Чацким, даже в наиболее раннем его варианте.³ Неправомерность такого сближения ста-

¹ Ср. высказывание Пушкина о настроениях дворянства 1812 года в «Рославле»: «Гонители французского языка и Кузнецкого моста взяли в обществах решительный верх и гостиные наполнились патриотами <...> Все закались говорить по-французски (Пушкин, т. 8, стр. 153).

² А. А. Шаховской. Урок кокеткам, или Липецкие воды. Комедия в пяти действиях, в стихах. СПб., 1815, стр. 16.

³ «Граф Ольгин, хотя и трактованный сатирически, все же являлся первой попыткой характеристики того молодого поколения, представителями которого были и Пушкинский Онегин и Грибоедовский Чацкий» (История русской литературы, т. V, АН СССР, 1941, стр. 297).

новится очевидной, если вспомнить страстность, с какой Чацкий нападает на это космополитическое «презрение к стране своей родной»:

Чтоб истребил господь нечистый этот дух
 Пустого, рабского, слепого подражания.
 Чтоб искру заронил он в ком-нибудь с душой,
 Кто мог бы словом иль примером
 Нас удержать, как крепкою возжей,
 От жалкой тошноты по стороне чужой,

да и сам Грибоедов и в 1814 и в 1815 годах стоял на тех же позициях, что и его будущий герой. Посылая в 1814 году из Брест-Литовска свою статью в «Вестник Европы», Грибоедов в сопроводительном письме к издателю выражал уверенность, что читатели не упрекут его в сухости, ибо «они находили в Вестнике известия о доходах, расходах и долгах Франции и других наций; неужели государственная экономия их отечества менее стоит внимания».¹

Таким образом, объектом нападения Шаховского в этой комедии 1815 года не могло быть молодое поколение либералов, к которому принадлежали и Пушкин и Грибоедов, а вместе с ними и их герои — Онегин и Чацкий, но как и в «Новом Стерне» (1805), — более раннее по возрасту дворянское поколение, воспитавшееся во многом на космополитических идеях европейского рационализма XVIII века. Представители этого поколения, издеваясь над узким национализмом консерваторов типа А. С. Шишкова, противопоставляли ему широкое «гражданство мира» и считали Карамзина своим идейным наставником и учителем. К представителям этого поколения следует отнести и Жуковского, и А. И. Тургенева, и Д. В. Дашкова, и Д. Н. Блудова, и П. А. Вяземского, и многих других, несмотря на различие их политических и литературных позиций. Приверженность этой группы идеям европейского просветительства вызывала подозрения и настороженность со стороны консервативных кругов. Имели место политические доносы и на самого Карамзина, подозревавшегося в якобинизме и ниспровергательстве основ, в чем, конечно, Карамзин отнюдь не был повинен. В свете этого становятся понятными и слова Холмского об Ольгине:

... авторов французских
 Куплеты дерзкие и вольнодумный вздор
 Его единственный ученый разговор.

¹ А. С. Грибоедов, Полн. собр. соч., изд. Разр. изящн. словесн. Акад. Наук, т. III, 1917, стр. 10.

Представители именно этой группы, чувствовавшие свою духовную близость между собой еще задолго до организации «Арзамаса», явились впоследствии инициаторами и основным ядром указанного объединения. В отношении этой группы Шаховской стоял всецело на позициях шишковского круга. Показав в неслестном свете в «Новом Стерне» самого Карамзина, Шаховской в «Липецких водах» (1815) обрушился на его последователей, в том числе и на самого видного из них — Жуковского. Естественно, что первая постановка этой комедии в театре «наделала много шума и возбудила много негодований».¹

Однако не одни приверженцы Карамзина сочли себя обиженными. «Старики-волокиты, — пишет П. Арапов, — узнавали себя в бароне Вольмаре».² И не только «старики-волокиты»! Комедия Шаховского содержала много острых и метких характеристик и наблюдений над современным ему светским обществом. Некоторые из этих наблюдений оказались настолько жизненными и меткими, что вошли в большую комедийную традицию и не потеряли своей свежести вплоть до грибоедовских времен. Тип острой на язык полубарышни-полуслужанки уже присутствует у Шаховского в образе горничной Саши:

Прелестник наш другой
И молод и вертлян,
< >
В Москве дом розовый имеет на Неглинной,
И бегунов лихих, и ухарских псарей,
Цыганок табор с ним: он прежде был гусаром,
А как война пришла, в отставку поскорей,
< >
Для вальсов мы к нему имеем снисхожденье.

Образ старого лагерного друга героя, с которым последний делил когда-то радости и невзгоды военной жизни, а теперь нашел его погруженным в личную жизнь, уже чувствуется в характере другого персонажа комедии «Урок кокеткам, или Липецкие воды» — Пронского:

Князь

Мне вместе быть с тобой хотелось давно;
Ну что, каков теперь, как помогают воды?
Ты что-то не весел?

Пронской

Здоровье все одно.

¹ П. Арапов. Летопись русского театра. СПб., 1861, стр. 239.

² То же.

Князь

С его сложением и в молодые годы,
Твердили доктора: жизнь тихая должна
Через месяц вылечить.

Пронской

Однако же она
Не помогает мне.

Женившись, Пронский легко мог бы эволюционировать в сторону Платона Михайловича Горичева. Кстати, носительницей идеала «мужа-мальчика, мужа-слуги» является сама графиня Лелева:

Ах, муж! и муж педант! несносен.

◀ ▶
Притом же Пронской добр, доверчив, тих и точно
Безгласным мужем быть на свет рожден нарочно.

Образ патриархально-простой, подчеркнуто-грубоватой старрой московской барыни с характерной бытовой речью, намечен в лице княжны Холмской:

Задохлась! силы нет!

Стеснили спазмы груди!.. Ну, вытерпела муку,
Уж выдался денек... И кто мне дал совет
Водами этими проклятыми лечиться.

Так же и комическая путаница при попытке княжны «своими счесться» с графом Ольгиным. Подобные сближения характеризуют лишь умение Шаховского схватывать некоторые внешние черты тогдашнего светского общества. По содержанию же своих комедий и по их социальной направленности Шаховской, разумеется, стоял на общественно-политических позициях, диаметрально противоположных грибоедовским.

Несравненно меньшими достоинствами отличались малосамостоятельные прозаические комедии соратника Шаховского — романиста М. Н. Загоскина: «Комедия против комедии, или урок волокитам» (1815), «Богатонов, или провинциал в столице» и «Вечеринка ученых» (1817), «Добрый малый» (1819), «Богатонов в деревне, или сюрприз самому себе» (1822) и пр.

Вокруг комедий Шаховского и Загоскина не прекращалась оживленная журнальная полемика, принимавшая нередко довольно резкие формы. В начале 1817 года сам Загоскин начинает издавать журнал «Северный наблюдатель», посвященный главным образом вопросам театра и просуществовавший лишь один год. Выступая на его страницах под псевдонимом «Ювенал Беневольский», Загоскин организует широкую пропаганду своих комедий, деятельно разъясняя их содержание и цели.

Параллельно с комедией Шаховского—Загоскина шло развитие комедийного театра несколько иного типа. Освобожденная от какой бы то ни было социальной остроты, построенная, как правило, 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.

Наиболее видным представителем комедии такого типа был Н. И. Хмельницкий («Говорун», 1817; «Воздушные замки», 1818; «Семь пятниц на неделе, или нерешительный», 1819, и пр.). Было бы неверным, однако, связывать возникновение и развитие комедий подобного рода с деятельностью одного Хмельницкого. В этом направлении пробовали работать и Грибоедов («Молодые супруги», 1815), и Жандр (совместная с Грибоедовым комедия «Притворная неверность», 1818), и Шаховской («Не люблю — не слушай, а лгать не мешай», 1818).

Представляется вероятным, что возникшая в послевоенный период 1815—1818 годов, освобожденная от каких бы то ни было «нравоучений», обращенная исключительно к личной, интимной жизни героев, легкая комедия такого типа упрочилась как известная реакция дворянского общества на треволения недавних военных лет. В этом отношении показательно, что расцвет ее падает на переходные годы от окончания войны до периода подготовки декабрьского восстания.

Следует учесть также и то обстоятельство, что в период распада старой театральной системы и поисков новых путей русской драматургии подобные комедии, написанные, как правило, прекрасными стихами, разрабатывавшие, хотя и ограниченный и камерный, но все же достаточно тонкий и разнообразный круг переживаний героев, могли являться своеобразной реакцией высших кругов дворянского общества на психологическую и художественную элементарность комедий Шаховского и Загоскина.

К 1818—1820 годам театром стали решительно завладевать так называемые «романтические» драмы и комедии, окончательно утвердившие на театральной сцене победу нового романтического направления, в его специфически-своеобразном театральном варианте. «Романтическая» драма строилась на необыкновенных приключениях, всякого рода тайнах, ужасах, острой завязке и неожиданной развязке. Героями ее являлись люди с необыкновенной судьбой, окруженные ореолом таинственности, преодолевающие невероятные препятствия. «Сам Нестор наших драматургов, кн. Шаховской, — пишет П. Арапов, — перешел на

сторону романтической драмы и выдерживал за нее беспрестанные нападения от классиков, и более всего от волновавшегося гневом в спорах Пав. Ал. Катенина».¹ В большинстве случаев романтические пьесы этих лет строились по принципу свободной драматизации прозаических или поэтических произведений как отечественной, так и зарубежной литератур: «Ивангой, или возвращение Ричарда львиного сердца» (1821), «Судьба Ниджеля, или всё беда для несчастного» (1824) Шаховского (по Вальтер-Скотту); «Морской разбойник, или волшебство не волшебство» (1823) А. А. Жандра (по Вальтер-Скотту); «Буря» (1821) Шаховского (по Шекспиру); «Финн» (1824) и «Керим-Гирей, крымский хан» (1825) его же (по Пушкину) и пр.

Все эти романтические драмы, трагедии, комедии и оперы, построенные в большинстве случаев на необыкновенной судьбе необыкновенных героев, требовали соответствующих сценических эффектов.

В прологе «Бури» показывалось бурное море, по которому несется корабль. Молния зажигает его, он распадается на части и тонет. В опере «Пустынник дикой горы» на сцене происходило разрушение замка, о чем и объявлялось в афише. Разрушение замка и кораблекрушение показывалось и в балете «Рауль де-Креки, или возвращение из крестовых походов». В балете «Кавказский пленник, или тень невесты» (по Пушкину) на сцене осуществлялся таинственный полет тени. Полетами по воздуху сопровождалась и постановка «Финна». Балет «Кора и Алонзо, или дева солнца» был обставлен новыми декорациями, изображавшими восхождение и затмение солнца, землетрясение, извержение огнедышащей горы и разрушение храма солнца. Всякого рода сражения и появление лошадей на сцене также являлись обычными атрибутами сопровождавшего пьесу «великолепного спектакля». «Публика, — вспоминает П. Арапов, — сильно пристрастилась к трескучим эффектам и всякий бенефициант, желавший составить сбор, был поставлен в необходимость выставить на афише что-нибудь новое».²

В начале двадцатых годов на сцене появляется мелодрама. Одной из первых мелодрам была поставлена «Убийца и сирота» (1819). За ней следовали историко-романтическая мелодрама «Обриева собака, или лес при Бонди» (1820), с участием настоящей собаки, выслеживающей на сцене убийцу, «Полночный колокол, или убийца и преступник» (1821), «Тереза, или женевская сирота» (1822) и пр.

¹ П. Арапов. Летопись русского театра. СПб., 1861, стр. 278.

² Там же, стр. 361.

Почти одновременно с мелодрамой появляется оригинальный и переводный водевиль. В своем водевиле «Новости на Парнасе, или торжество муз» (1822) Шаховской вывел этих новых обитателей театрального Парнаса: мелодраму и водевиль.

Одним из первых русских водевилей был «Козак-стихотворец» Шаховского, поставленный еще в 1812 году и имевший успех. За ним следовали «Ломоносов, или рекрут-стихотворец» (1814) его же, «Деревня при Волге или неожиданный праздник» (1817) Б. М. Федорова, «Карантин» (1820) Н. И. Хмельницкого и пр. «Во сколько времени полагаете вы долговечность мелодрамы, водевиля < . . . », — писал Катенин А. М. Колосовой в 1823 году. — Публика бросается толпами, а когда все пересмотрят пьесу, то никто более и не заглядывает в театр».¹

Однако, несмотря на все эти нововведения, на сцене петербургского театра 1810—1820-х годов продолжали идти и такие пьесы старого репертуара, как «Хорев» А. П. Сумарокова, «Мельник, колдун, обманщик и сват» А. А. Аблесимова, «Ябеда» В. В. Капниста, «Владисан» Я. Б. Княжнина, «Недоросль» Фонвизина, не говоря уже о пьесах И. А. Крылова, трагедиях В. А. Озерова и комедиях А. А. Шаховского, как писал об этом Пушкин в первой главе «Евгения Онегина»:

Волшебный край! там в стары годы,
Сатиры смелый властелин,
Блистал Фонвизин, друг свободы,
И переимчивый Княжнин,
Там Озеров невольны дани
Народных слез, рукоплесканий
С молодой Семеновой делил,
Там наш Катенин воскресил
Корнеля гений величавый;
Там вывел колкий Шаховской
Своих комедий шумный рой,
Там и Дидло венчался славой.

Таково было состояние русского театра ко времени пребывания Пушкина в Лицее и его жизни в Петербурге между Лицеем и ссылкой. Смесь классицизма, сентиментализма, романтизма и подражательства господствовала в русской драматургии тех лет.



¹ «Русская старина», 1893, т. 77, стр. 645—646.



Глава II

НА ПУТЯХ К «БОРИСУ ГОДУНОВУ»

Дух века требует важных перемен и на
сцене драматической.

Пушкин

1

Театральные интересы были так же живы в Лицее, как и литературные. Лицейская лирика Пушкина содержит некоторые данные о характере репертуара домашнего театра гр. В. В. Толстого в Царском Селе.¹ Из переписки лицеиста А. Илличевского с его другом П. Н. Фуссом известно, что уже в 1814 году сами лицеисты «представляли маленькую пьесу».² Празднование дня основания Лицея в 1815 году также было отмечено постановкой двух комедий, шедших в это время на сцене и петербургского театра.³ Знакомство лицеистов с пьесами столичного репертуара осуществлялось через их родных, друзей и знакомых, живших в Петербурге. «Но потрудись ты, — просит Илличевский Фусса в 1814 году. — Сделай милость, попросить у него (Ольхина, — Б. Г.) для меня на время комедии: *Домовые*,⁴ и пришли ее ко мне; по прочтении я возвращу в целости».

В 1815 году Илличевский перевел с французского одноактную комическую оперу и даже предпринял через П. А. Корсакова, брата лицеиста,⁵ неудавшуюся попытку поставить ее на

¹ См. «К Наталье» (1813), «К молодой актрисе» (1815).

² Я. К. Грот. Пушкинский Лицей. СПб., 1911, стр. 39.

³ «Стряпчий Пателен» («L'avocat Patelain»), перевод Вальберха, и «Ссора, или два соседа» А. А. Шаховского. В последней комедии И. Илличевский играл роль Вспышкина.

⁴ Комическая опера «Домовые», в 2-х действиях. Переделка Краснопольского, музыка Миллера.

⁵ П. А. Корсаков был в это время помощником Шаховского в конторе императорских театров.

петербургской сцене. В ноябре 1815 года Илличевский извещает Фусса о новом своем переводе еще одной французской комедии, а 12 декабря сообщает ее содержание.¹ В том же письме Илличевский полемизирует с Фуссом по некоторым вопросам драматической поэтики. Из этой полемики видно, что, работая над театральными переводами, Илличевский пользовался советами лиц, называемых им «знатоками своего дела». Дальнейшие его рассуждения свидетельствуют о наличии у него и самостоятельных мнений в вопросах драматической поэтики: «...сюжет этой пьесы не очень обыкновенный: оригинальность ее отличает, особливо развязка прекрасна» и пр.

В конце того же 1815 года начал писать комедию и Пушкин. В декабре он записывает в дневнике: «Начал я комедию — не знаю, кончу ли ее». Это был уже второй его драматургический опыт лицейского периода. В первые два года пребывания в Лицее он, совместно с М. Яковлевым, написал недошедшую до нас комедию «Так водится в свете». В январе 1816 года Илличевский сообщает Фуссу: «Кстати о Пушкине: он пишет теперь комедию в пяти действиях, в стихах, под названием *Философ*. План довольно удачен — и начало: то есть 1-е действие, до сих пор только написанное, обещает нечто хорошее, — стихи и говорить нечего, а острых слов — сколько хочешь!.. дай бог ему кончить ее — это первый большой оувrage, начатый им, — оувrage, которым он хочет открыть свое поприще по выходе из Лицея. Дай бог ему успеха — лучи славы его будут отсвечиваться в его товарищах».² Комедия эта, как и первая, до нас не дошла. Известно также, была ли она закончена.

Если по поводу первой комедии, написанной совместно с «паясом» М. Л. Яковлевым, могут быть допущены некоторые, очень осторожные, предположения, то о характере второй комедии судить трудно, при полном отсутствии каких-либо достоверных данных. Знаменитый лицейский «паяс» М. Яковлев также писал стихи и басни, правда, повидимому, не особенно высокого качества. В «Пирующих студентах» (1814) Пушкин дал ему следующую характеристику:

Забавный, право, ты поэт,
Хоть плохо басни пишешь.

Поэтому допустимо предположение, что участие Яковлева в комедии «Так водится в свете» ограничилось разработкой комической ситуации пьесы и отдельных положений ее, тогда как усилия Пушкина более сосредоточивались на стихотворной сто-

¹ Я. К. Грот. Пушкинский лицей. СПб., 1911, стр. 59.

² Там же, стр. 60.

роне комедии.¹ Возможно, что эта комедия соответствовала по своему содержанию и материалу традиции, в духе которой развивалось раннее комедийное творчество Грибоедова («Молодые супруги», 1815) и Хмельницкого. Легкое сатирическое обличение некоторых сторон светской жизни сочеталось в пьесах такого типа с комизмом отдельных положений при относительно несложной интриге и небольшом количестве действующих лиц.

Что же касается комедии «Философ», то, повидимому, она была задумана в гораздо более остром сатирическом плане («... острых слов — сколько хочешь!»). Едва ли, далее, Пушкин намеревался «открыть свое поприще по выходе из Лицея» произведением переводного или даже подражательного типа. Более чем вероятно, что и содержание и интрига этой комедии были оригинальны. К этому времени Пушкину уже была известна комедия Шаховского «Урок кокеткам, или Липецкие воды», впервые поставленная на петербургской сцене 23 сентября 1815 года.

В заметке «Мои мысли о Шаховском», относящейся к октябрю—декабрю этого года, Пушкин расценивает комедии Шаховского уже с профессиональной точки зрения. Он отмечает растянутость водевиля «Ломоносов, или рекрут-стихотворец» и отсутствие завязки и развязки в «Козаке-стихотворце». Отсутствии занимательности² он считает главным недостатком «Встречи незваных». Комедию «Урок кокеткам» Пушкин определяет, хотя и «исполненной ошибок во всех родах» и «холодной и скучной» «в продолжении трех первых действий», но все же — комедией. Пушкин отмечает в ней отсутствие завязки и не выдержанный в драматическом отношении характер Холмского («Князь Холмской, лицо не действующее, усыпительный проповедник, надутый педант — и в Липецк приезжает только для того, чтобы пошептать на ухо своей тетке в конце пятого действия»).

Все эти наблюдения сделаны Пушкиным, если не во время работы над собственной комедией, то в период, близкий к этому. Можно предположить, что и в своей работе Пушкин стремился соединить занимательность действия с остро развитыми завязкой и развязкой.

По рассказам посетителей и получаемым в Лицее журналам лицеисты следили за всеми событиями петербургской литературной и театральной жизни. В конце 1815 года в журналах

¹ Возможно, и эта первая комедия была написана в стихах.

² Ср.: «Занимательность, будучи первым законом драматического искусства, единство действия должно быть соблюдаемо» («О трагедии», 1825: Пушкин, т. 11, стр. 39).

комедиям Шаховского, говорят о том, что уже в эти годы он хорошо понимал специфические особенности драматического театра.

Смерть Озерова в сентябре 1816 года явилась поводом для новых нападок на Шаховского, которого в арзамасских кругах считали главным виновником несчастной судьбы покойного трагика. В октябре была напечатана «Эпитафия Владиславу Александровичу Озерову», сочиненная А. Измайловым:

Эдип, Фингал, Дмитрий, Поликсена
В потомстве позднем будут жить;
Но их чувствительный творец, увы! жил мало:
Ехидна зависти в него вонзила жало,
И ядом дни его успела сократить.

(«Сын отечества». 1816. ч. 33, № XLII).

В ноябре на страницах «Сына отечества» (ч. 33, № XLV, стр. 267) появляется известное четверостишие:

Угас наш Озеров, луч славы Россиян:
Умолк певец Фингала, Поликсены!
Рыдайте, Невские Камени!
Ликуй, Аристофан!¹

В конце 1816 года среди голосов осуждения прозвучал и голос молодого Пушкина в стихотворении «К Жуковскому», подписанном в автографе — «Арзамасец»:

Смотрите, поражен враждебными стрелами,
С потухшим факелом, с недвижными крылами
К вам Озерова дух взывает: други! мсть!

Со временем, в связи с уходом Шаховского из Дирекции императорских театров и эволюцией его в сторону романтизма,² отношение к нему становится более спокойным и объективным. «Каков он ни есть, — писал Вяземский Пушкину 30 апреля 1820 года, — а все в наше время *единственный комик*». «Дружба твоя с Шаховским — пишет Пушкин Вяземскому 14 октября 1823 года, — радует миролюбивую мою душу. Он право добрый малой, изрядный автор и отличный сводник».

¹ «Ликуй, Аристофан!» — то есть Шаховской. Подпись: «К. П. Великие Луки. Окт. 23. 1816».

² «Я по крайней мере все нашел по старому», — писал Грибоедов Катенину 17 октября 1824 года, — у Шаховского прежние погрешки, только имя новое, он вообразил себе, что перешел в романтики и с тех пор ни одна сказка, ни басня не минует его рук, все перекраивает в пользу Дюр, Брянского и др.: на днях, кажется, соорудил трилогию из Медведя и Пустынника Крылова» (А. С. Грибоедов, Полн. собр. соч., т. III, Изд. Акад. Наук, 1917, стр. 162).

Пушкинские оценки наиболее значительных представителей русской и западноевропейской драматургии в лицейский период сравнительно немногочисленны и в большинстве случаев претерпевают значительные изменения в дальнейшем. Вольтер-драматург для Пушкина-лицейста — «соперник Эврипида» («Городок», 1815). Впоследствии эта оценка изменится решительным образом. В 1834 году Пушкин напишет о Вольтере, что «он 60 лет наполнял театр трагедиями, в которых, не заботясь ни о правдоподобию характеров, ни о законности средств, заставлял он свои лица к стати и не к стати выражать правила своей философии».¹ Мольер воспринимается в 1815 году как «исполин» («Городок»). В 1834 году, сравнивая Шекспира с Мольером, Пушкин напишет: «Лица, созданные Шекспиром, не суть, как у Мольера, типы такой-то страсти, такого-то порока; но существа живые, исполненные многих страстей, многих пороков <...> У Мольера Скупой скуп — и только; у Шекспира Шайлок скуп, сметлив, мстителен, чадолюбив, остроумен. У Мольера Лицемер влюбится за женою своего благодетеля — лицемера; принимает именование под сохранение, лицемера; спрашивает стакан воды, лицемера».²

«Исполином» назван в 1816 году и Расин («К Жуковскому»). В дальнейшем отношение к Расину существенно изменится. Не отказывая Расину в «достоинствах великой народности»³ и признавая, что «Кальдерон, Шекспир и Расин стоят на высоте недосыгаемой», Пушкин, вместе с тем, придет к убеждению, что «Расин понятия не имел об создании трагического лица».⁴ В одном из набросков предисловия к «Борису Годунову» Пушкин выразит уверенность, что «нашему театру приличны народные законы драмы Шекспировой — а не придворной обычаем трагедий Расина».⁵

Из русских драматургов Пушкин в первую очередь выделяет Фонвизина: «Творец, списавший Простакову», «Страшна Фонвизина рука!» («Тень Фонвизина», 1815).⁶ Отношение к Фонвизину останется неизменно высоким и в дальнейшем. Сумароков воспринимается в 1816 году как «слабое дитя чужих уро-

¹ О ничтожестве литературы русской: Пушкин, т. 11, стр. 272.

² Table-talk: Пушкин, т. 12, стр. 159—160.

³ О народности в литературе (1825—1826): Пушкин, т. 11, стр. 40.

⁴ Л. С. Пушкину, январь—начало февраля 1824 года: Пушкин, т. 13, стр. 87.

⁵ «Изучение Шекспира, Карамзина и старых наших летописей...» (1830): Пушкин, т. 11, стр. 141.

⁶ Ср.: «Не забудь Фон-Визин писать Фонвизин. Что он нехрист? Он русской, из перерусских русской» (Л. С. Пушкину, первая половина ноября 1824 года: Пушкин, т. 13, стр. 121).

ков», «без силы, без огня, с посредственным умом», «Завистливый гордец, холодный Сумароков» («К Жуковскому»). Эта отрицательная оценка останется неизменной и впоследствии.

В 1830 году Пушкин напишет о Сумарокове: «...явился Сумароков, несчастнейший из подражателей. Трагедии его, исполненные противусмыслия, писанные варварским изнеженным языком, нравились двору Елисаветы <...> Сии вялые, холодные произведения не могли иметь никакого влияния на народное пристрастие».¹

Давая столь суровую оценку всему драматургическому наследию Сумарокова, Пушкин из всего его творчества выделял лишь несколько од.

Отношение к Озерову у Пушкина всегда было очень сдержанным.² Путь, по которому Озеров направлял развитие русской трагедии, Пушкин считал неверным.

Наиболее близко к вопросам театра и драматургии Пушкин подошел в период между Лицеем и ссылкой, когда установились его обширные знакомства с виднейшими представителями театрального и литературного мира, а сам он стал почти ежедневным посетителем театра.

Летом 1817 года Н. И. Гнедич познакомил Пушкина с Катениным.³ Вероятно, при его же содействии Пушкин познакомился и с прославленной Е. С. Семеновой. В этот же период сближения Пушкина с театральным миром состоялось и личное его знакомство с Шаховским. В числе постоянных посетителей «чердака» Шаховского Пушкин встречал Грибоедова, Д. Н. Бегичева, А. А. Жандра, Н. И. Хмельницкого, М. Е. Лобанова, Ф. Ф. Кокошкина, Я. Н. Толстого, П. А. Катенина, Д. Н. Баркова, Н. В. Всевожского и других. Здесь Пушкин познакомился с А. М. Колосовой, Е. И. Истоминой и рядом других первоклассных актрис и актеров того времени.

Периодом 1817—1820 годов, на протяжении которого Пушкин наиболее близко подошел к жизни театра, завершалась замечательная полоса расцвета русского сценического искусства, теснейшим образом связанная с именами Е. С. Семеновой и А. С. Яковлева. 4 октября 1817 года Яковлев, уже больной,

¹ «О народной драме и о драме «Марфа Посадница» М. П. Погодина»: Пушкин, т. 11, стр. 179.

² Вяземский писал впоследствии: «Пушкин Озерова не любил <...> Он не признавал в нем никакого дарования» (П. А. Вяземский, Полн. собр. соч., т. I, СПб., 1878, стр. 55—56).

³ П. А. Катенин. Воспоминания о Пушкине. «Литературное наследство», № 16—18, 1934, стр. 635—636.

в последний раз появился на сцене в роли Тезея («Эдип в Афинах» В. А. Озерова), а 3 ноября его уже не стало.

На глазах у Пушкина заканчивалась и блестящая двадцатипятилетняя сценическая деятельность Е. С. Семеновой. Пушкин оказался свидетелем последнего этапа борьбы великой актрисы с враждебной закулисной партией, вдохновителем которой современники называли того же Шаховского. 17 января 1820 года, «избегая неприятностей и интриг», как сообщает П. Арапов, Е. С. Семенова навсегда покинула сцену. Показательно, что с осени 1819 года Пушкин уже не стремится к дальнейшему сближению с Шаховским и заметно отходит от его круга.

Далеко немаловажное значение в формировании драматургических и театральных воззрений Пушкина этого периода имело его пребывание в среде членов «Зеленой лампы». На собраниях кружка читались отчеты о недельном репертуаре с оценками как самих пьес, так и игры актеров. В архиве «Зеленой лампы» сохранилось несколько таких отчетов.¹ Эти документы представляют значительный интерес для изучения круга театральных воззрений среды, с которой непосредственно общался Пушкин и которая, несомненно, оказывала на него известное воздействие в этом отношении.

Свои театральные впечатления и некоторые общие суждения о театре и драматургии этого периода Пушкин попробовал изложить в наброске незаконченной статьи «Мои замечания об русском театре». Статья могла быть начата не ранее десятых чисел декабря 1819 года, так как упоминаемый в ней бенефис А. М. Колосовой состоялся 8 декабря. Возможность работы над ней позднее начала мая 1820 года также исключена, ибо еще до своего отъезда из Петербурга Пушкин отдал незаконченную статью Е. С. Семеновой, передавшей ее, в свою очередь, Н. И. Гнедичу, в бумагах которого она и сохранилась.²

Трудно делать какие-либо предположения о назначении данной статьи. Возможно, что начиная работать над ней, Пушкин готовил ее для какого-либо журнала. Об этом говорит специфически журнальное начало, сохранившее отголоски недавней ли-

¹ Рукописный отдел Института русской литературы (Пушкинский Дом) АН СССР, ф. 244, оп. 36.

² В академическом «Полном собрании сочинений» Пушкина в 16 томах статья «Мои замечания об русском театре» датирована январем—февралем 1820 года (т. 11, стр. 529), а в 10-томном «Полном собрании сочинений» (АН СССР) — январем 1820 года (т. VII, 1949, стр. 657). Оставляем нашу дату в связи с отсутствием мотивировок уточненных дат в названных изданиях.

тературно-театральной полемики. Об этом же говорит и прямое обращение к предполагаемому читателю: «Читатель, которому до меня нет никакой нужды <...> пробежит мои замечания об Русском театре, не заботясь, по какому поводу я их написал и напечатал».

С другой стороны, почти тотчас же вслед за этим Пушкин решительно переходит на стиль письма, не предназначенного для широкого распространения и сознательно игнорирующего поэтому обычные цензурные требования, тем более предъявляемые к статьям об императорском театре.¹

Трудно допустить, что, ориентируясь на хорошо известные ему цензурные условия, Пушкин мог серьезно надеяться увидеть в печати свои суждения о «великих людях нашего времени», занятых «судьбою Европы и Отечества», «носящих на лице своем однообразную печать скуки, спеси, забот и глупости», да еще и с приведением точной справки об их общественном положении и месте службы, ибо они «являются из казарм и совета занять первые ряды кресел».

Совершенно немислим также был бы совет, данный им в печати А. М. Колосовой «менее заниматься флигель-адъютантами <го> и <императорского> в <еличества>». Как можно думать, предназначая свою статью все же для печати, Пушкин писал ее в несколько расширенном варианте, может быть, для прочтения на одном из собраний «Зеленой лампы», с тем, чтобы позже исключить все предосудительные для печати места.

Мысль о возможности такой статьи в форме «замечаний» о современном театре могла возникнуть у Пушкина еще в 1817 году в связи с появлением в свет некоторых материалов в журнале Загоскина «Северный наблюдатель». Первый номер этого журнала² Пушкин, конечно, просматривал, так как в нем был напечатан его «Певец». Вслед за разделом «Словесность» в этом номере идет раздел «Театр», начинающийся так: «Что ты такое пишешь?» спросил приятель мой Ш.***, всшедши сегодня поутру в мою комнату. — „Замечания о здеш-

¹ Незадолго до того, 19 марта 1815 года, министр народного просвещения А. К. Разумовский писал попечителю Петербургского учебного округа С. С. Уварову: «Прошу ваше превосходительство распорядить дабы СПб Цензурный Комитет впредь не позволял печатать в периодических изданиях статей, касающихся до императорских театров и актеров, ибо суждения о сем предмете тогда могли бы быть позволительными, когда б театры зависели от частных содержателей» (Гос. Центр. театральный музей им. А. Бахрушина, Документы к истории правительственной цензуры, № 1489).

² Цензурное разрешение 3 июля 1817 года.

А. Пушкина
в Пушкинском Доме

«Мои замечания
объяснение Миссуф.»

Допустим ли теперь говорить о том, чему
значимы переговоры в Дрездене? Кругом на
уши раздался крик: «Французский публичный акт, где
говорится о театре и о театре? Допустим ли
устанавливать в Дрездене театры? Где
сравнивать театры Венеры, и театры
свободной и независимой Дрезден? Нужны ли
какие-нибудь изменения в театральном искусстве.
Акт и публичности Дрезден, театральное искусство
искусства и театральное искусство, как будто
по существу своему не имеет никакого права
полной правды и права судить и не имеет
никакого права? Дрезден, само собой, и
поэтому не имеет права, где и слова не имеют
новой мысли, но существуют в Дрездене,
на театре (в театре) театральное искусство
на театральном искусстве. Театральное, само
французское и театральное искусство, театральное
на театре не имеет права и театральное искусство
это театральное искусство театральное искусство
не имеет права по театральному театру театральное
и театральное.

Первая страница рукописи статьи «Мои замечания об русском театре».

Рукописный отдел Института русской литературы (Пушкинский Дом)
АН СССР, ф. 244, оп. 1, № 1027, л. 1.

нем театре», ответил я. Далее приводится диалог между автором (Загоскин) и его приятелем (Шаховским) о целях и задачах подобных «замечаний».

Круг тем и проблем, ориентировочно намечавшихся Загоскиным для подобного рода «замечаний», во многом соответствует построению пушкинской статьи.

Автор «Замечаний» предполагает в начале статьи особенно подробно поговорить об актерах и о возможностях каждого из них: «... есть ли актер может играть хорошо, а играет дурно, то тогда всякий беспристрастный критик должен ему напомнить». Далее автор выдвигает ряд вопросов, касающихся взаимоотношений актеров и публики: «Стоит ли одобрение целой публики того, чтоб заняться хорошенько своею ролею и играть каждый раз так, как должно, а не так, как вздумается?». Этим диалогом, намечающим круг желательных тем, Загоскин, открывая театральный отдел нового издания, подчеркивал, что «всякая хорошо написанная рецензия, присланная от кого бы то ни было, будет с благодарностию напечатана в нашем журнале». Не исключена возможность, что мысль о написании проблемной статьи о современном театре могла возникнуть у Пушкина в связи с этим приглашением Загоскина, тем более, что само заглавие статьи Пушкина («Мои замечания об русском театре») почти дословно повторяет вышеприведенное: «Замечания о здешнем театре». К написанию же статьи Пушкин приступил лишь в 1819—1820 годах, когда «Северного наблюдателя» уже не существовало.

Непосредственным же поводом для пушкинской статьи и защиты в ней русского театра явилось анонимное «Письмо к издателю», напечатанное в «Сыне отечества» в 1819 году.¹ В этом письме автор, скрывшийся за подписью «В. Кл-нов», с явно космополитических позиций противопоставляет достоинства недавно возобновленных в Петербурге спектаклей французского театра якобы недостаткам русского театра. Выступление В. Кл-нова явилось непосредственным откликом на появившуюся несколько ранее статью о французском театре Ан. Дьяконова, в которой говорилось, что нынешние посетители французских спектаклей уже не походят на прежних безусловных обожателей всего французского и что «все уверены, что французы, по справедливости славящиеся своими успехами в театральном искусстве, не находятся, однако, в исключительном его обладании, что и другие могут играть так же хорошо, некоторые и лучше».²

¹ «Сын отечества», 1819, ч. 58, № LII, стр. 275—277.

² Там же, ч. 57, № XLII, стр. 93.

Отвечая Ан. Дьяконову, В. Кл-нов якобы «беспристрастность» своих суждений подкрепляет указаниями на то, что пишет он левой рукой, «ибо правая осталась на Бородинском поле» (доказательство «патриотизма») и смотрит на бумагу одним правым глазом, «ибо левый закрылся навсегда на высоте Монмартра!» (доказательство «свободного образа мыслей»).¹

Начало пушкинских «Замечаний об русском театре» выдержано в традициях полемической журнальной статьи, рассчитанной на читателя, способного с полуслова понимать авторские намеки на недавние события литературно-театральной жизни. Таково упоминание о маске «Лужницкого пустынного», прикрывавшей выступления Каченовского против Карамзина в 1819 году. Такова же и ссылка на «чухонскую деревню», имеющая в виду статью Гнедича 1816 года, направленную против катенинской баллады «Ольга». «Ужели, наконец, — пишет Пушкин, — необходимо для любителя французских актеров и ненавистника русского театра прикинуться кривым и безруким инвалидом, как будто потерянный глаз и оторванная рука дают полное право и криво судить и не уметь писать по-русски?».

Пушкинская статья до мельчайших деталей своих связана с современной Пушкину театральной жизнью. Любое ее положение без особенного труда может быть обосновано ссылкой на соответствующий факт, имевший место в действительности. Показательно, что уже в эти годы понятие «театр» воспринимается Пушкиным как сложный комплекс взаимодействующих элементов — публики, актеров и драматурга.

Обзор этих слагаемых Пушкин начинает с публики, которая «образует драматические таланты»: «Что такое наша публика?». Прежде всего, это — представители светской аристократической молодежи, «почетные граждане кулис», «театральные законодатели», создающие общественное мнение о театре, определяющие во многом успех или неудачу того или иного актера, той или иной пьесы: «Сегодня она играет — она танцует — похлопаем ей — вызовем ее! она так мила! у ней такие глаза! такая ножка! такой талант!». «Предводителем этой партии, — вспоминает П. Арапов, — был отставной ротмистр Ч., который делал нередко репетицию аплодисментов и вызовов и отряжал наемных хлопальщиков в галереи, где по условному знаку они должны были восклицать дружно. В один прекрасный вечер надобно было поддержать выход танцовщицы Зубовой в балете; случилось так, что пред ее появле-

¹ «Сын отечества», 1819, ч. 58, № LII, стр. 275.

нием вышла на сцену совсем незначительная танцовщица; Ч. в эту самую минуту, в рассеянии, выдернул платок из кармана; верхние парадисные хлопальщики приняли это за сигнал и такой произвели оглушительный прием, что бедная танцовщица смущена была до крайности и в недоумении скрылась за кулисы». ¹ Пушкин спрашивает: «Можно ли полагаться на мнения таковых судей?». В самом вопросе заключен отрицательный ответ.

Другая часть партера «слишком занята судьбою Европы и Отечества <...> слишком важна <...>, дабы принимать како-нибудь участие в достоинстве драматического искусства (к тому же, русского)». Представители этой части партера, «нахмуренные в комедиях, зевающие в трагедиях, дремлющие в операх, внимательные, может быть, в одних только балетах», служат, по мнению Пушкина, «только почтенным украшением Большого каменного театра». Невзыскательный «раек» удовлетворяется немногим: «трагический актер заревет громче, сильнее обыкновенного; оглушенный раек приходит в исступление, театр трещит от рукоплесканий». И только немногие знатоки и любители способны давать правильную оценку происходящему на сцене, но и они не всегда показывают это: «Часто певец, или певица, заслужившие любовь нашей публики, фальшиво дотягивают арию Боэльдье или della Maria. Знатоки примечают, любители чувствуют, они молчат из уважения к таланту».

Учитывая все это, Пушкин приходит к выводу: «невозможно ценить таланты наших актеров по шумным одобрениям нашей публики».

Переходя к актерам, Пушкин выделяет прежде всего Е. С. Семенову. ²

Пушкин еще застал Семенову в лучших ее ролях. «Она украсила несовершенные творения несчастного Озерова и сотворила роль Антигоны и Моины; ³ она одушевила измеренные строки Лобанова; ⁴ в ее устах понравились нам славянские стихи Катенина, полные силы и огня, но отверженные вкусом и гармонией. ⁵ В пестрых переводах, составленных общими си-

¹ П. Арапов. Летопись русского театра. СПб., 1861, стр. 291, примеч. 1.

² Екатерина Семеновна Семенова (1786—1849). Дебютировала на императорской сцене 3 февраля 1803 года.

³ «Эдип в Афинах» и «Фингал» Озерова.

⁴ «Ифигения в Авлиде» Расина, в переводе М. Е. Лобанова. Семенова исполняла роль Клитемнестры.

⁵ «Эсфирь» Расина в переводе П. А. Катенина.

лами,¹ <...> слышали мы одну Семенову, и гений актрисы удержал на сцене все сии плачевные произведения союзных поэтов».

В своей статье Пушкин кратко излагает историю соперничества с Семеновой, М. И. Валберховой, имевшей поддержку Шаховского, который «хотел сделать из нее непременно драматическую актрису на первые роли цариц, чтобы поставить в тени Семенову».² Однако Валберхова, несмотря на все старания Шаховского, не оказалась в состоянии до конца выдержать соперничество, тем более что талант ее гораздо полнее и ярче раскрылся не в трагедии, а в комедии.³ Последнее обстоятельство привело к тому, что Валберхова «весьма благоразумно», по мнению Пушкина, сложила «венец и мантию», отдав предпочтение «платью с шлейфом и шляпке с перьями». Семенова осталась «единодержавною царицею трагической сцены».

В 1818 году на сцене появилась новая соперница Семеновой. «В скромной одежде Антигоны, при плесках полного театра, молодая, милая, робкая, Колосова явилась недавно на поприще Мельпомены.⁴ <...> Приговор почти единоголосный назвал Сашеньку Колосову надежной наследницей Семеновой». Ожидания однако не сбылись. «Восторг к ее таланту и красоте мало по малу охолодел, похвалы стали умереннее, рукоплескания утихли; перестали ее сравнивать с несравненно Семеновой; вскоре стала она являться перед опустелым театром». На приведенном вслед за этим примере с первым ее бенефисом Пушкин тонко вскрывает несерьезность подхода Колосовой к своему искусству, что помешало ей стать наследницей высоких традиций Семеновой. «Наконец, в ее бенефис, когда играла она роль Заиры, — все заснуло, и проснулись только тогда, когда христианка Заира, умерщвленная в 5-м действии трагедии показалась в конце довольно скучного водевиля,⁵ в малиновом сарафане, в золотой повязке, и пошла плясать по-русски

¹ «Заира» Вольтера в переводе Нелединского-Мелецкого, Гнедича, Лобанова, Жихарева и Шаховского; «Медя» Лонж-Пьера, в переводе С. Н. Марина, Н. А. Озерова, Дельвига, Гнедича, Катенина и А. П. Порморского.

² П. Арапов. Летопись русского театра. СПб., 1864, стр. 180.

³ Прелестина (Селимена) в «Мизантропе» Мольера; Графиня Лелева в «Уроке кокеткам» и княгиня в «Пустодомах» Шаховского и др.

⁴ Александра Михайловна Колосова (1802—1880) дебютировала 16 декабря 1818 г. ролью Антигоны в трагедии Озерова «Эдип в Афинах».

⁵ «Мнимые разбойники или суматоха в трактире». Опера-водевиль в 1 действии, перевод с французского Я. Н. Толстого.

с большою приятностию на голос: „Во саду ли, в огороде“».¹ В этом примере Пушкин подчеркивает отсутствие у Колосовой того вкуса, такта и художественного чутья, которые подсажали бы ей несовместимость подобной пляски с только что исполненной трагической ролью Заиры.² Колосова, делает выводы Пушкин, станет «истинно хорошей актрисой» только в том случае, «если будет подражать не только одному выражению лица Семеновой, но постарается себе присвоить и глубокое ее понятие о своих ролях». — «Кто, — спрашивает далее Пушкин, — нынче говорит об Каратыгиной, которая, по собственному признанию, никогда не могла понять смысла ни единого слова своей роли, если она писана была стихами?».³

Не видя на русской сцене достойной наследницы «несравненной Семеновой», Пушкин не находил также и равноценной замены «дикому, но пламенному» Яковлеву.⁴ Заступивший его место Я. Г. Брянский, «сменив, не заменил» его. Яковлев, пишет Пушкин, «имел часто восхитительные порывы гения», Брянский — «всегда, везде одинаков. Вечно улыбающийся Фингал, Тезей, Орозман, Язон, Димитрий — равно бездушны, надуты, принужденны, томительны». Из других актеров Пушкин выделяет И. П. Борецкого. Последний, по мнению поэта, играет хуже Брянского, но, при всех его недостатках,⁵ Пушкин все же предпочитает его Брянскому: «Борецкий имеет чувство; мы слышали порывы души его в роли Эдипа и старого Горация. Надежда в нем еще не пропала». «Искоренение всех привычек, совершенная перемена методы, новый способ выражаться» — таковы, по мнению Пушкина, условия, выполнение которых поможет Борецкому стать «актером с великим достоинством».

На фразе: «Но оставим неблагоприятное поле трагедии и приступим к разбору комических талантов», — обрывается рукопись этой незаконченной пушкинской статьи.

¹ «Обе Колосовы, мать и дочь, плясали в заключение русскую пляску» (П. Арапов. Летопись русского театра. СПб., 1861, стр. 290).

² Ср.: «... не жалко ли, не досадно ли видеть, как у нас на бенефисах, для наполнения кассы, Заира и Камилла, Гермiona и Ифигения прыгают в русских и цыганских плясках» («Сын отечества», 1819, ч. 57, № XLII, стр. 94).

³ Александра Дмитриевна Каратыгина (1777—1859) в 1802—1810 годах выступала в «первых ролях молодых царик», в 1811 году была переведена на роли «благородных матерей». В 1807 году А. Д. Каратыгина играла роль Ольги в «Пожарском» Крюковского. В ее бенефис в 1819 году эту роль исполняла уже А. М. Колосова.

⁴ Алексей Семенович Яковлев (1773—1817).

⁵ «Голос у Борецкого был сильный, но глухой, а настроение чувства принужденное» (П. Арапов. Летопись русского театра. СПб., 1861, стр. 262).

Требования, предъявлявшиеся Пушкиным к актерам, имели непосредственное отношение и к исполнившимся ими драматическим произведениям, которые воспринимаются зрителями через игру актера. Говоря, немного позднее, о сделанном Жуковским переводе «Орлеанской девы» Шиллера, Пушкин выражает опасение, что актеры, воспитанные в старой декламационной манере, могут погубить трагедию. «Но актеры, актеры! — 5-стопные стихи без рифм требуют совершенно новой декламации. Слышу отсюда¹ драммо-торжественный рев Глухорева.² Трагедия будет сыграна тоном *Смерти Роллы*».³

Имея в виду главным образом достоинство и игру актеров, Пушкин дает вместе с тем и ряд кратких, но выразительных оценок наиболее видных представителей современной ему драматургии. Эти характеристики, дополняя друг друга, создают картину довольно неприглядную: «... несовершенные творения несчастного Озерова <...> измеренные строки Лобанова <...> славянские стихи Катенина, полные силы и огня, но отверженные вкусом и гармонией».

Отношение Пушкина к драматургии Озерова было устойчивым на протяжении всей его жизни. «У нас нет театра, — писал он Вяземскому в 1823 году, — опыты Озерова ознаменованы поэтическим слогом — и то неточным и заржавым; впрочем, где он не следовал жеманным правилам французского театра? Знаю, за что полагаешь его поэтом романтическим: за мечтательный монолог Фингала <...> но вся трагедия написана по всем правилам парнасского православия».⁴

В относящихся к 1826 году заметках на полях ранней статьи Вяземского об Озерове, Пушкин, отводя мнение Вяземского о том, что «заслуги Озерова, преобразователя русской трагедии» можно сравнить «с заслугами Карамзина, образователя прозаического языка», заметил: «Большая разница. Карамзин — великий писатель во всем смысле этого слова, а Озеров — очень посредственный. Озеров сделал шаг в слог, но искусство чуть ли не отступило». В своем общем заключении о статье Вяземского Пушкин подвел итоги: «Озерова я не люблю не от зависти (сего гнусного чувства, как говорят), но

¹ Л. С. Пушкину из Кишинева, 4 сентября 1822 года: Пушкин, т. 13, стр. 45.

² Актер Александр Глухарев.

³ «Гипшанцы в Перу, или смерть Роллы» — переводная трагедия А. Коцебу.

⁴ Пушкин имеет в виду следующее место ранней статьи П. А. Вяземского «О жизни и сочинениях В. А. Озерова»: «Трагедии Озерова <...> уже несколько принадлежат к новейшему драматическому роду, так называемому романтическому» (Пушкин, т. 13, стр. 57).

из любви к искусству <...> я не вижу в нем и тени драматического искусства. Слава Озерова уже вянет — а лет через 10, — при появлении истинной критики, совсем исчезнет».

Не изменилось впоследствии отношение Пушкина и к драматургии Катенина. «Катенин <...> опоздал родиться, — писал Пушкин Вяземскому в 1820 году, — и своим характером и образом мыслей весь принадлежит 18 столетию».

Отзывы Пушкина об «Андромахе» Катенина были крайне сдержанны. III действие ее он прочитал в «Русской талии» Булгарина, полученной им не позднее апреля 1825 года. Однако упомянул Пушкин об «Андромахе» только в сентябре в письме к Катенину и то лишь в ответ на письмо последнего к нему. Уже в начале письма Пушкин подчеркивает разность своих позиций с катенинскими: «Наша связь основана не на одинаковом образе мыслей, но на любви к одинаковым занятиям». Явно иронически звучит совет: «Послушайся, милый, запись да примись за романтическую трагедию в 18 действиях (как трагедии Софии Алексеевны). Ты сделаешь переворот в нашей словесности, и никто более тебя того не достоин».¹ И этот совет дается по прочтении лучшего акта трагедии, которую Катенин считал своим первым произведением «по величию и объему, по важности рода и содержания!».

И только после этого Пушкин бегло замечает: «Прочел в Булгарине» твое 3-е действие, прелестное в величавой простоте своей. Оно мне живо напомнило один из лучших вечеров моей жизни: помнишь? ... На чердаке князя Шаховского». Последняя фраза очень показательна. Впервые опубликованный лучший акт катенинской трагедии не заставил Пушкина говорить о нем, как это было в отношении комедии Грибоедова после ее прочтения, а только привел к воспоминаниям о днях личного общения с автором. Окончательная — и, в конечном счете, отрицательная — оценка «Андромахи» была дана Пушкиным в 1830 году: «После Дмитрия Донского, после Пожарского, произведения незрелого таланта, мы все не имели трагедии. Андромаха Катенина (может быть, лучшее произведение нашей Мельпомены, по силе истинных чувств, по духу истинно трагическому) не разбудила однако же ото сна сцену, опустевшую после Семеновой».²

Пушкин был далеко не одинок в подобной оценке современной ему драматургии. Плетнев писал ему в феврале 1825 года: «... вообще полагаю наши трагедии и комедии (выключая Недо-

¹ Пушкин, т. 13, стр. 225.

² «О народной драме и о драме „Марфа Посадница“ М. П. Погодина»: Пушкин, т. 11, стр. 179—180.

росль), если не совсем ничтожными, по крайней мере дурными в отношении к другим родам, Шаховской, мне кажется, то же со временем получит за свои комедии, что Херасков получил уже от нашего века за свои поэмы. Катенина талант я уважаю, но жестких стихов его не люблю. Хмельницкий опрятен, но в нем истинной поэзии не больше, как и в наших актрисах».¹

Однако пути развития новой русской драматургии были еще не ясны. Отдельные предпринимавшиеся опыты не давали положительных результатов. Попытка Катенина воскресить на русской сцене содержание и форму строгой классической трагедии успеха не имела. По мнению современников, катенинская трагедия возвращала русский театр ко временам сумароковским. Не увенчался успехом и опыт Кюхельбекера, сделавшего попытку реализации острой политической темы в формах античной трагедии с сохранением всех атрибутов последней. Но и «Аргивяне» Кюхельбекера, как и «Андромаха» Катенина, не намечали новых путей развития русской реалистической драматургии.

В высшей степени показательны в этом отношении опыты самого Пушкина, предпринятые им во время пребывания на юге. Его поиски шли в разных направлениях. Отойдя от непосредственного общения с жизнью петербургских театров, Пушкин как бы решил приступить к испытанию и проверке на собственном творческом опыте тех различных путей развития русской драматургии, какие уже были намечены и представлены конкретными образцами. Он последовательно вступает то на путь светской комедии, разрабатывавшейся в 1815—1820 годах Грибоедовым, Хмельницким и построенной на острой интриге и благополучном конце, то обращается к традициям политической трагедии княжнинско-озеровского типа, основанной на применениях легендарно-исторического материала к современности.

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

В 1821 году Пушкин начинает работать над трехактной пьесой в стихах из светской жизни. От этого незавершенного замысла сохранились два варианта плана и черновой набросок начала одного явления.²

¹ Пушкин, т. 13, стр. 140.

² Там же, т. 7, стр. 246—247, 368—369.

Дошедшие наброски плана пьесы не дают возможности до конца раскрыть содержание ее. П. В. Анненков видел в пушкинском замысле «комедию или драму потрясающего содержания, которые могли бы выставить в позорном свете безобразия крепостничества, а вместе с тем показать и темные стороны самого образованного общества нашего».¹

Продолжая театральную традицию, идущую еще от XVIII века, Пушкин подходил к характерам своих героев с учетом особенностей дарования известных ему актеров, именами которых и обозначил действующих лиц пьесы. В качестве исполнителей ролей комедии он намечал актрису М. И. Валберхову (исполнявшую «первые роли в комедиях, драмах, иногда в трагедиях») ² и актеров И. И. Сосницкого («первые роли, особенно молодых, в Комедии и Дrame»), Я. Г. Брянского («первые роли в Трагедиях, так же в Драмах и Комедиях»), А. Н. Рамазанова («роли слуг и простаков»), В. В. Боченкова («роли комических стариков и педантов») и М. В. Величина (то же).

Содержание пьесы, повидимому, должно было сводиться к проигрышу в карты молодым барином своего старого крепостного слуги. Как можно думать, на основании сохранившихся набросков плана, пьеса должна была закончиться благополучной развязкой. Нет сомнения в том, что, задумывая пьесу такого рода, Пушкин ставил перед собой цели обличительного характера. Случаи продажи с публичного торга или обмена на собак и лошадей крепостных слуг были бытовым явлением. О них писал и Радищев в главе «Медное» своего «Путешествия», Грибоедов в «Горе от ума» и «Грузинской ночи» и другие.

В определении жанрового признака пушкинского замысла П. В. Анненков колебался между «драмой потрясающего содержания» и «обличительной комедией». Однако и в том и другом случае произведение рассматривалось им как пьеса из светской жизни. Как можно судить по сохранившимся наброскам плана, пьеса была задумана как комедия и должна была развиваться в традициях, уже представленных на русской сцене театром Хмельницкого и ранними опытами Грибоедова. Сопоставление дошедшего до нас стихотворного наброска с соответствующими образцами подтверждает это в полной мере. Комедия такого типа характеризовалась обычно небольшим ко-

¹ П. В. Анненков. Пушкин в александровскую эпоху. СПб., 1871., стр. 160.

² Список артистов российской и балетной труппы Санкт-Петербургского придворного театра. «Русская Талия», 1825, стр. 436—439.

личеством действующих лиц, блестящим диалогом и острой интригой, завершающейся благополучным концом.

Не сложны и характеры комедии такого рода, — это пока еще именно «характеры», а не типы, точно так же, как Арист, Эльмира и Сафир из «Молодых супругов» Грибоедова, Альнаскарв из «Воздушных замков» Хмельницкого, — не типы, а только «характеры».

Подобного рода характеры намечены Пушкиным в стихотворении «Всеволожскому» (1819): «жеманство в тонких кружевах», «глупость в золотых очках», «скука с картами в руках».

Персонаж роли Валберховой задуман отнюдь не как индивидуализированный образ, а лишь как характер молодой вдовы из аристократического общества. Также не могло быть ни одной индивидуализированной черты и в герое, которого предстояло играть Сосницкому. Этот характер полностью раскрыт в четырех строках реплики Валберховой:

Да ты не читывал с тех пор, как ты родился.
Ты шлафромк одним да трубкою пленился.
Ты жить не можешь там, где должен быть одет,
Где [вечно] не курят, где только банка нет.

Такие резко очерченные и вполне определенные в своей законченности характеры размещались в комедиях подобного типа всецело в зависимости от степени их участия в интриге. Зрителю они были ясны и понятны с первого появления на сцене. В пушкинской комедии образ Валберховой воспринимался бы как привычный и традиционный характер молодой аристократической вдовушки. Брянский был бы интересен не столько своими любовными отношениями с Валберховой, сколько ролью в исправлении Сосницкого.

Не удовлетворенный возможностями, открывавшимися в комедии такого рода, Пушкин прекращает работу над ней.

Оставив комедию, Пушкин обращается к трагическому жанру. К 1821 году относится его замысел большой трагедии о Вадиме Новгородском. Этот замысел по времени совпадает с периодом пушкинского сближения с В. Ф. Раевским — страстным проповедником русской самобытности. По свидетельству современников, Раевский настоятельно рекомендовал Пушкину обратить особенное внимание на богатство и разнообразие русского исторического прошлого. Страстный революционер, Раевский утверждал, что нет никакой нужды искать предметы для поэтического творчества в греческой и римской мифологии, когда русская национальная история так богата замечательными личностями, событиями и преданиями.

Образ Вадима, защитника древних свобод вольного Новгорода в борьбе против самодержавия Рюрика, особенную актуальность приобрел в предреволюционные годы. С ним связывалось представление о древней русской исконной свободе, нашедшей наиболее полное свое политическое выражение в самоуправляющейся общине вольного Новгорода. Традиции новгородской вольности приобретали характер символа древнерусской свободы, заданной насильственно введенным самодержавием. В стихотворении «Певец в темнице», написанном в Тираспольской крепости не позднее июля 1822 года, Раевский упоминал и о Вадиме.

Несомненно, что о Вадиме и политической свободе вольного Новгорода Раевский говорил с Пушкиным в период личного общения с ним. Это ясно из приведенных И. П. Липранди слов Пушкина, сказанных в июле 1822 года: «Начав читать „Певца в темнице“, он [Пушкин] заметил, что Раевский упорно хочет брать все из русской истории, что и тут он нашел возможность упоминать о Новгороде и Пскове, о Марфе Посаднице и о Вадиме».¹

Ко времени личного общения с Раевским и относятся пушкинские наброски плана и начала одного из явлений трагедии. Из следующих за приведенными выше слов Липранди, повидимому, можно сделать вывод, что Пушкин оставил работу над трагедией еще до чтения «Певца в темнице», то есть до июля 1822 года.

Непосредственным предшественником Пушкина в драматургической интерпретации образа Вадима в республиканском его аспекте явился Княжнин в своей трагедии «Вадим Новгородской» (1789).² В центре княжнинской трагедии — Вадим, один из новгородских посадников и полководец. «Свершив со славою войну», Вадим возвращается в Новгород и находит исконную новгородскую вольность попорченной самодержавием Рюрика.

Как истый республиканец, Вадим призывает сограждан к борьбе против тирана:

Граждане! вспомните то славою полно время;
Но вспомните, дабы низвергнуть гнусно бремя!

¹ Цитата из воспоминаний И. П. Липранди приводится по публикации фрагментов из них М. А. Цявловского, более точной, чем это было воспроизведено в «Русском архиве» (в сб. «Пушкин. Временник Пушкинской комиссии АН СССР», т. 6, М.—Л., 1941, стр. 46).

² Сюда не относятся опыты драматургической разработки образа Вадима в реакционном его истолковании, например, пьеса Екатерины II «Историческое представление из жизни Рюрика» (1786) и другие.

Однако сподвижники Вадима, указывая на трудности этого предприятия, советуют положиться на «помощь бессмертных», которые «случай нам удобный могут дать». На это Вадим отвечает:

Но боги дали нам свободу возвратить
И сердце, чтоб дерзать, и руки, чтоб разить!
Их помощь в нас самих! Какой еще хотите?

Вадим организует заговор. В политическую ситуацию вплетается любовная интрига. Вадим узнает, что его дочь Рамида и Рурик любят друг друга. В сердце Рамиды происходит борьба между любовью к Рурику и дочерним долгом.

Побеждает чувство долга. Заговор Вадима раскрывается. В сражении между войсками Рурика и Вадима последний терпит поражение. Но дух его не побежден. Обращаясь к Рурику, он говорит:

<...> Можешь ли, рассудок погубя,
Вообразить себе, о ты, рабов властитель!
Что ты Вадимова и духа победитель?

Однако любящий Рамиду Рурик предлагает Вадиму мир. Он утверждает, что не дорожит царским венцом и готов отказаться от него в пользу Вадима, предоставляя решение этого вопроса народу.

В ответ на это наперсник Рурика, Извед, указывает на народ «ставший пред Руриком на колена, для упрощения его владеть над ним». Такое поведение народа вызывает гневную отповедь Вадима:

О гнусные рабы, своих оков просящи!
О стыд! Весь дух граждан отселе истреблен!
Вадим! Се общество, которого ты член!

Финал трагедии смел и эффектен. Победенный на поле брани, Вадим не считает себя побежденным политически. В убеждении, что: «Нет боле у меня отечества, граждан!», Вадим решает кончить жизнь самоубийством. Предполагая, что после его смерти Рамида соединится с Руриком, он говорит: «Итак, и дочери я боле не имею». Но Рамида остается верной дочернему долгу:

<...> Смотри, достойна ль я быть дочерью твоею?

(Заколяется).

Вслед за ней кончает жизнь и Вадим. Последние слова его, обращенные к Рурику, утверждают за ним духовную победу

В венце, могущий все у ног твоих ты зреть,
Что ты против того, кто смеет умереть?

(Заколяется).

В трагедии Княжнина победа остается за самодержавной властью. Она оправдана не только военной силой Рурика, но и волеизъявлением народа.

Таким образом, истинным носителем идеи народной свободы в трагедии Княжнина является не сам народ, но — герой Вадим. Основным пафосом борьбы Вадима с самодержавием Рурика в княжнинской трагедии является пафос любви к Отечеству. Борьба с тираном — борьба за Отечество:

Мы алчем вслед тебе навек себя прославить,
Разрушить гордый трон, Отечество восставить.

Трагедия княжнинского Вадима — трагедия борца за народ, готового на гибель во имя любви к Отечеству:

Ступайте, ползайте, их¹ грома тщетно ждите;
А я, один за вас во гневе здесь кипя,
Подвигнусь умереть, владыки не терпя!

Отношение Пушкина к Княжнину было двойственным. В своих заметках по русской истории XVIII века (1822) Пушкин называет имя Княжнина в ряду имен Радищева, Фонвизина и Новикова как передовых деятелей эпохи, подвергавшихся гонению Екатерины: «Екатерина любила просвещение, а Новиков, распространивший первый лучи его, перешел из рук Шешковского,² в темницу, где и находился до самой ее смерти. Радищев был сослан в Сибирь; Княжнин умер под розгами,³ — и фон-Визин, которого она боялась, не избегнул бы той же участи, если б не чрезвычайная его известность».⁴

В первой главе «Евгения Онегина» (1823) имя Княжнина также названо вслед за Фонвизиним.

Но Пушкин невысоко ставил Княжнина как писателя. В своих заметках на полях статьи Вяземского «О жизни и сочинениях В. А. Озерова», против фразы Вяземского: «Главный недостаток Княжнина происходит от свойств души его. Он не рожден трагиком» — Пушкин написал: «То есть, он просто не поэт».⁵

¹ Богов.

² «Домашний палач кроткой Екатерины» (сноска Пушкина).

³ Слухи, ходившие в обществе, в связи с возможным допросом Княжнина у Шешковского по поводу «Вадима» и некоторых других произведений.

⁴ Пушкин, т. 11, стр. 16.

⁵ Там же, т. 12, стр. 221. Заметки Пушкина на полях статьи Вяземского об Озерове относятся к 1826 году.

В свете всего этого становится ясным, что, задумывая свою трагедию, Пушкин не мог не учитывать, безусловно, известного ему опыта политической интерпретации образа Вадима в трагедии Княжнина.

Первоначальный набросок плана пушкинской трагедии, судя по его положению в тетради, относится ко времени не позднее июля 1821 года, то есть к периоду личного общения с Раевским:

«Вадим влюблен. Рогнеда, дочь Гостомысла, она невеста Громвала — славянина Рюрика. Вадим и его шайка таятся близ могилы Гостомысла, Вадим был во дворце и в городе — и назначил свиданье Рогнеде.

Ты знаешь Громвала — зарежь его.

Рогнеда, раскаянье ее, воспоминанья, является Вадим. Рогнеда, Рюрик и Громвал. Рюрик и Громвал — презрение к народу самовластия — Громвал его защищает.

Вадим в Новгороде на вече. Вестник — толпа — Рюрик! Рогнеда открывает заговор — бунт — бой — Вадим перед Рюриком —

Вадим и Громвал, свидание, друзья детства...¹

Основываясь на данных этого наброска, с привлечением некоторых деталей позднейшего стихотворного фрагмента одного из явлений первого действия, можно, с большей или меньшей долей вероятности, наметить хотя бы в самых общих чертах содержание задуманной трагедии.

В отличие от княжнинского варианта, Пушкин выводит своего героя молодым. Он занимал высокое общественное положение и поэтому его имя широко известно народу. После перехода власти в руки Рюрика Вадим не признал его и подвергся изгнанию («Изгнанию моему давно ль рукоплескали?»). Когда власть Рюрика повернулась к народу своей оборотной стороной, вспомнили о Вадиме («Теперь зовут меня»). Вадим тайно возвращается и узнает, что Рогнеда, ранее любимая им, стала невестой друга его детства — Громвала, который, в свою очередь, сделался одним из приближенных Рюрика.² Возможно, что Рогнеда, расставаясь с Вадимом, дала слово ждать его. Об этом, может быть, говорит план начала второго действия: «Рогнеда, раскаянье ее».

¹ Пушкин, т. 7, стр. 365—366.

² Характеристика Громвала как «славянина Рюрика» означает не более как принадлежность Громвала к военной дружине Рюрика.

Повидимому, не случайно Рогнеда у Пушкина является дочерью Гостомысла, так как именно последний — и по «Истории» Карамзина (I, 114) и в княжнинской трагедии — утвердил власть Рюрика, спасая Новгород от междоусобицы. Таким образом, отход Рогнеды от Вадима и сближение ее с Громвалом обусловлены тем, что и сама Рогнеда принадлежала к кругам, поддерживавшим Рюрика.

Измена Рогнеды и ее близость к окружению Рюрика еще более укрепляют ненависть Вадима к тирану. Он создает заговор и собирает вокруг себя единомышленников.

Вадим, по своем возвращении, уже побывал незамеченным в Новгороде и назначил свидание Рогнеде. Такова завязка Пушкинской трагедии, резко отличающая ее от суровой трагедии Княжнина, где любовная интрига героя исключена полностью.

Первое действие происходит в предместьях Новгорода, близ могилы Гостомысла, где скрываются Вадим и его сообщники. Из разговоров Вадима с последними зритель узнает историю его изгнания и возвращения, рассказ о его посещении Новгорода и разговоре с Рогнедой, а также подробности заговора и предстоящего восстания против Рюрика. Желая, повидимому, устранить с своего пути соперника Громвала, который является в то же время и изменником делу свободы, Вадим приказывает одному из заговорщиков: «Ты знаешь Громвала — зарежь его». Предположение А. Л. Слонимского о том, что эти слова были сказаны Вадимом Рогнеде,¹ не убедительно. Вадим не мог обратиться к невесте Громвала со словами: «Ты знаешь его».

Тираноборческий сюжет пушкинской трагедии осложнен развитой любовной интригой. Острота ее усиливается тем, что Вадим и Рогнеда находятся в противоположных станах. Этим создаются предпосылки для душевной драмы Рогнеды,² которая, может быть, еще продолжает любить Вадима и соединила свою судьбу с Громвалом, считая Вадима погибшим. Косвенным подтверждением этого является тот факт, что Рогнеда согласилась на свидание с Вадимом. Поэтому не исключена возможность и другого варианта сюжета, при котором слова: «Ты знаешь Громвала — зарежь его», могли быть сказаны Вадиму самой Рогнедой при первом их свидании, о чем и рассказывает Вадим сообщникам.

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 —

¹ Пушкин, АН СССР, т. VII (1935), стр. 662

² «Рогнеда, раскаянье ее, воспоминация...».

бойцы противоположных станов. Как можно судить по наброску плана, Пушкин намеревался особенно сильно акцентировать этот момент в четвертом действии трагедии.

Не исключена, наконец, возможность и третьего варианта сюжета, при котором Рогнеда, связавшая себя слишком крепко с враждебным Вадиму станом, идет на свидание с ним, чтобы узнать подробности заговора и спасти свой союз с Громвалом. Возможность такого предположения вызывается тем, что в третьем действии именно Рогнеда открывает заговор и тем самым обуславливает поражение Вадима.

Второе действие, судя по тому, что в нем появляется Рюрик, повидимому, происходит во дворце. Возможно, что это — один из отдаленных покоев, в котором Рогнеда назначила свидание Вадиму. В ожидании последнего Рогнеда предается думам и воспоминаниям. Она в чем-то раскаивается. В отношении последнего возможны различные предположения, из которых наиболее вероятно, что раскаиванье Рогнеды вызвано сожалением ее о том, что, не дождавшись Вадима, она соединила свою судьбу с Громвалом. Появляется Вадим. Его разговор с Рогнедой. По его уходе появляются Рюрик и Громвал. В происходящей между ними беседе раскрываются характеры того и другого. Для Рюрика определяющим моментом является «презрение к народу самовластия», для Громвала же характерна защита народа. Не исключена возможность и того, что Вадим оказывается тайным свидетелем разговора Рюрика с Громвалом.

Тем самым может подготавливаться возможность взаимопонимания и примирения Вадима и Громвала в четвертом действии.

Третье действие происходит на Новгородской площади. Вадим выступает на вече и призывает народ к борьбе с единовластием Рюрика во имя древних гражданских свобод. Появляется вестник, возвещающий о приближении Рюрика. Это известие, очевидно, вызывает смятение в народе. Рюрик, предупрежденный Рогнедой о выступлении Вадима, является в сопровождении воинов. На площади происходит бой. Вадим, не поддержанный народом, побежден.

Четвертое действие происходит, повидимому, в темнице. Неожиданное посещение Громвала и его беседа с Вадимом. В беседе какую-то роль играют воспоминания детства.

К несколько более позднему времени, вероятно, к концу 1821 года, относится небольшой стихотворный фрагмент одного из явлений первого действия.¹ Скорее всего, это — начало

¹ Пушкин, т. 7, стр. 245.

трагедии. Отрывок воспроизводит разговор Вадима с одним из заговорщиков — Рогдаем, только что возвратившимся из Новгорода, куда он был направлен Вадимом под видом «иноземного гостя» для сбора данных о настроениях граждан. Здесь Пушкин несколько отходит от плана, по которому Вадим уже сам побывал в Новгороде.

Первый зачеркнутый вариант начала отрывка говорит о нетерпении, с каким Вадим ожидал возвращения Рогдая:

[Рогдай, мы ждем тебя; скажи, какую весть
О нашей родине ты можешь мне принести].

Окончательный текст начинается с вопроса Вадима:

Ты видел Новгород, ты слышал глас народа
Скажи, Рогдай, жива ль славянская свобода?

Рогдай отвечает:

Вадим, надежда есть, народ нетерпеливый,
Старинной вольности питомец горделивый,
Досадуя влачит позорный свой ярем

< >
Вражду к правительству я зрел на каждой
встрече

< >
Младые граждане кипят и негодуют,
Вадим, они тебя с надеждой именуют.

Далее идет зачеркнутая строка:

[Явись, и перемен ударит грозный час].

В ответной реплике, Вадим с горечью говорит о непостоянстве народа, который когда-то рукоплескал его изгнанию, а сейчас нуждается в его помощи:

Теперь зовут меня — а завтра, может, вновь
Неверна их вражда! неверна их любовь.

Однако это непостоянство народа не останавливает Вадима, так как лишний раз указывает на то, что народ нуждается в вожде. Это выражено в последней строке реплики Вадима:

Но я не изменю.

Отличие образа Вадима в данном стихотворном отрывке от образа, намеченного планом, очевидно, и объясняется особенностями политической эволюции Пушкина, имевшей место за время от составления плана до написания данного отрывка.

А. Л. Слонимский без достаточных оснований связывает высказывания Вадима о непостоянстве народа с пушкинскими настроениями, отразившимися в стихотворении «Свободы сея-

тель пустынный...», написанном в 1823 году,¹ в то время, как работа над «Вадимом» целиком падает на 1821 год. Этот последний год, в плане пушкинских настроений, резко отличается от последующего 1822, а тем более от 1823 года.

Признание непостоянства народа и утверждение решающей роли героя, наиболее ярко характеризующие политическое лицо Вадима, в своих истоках восходят не к периоду 1822—1823 годов, а ко временам более ранним. Они характеризуют не те социально-политические позиции, к которым Пушкин приходил начиная с 1822—1823 годов, а позиции, от которых он уже отходил. Противопоставление народного вождя косности и непостоянству народа, пафос романтической борьбы сильной личности во имя народа — все это было естественным для рационалистического мышления просветителей XVIII—начала XIX века. Такое понимание роли народного вождя полностью определяет особенности тираноборческой трагедии Княжнина с одиноким героем, лишенным поддержки народа. Это же, в конечном счете, определило и особенности отношения к народу и высокий пафос индивидуального жертвенного подвига во имя народа в литературе декабризма.

В плане драматургическом пушкинская трагедия менее строга, чем «Вадим Новгородской» Княжнина, где любовная интрига героя исключена полностью. В этом отношении «Вадим» Пушкина по своему построению гораздо ближе к трагедии озеровского 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». Отказ Пушкина от попытки реализации условно-исторической темы в традициях двухплановой политической трагедии княжнинско-озеровского типа, с центральным образом свободолюбивого романтического героя, в высшей степени показателен. Писать в таком тоне и духе для Пушкина было уже невозможно.

Оставив работу над трагедией, Пушкин сделал попытку использовать замысел о Вадиме в плане романтической поэмы. Тотчас же, вслед за последней строкой отрывка из трагедии, он записывает начало плана поэмы о Вадиме.² Сюжет задуманной поэмы, как можно судить по наброску плана, большого сходства с трагедией не имеет. Поэма начинается с рассказа о прибытии Вадима на родину после нескольких лет странствий.

¹ Пушкин, АН СССР, т. VII (1935), стр. 661—662.

² Пушкин, т. 4, стр. 370—371.

Вадим проводит ночь у костра на берегу реки. Под утро он засыпает и видит во сне Новгород и Рогнеду.¹ Затем он идет к Новгороду. У могилы Гостомысла Вадим встречает друзей. Создается заговор. В Новгороде Вадим назначает свидание Рогнеде. Далее, Вадим попадает на свадебный пир во дворце Рюрика, который выдает свою дочь за полководца Стемида и пр.²

Набрасывая план поэмы, Пушкин предполагал, повидимому, в соответствующем месте ее использовать материал стихотворного отрывка из трагедии, воспроизводящего разговор Вадима с Рогдаем. Это можно видеть из следующей наметки плана: «Могила Гостомыслова, он находит там друга: из 1 сцены трагедии. — Заговорщики клянутся умереть за свободу Новгорода».³

По напечатанному в «Московском вестнике» отрывку из поэмы можно установить отдельные черты Вадима, каким он представлялся Пушкину в период его работы над трагедией и поэмой:

<...> Блестает младость
В его лице; как вешний цвет
Прекрасен он; но, мнится, радость
Его не знала с детских лет;
В глазах потупленных кручина;
На нем одежда славянина
И на бедре славянский меч.
Славян вот очи голубые,
Вот их и волосы влатые,
Волнами падшие до плеч.

Работа над поэмой была так же оставлена, как и работа над трагедией, и к теме о Вадиме Пушкин более не возвращался. Условно-историческая тема, впервые возникшая в «Руслане и Людмиле», явилась наиболее ранним проявлением пушкинского историзма, выразившимся в границах и формах, соответствовавших уровню идейного и художественного развития Пушкина в 1817—1820 годах. К 1822 году историческое мышление Пушкина было уже иным. Это видно хотя бы из пушкинских заметок по русской истории XVIII века, датированных

¹ Фрагмент поэмы под заголовком: «Сон» (отрывок из Новгородской повести: «Вадим») был напечатан в «Памятнике отечественных муз» на 1827 год, стр. 253.

² Начало поэмы, рассказывающее о прибытии Вадима и о ночи, проведенной им у костра, было напечатано в «Московском вестнике» (1827, ч. 5, № XVII, стр. 3—7) под заголовком «Отрывок из неоконченной поэмы. (Писано в 1822 году)».

³ Пушкин, т. 4, стр. 371.

августом 1822 года. Поэтому попытка вернуться в «Вадиме» к условно-исторической тематике противоречила всей логике политического, исторического и художественного развития Пушкина.

Одной из труднейших проблем, с которой пришлось столкнуться Пушкину при переходе от привычной эпической традиции к новым для него принципам построения драматического произведения, была проблема создания и раскрытия сценического характера.

В эпическом повествовании сам автор, часто даже не скрывая своего лица (например в «Руслане и Людмиле», «Евгении Онегине»), дает характеристику героя, рассказывает о его жизни, переживаниях и поступках.

В произведениях драматических события разворачиваются, закономерно вырастая из поступков самих героев, без видимого авторского участия. Лиза в грибоедовской комедии, переводя стрелки часов и заставляя последние бить и играть для того, чтобы прервать свидание Софьи и Молчалина, тем самым вызывает приход Фамусова. Падение Молчалина с лошади и обморок Софьи вызывают реакцию со стороны Чацкого, обуславливающую дальнейшее развитие действия в определенном направлении.

Опыты Пушкина по использованию драматической формы в произведениях эпического жанра были впоследствии высоко оценены Дельвигом, который писал в 1830 году в «Литературной газете», что Пушкин «в сцене Заремы с Марией уже ясно обнаружил истинно-драматическое дарование, с большим блеском развившееся в трагедии „Борис Годунов“».

При оценке чисто-драматургических свойств фрагментов пушкинских поэм, написанных в драматизированной форме, мы неизбежно сталкиваемся с рядом существенных проблем, обусловленных спецификой драматического жанра.

И если мы, с учетом всего этого, подойдем хотя бы к «Цыганам», где драматизированные фрагменты текста составляют большую часть поэмы, то должны будем признать, что традиционная оценка высокого драматургического качества этих мест поэмы является не совсем точной.

Первый большой фрагмент поэмы, написанный с разделением на лица, по существу, не является драматическим: он рассказывает о героях средствами эпического повествования, а не показывает их в действии и, тем более, не раскрывает переживаний их через действие. Вступительные вопросы Земфиры введены в текст лишь для того, чтобы дать возможность Алеко произнести свой большой лирический монолог: «О чем жалеть? Когда б ты знала». Последующая ее реплика лишь разбивает

этот длинный монолог на две части. Рассказ Старого Цыгана об Овидии явно входит в лиро-эпическую ткань поэмы, а не в ее драматическую часть. И, наконец, заключительный монолог Алеко, дающий общую оценку судьбы Овидия, написан всецело в духе и тоне таких пушкинских лирических стихотворений, как «Сцена из Фауста» и «Герой».

Элемент драматический возникает в сцене с песней Земфиры. Здесь Пушкин уже не рассказывает о переживаниях Алеко, как в первом случае, а, скорее, показывает их, связывая возникновение этих переживаний с песней Земфиры. Не случайно, эта сцена кончается сценической ремаркой. В гораздо большей степени элемент драматизма содержится в сцене тяжелого сна и пробуждения Алеко. Следующий за этой сценой, диалог Алеко и Старого Цыгана целиком построен на лирических декларациях того и другого. Диалог Земфиры и Молодого Цыгана мог бы войти в поэму и без обозначения действующих лиц, как, например, входит в общую повествовательную ткань «Евгения Онегина» разговор Онегина с Ленским.

Так же почти не содержит элемента драматического действия и сцена убийства, несмотря на включение в текст ее двух сценических ремарок.

Драматизированные диалоги в пушкинских поэмах и стихотворениях имеют мало общего с чисто драматическим жанром и выполняют иные функции. Их задача — лирические высказывания героев о самих себе. Примеров этому в пушкинском творчестве — достаточно: в поэмах: «Бахчисарайский фонтан» (1823), «Цыганы» (1824), «Полтава» (1828), «Анджело» и «Тазит» (1833); в лирике: «Разговор книгопродавца с поэтом» (1824), «Жених» и «Сцена из Фауста» (1825), «Герой» (1830).

2

Особенную актуальность размышления Пушкина о драматургии и драматическом искусстве приобрели в 1824—1825 годах, в связи с замыслом трагедии о Годунове. К разрешению возникавших в процессе работы над трагедией вопросов Пушкин подходил, будучи основательно ознакомленным с последними достижениями научно-теоретической и художественной мысли в этой области.

Приступая к работе Пушкин пересматривал, продумывал и расценивал все известные ему драматургические системы.¹

¹ В письме к брату 14 марта 1825 года Пушкин просил выслать ему «Sismondi (litterature) da. Schlegel (dramaturgie)». Так же внимательно читал

Суждения Пушкина этого времени о классицизме вообще и о французской классической драматургии в частности не оставляют сомнений в их глубокой принципиальности. Традиция французского классического театра неприемлема для него по своим «жеманным правилам».

Непосредственно к периоду работы Пушкина над «Борисом Годуновым» относятся следующие суждения его о французском классическом театре: «Кто напудрил и нарумянил Мельпомену Расина и даже строгую музу старого Корнеля? Придворные Людовика XIV. Что навело холодный лоск вежливости и остроумия на все произведения писателей 18-го столетия? Общество M-es du Deffand, Bonfflers, d'Erinau, очень милых и образованных женщин. Но Мильтон и Данте писали не для *благоклонной улыбки прекрасного пола*».¹ Последние слова выделены самим Пушкиным. Только что закончив свою трагедию, Пушкин в письме к П. А. Плетневу в марте 1826 года охарактеризует ее направленность буквально этими же словами, подчеркивая принципиальное отличие ее и от «напудренной и нарумяненной» Мельпомены французской классической драматургии и от произведений французской литературы XVIII века, отмеченных придворным «холодным лоском вежливости и остроумия»: «... в моем Борисе бранятся по-матерну на всех языках. Это трагедия не для прекрасного полу».²

Уже сейчас Расин воспринимается Пушкиным как «маркиз Расин».³ Несколько позднее Пушкин будет говорить о «придворном обычае трагедии Расина».⁴

Пушкин настаивает на полном устранении единств времени и места, стесняющих свободу драматурга и приводящих к ряду явных несообразностей: «Заговоры, изъяснения любовные, государственные совещания, празднества — все происходит в одной комнате! — Непомерная быстрота и стесненность происшествий».⁵ Так же решительно протестует Пушкин и против на-

Пушкин статью Гизо, предпосланную последнему по времени (1821) французскому изданию Шекспира и содержащую характеристику основных особенностей шекспировской драматургии.

¹ О предисловии г-на Лемонте к переводу басен Крылова (1825): Пушкин, т. 11, стр. 33.

² П. А. Плетневу, 7 (?) марта 1826 года: Пушкин, т. 13, стр. 266.

³ Л. С. Пушкину, январь—начало февраля 1824 года: Пушкин, т. 13, стр. 86.

⁴ Набросок предисловия к «Борису Годунову» (1830): Пушкин, т. 11, стр. 141.

⁵ «Изо всех родов сочинений самые неправдоподобные...» (1825): Пушкин, т. 11, стр. 39.

персников и разговоров à parte: «...наперсники <...> à parte столь же несообразны с рассудком».¹

В данном случае речь идет не о критике отдельных недостатков драматургического творчества Корнеля или Расина, но о признании несостоятельности в новых условиях всей драматургической системы классицизма в целом.

Сложившаяся в определенных социально-политических условиях стройная и законченная система литературного классицизма явилась художественным производным этих условий. Поэтому чисто-рационалистические попытки воскрешения ее в новых исторических условиях были обречены на неудачу. Вся логика социально-исторического и художественного развития Пушкина, отвергнувшего и романтический индивидуализм художественной системы Жуковского, и социальную и историческую романтику декабристского литературного стиля, делала органически невозможной для него ориентацию на основные принципы художественной системы классицизма.

Ограничение действия драмы пределами одного дня или суток в драматургической системе классицизма неизбежно приводило к необходимости показа характеров не в становлении и развитии, а лишь в последней, завершающей фазе этого процесса. Между тем, Пушкин уже в этот период стремился изображать действительность, как современную, так и историческую в сложном и противоречивом процессе развития.

Таким образом, отрицание основ драматургической системы и поэтики классицизма являлось закономерным следствием всего идейного и художественного развития Пушкина. Наиболее значительные и принципиальные положения, к каким Пушкин пришел в результате своих раздумий о характере драматургии классицизма, он обобщил в письме к Н. Н. Раевскому в 1825 году. До нас дошел лишь недописанный черновик этого письма на французском языке. Может быть письмо и не было отослано.

Основная мысль Пушкина — о «правдоподобии» и «неправдоподобии» драмы вообще как жанра — всецело направлена против драматургической поэтики классицизма. Единство места, обусловленное стремлением обеспечить правдоподобие сценического зрелища, заставляет драматурга показывать всех лиц и все события в одном месте на протяжении всей трагедии. Это считается «правдоподобием». Но это правдоподобие в себе же самом несет и самоотрицание, ибо что может быть более неправдоподобным, чем то обстоятельство, что актеры на под-

¹ «Изю всех родов сочинений самые неправдоподобные...» (1825): Пушкин, т. 11, стр. 39.

мостках ведут себя так, как будто бы рядом с ними не существует переполненного зрителями зала.

Самоотрицание правдоподобия несёт в себе и закон единства времени. Величайшие драматурги классицизма, располагая трагедию в пределах 24 часов, вмещали в этот промежуток времени события нескольких месяцев, что уже, само по себе, неправдоподобно.

Такое же неправдоподобие Пушкин видит и в условном языке всякого драматического произведения. Традиция поэтики классицизма — заставлять героя говорить так, чтобы в каждой фразе его, даже наиболее обычной, проявлялся непременно *весь* его характер — обуславливает явное неправдоподобие диалога: «Заговорщик говорит: *Дайте мне пить*, как заговорщик, — это просто смешно». Бесполезны, по мнению поэта, всякие попытки смягчения этих несообразностей путем внесения мелких поправок непринципиального характера.

До какой степени принципиально важными для Пушкина были эти вопросы о «правдоподобии» или «неправдоподобии» драматического произведения, показывает и то, что в 1830 году Пушкин вновь возвращается к ним в незавершенной статье о народной драме и трагедии М. П. Погодина «Марфа Посадница». В черновых набросках этой статьи Пушкин поднимается до очень широких обобщений в решающем вопросе об отношении искусства к действительности. Пушкин категорически отвергает основное положение эстетики классицизма о том, что «прекрасное есть подражание изящной природе и что главное достоинство искусства есть польза». На примере чисто мраморных или медных произведений скульптуры, которые нравятся нам больше, чем раскрашенные статуи, Пушкин устанавливает принцип характерной условности всякого художественного произведения, вытекающий из самой специфики искусства. Между тем, замечает он, «правдоподобие все еще полагается главным условием и основанием драматического искусства».

Опровергая это положение, Пушкин утверждает, что как раз в драматическом искусстве принцип правдоподобия действительности — наиболее спорен.

Действительно, если в таких литературных жанрах, как поэма, роман, ода, элегия, художник в состоянии заставить воспринимающего принять отражение действительности за самую действительность («В оде, в элегии можем думать, что поэт изображал свои настоящие чувствования, в настоящих обстоятельствах»), то совершенно иное имеет место в восприятии драматического произведения, написанного для театра и получающего свое полное воплощение лишь на театральной сцене: «Но

где правдоподобие в здании, разделенном на две части, из которых одна наполнена зрителями, которые условились etc etc».

Специфические особенности театрального воплощения идеи и материала драматического произведения уже сами по себе определяют условную неправдоподобность всякого сценического действия, происходящего на сцене и воспринимающегося зрителями, сидящими в зале: «Что, если докажут нам, что самая сущность драматического искусства именно исключает правдоподобие?».

Не видит Пушкин гарантий истинного правдоподобия и в педантическом соблюдении исторической точности (хотя и это важно) в воспроизведении на сцене внешних аксессуаров изображаемой эпохи. Речь в данном случае идет не о том, что правдоподобие показа особенностей исторической эпохи излишне. Речь идет о том, что даже самое точное соблюдение драматургической исторической внешности еще не обуславливает драматургического правдоподобия. И на вопрос: «Какого же правдоподобия требовать должны мы от драматического писателя?» — Пушкин отвечает: «Истина страстей, правдоподобие чувствований в предполагаемых обстоятельствах — вот чего требует наш ум от драматического писателя».

Нетрудно заметить, что в этой формуле 1830 года Пушкин в предельно сжатых и четких словах раскрывает те же положения, какие были ему ясны и в период работы над «Борисом Годуновым»: «Правдоподобие положений и правдоподобие диалога — вот истинный закон трагедии».

Реальная связь и преемственность между этими двумя формулами 1825 и 1830 годов станут особенно явственными при сопоставлении с известным отзывом Пушкина о комедии Грибоедова в письме к А. А. Бестужеву конца января 1825 года: «Теперь вопрос. В комедии Горе от ума кто умное действующее лицо? Ответ: Грибоедов. А знаешь ли что такое Чацкий? Пылкий, благородный и добрый малый, проведенный несколько времени с очень умным человеком (именно с Грибоедовым) и напитавшийся его мыслями, остротами и сатирическими замечаниями. Все, что говорит он, — очень умно. Но кому говорит он все это? Скалозубу? На бале московским бабушкам? Молчалину? Это непорочно. Первый признак умного человека — с первого взгляда знать, с кем имеешь дело и не метать бисера перед Репетиловыми и тому подобными».¹

Отзыв Пушкина может быть расшифрован следующим образом. «Истина страстей» дана Грибоедовым в образе Чацкого:

¹ Пушкин, т. 13, стр. 138.

«Все, что говорит он — очень умно». Но «правдоподобие чувствований в предполагаемых обстоятельствах», по мнению Пушкина, в комедии Грибоедова не выдержано: «Кому говорит он (Чацкий, — Б. Г.) все это?». Чацкий раскрывает себя перед Скалозубом, Молчалиным, перед «московскими бабушками»: «Это непростительно». Иными словами. Чацкий, если он действительно умный человек (а он таковым является), не только не должен был, но и не мог раскрывать всего себя с такою страстностью перед Скалозубом, Молчалиным и московскими бабушками.

Вся значительность и глубина блестящей формулы Пушкина об «истине страстей, правдоподобию чувствований в предполагаемых обстоятельствах» становится особенно убедительной при сопоставлении ее с позднейшей формулой Энгельса о реализме: «На мой взгляд, реализм подразумевает, помимо правдивости деталей, правдивость воспроизведения типичных характеров в типичных обстоятельствах. Характеры у Вас¹ достаточно типичны в тех пределах, в каких они действуют, но нельзя того же сказать об обстоятельствах, которые их окружают и заставляют их действовать».² Ср.: «Все, что говорит он, — очень умно. Но кому говорит он все это? Скалозубу? На бале московским бабушкам? Молчалину? Это непростительно».

Не следует, однако, делать поспешных выводов о безоговорочном отрицании Пушкиным отдельных положительных завоеваний классицизма, закономерно и последовательно входящих и в новую художественную систему как момент преемственности художественного развития. Отрицая утратившую свой внутренний смысл систему классицизма в ее целом, Пушкин не отказывался от отдельных достижений ее поэтики и после окончательной победы реалистического начала в своем творчестве. К этим положительным завоеваниям классицизма следует отнести сохраняемые Пушкиным строгость и чистоту художественной формы, подчинение всех ее сторон единому плану и ту внутреннюю целеустремленность действия, которую Пушкин имел в виду, настаивая на сохранении единства действия.³

Но основной принцип драматического разрешения поставленной в трагедии задачи — в части построения сценических образов и в отношении развития действия — в «Борисе Годунове» совершенно отличен от основных принципов драматиче-

¹ Герои повести мисс Гаркнес «Городская девушка», посланной автором на отзыв Энгельсу.

² Письмо Ф. Энгельса к мисс Маргарет Гаркнес начала апреля 1888 г. К. Маркс и Ф. Энгельс, Сочинения, т. XXVIII, 1940, стр. 27.

³ «О трагедии», 1825: Пушкин, т. 11, стр. 39.

ской поэтики классицизма. Особенно ясно это видно хотя бы из резко отрицательного отзыва о пушкинской трагедии такого убежденного и принципиального последователя Расина, каким был П. А. Катенин.¹

Отзыв Катенина выдержан всецело в духе его драматургических убеждений. Верный своим взглядам, он уже заранее был настроен отрицательно по отношению к новаторству Пушкина. Если по напечатанной в «Московском вестнике»² сцене «Ночь. Келья в Чудовом монастыре» Катенин «ожидал (конечно не трагедии, которой и в помине нет), а чего-то, если не для изящного чувства, по крайней мере, для холодного рассудка», то, ознакомившись с трагедией в целом, Катенин не скрывает своего раздражения: «...целое не объято. Я уже не говорю в драматическом смысле» (т. е. в отношении самого принципа построения трагедии). И Катенин пишет о том, как надо было Пушкину строить свою трагедию: «Следовало сначала Бориса показать во всем величии; клятва в церкви, сорочкой делится с народом, общий восторг, бегство татар, убоявшихся одного вида русской рати», и пр. Совершенно ясно, что в данном случае имеется в виду структура «высокой» трагедии классического типа. Особенно не понравилось Катенину сцена «Ночь. Сад. Фонтан» («признание Марине в саду — глупость без обвиняков»), и опять, как в первом случае, Катенин говорит о том, как надо было строить эту сцену: «...сцену должно было вести совсем иначе, хитрее: Марине выведывать, Самозванцу таиться; наконец, она бы умом своим вынудила его личину сбросить, но как властолюбивая женщина, дала слово молчать, буде он обещает всем, что есть святого, на ней жениться, сделавшись царем». Разница в подходе к построению плана и сценических образов у Катенина и Пушкина станет особенно очевидной, если вспомнить отзыв Пушкина о «Горе от ума» Грибоедова: «Драматического писателя должно судить по законам, им самим над собою признанным. Следств^{енно} не осуждаю ни плана, ни завязки, ни приличий комедии Грибоедова».³

К этому же времени относится и изменение взглядов Пушкина на драматическую систему Байрона. В этом отношении показательны его суждения в письме к Н. Н. Раевскому второй половины июля 1825 года. Полное же сходство и ряд тек-

¹ Письмо П. А. Катенина к неизвестному лицу, датированное 1 февраля 1831 года. Опубликовано А. Станкевичем с сб. «Помощь голодающим» (М., 1892, стр. 253—258).

² «Московский вестник», 1827, ч. I, № 1, стр. 3—10.

³ Письмо А. А. Бестужеву, конец января 1825 года: Пушкин, т. 13, стр. 138.

стологических совпадений суждений о Байроне данного письма с позднейшими заметками Пушкина о Байроне 1827 года, дают основания считать общую систему пушкинских взглядов на драматургию Байрона сложившейся уже к 1825 году и позволяют пользоваться заметками 1827 года на равных основаниях с письмом к Раевскому 1825 года для характеристики суждений Пушкина о драматургии Байрона в период работы над «Борисом Годуновым».

Пушкин отмечает художественную несамостоятельность Байрона-драматурга. Оригинальный в поэмах, он становится подражателем в своих драмах: «... в *Manfred'e* подражал Фаусту, заменяя простонародные сцены и субботы другими, по его мнению, благороднейшими <...> В других трагедиях, кажется, образцом Байрону был *Alfieri*».¹ В трагедиях Байрона Пушкин не усматривает драматического плана: «Каин имеет одну токмо форму драмы, но его бессвязные сцены и отвлеченные рассуждения в самом деле относятся к роду скептической поэзии: Чильд-Гарольда».²

Основным же пороком Байрона-драматурга Пушкин считает его неспособность создавать подлинно драматические характеры, сложные и жизненно-правдивые. «В конце <концов> он постиг, создал и описал единый характер (именно свой), все, кроме некоторых сатирических выходов, рассеянных в его творениях», отнес он к сему мрачному, могущественному лицу, столь таинственно пленительному. Когда же он стал составлять свою трагедию — то каждому действующему лицу роздал он по одной из составных частей сего мрачного (?) и сильного характера — и таким образом раздробил величественное свое создание на несколько лиц мелких и незначительных».³ Пушкин отмечает стремление Байрона строить характеры героев, исходя из какой-либо одной особенности характера: «Вспомните Озлобленного у Байрона (*ha pagato*)⁴ — это однообразие, этот подчеркнутый лаконизм, эта непрерывная ярость, разве все это естественно?».⁵ Эту байроновскую манеру Пушкин связывает с неизжитыми традициями французской классической системы.

Пристальное внимание Пушкина в этот период — особенно в связи с переоценкой драматургии Байрона («Как мелок по-

¹ <«О драмах Байрона»> (1827): Пушкин, т. 11, стр. 51.

² То же.

³ То же.

⁴ Он заплатил!

⁵ Н. Н. Раевскому, вторая половина июля 1825 года. (Подлинник на французском языке). Пушкин, т. 13, стр. 198.

«сравнению с ним (Шекспиром, — Б. Г.) Байрон-трагик!»)¹ — привлекла драматическая система Шекспира, несмотря на то, что далеко не все в ней для Пушкина было приемлемо.

Характер пушкинской восприимчивости Шекспира был всецело обусловлен теми особенностями философского и художественного развития Пушкина, которые закономерно и последовательно привели его от внеисторического романтизма «Вадима» к глубокому историзму «Бориса Годунова».

В драматургии Шекспира Пушкин видел строгую и законченную драматическую систему, где все частности обусловлены одной общей идеей, определенным отношением к миру, действительности, обществу, человеку. «Трагедия *Ромео и Джульетта* <...> так явно входит в его драматическую систему <...> что ее должно почтить сочинением Шекспира»,² — писал Пушкин в то время, когда «Ромео и Юлия» далеко еще не всеми признавалась трагедией Шекспира.

Следует подчеркнуть, что распространенная в то время формула, «система Шекспира» употреблялась и самим Пушкиным и его современниками не только для обозначения индивидуальной творческой манеры Шекспира, но и как формула новой драматургии, освобожденной от стеснительных оков классицизма. В своих «Письмах из Парижа» П. А. Вяземский писал: «Шутки Вольтера на Шекспира иногда очень забавны, но между тем Шекспир здравствует и едва ли не царствует. Вот что говорит Гизо в критической статье о нем: „Ныне уже идет дело не о гении и не о славе Шекспира <...> важнейший вопрос возникнул ныне, вопрос о том: система драматическая Шекспира не лучше ли системы вольтеровой?“».³

Важно отметить также, что «законы драмы шекспировой» Пушкин понимал и расценивал, как законы народной драмы: «... признаюсь искренно, неуспех драмы моей огорчил бы меня, ибо я твердо уверен, что нашему театру приличны народные законы драмы шекспировой — а не придворный обычай трагедии Расина».⁴

Основной особенностью драматургии Шекспира Пушкин считал его метод «вольного и широкого изображения характеров, небрежного и простого составления типов». Шекспир «никогда не боится скомпрометировать своего героя, он заставляет его говорить с полнейшей непринужденностью, как в жизни, ибо уверен, что в надлежащую минуту и в надлежащих обстоя-

¹ Пушкин, т. 13, стр. 197.

² О «Ромео и Джульетте» Шекспира: Пушкин, т. 11, стр. 83.

³ П. А. Вяземский, Полн. собр. соч., ч. I, СПб., 1878, стр. 229.

⁴ Пушкин, т. 11, стр. 141.

тельстввах он найдет для него язык, соответствующий его характеру».¹ Эти наблюдения, сделанные Пушкиным в 1825 году, аналогичны более развернутым и построенным на противопоставлении с мольеровской драматургией суждениям в более поздних пушкинских заметках: «Лица, созданные Шекспиром, не суть как у Мольера, типы такой-то страсти, такого-то порока; но существа живые, исполненные многих страстей, многих пороков; обстоятельства развивают перед зрителем их разнообразные и многосторонние характеры».²

Эти свойства сценических характеров Шекспира Пушкин считал отличительной чертой его драматической системы. Основу же этой системы Пушкин видел в том, что характеры сценических героев раскрываются под воздействием окружающих их и влияющих на них обстоятельств.

Но, признавая теоретически эти положения плодотворными, Пушкин уже не мог удовлетворяться теми методами реализации их, какими удовлетворялся Шекспир.

Основные черты и особенности шекспировской драматургии всецело обусловлены характером эпохи английского Возрождения. Эта эпоха борьбы новых общественных сил с феодализмом определила не только тематику шекспировских трагедий, но и характерные особенности их героев, наделенных, как правило, сильной и глубокой индивидуальностью, утверждающих высокие права человеческой личности. Отсюда — столь характерная для Шекспира гиперболизация этой личности и невероятное напряжение страстей, определяющих внутренний мир героев.

Все это, в свою очередь, закономерно приводило к преувеличенному пониманию роли личности в историческом процессе и к снижению роли и значения в этом процессе широких народных масс.

Общественно-политическая концепция Шекспира обосновывала развитие историко-социального процесса деятельностью и борьбой богато одаренных и сильных личностей.³ В «Борисе Годунове», наоборот, на первый план выдвинута социальная активность широких народных масс, которые становятся решающей силой в переломные моменты отечественной истории. Это решающее обстоятельство и обусловило коренное отли-

¹ Н. Н. Раевскому, вторая половина июля 1825 года. (Подлинник на французском языке): Пушкин, т. 13, стр. 198.

² Table-Talk: Пушкин, т. 12, стр. 159—160.

³ В. Г. Белинский писал: «Что составляет содержание Шекспировских драматических хроник? — борьба личностей, которые стремятся к власти и оспаривают ее друг у друга» (В. Г. Белинский, Полн. собр. соч., т. XII, М.—Л., 1926, стр. 147).

чие драматической системы Пушкина — в тех ее очертаниях, какие определились в «Борисе Годунове» — от шекспировской. Это отличие состоит в принципиально ином понимании «обстоятельств», которые «развивают перед зрителем <...> разнообразные и многосторонние характеры» героев. В огромной шекспировской трилогии о Генрихе VI таким обстоятельством является борьба за королевский престол Ланкастерской и Йоркской династий. Роль народа в этой борьбе ничтожна. Характерный эпизод мятежа Джека Кеда введен для наглядной иллюстрации тягчайших последствий распада государственности. В «Ричарде III» таким обстоятельством является преступная страсть к власти самого Ричарда, влияющая на других и определяющая поведение окружающих его людей. Трагедия последовательно рисует кровавый путь его к престолу, овладение им ценой тягчайших преступлений и неизбежную гибель от руки небесного правосудия, воплощенного в светлом образе Ричмонда.

Совершенно иного характера обстоятельства положены в основу пушкинской трагедии. Успех и победа Самозванца обусловлены отнюдь не его личными качествами. Ничтожна роль и боярства в поражении Годунова. Победы Самозванца и «мирные его завоеванья, когда везде без выстрела ему послушные сдавались города, а воевод упрямых чернь вязала», в пушкинской трагедии всецело обусловлены возникшим широким народным движением против режима Годунова. Это обстоятельство, в свою очередь, развивает и самый образ народа, раскрывающийся в различных своих аспектах — от безразличия и равнодушия на Девичьем поле до мятежных призывов «мужика на амвоне» и потрясающего безмолвия в финале трагедии.

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

Сказанное находит подтверждение и в глубоко историчном отношении к Шекспиру со стороны Энгельса в его суждениях о трагедии Лассаля «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, то есть борьба дворянства с князьями, но не показан при этом широкий фон крестьянского движения. «Согласно моему пониманию драмы, — писал Энгельс, — требующему, чтобы за идеальным не забывать реалистического, за Шиллером — Шекспира, привлечение тогдашней, поразительно пестрой плебейской

общественности дало бы совершенно иной материал для оживления драмы».

Развивая эту мысль, Энгельс указывает далее, что, безотносительно к оценке литературного дарования Лассала 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 XVII века, даже такого гения, как Шекспир: «Какие только поразительно характерные образы ни дает эта эпоха разложения феодальных связей в лице странствующих королей-нищих, побирающихся ландскнехтов и всякого рода авантюристов — поистине фальстафовский фон, который в исторической драме такого типа был бы еще эффективнее, чем у Шекспира».¹

Глубокое различие между пушкинским историзмом и шекспировским становится ясным при сравнении самого метода художественной интерпретации исторического материала у Шекспира и Пушкина. Принципиальное отличие шекспировских хроник от пушкинской трагедии в том, что, несмотря на свой внешний исторический колорит, исторические хроники Шекспира являются все же условно-историческими. Эта условность еще более подчеркивается введением фантастического элемента, играющего столь значительную роль в шекспировской драматургии и совершенно отсутствующего у Пушкина. Приведем только один пример.

Третья сцена пятого действия трагедии «Жизнь и смерть короля Ричарда III» показывает 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 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 в палатку. На другой стороне сцены вновь появляется и входит в палатку Ричард. Обе палатки закрываются. Ричард и Ричмонд засыпают. Наступает ночь. Между двумя палатками поднимается тень убитого Ричардом Эдуарда, сына Генриха VI. Обращаясь в сторону Ричарда, тень произносит слова страшного заклятия и предсказывает ему смерть:

¹ К. Маркс и Ф. Энгельс, Сочинения, т. XXV, 1936, стр. 260—261.

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 детей Эдуарда, королевы Анны и Букингэма. Наступает ранее утро. Тени исчезают. Ричард в ужасе просыпается и в пространным 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.

По его уходе к войску также просыпается в своей палатке Ричмонд. Вошедшим лордам он рассказывает о своем сне, предвещающем победу:

Все души, что злой Ричард погубил,
 Казалось мне, слетелися в палатку
 И мне кричали: «не робей! Победа!»

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

С сценической точки зрения эта сцена — один из изумительнейших образчиков гениального драматургического мастерства Шекспира. С исторической точки зрения это — сплошная условность.

Шекспир интересуется главным образом человеческим характером вообще, условнодвигаемым им в рамки исторических событий и эпохи. Гамлет как характер не обязательно должен был появиться в Дании, а Фальстаф — в XV веке. Часто характеры шекспировских героев перерастают рамки отведенной им эпохи, и это давало буржуазно-позитивистской критике основание говорить о чертах «общечеловеческого» характера в них. Пушкин, наоборот, стремится создать не человеческие характеры вообще, а исторические характеры, свойственные данной эпохе, данному народу, данной социальной группе. Реалистическая основа пушкинского историзма приводила его к исключительной художественной конкретности. Схимник, провед-

ший свою младость в пирах «за царскою трапезой» и битвах «под башнями Казани», — фигура, характерная не для европейского средневековья, не для католицизма, не для Востока, а именно для России конца XVI—начала XVII века.

Юродивый, поносящий царя на московской площади, это — не условный «прорицатель» европейской литературной традиции, а именно русский юродивый, каких было много на Руси, с его исторически-правдоподобным обликом и речью.

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

Правильное понимание исторического процесса приводило Пушкина к поразительно верному реалистическому его изображению, в чем он далеко опережал своих современников в России и на Западе, которые и после окончания Пушкиным «Бориса Годунова» (1825) еще долгие годы продолжали оставаться на позициях исторического романтизма («Лига» Л. Вите — 1826—1829; «Кромвель» В. Гюго — 1827; «Генрих III и его двор» А. Дюма — 1829, и пр.).

Большинство из приведенных выше мыслей Пушкина о драматическом искусстве развиты им несколько позднее на разборе слабой и малохудожественной трагедии Погодина «Марфа Посадница» (1830), написанной под сильнейшим и непосредственным влиянием «Бориса Годунова». Пушкин заинтересовался этой трагедией главным образом потому, что увидел в ней попытки реализовать те драматические принципы, к которым он пришел в процессе работы над своей трагедией. Поэтому суждения Пушкина о трагедии Погодина интересны и значительны не в плане оценки последней, а как утверждение основных особенностей драматической поэтики самого Пушкина, в тех ее очертаниях, какие нашли свое выражение в «Борисе Годунове».

Это обстоятельство позволяет включить данную статью в круг тех документов, которые дают возможность составить представление об основных положениях пушкинской драматической поэтики, складывавшейся в работе над «Борисом Годуновым».

Разбирая трагедию Погодина, Пушкин утверждает необходимость основной ведущей идеи всякого драматического произведения. Следует отметить, что Пушкин, несомненно, видел в трагедии Погодина гораздо больше, чем в ней заключалось. Недаром сам Погодин в одной из своих дневниковых записей,

удивляясь положительным пушкинским оценкам, которые были для него даже несколько неожиданны, объяснял их тем, что Пушкин примешивал и «своего золота» в его трагедию.¹

Так было и в действительности. Основную проблему, вытекающую из материала погодинской трагедии, Пушкин сформулировал несравненно глубже и историчнее, чем понимал сам Погодин, переводя ее в широкий план концепции общегосударственной и расценив «отпор погибающей вольности, как глубоко обдуманый удар, утвердивший Россию на ее огромном основании».²

Признание исторической закономерности борьбы Ивана Грозного с новгородской вольностью — показательное свидетельство зрелости исторического мышления Пушкина. Новгородская вольность, в системе декабристского романтического историзма, была моментом безусловного положительного значения. Когда-то Рылеев именно в этом плане писал Пушкину: «Ты около Пскова: там задушены последние вспышки русской свободы; настоящий край вдохновения — и неужели Пушкин оставит эту землю без поэмы?».³ В этом же духе задумывал свою раннюю трагедию о Вадиме и сам Пушкин.

В том же плане разрабатывал тему о Новгороде и Д. В. Вeneвитинов:

На сих столбах висел когда-то
Огромный колокол, но он
Давно отсюда увезен. —
Молчи, мой друг; здесь место свято.⁴

В традициях своего нового исторического мышления Пушкин от внеисторического и романтического понимания темы конца новгородской вольности переходит к осмыслению ее в широком плане исторической закономерности. Пушкин утверждает необходимость выявления основной исторической идеи, развивающейся в изображаемом происшествии. Теперь для него борьба Ивана IV с Новгородом является «глубоко обдуманым ударом, утвердившим Россию на ее огромном основании».

Этот новый путь исторического мышления закономерно приводил Пушкина к «Полтаве» (1828) и к «Медному всаднику» (1833).

¹ «Пушкин и его современники», вып. XXIII—XXIV, СПб., 1916, стр. 107.

² Пушкин, т. 11, стр. 181.

³ Там же, т. 13, стр. 133.

⁴ Новгород (1826). Д. В. Вeneвитинов, Полн. собр. соч., «Academia», 1934, стр. 83.

Пушкин утверждает необходимость полного соблюдения в драматическом произведении специфического для драматургии принципа не эпического рассказа, а драматического показа. Развитие действия в драме должно быть обусловлено действиями героев, а не рассказом о них автора. Этот принцип был положен Пушкиным в основу его собственной работы над «Борисом Годуновым», где в первых трех сценах Годунов, не показываясь еще сам на сцене, уже является пружиной, двигающей все развитие драматической ситуации. Тем более был удовлетворен Пушкин, увидя стремление (далеко не достаточное) соблюсти этот принцип в слабой и малохудожественной трагедии Погодина: «Иоанн наполняет трагедию. Мысль его приводит в движение всю махину, все страсти, все пружины <...> Он еще не появлялся, но уже тут, — как Марфа, мы уже чувствуем его присутствие. <...> мысль об Иоанне господствует и правит всеми мыслями, всеми страстями».¹

Этим же обстоятельством обусловлен и отзыв Пушкина о слабой комедии Кюхельбекера «Шекспировы духи»: «... ты сознаешься, что характер поэта неправдоподобен; сознание похвальное, но надобно бы сию неправдоподобность оправдать, извинить в самой комедии, а не в предисловии».²

С этим связано и основное требование Пушкина о необходимости развертывания драматических характеров в зависимости от обстоятельств, в которых они находятся и которые на них воздействуют. С этой точки зрения Пушкину показалась неправдоподобной в погодинской трагедии сцена между Иоанном и Борецким, где герои ведут себя в противоречии с обстоятельствами: «Сцена между Иоанном и вымышленным Борецким кажется нам не выдержанною. Поэту не хотелось совсем унижить новгородского предателя — отсесть заносчивость его речей — и недраматическая (т. е. неправдоподобная) снисходительность Иоанна».³

В своей заметке 1825 года «Изо всех родов сочинений самые (invaïssemblables) неправдоподобные сочинения драматические...» и в ряде набросков предисловия к «Борису Годунову» Пушкин сформулировал еще несколько положений своей драматической поэтики: 1) соблюдение принципа занимательности, этого «первого закона драматического искусства»; 2) «смешение родов комического и трагического»; 3) упразднение единства

¹ Пушкин, т. 11, стр. 181.

² В. К. Кюхельбекеру, 1—6 декабря 1825 года. Пушкин, т. 13, стр. 247—248.

³ Пушкин, т. 11, стр. 181.

слога, «сего 4-го необходимого условия французской трагедии».¹

Таковы основные теоретические положения, касающиеся принципов драматического искусства, к каким Пушкин приходил в период работы над своей первой трагедией. Нетрудно заметить, что в них Пушкин закладывал теоретические основы всей последующей русской реалистической исторической драматургии. Основное требование Пушкина, предъявляемое им к историческому драматургу, — «воскресить минувший век во всей его истине» — соответствует и нашим представлениям о воспроизведении исторического прошлого во всей его сложности и объективной исторической истине.



¹ Пушкин, т. 11, стр. 39.



Глава III

«БОРИС ГОДУНОВ»

Словно гигант между пигмеями до сих пор высится между множеством quasi-русских трагедий Пушкинский «Борис Годунов», в гордом и суровом уединении, в недоступном величии строгого художественного стиля, благородной классической простоты.

Белинский.

1

Особенности замысла трагедии Пушкина об «эпохе многих мятежей» во многом определялись его отношением к окружающей его социально-исторической действительности.

Русская действительность начала двадцатых годов, характеризовавшаяся стремительным нарастанием антикрепостнических настроений широких масс и развивавшимся движением дворянских революционеров, не могла не оказать сильнейшего влияния на идейное и художественное развитие Пушкина, приводившее его к более глубокому и верному восприятию исторического процесса, чем это имело место у большинства его современников. Перед Пушкиным возникала, пока еще в общих чертах, проблема народа и его решающей роли в историческом процессе. Пушкин много думал и о характере широких народных движений в прошлом и образах их вождей. В начале ноября 1824 года Пушкин просит брата прислать ему «Жизнь Емельки Пугачева». В одном из следующих писем к нему же дается новое поручение: «Ах! боже мой, чуть не забыл! вот тебе задача: историческое, сухое известие о Сеньке Разине, единственном поэтическом лице русской истории».¹

Такова почва, на которой возникают предпосылки к замыслу трагедии о подлинной роли народа в русской истории.

¹ Пушкин, т. 13, стр. 121.

Вышедшие в свет в 1824 году очередные, X и XI, томы «Истории Государства Российского» Н. М. Карамзина содержали повествование об эпохе «многих мятежей» и давали достаточно разнообразный и содержательный фактический материал, который и определил решение Пушкина остановиться на теме «о настоящей беде Московскому государству, о царе Борисе и о Гришке Отрепьеве».

В большой тетради в черном кожаном переплете, привезенной Пушкиным в Михайловское из Одессы, среди записей конца 1824 года начинаются исторические заметки, предшествующие черновому тексту трагедии.¹

Работа начинается с конспектирования отдельных мест X тома «Истории Государства Российского». Положение записей в книге позволяет отнести их к середине—второй половине ноября 1824 года.

Конспектировал Пушкин не в последовательности чтения, а руководствуясь какими-то своими соображениями, порою возвращаясь от середины тома к его началу — и обратно. В дошедших до нас записях Пушкин проконспектировал отдельные места X тома лишь в той его части, которая завершается избранием Годунова на царство и непосредственного отношения к содержанию трагедии не имеет.

Свои выписки Пушкин начал с рассказа Карамзина о поисках Годуновым исполнителей задуманного злодеяния (X, 430—432). Это дало возможность ввести в трагедию исторические имена Битяговских, Чепчугова, Качалова, мамки Волоховой и кормилицы Ждановой.

Затем Пушкин перешел к подробностям посылки в Углич окольничего А. Клешина, князя В. И. Шуйского и других для расследования дела об убийстве Дмитрия (X, 136—137). Из названных Карамзиным лиц в трагедию вошел лишь Шуйский:

<...> Я в Углич послан был
Исследовать на месте это дело.

После этого Пушкин переходит к подробностям избрания Годунова (X, 224). Непосредственно этот материал в трагедию введен не был. Затем Пушкин вновь возвращается к событиям 1591 года и пострижению вдовствующей царицы в монахини (X, 140—141). В трагедии это также использовано не было.

Далее Пушкин переходит к годам, еще более ранним, — описанию ссылок и казней 1584—1587 годов (X, 75—79). В обобщенной форме эти данные были использованы в сценах:

¹ Рукописный отдел Института русской литературы (Пушкинский Дом) АН СССР, фонд Пушкина, тетрадь № 2370, лл. 44, 44 об. и 45.

«Кремлевские палаты» и «Москва. Дом Шуйского». Сделав выписки о ссылках и казнях 1584—1587 годов, Пушкин обращается к самому началу X тома — к рассказу о Верховой думе, учрежденной Иоанном перед смертью (X, 7—8). В трагедии эти данные использованы не были.

Прервав свои выписки, Пушкин делает хронологический подсчет: «Феодор царств^овал 14 лет. После убийств^а Дим^{итрия} до избр^{ания} Год^{унова} 7 лет» (л. 44 об.).

И, наконец, возвращаясь вновь к середине X тома, Пушкин кратко выписывает данные о составе открывшейся 17 февраля 1598 года Земской думы, или Государственного собора (X, 230). Эти данные легли в основу характеристики старого родовитого боярства в первой сцене трагедии.

На этом обрываются дошедшие до нас выписки.¹ Нет сомнения в том, что этими записями далеко не исчерпывалась работа Пушкина по собиранию и систематизации материала для трагедии. Возможно, что, учитывая неудобство записей в переплетенной тетради, Пушкин перешел к выпискам на отдельных листах, или же, совсем отказавшись от этой системы, обращался в дальнейшем непосредственно к печатному тексту Карамзина.

На основе этой предварительной работы по изучению и систематизации материала Пушкин подходит к составлению плана трагедии. Уклончиво-отрицательный ответ о существовании плана в письме к Вяземскому² был вызван нежеланием связывать себя советами Карамзина, для которого план, по существу, и испрашивался.

Однако план трагедии был, и его Пушкин послал в недошедшем до нас письме Н. Н. Раевскому от января—апреля 1825 года.³ По ответу Раевского можно приблизительно установить, о чем Пушкин писал ему, посылая план трагедии. Раевский пишет: «Хороша или плоха будет ваша трагедия, я заранее предвижу огромное значение ее для нашей литературы».

Очень приблизительное представление об этом недошедшем до нас плане трагедии дает самый ранний вариант его, записанный Пушкиным тотчас же вслед за прерванными конспектами из Карамзина:

«Год^{унов} в монастыре. Толки князей — вести — площадь, весть о избрании. [Год^{унов}. Юродивый] — Летописец. Отрепьев — бегство Отрепьева.

¹ Воспроизведено: Пушкин, т. 7, стр. 288—289.

² Там же, т. 13, стр. 227.

³ См. ответное письмо Н. Н. Раевского от 10 мая 1825 года: Пушкин, т. 13, стр. 172, 535.

«Годунов» в монастыре. Его раскаянье — монахи-беглецы. Годунов» в семействе.—

«Годунов» в совете. Толки на площади. — Вести об изменах, смерть Ирины. — Годунов» и колдуны.

«Самозванец [посреди] перед сражением. —

«Смерть Годунова (— известие о первой победе, пиры, появление самозванца), присяга бояр, измена.

«Пушкин и Плещеев на площади — письмо Дмитрия — вече — убиение царя — самозванец [принимает] въезжает в Москву».¹

Несмотря на явную недоработанность данного наброска, зависимость окончательной композиции трагедии от этих первоначальных плановых записей значительна.

Годунов» в монастыре. Толки князей — содержание первой сцены трагедии («Кремлевские палаты») и беседы Шуйского с Воротыньским. Годунов действительно находится в монастыре («Но месяц уже протек, Как, затворясь в монастыре с сестрою»).

Вести — обозначение второй сцены («Красная площадь»); «Да вот верховный дьяк Выходит нам сказать решение Думы».

Площадь, весть о избрании — третья сцена («Девичье поле. Новодевичий монастырь»): «Венец за ним! он царь! он согласился!».

Образ Юродивого (Годунов». Юродивый) вошел в семнадцатую сцену трагедии («Площадь перед собором в Москве»). В процессе работы возникает не предусмотренная этим вариантом плана четвертая сцена, показывающая Годунова после избрания на царство («Кремлевские палаты»).

Летописец. Отрепьев — пятая сцена («Ночь. Келья в Чудовом монастыре»).

Бегство Отрепьева — запись, которую, вероятно, Пушкин первоначально пытался развить в сцене «Ограда монастырская». Окончательное разрешение этот замысел получил в шестой («Палаты Патриарха») и в восьмой («Жорчма на литовской границе») сценах.

Годунов» в монастыре, его раскаянье — соответствует седьмой сцене («Царские палаты»: «Да, жалок тот, в ком совесть нечиста»). В процессе работы Пушкин оставил первоначальное намерение показать Годунова в монастыре, заменив монастырскую обстановку более обычным для Годунова дворцовым окружением.

¹ Рукописный отдел Института русской литературы (Пушкинский Дом). АН СССР, фонд Пушкина, тетрадь № 2370, л. 45.

Монахи-беглецы — пятая сцена («Корчма на литовской границе»). После этой сцены Пушкин помещает не предусмотренную планом сцену «Москва. Дом Шуйского».

Годунов в семействе — десятая сцена («Царские палаты»).

Далее в трагедии разворачивается ряд «польских» сцен, отсутствующих в этом первом варианте плана («Краков. Дом Вишневецкого», «Замок воеводы Мнишка в Самборе». «Ночь. Сад. Фонтан», «Граница литовская»). С этого момента Пушкин начинает отходить от первоначального наброска, который войдет как составная часть в окончательный вариант плана.

Годунов в совете. Толки на площади — обозначение следующей за серией «польских» сцен пятнадцатой сцены («Царская дума»: «На площадях мятежный бродит шопот»).

Вести об изменах, смерть Ирины — в самостоятельную сцену не развернуто.

Годунов и колдуны — в самостоятельную сцену не развернуто. Мотив колдунов вошел в седьмую сцену («Царские палаты»: «Где государь? — В своей опочивальне. Он заперся с каким-то колдуном»).

Самозванец перед сражением — разработано в двух сценах: шестнадцатой («Равнина близ Новгорода-Северского») и восемнадцатой («Севск»).

Далее Пушкин вводит не предусмотренную первоначальным вариантом девятнадцатую сцену («Лес»), показывающую Самозванца после сражения.

Смерть Годунова (— известие о первой победе, пиры, появление самозванца) присяга бояр, измена — все эти мотивы, за исключением двух («пиры, появление самозванца»), разработаны в сценах двадцатой («Москва. Царские палаты» — известие о победе: «Он побежден, какая польза в том?»); смерть Годунова: «Царь занемог. Царь умирает»; присяга бояр: «Целуйте крест Феодору») и двадцать первой («Ставка» — измена Басманова).

Пушкин и Плещеев на площади — письмо Дмитрия — Вече — двадцать вторая сцена («Лобное место»). Многозначительная запись «вече» получила воплощение в образе «мужика на амвоне» и народа, «несущегося толпою».

Убиение царя — обозначение последней, двадцать третьей, сцены («Кремль. Дом Борисов. Стража у крыльца»).

Самозванец въезжает в Москву — этот последний пункт свидетельствует о первоначальном намерении Пушкина закончить трагедию въездом Самозванца в Москву, что дало бы

материал для четвертой части по принятому в начале работы решению разделить трагедию на части (или действия) с последующим членением каждого из них на сцены. Черновая рукопись первых сцен трагедии начинается заголовком: «1 действие», а в письме к Вяземскому от 13 сентября 1825 года Пушкин пишет: «Сегодня кончил я 2-ую часть моей трагедии — всех, думаю, будет 4».² Нет сомнения в том, что для Пушкина, в данном случае, понятия «действие» и «часть» были равнозначны.

По первоначальному замыслу трагедия должна была состоять из четырех частей. Цитированное письмо Пушкина к Вяземскому от 13 сентября 1825 года говорит о том, что план такого состава трагедии существовал почти до самого окончания работы над ней.

Можно более или менее точно установить распределение сцен в первых трех действиях. В набросанном рукою Пушкина списке «Действующих лиц в 1-ой части»³ названы:

«Борис Годунов, царь	Василий Щелкалов, верховный дьяк
Патриарх Иов	Мисаил } монахи
Игумен Чудова монастыря	Варлаам }
Пимен летописец	Злой чернец
Григорий Отрепьев	Хозяйка корчмы
В. Шуйский } Князя Рюри-	Сторожевые приставы
Воротынский } ковой крови	Народ»

Таким образом, первое действие должно было состоять из следующих восьми сцен: «Кремлевские палаты» (Шуйский, Воротынский), «Красная площадь» (Щелкалов, народ), «Девичье поле. Новодевичий монастырь» (народ), «Кремлевские палаты» (Царь, Иов, Шуйский, Воротынский), «Ночь. Келья в Чудовом монастыре» (Пимен, Григорий), «Ограда монастырская» (Злой чернец, Григорий), «Палаты Патриарха» (Иов, Игумен) и «Корчма на литовской границе» (Варлаам, Мисаил, Григорий, хозяйка корчмы и сторожевые приставы). Сцена «Царские палаты» (Царь, два стольника), как можно думать, написана была позднее.

Состав сцен второго и третьего действия устанавливается точной нумерацией сцен третьего действия в беловом автографе трагедии. Последнее обстоятельство вызвано тем, что беловой

¹ Рукописный отдел Института русской литературы (Пушкинский Дом) АН СССР, фонд Пушкина, тетрадь № 2370, л. 45.

² Пушкин, т. 13, стр. 226.

³ Рукописный отдел Института русской литературы (Пушкинский Дом) АН СССР, фонд Пушкина, тетрадь № 73, л. 1 об. Воспроизведено: Пушкин, т. 7, стр. 289.

автограф 1825 года шит из трех тетрадей, причем последняя из них, повидимому, переписывалась набело до того, как Пушкин отказался от членения трагедии на части.

Во второе действие должны были войти следующие шесть сцен: «Москва. Дом Шуйского», «Царские палаты», «Краков. Дом Вишневецкого», «Замок воеводы Мнишка в Самборе», «Уборная Марины», «Ряд освещенных комнат. Музыка» и «Ночь. Сад. Фонтан».

И, наконец, в третье действие входили последние десять сцен, начиная с «Границы литовской», причем сцена «Площадь перед собором в Москве», в отличие от издания 1831 года, предшествовала сцене «Равнина близ Новгорода-Северского».

Непосредственно вслед за наброском плана Пушкин приступает на том же листе к работе над самой трагедией. Черновой текст «Бориса Годунова» полностью не известен. До нас дошли лишь черновики первых пяти неполных сцен.

Особенный характер работы Пушкина над «Борисом Годуновым» состоял в том, что отдельные сцены создавались путем непосредственного следования за источником, другие требовали почти исследовательских приемов по извлечению и соединению разнородного исторического материала, третьи, наконец, не основываясь на данных источника, всецело зависели только от поэтического вдохновения. Об этих особенностях работы над трагедией Пушкин писал Н. Н. Раевскому в июле 1825 года: «Я пишу и размышляю. Большая часть сцен требует только рассуждения; когда же я дохожу до сцены, которая требует вдохновения, я жду его или пропускаю эту сцену — такой способ работы для меня совершенно нов».¹

Черновики «Бориса Годунова» в высшей степени показательны именно в этом отношении.² Те места, где Пушкин создавал диалог, основываясь на вполне достаточном материале, давались ему легко и содержат наименьшее количество поправок и вариантов. Эти места «требовали только рассуждения». К таким местам относятся: начало первой сцены, наброски второй, третьей и четвертой сцен.

Картина меняется, когда Пушкин приступает, например, к пятой сцене «Ночь. Келья в Чудовом монастыре», не имеющей прямого соответствия в тексте карамзинской «Истории». Это — наиболее сложные, по обилию поправок и вариантов,

¹ Пушкин, т. 13, стр. 198, 542. (Подлинник на французском языке).

² Рукописный отдел Института русской литературы (Пушкинский Дом) АН СССР, фонд Пушкина, тетрадь № 2370, лл. 45—56. Воспроизведено: Пушкин, т. 7, стр. 270—288.

страницы рукописи. Текст неоднократно прерывается фрагментами и набросками других произведений — строфами «Евгения Онегина», черновиками незаконченных стихотворений, подтверждая слова Пушкина: «... когда же я дохожу до сцены, которая требует вдохновения, я жду его или пропускаю эту сцену».

Закончив первую сцену, Пушкин прерывает работу над трагедией и на том же листе начинает записывать свой воображаемый разговор с Александром I: «Когда б я был царь, то позвал бы А. П. и сказал ему: „А. С. . . .“» и т. д.¹

Появление в черновиках «Бориса Годунова» этого заочного объяснения с царем не было случайностью. Отойдя от непосредственного общения с Воронцовым, Пушкин особенно остро переживал все те оскорбления, какие пришлось испытать под его началом. В письме к А. И. Тургеневу от 14 июля 1824 года Пушкин писал: «Не странно ли, что я поладил с Инзовым и не мог ужиться с Воронцовым <...> Воронцов — вандал, придворный хам и мелкий эгоист. Он видел во мне коллежского секретаря, а я, признаюсь, думаю о себе что-то другое».² Почти эти же выражения Пушкин употребляет и в своем воображаемом разговоре с царем: «Скажите, как это вы могли ужиться с Инзовым, а не ужились с графом Воронцовым?».³

В конце мая—начале июня 1825 года Пушкин писал А. А. Бестужеву: «Мы не хотим быть покровительствуемы равными. Вот чего подлец Воронцов не понимает. Он воображает, что русский поэт явится в его передней с посвящением или с одою — а тот является с требованием на уважение».⁴ О том же писал Пушкин и Рылееву в июне—августе 1825 года: «Мы не можем подносить наших сочинений вельможам, ибо по своему рождению почитаем себя равными им».⁵

Все это не замедлило сказаться и в самом тексте «Бориса Годунова». В сцене «Краков. Дом Вишневецкого», в середине эпизода Самозванца с поэтом, в беловом списке трагедии имеется небольшой, но крайне любопытный и многозначительный диалог Гаврилы Пушкина с Хрущовым о звании поэта, не включенный в печатный текст, несомненно, по мотивам личного характера:

Хрущов (тихо Пушкину)

Кто сей?

Пушкин

Пит.

¹ Пушкин, т. 11, стр. 23.

² Там же, т. 13, стр. 102—103.

³ Там же, т. 11, стр. 23.

⁴ Там же, т. 13, стр. 179.

⁵ Там же, стр. 219.

Х р < у щ о в >

Какое ж это званье<?>

Пу ш к и н >

Как бы сказать? по-русски виршеписец

Иль скоморох.

Далеко не случайным, повидимому, является и то обстоятельство, что горькие слова о поэте, как о скоморохе, Пушкин вложил в уста своего предка.

Первые четыре сцены, за некоторыми исключениями, сложились, в основных своих чертах, уже в этой черновой редакции, если не считать отброшенной при дальнейшей доработке реплике об опасности нового татарского нашествия в открывающем вторую сцену («Красная площадь») диалоге «одного» с «другим»:

О господи! Кто будет нами править
 [Он обещал с боярами рядить
 Попрежнему] — а царство без царя
 Как устоять под тяжестью раздора
 А хищный хан набег опять готовит,
 И явится внезапно под Москвой.
 Кто отразит поганую орду,
 Кто сдвинет Русь в грозящую дружину!
 О горе нам.¹

Мотив опасений нового набега татар основан на рассказе Карамзина о событиях, предшествовавших созыву Государственного собора в феврале 1598 года: «Между тем носились слухи о впадении хана крымского в пределы России, и народ говорил в ужасе: „Хан будет под Москвою, а мы без царя и защитника!“» (X, 228). Однако Карамзин тут же говорит о возможности такой ситуации, при которой подобные слухи могли быть инспирированы самим Годуновым, который «хотел, чтобы не одна столица, но вся Россия призвала его на трон, и взял меры для успеха, всюду послав ревностных слуг своих и клеветников» (X, 227). Организованное Годуновым блестящее ополчение, в котором участвовало более полумиллиона войска, никакого неприятеля не встретило, и «стражи, нигде не видя пыли, нигде не слыша конского топота, дремали в безмолвии степей», а «вместо тучи врагов, явились в южных пределах России мирные послы Казы-Гиреевы» (XI, 16), которые «сказали, что Казы-Гирей желает вечного союза с Россиею» (XI, 17). Повидимому, для того, чтобы при краткости сцены не создало ложного впечатления о реальной военной опасности, как решаю-

¹ Рукописный отдел Института русской литературы (Пушкинский Дом) АН СССР, фонд Пушкина, тетрадь № 2370, л. 47 об.

щей причине, обусловившей успех избрания Годунова, Пушкин при дальнейшей обработке текста отбрасывает данный мотив.

Особенно заметно в работе Пушкина над черновым текстом «Бориса Годунова» настойчивое стремление к достижению предельной выразительности и лаконичности путем решительного отсечения всего лишнего и затемняющего основной смысл. Напряженность поисков наиболее точного, сжатого и яркого выражения мысли характеризуют четыре варианта одной строки в первой сцене («Кремлевские палаты»):

Народ отвык в нас видеть племя славы
Народ отвык от племени Варягов
Народ отвык в нас видеть древний корень

И, наконец, в окончательном тексте:

Народ отвык в нас видеть древню отрасль

Интересен более острый, чем в окончательном тексте, вариант разработки мотива равнодушия народа к выборам нового царя:

Дай ушипну тебя, иль [вырву клоч из бороды
Ах не смеши]
Дай вырву клоч из бороды, молчи;
Не во время ты шутишь — нет ли луку.

Наибольшего творческого напряжения потребовала последняя из дошедших до нас в черновике пятая сцена («Ночь. Келья в Чудовом монастыре»).

В черновом тексте особенно заметен тот лиризм, который появляется в этой сцене:

Как быстро, как неясно
Минувшее проходит предо мной —
Давно ль оно неслось событий полно,
Как океан, усеянный волнами.¹

Первоначальный вариант последней строки: «Как стаей волн кипящий океан». В окончательном тексте Пушкин вводит в эту строку поразительно удачно найденный штрих, прямо взятый как будто бы из сказки и столь уместный именно в устах Пимена:

Волнуясь, как море-окиян.

Замечательна работа Пушкина над заключительными строками этого монолога Пимена. Первоначальный текст был записан так:

¹ Рукописный отдел Института русской литературы (Пушкинский Дом) АН СССР, фонд Пушкина, тетрадь № 2370, л. 50.

И как теперь безмолвно, безмятежно —
 Передо мной опять выходят люди,
 Товарищи моих начальных лет.¹

Характер и последовательность работы по приближению этих строк к особенностям образа и личной судьбы Пимена особенно явственны в третьей из приведенных строк, которая сначала была записана так:

Товарищи моих начальных лет,

затем была изменена в духе, более близком к образу и биографии Пимена:

Товарищи мои в пирах и битвах.

По этой же причине, как можно думать, устранены и последующие два стиха:

Как ласки их мне радостны бывали,
 Как живо жгли мне сердце их обиды.

Наконец, видимо неудовлетворенный всем этим отрывком в целом, Пушкин в конце листа записывает пять новых строк, долженствовавших заменить третью, четвертую, пятую, шестую и седьмую строки приведенного выше отрывка:

Уже давно покинувшие мир,
 Властители, которым был покорен —
 И недруги и старые друзья —
 Товарищи моей цветущей жизни
 И в шуме битв и в сладостных беседах.

После этой замены, весь кусок текста приобретал следующий, более спокойный характер:

И как теперь безмолвно, безмятежно —
 Передо мной опять выходят люди
 Уже давно покинувшие мир,
 Властители, которым был покорен —
 И недруги и старые друзья —
 Товарищи моей цветущей жизни
 И в шуме битв и в сладостных беседах —

В окончательном тексте это место сжимается еще больше и максимально приближается к характеру Пимена:

Теперь оно безмолвно и спокойно,
 Не много лиц мне память сохранила,
 Не много слов доходят до меня,
 А прочее погребло невозвратно.

¹ Рукописный отдел Института русской литературы (Пушкинский Дом) АН СССР, фонд Пушкина; тетрадь № 2370, л. 50.

Вслед за этим Пушкин оставляет работу над трагедией и переходит к наброскам отдельных строф четвертой главы «Евгения «Прощай, письмо любви, прощай: она велела...»; оборот XV строфы, лист 51 содержит черновые наброски стихотворения «Прощай, письмо любви, прощай: она велела...»; оборот этого листа заполнен черновиками XVII строфы четвертой главы «Евгения Онегина». В конце листа 52 находятся две даты:

«1 Генв<аря> 1825

31 Дек<аря> 1824».

Эти даты свидетельствуют о том, что работа над первыми пятью сценами «Бориса Годунова» падает на конец декабря 1824 и на январь 1825 года.

С оборота листа 52 Пушкин возвращается к трагедии и начинает работу над монологом пробуждающегося Григория.

Данное место в черновиках сцены является одним из наиболее сложных. В отличие от окончательного текста, в черновике монолог Григория сразу начинается рассказом о сне, а затем переходит в размышления о Пимене. Работа над монологом потребовала большого творческого напряжения и, оборвав текст на строке: «И во всю ночь он не смыкал очей!», Пушкин вновь обращается к «Евгению Онегину». Тексты «Евгения Онегина» далее сменяются черновыми набросками, относящимися к неосуществленному замыслу о Фаусте («Сегодня бал у Сатаны...»), черновиком стихотворения «Я был свидетелем золотой твоей весны...» и только с середины листа 55 Пушкин возвращается к прерванной работе: «Как я люблю его спокойный лик...». Работа над сценой «Ночь. Келья в Чудовом монастыре» обрывается в конце листа 56. Не закончив ее, Пушкин переходит к другим записям: набросок заметки о Риго (л. 57), строфы «Евгения Онегина» (лл. 57 об.—58), черновики стихотворения «Андрей Шенье в темнице» и пр. К работе над трагедией Пушкин возвращается уже на не дошедших до нас листах.

После твердо установленной даты — январь 1825 года, когда Пушкин еще работал над пятой сценой, до середины июля того же года — мы не имеем достоверных свидетельств о ходе его работы над трагедией. И лишь 13 июля 1825 года Пушкин известил Вяземского:

«Передо мной моя трагедия. Не могу вытерпеть, чтоб не выписать ее заглавия: *Комедия о настоящей беде Московскому Государству, о царе Борисе и о Гришке Отрѣпьеве* писал раб божий Алекс<андр> сын Сергеев Пушкин в лето 7333, на городище Ворониче. Каково?»¹

¹ Пушкин, т. 13, стр. 188.

Тождество этого раннего варианта заглавия с заглавием на обороте списка «Действующих лиц в 1-ой части» несомненно. Таким образом, с большой долей вероятности можно думать, что к середине июля 1825 года были уже написаны первые девять сцен трагедии (включая и сцену «Ограда монастырская»), входивших в состав первоначального первого действия.

В письме к Вяземскому от 13—15 сентября 1825 года Пушкин писал: «Сегодня кончил я 2-ую часть моей трагедии». Следовательно, к этому времени было уже написано 15 сцен, включая в это число и не вошедшие в издание 1831 года сцены «Ограда монастырская» и «Уборная Марины».

Работа над трагедией на последнем ее этапе протекала в сложных условиях. История с так называемым аневризмом Пушкина, разыгравшаяся именно в этот период, приобрела под конец характер острой политической борьбы вокруг Пушкина и его трагедии.

Эта история была всецело обусловлена давнишним и твердым решением Пушкина бороться всеми возможными средствами, чтобы положить конец вынужденному пребыванию в Михайловском. В качестве одного из способов освобождения Пушкин решил воспользоваться мнимой болезнью, чтобы получить разрешение на выезд для лечения за границу или в один из крупных городов России.

На настойчивое требование Жуковского — выехать на операцию в Псков — Пушкин отвечал решительным отказом. Особенно сильное давление на Пушкина в этом отношении Жуковский оказал во второй половине сентября. На этот раз аргументация Жуковского в пользу поездки в Псков всецело обосновывалась работой Пушкина над «Борисом Годуновым». «С этим прекрасным аневризмом, — писал Жуковский, — не уделет и дух твой. Дух же твой нужен мне для твоего Годунова, для твоих десяти будущих поэм, для твоей славы и для исправления светлым будущим всего темного прошедшего <...> Ты возвратишься в свою Опочку, примешься с новым духом за своего Годунова и напишешь такого Годунова, что у нас всех будет душа прыгать <...> Дай способ друзьям твоим указать на что-нибудь твое превосходное, великое; тогда им будет легко поправить судьбу твою <...> Перестань быть эпитаграммой, будь поэмой».¹

Противопоставление поэмы эпитаграмме приобретало определенный смысл в свете той роли, какую сыграли политические эпитаграммы в обстоятельствах высылки Пушкина.

¹ Пушкин, т. 13, стр. 230.

В ответном письме к Жуковскому Пушкин отводит совет — использовать трагедию в качестве средства для освобождения.¹ Более определенно говорит он о невозможности каких бы то ни было иллюзий в связи с заканчиваемой трагедией в письме к Вяземскому: «Жуковский говорит, что царь меня простит за трагедию — навряд, мой милый. Хоть она и в хорошем духе писана, да никак не мог упрятать всех моих ушей под колпак юродивого. Торчат!».² Последняя фраза является ответом на совет Жуковского, переданный несколько ранее через того же Вяземского: «...выехать в лицах юродивого»,³ то есть, поступившись своими убеждениями, постараться показать этой трагедией свою лояльность в отношении правительства. Время окончания работы над «Борисом Годуновым» может быть определено лишь приблизительно. Известное письмо Пушкина к Вяземскому о завершении работы над трагедией (Поздравляю тебя, моя радость, с романтической трагедией <...> Трагедия моя кончена», датируется предположительно началом октября⁴ или началом ноября⁵ 1825 года.

Однако еще в октябрьской книжке «Соревнователя просвещения и благотворения» (цензурное разрешение — 1 октября 1825 года) появилось следующее извещение: «Общество извстилось и с удовольствием спешит уведомить читателей своего журнала, что автор многих прекрасных поэм А. С. Пушкин окончил романтическую трагедию: *Борис Годунов*. Можно полагать, что это произведение будет эпохою в нашей словесности».⁶

Это извещение как будто бы свидетельствует о том, что «Борис Годунов» был закончен еще в сентябре 1825 года. Возможно, впрочем, что эта информация основана на неверно переданных словах Пушкина в его письме к Вяземскому от 13 сентября 1825 года. «Романтической трагедией» называл сам Пушкин «Бориса Годунова» в письме к Вяземскому еще 13 июля 1825 года.

Окончание переписки трагедии набело точно устанавливается датой белового автографа — 7 ноября 1825 года.

В беловом списке трагедии Пушкин отказался от первоначального архаизированного заглавия, значительно сократив его:

¹ 6 октября 1825 года: Пушкин, т. 13, стр. 237.

² Там же, стр. 240.

³ Там же, стр. 224.

⁴ Переписка Пушкина, под ред. В. И. Саитова, т. I, 1906, стр. 301

⁵ Пушкин, т. 13, стр. 240.

⁶ «Соревнователь просвещения и благотворения», 1825, X, стр. 91.

«Комедия

о

Царе Борисе и о Гришке Отрепьеве

(1825)».

Переписывая трагедию набело, Пушкин вносил поправки во вновь переписанный текст. Часто эти исправления были довольно многочисленны, придавая отдельным страницам белого списка получерновой вид.

Закончив переписку в ноябре 1825 года, Пушкин продолжал время от времени вносить в текст трагедии новые поправки вплоть до своего отъезда в Москву в сентябре 1826 года.

Известие о смерти Александра I было воспринято Пушкиным как залог перемены к лучшему в его положении: «... выпишывайте меня, красавцы мои, — писал он Плетневу в начале декабря 1825 года, — а не то не я прочту вам трагедию свою».¹

Не только сам Пушкин, но и друзья его поверили в это время в возможность скорого его освобождения. «Александр Пушкин кончил свою трагедию Борис Годунов и очень ею доволен <...>. — писал Вяземский А. И. Тургеневу в самый канун восстания декабристов — Впрочем, теперь и вся трагедия, кажется, будто не кстати, хотя и писана, как он говорит, в хорошем духе, и Жуковский даже надеялся на нее. Авось, и без трагедии участь его переменится».²

Однако время шло, а в положении Пушкина ничего не менялось. «Меня оставили в покое, — писал он Вяземскому 10 июля 1826 года, — и, кажется, это не к добру».

Тем временем слухи об окончании «Бориса Годунова» распространялись шире и шире.

В ноябре 1825 года в «Московском телеграфе» в статье «Письмо в Париж» Вяземский писал: «Слышно, что юный Атлет наш испытывает свои силы на новом поприще и пишет трагедию: *Борис Годунов*. По всему должно надеяться, что он подарит нас образцовым опытом первой трагедии народной и вырвет ее из колеи, проведенной у нас Сумароковым не с легкой, а разве с тяжелой руки. Благоговея пред поэтическим гением Расина, сожалею, что он завещал почти всем Русским последователям не тайну стихов своих, а одну обрезную, накрахмаленную и по закону тогдашнего общества сшитую мантию своей Парижской Мельпомены. Как жаль, что Озеров, при поэтическом своем

¹ Пушкин, т. 13, стр. 249.

² «Архив братьев Тургеневых», т. I, вып. 6, Пгр., 1921, стр. 22.

даровании, не дерзнул переродить трагедию нашу! Тем более опыт Пушкина любопытен и важен».¹

Начались просьбы о присылке трагедии или, хотя бы, отрывков из нее. «Жажду иметь понятие о твоём Годунове... — писал Баратынский в декабре 1825 года. — Я уверен, что трагедия твоя исполнена красот необыкновенных».² «Что ты думаешь делать с Годуновым? — спрашивает он же через месяц. — Напечатать ли его, или попробуешь его прежде на театре? Смерть хочется его узнать».³ «Карамзин убедительно просил меня, — пишет Плетнев 21 января 1826 года, — предложить тебе, не согласишься ли ты прислать ему для прочтения Годунова. Он никому его не покажет, или только тем, кому ты велишь. Жуковский тебя со слезами целует и о том же просит».⁴ «Слышал я <...> о трагедии: Годунов, — пишет Катенин 3 февраля 1826 года, — любопытен чрезвычайно все это видеть, но ты решительно не хочешь мне ничего показать, ни прислать».⁵ «Поздравление с Борисом Годуновым, — пишет Дельвиг в начале февраля 1826 года, — я было писал на огромном листе, да от радости до сих пор не окончил».⁶ «Жуковский особенно просит прислать Бориса, — пишет Плетнев 27 февраля 1826 года. — Он бы желал его прочесть сам, и еще (когда позволишь) на лекции его».⁷ «Покажи свою трагедию, — просит и Вяземский в июле 1826 года, — она из рук моих не выдет. Я ни одного стиха твоего не распустил: мне доверить можно».⁸

Однако на все просьбы Пушкин отвечал отказом. «Не будет вам Бориса, прежде чем не выпишите меня в Пкетер» Бург»,⁹ — пишет он Плетневу 3 марта 1826 года. На просьбу Жуковского он энергично отвечал в письме к Плетневу 7 марта 1826 года: «Какого вам Бориса и на какие лекции? в моем Борисе браются по-матерну на всех языках. Эта трагедия не для прекрасного полу».¹⁰ Этот ответ Пушкина, повидимому, широко распространился: «Меня недавно насмешил, — пишет Катенин 11 мая 1826 года, — твой (якобы) ответ на желание одного известного

¹ «Московский телеграф», 1825, ч. VI, № 22, стр. 181—182; см. также: П. А. Вяземский, Полн. собр. соч., т. I, СПб., 1878, стр. 203.

² Пушкин, т. 13, стр. 253.

³ Там же, стр. 254.

⁴ Там же, стр. 255.

⁵ Там же, стр. 258.

⁶ Там же, стр. 260.

⁷ Там же, стр. 264. Жуковский познакомился с трагедией Пушкина лишь по возвращении из-за границы в ноябре 1827 года (см.: Письма В. А. Жуковского к А. И. Тургеневу. М., 1895, стр. 230).

⁸ Пушкин, т. 13, стр. 290.

⁹ Там же, стр. 264—265.

¹⁰ Там же, стр. 266.

человека прочесть твою трагедию: *Годунов*: трагедия эта не для дам, и я ее не дам. — Скажи, правда ли это? <...>, но я, право, не дама, и нельзя ли мне как-нибудь Годунова показать? Кусок должен быть лакомый».¹

Еще не имея в руках и отрывков из «Бориса Годунова», друзья Пушкина предполагали, что трагедия политически нецензурна. «Что твой Годунов? <...>, — пишет Катенин 14 марта 1826 года. — Во всяком случае я уверен, что цензура его не пропустит».²

Сам же Пушкин в это время думал о возможности постановки трагедии на сцене и, передавая через Катенина в недошедшем до нас письме к нему в апреле или в мае 1826 года поклон А. М. Колосовой, спрашивал о ее согласии играть роль Марины. В ответном письме Катенин сообщил, что Колосова «с охотой возьмется играть в твоей трагедии» и опять выражал опасение, «что почтенная дама цензура ее (трагедию, — *Б. Г.*) не пропустит».³

Заинтересовались «Борисом Годуновым» и представители власти. На основании агентурных сведений, полученных из почтового ведомства, дежурный генерал Потапов в начале апреля 1826 года сообщал начальнику Главного штаба Дибичу, что ему не известно, когда «Борис Годунов» выйдет в свет.⁴ Через несколько дней петербургский генерал-губернатор Кутузов извещал того же Дибича, что «Борис Годунов» выйдет в свет не раньше того, как Пушкин получит разрешение въезда в столицу.⁵

В этот период Пушкин неоднократно читал «Бориса Годунова» своим деревенским знакомым.

Но я плоды своих мечтаний
И гармонических затей
Читаю только старой няне,
Подруге юности моей,
Да после скучного обеда
Ко мне забредшего соседа,
Поймав неожиданно за полу,
Душу трагедией в углу.

(«Евгений Онегин»).

¹ Пушкин, т. 13, стр. 277.

² Там же, стр. 269.

³ Там же, стр. 282.

⁴ Я. Грот. Пушкин, его лицейские товарищи и наставники. Изд. 2, СПб., 1899, стр. 255.

⁵ То же.

2

Те драматические принципы, к которым подходил Пушкин в начале работы над трагедией, приводили его к необходимости практически разрешать сложнейшие вопросы как самого построения трагедии, так и трактовки и воплощения сценических образов и характеров.

Особой и чрезвычайно важной проблемой драматургии является самый принцип построения драмы. В этом отношении решение вопроса может быть различным.

В «Горе от ума» Грибоедова большинство событий, обусловивших драму и приведших к развязке ее, предшествует самой драме. Пьеса дает лишь развязку ситуаций, сложившихся и определившихся еще до начала действия. Не говоря уже об основном социально-политическом конфликте фамусовской Москвы с лагерем Чацкого, вся романическая история Чацкого и Софьи, развитие которой является второй, дополнительной, сюжетной пружиной пьесы, — началась задолго до тех событий, какие происходят на сцене. Об этом достаточно определенно дается понять в разговоре Софьи с Лизой еще до появления самого Чацкого, а фраза Софьи:

Ах! если любит кто кого,
Зачем ума искать и ездить так далеко!

прямо перекликается с позднейшим выводом Чацкого:

Ах! тот, скажи, любви конец,
Кто на три года в даль уедет!

Исподволь нараставшие события оправдывают и делают вполне естественной развязку, для стремительного разрешения которой потребовался только один день.

В своей трагедии Пушкин применил несколько иной принцип развития действия, когда большинство основных событий происходит на глазах у зрителя; напряжение в пьесе такого типа нарастает постепенно и, наконец, разрешается развязкой, закономерно вырастающей из событий, развертывавшихся на протяжении всей трагедии.

Драма такого типа ограничивается лишь немногими сведениями о событиях, происходивших до начала самого действия, необходимых для понимания происходящего на сцене.

В стремлении дать русскому театру новые формы, отличные от канонов старой классической трагедии, Пушкин отказался от своего первоначального намерения разделить трагедию на

акты и разбил все действие на 25 небольших сцен.¹ Единство места разрушено полностью. Действие трагедии с калейдоскопической быстротой переносится из одного географического пункта в другой.

Полностью нарушено и единство времени, а даты-подзаголовки отдельных сцен как бы еще более подчеркивают это смелое нововведение.

«Едва сохранено», по выражению Пушкина, и единство действия, предусматривающее развитие действия вокруг одного сюжетного стержня пьесы, с одним центральным героем ее. В пушкинской трагедии, по существу, два главных действующих лица (что особенно смущало современников) — Борис и Самозванец, причем последнему уделено девять сцен трагедии, в то время как заглавный герой появляется лишь в шести.

Разрушено и еще одно «единство», о котором, по словам Пушкина, — «французская критика и не упоминает (вероятно, не предполагая, что можно оспаривать его необходимость) — единство слога»: традиционный александрийский стих Пушкин заменяет пятистопным белым, перебивая его прозаическими вставками, некоторые же сцены пишет целиком прозой.

Поражает и невероятное для драматургии того времени обилие действующих лиц — в пушкинской трагедии их около 80 (включая и тех, кто появляется на сцене один раз).

Пушкинская трагедия разрешала сложнейший для того времени вопрос о возможности создания пьесы, построенной не на личной судьбе героя или героев (как это имело место не только в трагедиях классицизма, но и в драматургии Шекспира), а на судьбе народа, эпохи, государства.

Эту сложнейшую проблему Пушкин разрешает, исходя из наиболее трудного ее варианта: он не создает какого-либо надуманного сюжета путем намеренного подбора и соответствующей группировки исторических фактов, но с величайшим искусством намечает сюжетную линию трагедии, не нарушая даже хронологической последовательности воссоздаваемых исторических событий.

Первая сцена («Кремлевские палаты»), построенная на простом, неторопливом «будничном» диалоге двух бояр, вводит зрителя и читателя в курс событий, которые предшествовали данной сцене и будут иметь дальнейшее развитие в трагедии. Зрители узнают, что происходят выборы нового царя, причем это важнейшее событие государственной жизни характеризуется

¹ Готовя трагедию к печати, Пушкин исключил две сцены («Ограда монастырская» и «Уборная Марины») и печатный текст «Бориса Годунова» состоит из 23 сцен.

одним из собеседников многозначительным словом: «тревога» («как думаешь, чем кончится тревога?»). Зрители узнают далее, что избирается Борис Годунов, который фактически был полно-властным правителем еще при Феодоре («...царь На все глядел очами Годунова. Всему внимал ушами Годунова»). Бояре отдают себе отчет и в том, что с избранием Годунова в цари в их положении ничего не изменится по сравнению с предшествовавшими царствованиями Иоанна и Феодора: «А там — а там он будет нами править Попрежнему». О том же, что значит «попрежнему», достаточно убедительно свидетельствуют слова одного из беседующих: «Да в добрый час, как дядю моего, В глухой тюрьме тихонько б задавили».

Этот разговор бояр дает понять зрителю, что убийство Дмитрия совершенно с политической целью («Скажу, что пона-прасну Лилася кровь царевича-младенца») и что убийство совершил Борис¹ («И возвратясь я мог единым словом Изобличить сокрытого злодея»). Эта же сцена показывает политическую слабость старого, родовитого боярства, утратившего влияние в народе («Народ отвык в нас видеть древню отрасль Воинственных властителей своих»), силу Годунова («А он умел и страхом и любовью И славою народ очаровать»), отношение родовитого боярства к будущему царю («А слушай, князь, ведь мы б имели право Наследовать Феодору. — Да, боле, чем Годунов») и назревающий конфликт между старым боярством и Годуновым еще до избрания последнего в цари. Здесь же, пока еще глухо, но уже достаточно определенно, говорится о народе, как о важнейшей силе, значение которой недоучитывать нельзя. Презрительно отзываясь о народе («Народ еще повоет, да поплачет»), бояре отдают себе отчет и в том, что без поддержки народа им не обойтись на пути захвата власти («Давай народ искусно волновать, Пускай они оставят Годунова»).

Основные черты характера и облика Бориса даются в этой сцене преломленными через восприятие родовитого боярина Шуйского. Упоминаемые им отдельные свойства и качества Годунова, сливаясь воедино, создают — еще до первого выхода Бориса — известное, пока еще достаточно смутное, представление о нем, подготавливая зрителя к первому появлению в трагедии вновь избранного царя.

У зрителя создается примерно такой образ Бориса Годунова: он — незнатен («Так, родом он незнатен»), жестокий

¹ Пушкин, вслед за Карамзиным, считал Бориса Годунова убийцей царевича Дмитрия. В современной исторической науке вопрос о виновности Годунова в смерти Дмитрия остается открытым.

(«Зять палача и сам в душе палач»), мстительный и осторожный, смелый («он смел, вот всё — а мы»), хитрый («Когда Борис хитрить не перестанет...»), склонный к притворству («Он мне в глаза смотрел, как будто правый»), способный на злодейство ради достижения своих целей («Перешагнет; Борис не так-то робок!»), вместе со всем этим — умный и тонкий политик.

В драматическом отношении первая сцена вводит зрителя в курс событий, предшествовавших избранию Бориса, знакомит с основными движущими силами трагедии (незнатный, но сильный и умный царь, ненавидимый униженным и утратившим свое политическое значение старым боярством; народ — как мощная, но пока еще загадочная сила)¹ и создает впечатлительное назревающего конфликта между боярством и будущим царем.

Впечатление какой-то двойственности и недоговоренности в самом акте избрания Бориса является своеобразной экспозицией трагедии, своего рода завязкой ее, причем образ самого Бориса входит в сознание зрителя в каком-то двойственном аспекте. С одной стороны, «он умел и страхом и любовью И славою народ очаровать», с другой стороны, «Зять палача и сам в душе палач».

После этой сцены зритель ждет результатов избрания нового царя, не известных еще и самим беседовавшим боярам («Пойдем скорей, узнаем, решено ли»), и дальнейшего развития конфликта между новым царем и старым боярством.

Вторая сцена («Красная площадь»), однако, не дает разрешения этому ожиданию. Именно в этой сцене впервые появляется тот самый народ, о котором так настойчиво упоминалось в первой сцене.

Народ в трагедии Пушкина — это не просто одна из условных движущих сил пьесы, проявляющая себя где-то за пределами сценического действия. Это реальное действующее лицо, наделенное собственным голосом, имеющее сложный и проти-

¹ О соотношении и расстановке социальных сил в царствование Бориса Годунова см.: акад. Б. Д. Греков. Исторические воззрения Пушкина. «Исторические записки», 1937, I, стр. 18—21; К. В. Базилиевич. Борис Годунов в изображении Пушкина. Там же, стр. 29—54; А. Савич. Польская интервенция XVII в. в оценке М. Н. Покровского. В сб. «Против исторической концепции М. Н. Покровского», ч. I, М., 1939, стр. 179—243; В. И. Пичета. Крестьянская война и борьба с иностранной интервенцией в начале XVII в. Там же, ч. II, М., 1940, стр. 91—139; В. И. Пичета. Крестьянская война начала XVII в. и польско-шведская интервенция. История СССР, т. I, 1939, стр. 400—446; И. И. Смирнов. Восстание Болотникова. 1606—1607. Л., 1949.

воречивый характер, раскрывающийся на всем протяжении пьесы в зависимости от обстоятельств.

Та патриархальная любовь к царям, которая настойчиво объявлялась правительственной идеологией в качестве первой и характернейшей черты русского народа, в массовых народных сценах пушкинской трагедии отсутствует полностью. Более того, основные действующие лица «Бориса Годунова» согласно указывают на диаметрально противоположные черты народного склада («Живая власть для черни ненавистна», «Всегда народ к смятенью тайно склонен», «Конь иногда сбивает седока»,¹ «Лишь строгостью мы можем неусыпной Сдержать народ» и т. д.).

Характерная особенность раскрытия основных черт образа народа в пушкинской трагедии заключается в том, что, за исключением сравнительно небольшого количества массовых реплик народа («Ах, смилуйся, отец наш! властвуй нами! Будь наш отец, наш царь!»; «Вязать! топить! Да здравствует Димитрий! Да гибнет род Бориса Годунова!»), настроения народа передаются репликами отдельных лиц из народной массы («один», «другой», «первый», «второй», «один из народа»).

Вторая сцена показывает народ ожидающим. Привычная ситуация нарушена: «царство без царя».² Народ ждет разрешения вопроса о новом царе:

О боже мой, кто будет нами править?
О горе нам!

Из реплик отдельных представителей народа зритель узнает о том, что в это время происходит с самим Годуновым:

Неумолим! Он от себя прогнал
Святителей, бояр и патриарха
◁ ▷
Его страшит сияние престола.

Вместе с тем, эта сцена дает представление и о мерах, принятых боярством и духовенством:

Собором положили
В последний раз отведать силу просьбы
Над скорбною Правителя душой.

¹ «Конь» — «седок» — традиционные и распространенные в литературе XVIII—начала XIX в. аллегории для выражения понятий: «народ» — «правительство». См., например, басню Крылова «Конь и всадник», «Верховую лошадь» И. П. Пнина и пр.

² Рукописный отдел Института русской литературы (Пушкинский Дом) АН СССР, фонд Пушкина, тетрадь № 2370, л. 47 об.

Третья сцена («Девичье поле. Новодевичий монастырь») показывает, наконец, самый момент избрания царя, причем роль народа в этом важнейшем акте государственной жизни определяется лишь любопытством толпы, для которой избрание царя, прежде всего, — занятное и редкое зрелище («Главы церквей и самые кресты унижены народом — Право любви!»), полнейшей незаинтересованностью во всем происходящем («А как нам знать? то ведают бояре») и даже прямым притворством в изъявлении своих чувств («Нет ли луку? Потрем глаза»).

В этих сценах народ, в массе своей, еще слабо ориентируется в значении происходящих событий. Одни послушно падают на колени и кричат подсказанные им слова.¹ Другие, не понимая происходящего и выражая полнейшее равнодушие и безразличие ко всему, что не относится к зрелищу, недоумевают, не зная, как им себя вести и что делать («Один. Все плачут, заплачем, брат, и мы. Другой. Я силюсь, брат, да не могу»). Так Пушкин разработал мотив «искренности» и «вдохновения», которыми, по словам Карамзина, определялось поведение народа в момент избрания Бориса на царство («Искренность побеждала притворство; вдохновение действовало и на равнодушных»; X, 234, 235).

Очень метко в этом отношении наблюдение К. В. Базилевича, что «Пушкин, чтобы показать настроение народа в момент провозглашения Бориса царем, намеренно выбрал не авансцену, а задние ряды толпы, где говорили более непринужденно и искренно».²

Следует учитывать при этом, несомненно, имевший здесь место момент правительственной инсценировки подобных проявлений «народных чувств», что не отрицалось и самим Карамзиным: «... в то самое мгновение, по данному знаку, все бесчисленное множество людей <...> упало на колена» (X, 234; разрядка моя, — Б. Г.). Еще более определенно говорится об этом в одном из хронографов: «Народи же мнози на площади стояще, мнози же суть и неволею пригнани суть в них, за ними же мнози приставы быша, принужаеми с великим воплем вопити и слезы точити».³

¹ Ср. у Карамзина: «... в то самое мгновение, по данному знаку, все бесчисленное множество людей <...> упало на колена <...> все требовали царя, отца, Бориса!» (X, 234).

² К. В. Базилевич. Борис Годунов в изображении Пушкина. «Исторические записки», 1937, т. I, стр. 38.

³ Приведено в статье К. В. Базилевича «Борис Годунов в изображении Пушкина» («Исторические записки», 1937, т. I, стр. 38—39).

Вторая сцена дает, наконец, разрешение напряженности и ожидания:

Венец за ним! он царь! он согласился!
Борис наш царь! да здравствует Борис!

Эти три сцены, возбуждающие интерес зрителей к личности Бориса и результатам избрания его в цари, готовят к первому появлению его, поэтому выход Годунова в четвертой сцене «Кремлевские палаты» естествен и обусловлен всем предшествующим развитием действия.

Этому появлению Бориса, как уже указывалось, предшествовала довольно всесторонняя характеристика его в беседе Шуйского с Воротынским в первой сцене трагедии. Сейчас самому зрителю предоставляется сравнивать тот образ, какой у него сложился на протяжении первых трех сцен, с обликом и характером Бориса, впервые появляющегося на сцене.

Борис предстает перед зрителями в полноте силы и власти.¹ Его речь, обращенная к патриарху и боярам, выдержана в том высоком и торжественном духе, о каком он сам говорил впоследствии в поучении Феодору:

... не должен царский голос
На воздухе теряться попустому;
Как звон святой, он должен лишь вещать
Велику скорбь или великий праздник.

Обращаясь к патриарху и боярам, новый царь говорит о страхе и смирении, с какими он принимает тяжкое бремя власти:

Вы видели, что я принимаю власть
Великую со страхом и смиреньем.²

Но именно эти, как будто бы искренние, слова заставляют нассторожиться и вспомнить предугаданное Шуйским в первой сцене поведение Бориса:

Борис еще поморщится немного,
Что пьяница пред чаркою вина,
И наконец по милости своей
Принять венец смиренно согласится.³

¹ См. у Карамзина: «Сей муж знаменитый находился тогда в полном цвете жизни, в полной силе телесной и душевной, имея 32 года от рождения. Величественною красотою, повелительным видом, смыслом быстрым и глубоким, сладкоречием обольстительным превосходя всех вельмож» (X, 12).

² Разрядка моя, — Б. Г.

³ Разрядка моя, — Б. Г.

И это, конечно, далеко не случайное совпадение слов вносит уже сейчас какой-то элемент диссонанса в торжественную речь царя.

Пушкин сознательно заставляет зрителя сомневаться: притворяется ли Борис и сейчас или он вполне искренен. А что Борис умеет притворяться, зритель помнит еще по первой сцене трагедии:

Он, признаюсь, тогда меня смутил
Спокойствием, бесстыдностью неожиданной,
Он мне в глаза смотрел, как будто правый,

и это говорит тот самый Шуйский, который (по трагедии Пушкина) не только не сомневается в виновности Годунова, но знает наверно, что Дмитрий убит по приказу Годунова:

И возвратясь я мог единым словом
Изобличить сокрытого злодея.

Переход к следующей сцене в келье Пимена обусловлен принципом резкого контраста, выдержанным Пушкиным с исключительным мастерством. После торжественности предыдущей сцены — низкие своды монастырской кельи, ночной мрак, рассеиваемый одинокой лампадой, и черные монашеские рясы.

В драматическом отношении сцена «Ночь. Келья в Чудовом монастыре» несет исключительно сложные функции. Едва намеченная в первой сцене тема убийства царевича здесь развивается полнее и глубже, и, наконец, летописец Пимен, в голосе которого как бы отдаленным гулом слышатся отзвуки настроений широчайших народных масс, вновь с огромной силой убеждения обвинит царя Бориса в гибели царевича.

Летописец Пимен играет в пушкинской трагедии исключительно большую роль, являясь одним из выразителей того «мнения народного», о котором неоднократно говорили декабристы в духе своих, характерных для дворянской революционности представлений о народе: «Народ в совокупности, — писал декабрист Е. П. Оболенский, — не имеет ясного понятия о том, что он чувствует — добро или зло. В массе его ощущений он чувствует то, что относится до него лично, — и совокупность этих ощущений, более или менее ясных, составляет то, что мы называем общим народным голосом, но еще не мнением народным, выражение которого требует большего или меньшего ясного понимания и суждения и умственного развития, не всегда доступного массе».¹

¹ Декабристы и их время, т. I, М., 1927, стр. 197.

Сложными путями пришел Пимен к монашеской келье, пройдя, быть может, через опалу и гнев Грозного, чтобы за монашеской одеждой скрыть многое, что ему известно и что, несомненно, находило отражение в его летописи, которую, как видно по записи об убиении царевича Дмитрия, он ведет отнюдь не вникая равнодушно добру и злу, как это показалось Григорию.

Молодость Пимена совпала с ранними годами царствования Ивана Грозного. Удаление в монастырь произошло в суровый период опричнины. Отзывы Пимена о личности и царствовании Феодора, в котором он видел полную противоположность Ивану, характеризуют его политическую ориентацию.

Много переживший, умудренный жизненным опытом, страданиями и думами, Пимен оказывался в состоянии возвышаться в своих суждениях до значительных обобщений. Поэтому его суровые слова о Борисе:

О страшное, невиданное горе!
Прогневали мы бога, согрешили:
Владыкою себе царевийцу
Мы нарекли —

звучат с огромной силой народного гнева и воспринимаются как отзвук грозного «мнения народного» о царе-преступнике.

Эта сцена еще более усиливает впечатление неблагополучия в положении Бориса. Будущий Самозванец показан здесь бедным монахом, но уже в этом его облики Пушкин раскрывает те свойства его характера, которые пока еще дремлют в нем, но впоследствии разовьются «в зависимости от обстоятельств».

Этими пятью сценами как бы завершается своеобразный пролог к настоящей трагедии царя Бориса, причем, намеченная этими сценами личная драма царя войдет в последующие лишь как осложняющий момент несравненно более значительной и глубокой социальной трагедии.

С появлением на сцене будущего Самозванца завязывается новый узел в трагедии. Именно с этого момента Пушкин начинает сближать в трагедии две линии — Самозванца и Бориса. Эти линии будут сближаться все более и более, пока не завяжутся в один крепкий узел, парализующий всю нормальную государственную жизнь России, узел, который уже не в состоянии развязаться сам собою, а будет ликвидирован в конце трагедии смертью Бориса. Но ликвидация конфликта — Борис — Самозванец — отнюдь не будет еще означать конца всей трагедии, которая будет развертываться и после гибели «заглавного» героя. Последнее обстоятельство со всей очевидностью показывает, что Пушкин задумал и создал свою трагедию не:

как трагедию личностей в их борьбе за власть, но как трагедию глубочайшего социального обобщения.

В очень сложном процессе постепенного становления образа Бориса каким-то посредствующим звеном между идущей от Карамзина тенденцией акцентировать момент преступления Годунова и пушкинским осмыслением его трагедии как трагедии социально-политической является седьмая сцена («Царские палаты»).

Это появление Бориса отделено от первого промежутком в шесть лет. Заметная перемена произошла в царе. Его не веселят «ни власть, ни жизнь», он предчувствует «небесный гром и горе», у него «мальчики кровавые в глазах», он жалок, потому что в нем «совесть не чиста».

Некоторые особенности монолога Бориса в этой сцене перекликаются с тенденциями, отразившимися в замысле небольшой сценки («Где ж он? где старец Леонид?»), долженствовавшей занять место перед сценой с данным монологом Бориса.

Но даже и в этом монологе преступного царя Пушкин усложняет «трагедию совести» Годунова, вводя решающие моменты социально-политического порядка. Если в начале своего царствования Борис еще прибегал к некоторым мероприятиям, долженствовавшим обеспечить ему любовь и доверие, то скоро, по трагедии Пушкина, «отложил пустое попеченье» и перешел к противоположной политике устрашения и насилий. Исходя из положения, что «милости не чувствует народ», и что, вообще «живая власть для черни ненавистна», искусство управления Годунов (по пушкинской трагедии) начинает рассматривать лишь как искусство подавления мятежей и «опутывания» измен, а последние, по его мнению, являются естественным состоянием управляемого народа.

Переход от трагического пафоса этого монолога Бориса к сцене в корчме — один из самых ярких примеров драматургического мастерства Пушкина и реализации принципа «смешения родов комического и трагического».¹

И опять, при переходе к следующей сцене («Москва. Дом Шуйского»), Пушкин широко использует принцип контраста, перенося действие из убогой корчмы в богатые хоромы одного из вожakov боярской оппозиции.

Последняя сцена с исключительной яркостью показывает политическую систему Годунова в действии и реальные резуль-

¹ «Заметим, что высокая комедия не основана единственно на смехе, но на развитии характеров, — и что нередко она близко подходит к трагедии» («О народной драме и драме «Марфа Посадница» М. П. Погодина», 1830).

Наполеон.

Раздумье твое, раздумье твое. Голос твой
(она смеется над ним)

Вот так из меня

За честь или прищипку?

Да

А кто же приводит нас в этот Восток —

Властолюбивый дядя? — Сидит ли какой-нибудь
Трибунал, Генерал —

Наполеон

Взвешивай! — здесь гонимые — ибиссы,

бунты! — это прищипка гонимых — края
замыкалки — ищутся предатели

(она смеется над ним)

Монархическая система наизусть)

Наполеон! Моей судьбой ищет и твою

— твою отравил себя ядом. Мне ба-

— (она смеется над ним) наполеон

наполеон наполеон) кто же на излете

красивее, да наполеон наполеон

вспомнил. Наполеон

Да страшно тебе, наполеон наполеон
Иванович!

7 ноября

1820

Коллегу Колюдину в честь
своей перисти. Царь Борис Годунов

слава отцу и сыну и с-м духу

Славя

51

Последняя страница белой рукописи «Бориса Годунова». Рукописный отдел Института русской литературы (Пушкинский Дом) АН СССР, ф. 244, оп. 1, № 879, л. 51.

таты ее. Несмотря на то, что Годунов лично в этой сцене не появляется, она привносит важные черты к образу Бориса данного периода его царствования, характеризует особенности новых его взаимоотношений с родовитым боярством, с одной стороны, и народом — с другой. Старое боярство, являвшееся, по мнению Бориса, основным источником «измен» и «заговоров» («Пора презреть мне ропот знатной черни...»), политически почти полностью подавлено Годуновым («Знатнейшие меж нами роды — где?.. Заточены, замучены в изгнании»). Никто из представителей старых боярских родов не чувствует себя в безопасности («Нас каждый день опала ожидает, Тюрьма, Сибирь, клобук иль кандалы»). Параллельно шел и другой процесс — формирование новых слоев знати, преимущественно из мало-родовитых слоев боярства. К таким принадлежал Басманов («... какое Мне поприще откроется, когда Он сломит рог боярству родовому!»). Все государственное управление держится на системе разветвленного шпионажа и доносов («Всё языки, готовые продать, Правительством подкупленные воры»). Это приводило к крайнему озлоблению старого боярства против Годунова («И поделом ему...») и желанию перемен («Об этом обо всем Мы помолчим до времени»).

Отмена Юрьева дня¹ («Вот — Юрьев день задумал уничтожить») затрагивала жизненные интересы крестьянства («А легче ли народу? спроси его»), что создавало крайне напряженную атмосферу («... быть грозе великой»; «... вряд царю Борису Сдержат венец на умной голове» и т. д.).

В этой обстановке достаточной было искры, чтобы вспыхнул пожар. Такой искрой (всецело вызванной данной напряженной обстановкой) и было посвяление Самозванца.

Следующая сцена («Царские палаты») показывает Годунова в интимной домашней обстановке. Она же вскрывает и неблагополучие в этой, дотоле счастливой и мирной семье: смерть жениха Ксении. Возможно, что акцент на этой нотке неблагополучия в доме Годунова («Я, может быть, прогневал небеса») сохранился как след оставленной в свое время Пушкиным попытки связать трагическую судьбу царя-преступника с отброшенной впоследствии сценой «Ограда монастырская» («Царевич тению кровавой Войдет со мной в твой светлый дом»).

¹ Юрьев день — день святого Георгия, 26 ноября ст. ст. По укоренившемуся обычаю за неделю до этого дня и в течение недели после него, крестьяне могли переходить от одного владельца к другому. Обычай Юрьева дня был выгоден крупным землевладельцам, переманивавшим крестьян от более мелких и маломощных владельцев. Отмена Юрьева дня явилась началом полного закрепощения крестьянства.

Годунов не спокоен, он во власти темных предчувствий («Когда-нибудь, и скоро, может быть, все области, которые ты ныне Изобразил так хитро на бумаге, Все под руку достанутся твою»).

Вместе с тем, внешне он попрежнему энергичен и тверд в решимости бороться до конца с враждебными силами, какого бы порядка они ни были. Законченный, цельный и яркий образ Годунова — политика и государственного мужа — дает замечательный диалог его с Семеном Годуновым, построенный на кратких, повелительных и деловых репликах царя.

В высшей степени замечательна последовательность, с какой Пушкин показывает процесс распространения слухов о Самозванце. Патриарх, узнав о бегстве Григория, отзывается об этом благодушно и спокойно: «Ведь это ересь, отец игумен?». Хозяйка корчмы вначале также плохо разбирается в этих слухах и не придает им большого значения: «А господь его ведает, вор ли, разбойник». Гораздо серьезнее реакция на это оппозиционного боярства: «Весть важная <...> быть грозе великой». И, наконец, ошеломляющее впечатление, произведенное этой вестью на царя: «Так вот зачем тринадцать лет мне сряду Всё снилося убитое дитя!».

И вот, логически и закономерно, как завершение всего предшествовавшего процесса, появляется на сцене тот, кто вызвал все эти тревоги.

Сцена «Краков. Дом Вишневецкого» открывает собою серию «польских» сцен трагедии. Эти сцены (отсутствовавшие в первом наброске плана трагедии) оказались необходимыми для показа «обстоятельств», которые, воздействуя на Самозванца, раскрывают его характер. В этих сценах Григорий Отрепьев — далеко уже не тот бедный монах, которого зритель видел в келье у Пимена. Это — блестящий представитель «польской образованности», свободно и запросто беседующий и с папским нунцием и с польскими аристократами. Особенности происшедшей с Григорием метаморфозы Пушкин тактично и незаметно подчеркивает и легкой рифмовкой начала его речи, и той светской любезностью, какая сквозит в его обращении с окружающими.

Вместе с тем эта сцена показывает и характер реальной силы Самозванца, точнее, процесс группировки вокруг него самых разнообразных, оппозиционных царю Борису элементов. Наконец, эта же сцена впервые раскрывает и антинародный, интервенционистский характер авантюры Самозванца, его сговор с папским нунцием, обещание, данное им от имени всего народа, о введении католицизма на Руси.

Чтобы еще ярче и полнее подчеркнуть не только непосредственную связь Самозванца с панской Польшей, но и чуждый и враждебный русскому народу характер всей его авантюры, Пушкин показывает Самозванца среди пышного и богатого бала в замке Мнишка.

Сцена «Ночь. Сад. Фонтан» органически связана с предшествующей, являясь прямым продолжением ее. В большинстве случаев, имея в виду эту сцену, обращали внимание лишь на то обстоятельство, что Самозванец, увлеченный Мариной, едва не губит свое дело, проговорившись и выдав тайну. В этом видели основную функцию сцены, т. е. раскрытие еще одной черты характера самозванца.

Между тем именно эта сцена показывает, что авантюра Самозванца перестала быть только его личным делом, в котором сейчас кровно заинтересованы такие силы, как король, папа, вельможи.

События развиваются уже помимо воли Самозванца. Теперь их не могут остановить ни явные его ошибки, когда, ослепленный страстью, он чуть не погубил все свое дело, проговорившись о своем истинном происхождении, ни почти месячная задержка в Самборе у ног прелестной Марины, что также не способствовало успеху задуманного предприятия.

Завершающие сцену «Ночь. Сад. Фонтан» слова Самозванца — «завтра двину рать» — готовят переход к следующей сцене.

Сцена «Граница литовская» ясно и четко характеризует предприятие Самозванца как интервенцию, а его самого — как предателя Отечества и врага народа:

... я Литву
Позвал на Русь, я в красную Москву
Кажу врагам заветную дорогу!

Значительность этих формулировок приобретает еще большую остроту после того, как в предыдущей сцене было точно установлено самим Самозванцем, что он отнюдь не законный наследник престола по праву рождения, а всего лишь ловкий и наглый авантюрист:

А хочешь ли ты знать, кто я таков?
Изволь; скажу: я бедный черноризец;
Монашеской неволею скучая,
Под клубуком свой замысел отважный
Обдумал я.

Именно эти две сцены — «Ночь. Сад. Фонтан» и «Граница литовская» — окончательно устанавливают в пушкинской траге-

дии политическое значение выступления Самозванца, переводя его из плоскости личной авантюры в плоскость социальную и политическую.

В пушкинскую трагедию введены широкие социальные силы. В дальнейшем развертывание событий будет определяться уже не столько вмешательством иноземных сил, сколько широким массовым народным движением в самой России, взметнувшим мощную волну мятежа против режима Годунова, на гребне которой, отнюдь не управляя ею, понесется Самозванец. «Мнение народное» будет определять весь характер и развертывание последующих исторических событий. «Мнение народное» будет всецело определять и всю дальнейшую судьбу самого Самозванца. Взметнувшаяся волна народного мятежа понесет его к легким победам над значительно превосходящими силами Годунова, когда

... везде без выстрела ему
Послушные сдавались города,
А воевод упрямых чернь вязала.

И Гаврила Пушкин будет совершенно прав, объясняя Басманову («Ставка») «мирные завоевания» Самозванца:

Не войском, нет, не польскою помощью,
А мнением; да! мнением народным.

Однако то же самое «мнение народное» совершит свой суровый суд над Самозванцем в финале трагедии, когда для народа станет ясен подлинный характер и реальные результаты замыслов Самозванца. В своей стихийной и неорганизованной борьбе с крепостническим режимом Годунова народ своей поддержкой открывал для Самозванца прямой путь к власти, обеспечивая тем самым свержение ненавистной власти Годунова. Но Самозванец на своем пути к престолу, ориентируясь на чуждые народу иноземные и отечественные реакционные социальные силы, открывал путь интервенции, и власть его — в силу всего этого — становилась властью, враждебной народу.

Переход Самозванцем русских рубежей («Вперед! и горе Годунову!») обуславливает закономерность следующей сцены («Царская дума»), показывающей беспокойство в Москве и меры, предпринимаемые Годуновым.

Реальное соотношение сил было, безусловно, в пользу Годунова, и когда первый испуг от «тени» убитого царевича прошел («Безумец я! чего ж я испугался? На призрак сей подуй — и нет его»), Борис, как трезвый политик, увидел, что воинский перевес на его стороне. Он отказывается от шведской помощи:

Но не нужна нам чуждая помощь;
Своих людей у нас довольно ратных,

оставляет в покое монахов:

Но не хотим тревожить ныне их;
Пусть молятся за нас они.

Вместе с тем, он трезво расценивает и внутреннюю обстановку, сложившуюся под влиянием слухов о Димитрии:

На площадях мятежный бродит шопот,
Умы кипят... их нужно остудить.

А между тем волнение народа, возбужденное слухами о скорых переменах («Повсюду им разосланные письма Посеяли тревогу и сомненье»), принимало большие размеры. Пленник, передавший Самозванцу («Севск»), рассказывает ему о мерах исключительной предосторожности, принятых Годуновым в Москве:

о тебе
Там говорить не слишком нынче смеют.
Кому язык отрежут, а кому
И голову <... >
Что день, то казнь. Тюрьмы битком набиты.
На площади, где человека три
Сойдутся — глядь — лазутчик уж и вьется.

В этом отношении чрезвычайно характерен акцентированный в пушкинской трагедии антигодуновский культ младенца Димитрия, созданный народом и направленный непосредственно против Бориса. Чем более темным в народном представлении становится образ Бориса, тем более светлым и чистым проступает лик Димитрия. Эту народную легенду, таящую глубокий политический смысл, и раскрывает нечаянно простодушный Патриарх, что было сразу же понято Годуновым.

Нет нужды в том, что легенда о Димитрии-чудотворце подтверждает в пушкинской трагедии факт его реальной смерти: это обстоятельство не играет никакой роли в том, что народ, ненавидящий Годунова, будет поддерживать Самозванца, принявшего имя убитого царевича: «Он именем ужасным ополчен».

Ненависть к Годунову, противопоставляемая идеалу высшей моральной чистоты, воплощенной в народном сознании в образе младенца-мученика, развязывает в пушкинской трагедии страшную в своей мощи народную силу. «Димитрия воскреснувшее имя» становится синонимом освобождения от тягот Борисова царствования: «Мы из Москвы, опальные, бежали»; «К тебе я с Дона послан» и т. д.

В сцене «Равнина близ Новгорода-Северского» Пушкин показывает это магическое влияние имени Димитрия на умы народа:

Воины (бегут в беспорядке)
Беда, беда! Царевич!

Значение и силу этого имени понимает и Годунов («Москва. Царские палаты»):

Опасен он, сей чудный самозванец,
Он именем ужасным ополчен.

Воины «бегут в беспорядке» не под давлением воинского перевеса Самозванца, а в силу панического, почти религиозного страха перед человеком, «ополченным» «именем ужасным».

И, повидимому, для того, чтобы еще ярче подчеркнуть данное обстоятельство, Пушкин вывел в этой сцене в качестве военачальников войск Годунова двух иностранцев — француза Маржерета и немца Розена, которые не понимают переживаний простых русских людей при появлении человека, в котором они видят чудом спасенного от смерти, законного русского царевича.

Последнее обстоятельство с большой очевидностью показывает исключительную историческую зоркость Пушкина, который, независимо от монархической концепции Карамзина, намечал в своей трагедии верный путь к осмыслению народного движения против Годунова, акцентировав «царистскую» основу крестьянской борьбы против крепостнического режима царя Бориса, происходившей под лозунгом «хорошего царя» Димитрия.

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

«Площадь перед собором в Москве» — решающий момент трагедии. Достигнув здесь наивысшего напряжения, действие трагедии далее идет уже на снижение. Эта сцена как бы суммирует, объединяет, как в фокусе, все моменты народных настроений, до этого звучавших в трагедии разрозненно. Слова Юродивого — это народный приговор над Борисом.

¹ И. В. Сталин, Сочинения, т. 13, 1951, стр. 113.

Мальчишки, которых Пушкин выводит в этой сцене, наталкивают Юродивого при виде царя на ассоциацию: царь — маленькие мальчишки. И в полном соответствии с народными разговорами о тайном преступлении Бориса, Юродивый, на вопрос царя: о чем он плачет? — отвечает ему: «маленькие дети обижают. . . Вели их зарезать, как зарезал ты маленького царевича».

И прямым отзвуком сурового и справедливого мнения народного о царе-преступнике прозвучали плачущие слова Юродивого вслед уходящему царю: «. . . нельзя молиться за царя Ирода — богородица не велит».

Тот же самый Юродивый только что согласился помолиться, по-своему, за какую-то безымянную старуху, подавшую ему копейку.

Следующая сцена («Севск») показывает жестокие меры, лихорадочно предпринимаемые Годуновым для борьбы с широким народным движением в пользу Самозванца («Что день, то казнь. Тюрьмы битком набиты») и военную слабость последнего:

На завтра бой! их тысяч пятьдесят,
А нас всего едва ль пятнадцать тысяч.

Характерной перебранкой между Ляхом и Пленником Пушкин подчеркивает и крайне невысокие воинские качества этих пятнадцати тысяч. И, действительно, сцена «Лес» показывает полный разгром Самозванца превосходящими силами Годунова:

. . . мы начисто разбиты,
Истреблены.

Однако Самозванец, учитывая благоприятно складывающуюся для него обстановку всеобщей ненависти к Годунову, не придает решающего значения этому поражению.

Следующая сцена («Москва. Царские палаты») подтверждает правильность расчетов Самозванца, полагавшегося, прежде всего, не столько на свою воинскую силу, сколько на поддержку народа, стекавшегося к нему отовсюду. Борис сознает это:

Он побежден, какая польза в том?
Мы тщетною победой увенчались.
Он вновь собрал рассеянное войско
И нам со стен Путивля угрожает.

Таким образом, становится ясным, что дело Бориса проиграно и что победа обеспечена за Самозванцем потому, что за него народ. Годунова уже не могут спасти ни строгие меры

в Москве, ни проникающие в народ слухи о прошлом Самозванца, ни легкомыслие и ошибки последнего, ни даже почти полное уничтожение его армии.

Поэтому неожиданная смерть Годунова в этой сцене воспринимается, в свете всего этого, как некая закономерность и окончательное утверждение полного и непоправимого поражения Годунова и всего дела его жизни.

Беседа Годунова с Басмановым с исключительной остротой подчеркивает непримиримое противоречие между царем, власть которого держится всецело на угнетении народа, и народом, который «всегда к смятенью тайно склонен».

Вся острота этого положения становится ясной при сопоставлении с судьбой самого Годунова и утверждаемым им основным законом всякой самодержавной власти:

Лишь строгостью мы можем неусыпной
Сдержатъ народ.

Несовместимость этого с исконными жизненными интересами народа подчеркивается всей пушкинской трагедией в целом, а потенциальная сила народа, недостаточно разбирающегося в иные моменты в существе вещей, но приобретающего решимость и мощь в условиях созревания «мнения народного», с исключительной силой показана в образе мужика на амвоне и народа, несущегося толпою в последующих сценах трагедии.

Завершающий сцену обряд пострижения в монахи с огромной силой вскрывает всю значительность и глубину трагедии царя Бориса.

Этим фактически завершается личная драма Годунова, но Пушкин продолжает разворачивать действие трагедии, подчеркивая этим социально-политический смысл ее, не вмещающийся в биографические рамки личной драмы царя.

Сцена «Ставка» подводит зрителя к фактическому завершению всей трагедии в целом. Здание государственной системы Годунова рассыпается на глазах у зрителя. И дело вовсе не в том, что смерть Бориса передала всю полноту власти в неопытные руки юного Феодора. Распад государственной системы начался еще при жизни Годунова, и, несмотря на все его усилия предотвратить этот распад («Лишь дай сперва смятение народа Мне усмирить»), сам Годунов в последний период своей жизни напоминал уже не всадника, спокойно правящего своим конем, а человека, выбитого из седла («Конь иногда сбивает седека»).

Победа Самозванца, всецело обусловленная широким народным движением против крепостнического режима Годунова, была предпринята еще при жизни последнего:

Ты видел сам, охотно ль ваши рати
Сражались с ним; когда же? при Борисе!

А в следующей сцене («Лобное место») народ уже превращается в активную движущую силу истории, выдвигая из своей массы глашатая-мужика, с высоты церковного амвона бросающего мятежный клич, определивший судьбу династии Годунова:

Народ! народ! в Кремль! в царские палаты!
Ступай! вязать Борисова щенка!

И, наконец, последняя сцена трагедии «Кремль. Дом Борисов. Стража у крыльца» подводит как бы итог всем развертывавшимся в ней событиям. Именно в этой сцене начинает звучать полным голосом приглушенная на всем протяжении трагедии, но отчетливо намеченная уже в первой сцене ее проблема: боярство—народ.

Не допуская народ к участию в делах государственных, боярство сознает, однако, силу народа («Весть важная! и если до народа Она дойдет»). Более того, боярство признает эту силу в качестве решающей («Такой грозе, что вряд царю Борису Сдержат венец на умной голове»). На какой-то момент общая ненависть к Годунову заставляет бояр даже ждать проявления этой силы, направленной против Годунова («И поделом ему!»).

Но это отнюдь не означало совпадения коренных интересов боярства и народа («Что на него смотреть; Всегда народ к смятенью тайно склонен»). Поэтому, когда взметнувшаяся народная волна опрокинула ненавистный народу трон Годунова, бояре сочли это событие делом, касающимся непосредственно их, и, вновь грубо отстранив победивший народ от участия в решении основных жизненных вопросов, явились на сцене в своей прежней роли вершителей судеб государственных.

Буря, разразившаяся в предшествовавшей сцене трагедии, пронеслась мимо, ничего не изменив в положении народа, который попрежнему терпеливо стоит у дворца и попрежнему нищий из народа просит милостыню под окнами Борисова дома:

Дайте милостыню, Христа ради!

И попрежнему грубо отгоняет народ поставленная боярами стража у крыльца:

Поди прочь, не велево говорить с заключенными.

А тот же самый народ, который совсем еще недавно, сметая все на своем пути, неся толпою с мятежными криками: «Вязать! топить!», народ-победитель, сейчас попрежнему, как и в первых сценах трагедии, толпится на площади:

Народ

Расступитесь, расступитесь: бояре идут.

< >

Один из народа

Зачем они пришли?

Народ победил, но не мог воспользоваться плодами своей победы. Его положение осталось тем же:

(Народ в ужасе молчит).

Беловой список трагедии, датированный самим Пушкиным 7 ноября 1825 года, заканчивался возгласами народа:

Да здравствует царь Дмитрий Иванович!

Новое окончание трагедии:

(Народ безмолвствует) —

было осуществлено Пушкиным уже после 14 декабря 1825 года.

3

Целый ряд важнейших проблем, непосредственно связанных с историко-социальной концепцией «Бориса Годунова», не может быть должным образом осмыслен без разрешения вопроса о характере исторического материала, положенного в основу пушкинской трагедии и об интерпретации этого материала Пушкиным.

В пушкиноведении не раз высказывались соображения о том, что параллельно с «Историей Государства Российского» Карамзина и русскими летописями Пушкин в работе над «Борисом Годуновым» в какой-то мере опирался и на «Анналы» Тацита. Интерес Пушкина к Тациту и пушкинские замечания на «Анналы» римского историка по времени совпадают с работой над трагедией. По вопросу об отношении Пушкина к Тациту существует уже довольно обширная литература.¹

¹ См., например: М. М. Покровский, Пушкин и римские историки. Сб., посвящ. В. О. Ключевскому, М., 1909; Н. Ф. Дератани, Пушкин и античность. Уч. зап. Моск. Гос. пед. инст., вып. IV, 1938;

Несомненно, что, читая Тацита, Пушкин мог проводить известные параллели с современной ему действительностью.¹

Возможно, что Тацит мог еще более заинтересовать Пушкина в период создания «Бориса Годунова» целым рядом «параллелей» между эпохой русского «смутного времени» и эпохой Августа и Тиберия.² Однако в части, касающейся вопроса об «Анналах» Тацита, как об одном из возможных источников пушкинской трагедии, исследователи явно переоценивают значение «Анналов».

Нет сомнения в том, что Тиберий интересовал Пушкина. В нем Пушкин видел одно из самых ярких и полных выражений принципа неограниченной монархии. Неудовлетворенный карамзинской трактовкой образа Годунова, односторонней и элементарной, Пушкин заинтересовался психологически противоречивым и сложным образом Тиберия, сплетенным из странных противоречий между «умом светлым и человеколюбивым» и несомненной склонностью к жестокости и преступлению, между талантливостью и способностью к управлению государством и постоянным тяготением к самой элементарной лжи и неискренности даже перед самим собою.

Было бы, однако, по меньшей мере, странным делать из подобных соотношений выводы о прямых соответствиях между характером и действиями Бориса в пушкинской трагедии и Тиберия в повествовании Тацита.

Что же касается до образа пушкинского Дмитрия, на котором отразились, как полагают акад. М. М. Покровский,³ некоторые черты личности Агриппы Постума, то придется констатировать, что акад. М. М. Покровский в данном случае исходил, повидимому, из пушкинской характеристики Агриппы, которая отличается от характеристики Агриппы,

И. И. Толстой. Пушкин и античность. Уч. зап. Ленингр. Гос. пед. инст. им. Герцена, вып. XVI, 1938; М. М. Покровский. Пушкин и античность. В сб. «Пушкин. Временник Пушкинской комиссии АН СССР», № 4—5, 1939; И. Д. Амусин. Пушкин и Тацит. Там же, № 6, 1941; Вас. Гиппиус. Александр I в пушкинских замечаниях на «Анналы» Тацита. Там же; Д. П. Якубович. Античность в творчестве Пушкина. Там же.

¹ См., например: Вас. Гиппиус. Александр I в пушкинских замечаниях на «Анналы» Тацита. В сб. «Пушкин. Временник пушкинской комиссии АН СССР», № 6, 1941, стр. 181 и сл.

² Параллель, ранее Пушкина проведенная Карамзиным: «Все в ужасе — и вельможи усердные подобно римским сенаторам Тибериева или Неронова времени, — воплем кидаются на мнимых злодеев, как дикие звери на агнцев, — грозно требуют ответа и не слушают его в шуме» (XI, 104).

³ М. М. Покровский. Пушкин и античность. В сб. «Пушкин. Временник Пушкинской комиссии АН СССР», № 4—5, 1939, стр. 51.

данной Тацитом. Подобные расхождения с точками зрения Тацита вообще характерны для пушкинских замечаний на «Анналы» и показывают, с какой осторожностью подходил Пушкин к некоторым оценкам римского историка.¹

Создавая историческую основу своей трагедии, Пушкин сознательно пользовался материалами русской национальной истории, дабы «воскресить минувший век во всей его истине». Именно поэтому все попытки установить зависимость исторической концепции пушкинской трагедии от чужеземного исторического материала являются несостоятельными.

Основными источниками исторического материала для Пушкина были «История Государства Российского» и подлинные памятники летописного характера.

Сам Пушкин как в процессе работы над трагедией, так и по завершении ее неоднократно касался данного вопроса в своей переписке.

Первое его высказывание об этом, как можно думать, было в недошедшем до нас письме его к Н. Н. Раевскому, при посылке плана трагедии. В ответном письме от 10 мая 1825 года Раевский писал: «... я хотел бы, чтобы вы сами обратились к источникам, из которых черпал Карамзин, а не ограничивались только его пересказами».²

Повидимому, совет Раевского соответствовал и собственным устремлениям Пушкина. Во всяком случае, в письме к Жуковскому от 17 августа того же года Пушкин говорит о чтении им не только Карамзина, но и летописей в непосредственной связи с работой над трагедией.³

На просьбу Вяземского прислать план трагедии «для показания Карамзину», Пушкин отвечал: «Ты хочешь плана? возьми конец X-го и весь одиннадцатый том, вот тебе и план».⁴

Посылая в 1829 году рукопись своей трагедии, повидимому, Н. Н. Раевскому, Пушкин счел нужным оговорить: «... я требую, чтобы прежде, чем читать ее, вы перелистали последний том Карамзина. Она полна славных шуток и тонких намеков,

¹ Д. П. Якубович по этому поводу пишет: «Замечания Пушкина (на «Анналы», — Б. Г.) <... > стремятся внести уточнения в формулировки Тацита <... > Он (Пушкин, — Б. Г.) с тонкой проницательностью подлинного историка взвешивает все его аргументы, вносит отдельные сомнения, осторожно вводит собственные полугипотезы» (сб. «Пушкин. Временник Пушкинской комиссии АН СССР», № 6, 1941, стр. 156).

² Пушкин, т. 13, стр. 172, 535. (Подлинник на французском языке).

³ Там же, стр. 211.

⁴ Там же, стр. 227.

относящихся к истории того времени, вроде наших киевских и каменных обиянков».¹

Наконец, в одном из набросков предисловия к трагедии Пушкин писал в 1830 году: «Карамзину» следовал я в светлом развитии происшествий, в летописях старался угадать образ мыслей и язык тогдашних времен».²

В плане исследования вопроса о принципах и методах работы Пушкина над фактическим материалом «Истории» Карамзина, необходимо обратиться к некоторым особенностям карамзинского исторического повествования, а также к характеру отношения к Карамзину и его «Истории» в 1810—1820-х годах.

Это отношение было различным в разные периоды.

Будущие декабристы протестовали против «Предисловия» к первому тому, где Карамзин открыто исповедовал свои монархические убеждения. В кругах передовой молодежи иронизировали и над явным налетом сентиментализма, окрашивавшим эти монархические высказывания.³

Со всем этим Карамзин поражал современников обилием собранного фактического материала, историческая достоверность которого казалась несомненной. Не соглашаясь с политическими выводами Карамзина («Необходимость самовластья и прелести кнута»), передовые деятели того времени широко пользовались материалом его «Истории», не подозревая о возможности тенденциозного подбора этого материала со стороны самого историка: «Он рассказывал со всею верностью историка, он везде ссылаясь на источники — чего же более требовать было от него?».⁴

Эта двойственность показательна в плане личных отношений Пушкина с Карамзиным этого периода: «Однажды начал он при мне излагать свои любимые парадоксы. Оспоривая его, я сказал: Итак вы рабство предпочитаете свободе. Каразмин вспыхнул и назвал меня своим клеветником. Я замолчал, уважая самый гнев прекрасной души».⁵

Со временем отношение к карамзинской «Истории» становится более спокойным и объективным. В «Истории» начинали

¹ Пушкин, т. 14, стр. 46, 395. (Подлинник на французском языке).

² Там же, т. 11, стр. 140 (с поправкой по рукописи: «тогдашних времен»). Рукописный отдел Института русской литературы (Пушкинский Дом) АН СССР, фонд Пушкина, тетрадь № 2372, л. 42).

³ «Из автобиографических записок». 1826: Пушкин, т. 12, стр. 306.

⁴ То же.

⁵ То же.

воспринимать и другую ее сторону — личную честность писателя («История Государства Российского, — писал в 1826 году Пушкин, — есть не только создание великого писателя, но и подвиг честного человека») ¹ и патриотизм историка, выступавшего в своей «Истории» против аристократического космополитизма. «Истинный космополит, — писал Карамзин в «Предисловии» к первому тому «Истории», — есть существо метафизическое или столь необыкновенное явление, что нет нужды говорить о нем, ни хвалить, ни осуждать его <...> Пусть греки, римляне пленяют воображение <...> но имя русское имеет для нас особенную прелесть: сердце мое еще сильнее бьется за Пожарского, нежели за Фемистокла или Сципиона. Всемирная история великими воспоминаниями украшает мир для ума, а российская украшает отечество, где живем и чувствуем» (I, стр. XI—XII).

Это обстоятельство позволяло Карамзину подчас подниматься в отдельных случаях до известной объективности, которая на некоторых страницах его «Истории» явственно давала себя знать, несмотря на монархические взгляды автора и постоянную необходимость сообразовываться с стеснительными условиями личной цензуры царя. «Молодые якобинцы негодовали; — писал в 1826 году по этому поводу Пушкин, — несколько отдельных размышлений в пользу самодержавия, красноречиво опровергнутые верным рассказом событий — казались им верхом варварства и унижения. — Они забывали, что Карамзин печатал Историю свою в России» (разрядка моя, — Б. Г.).²

Это меткое наблюдение Пушкина имеет в виду одну из любопытных сторон карамзинского исторического повествования, а именно — известный разрыв и отсутствие органического единства между прокламируемой в «Истории» монархической концепцией и приводимым в ней же фактическим материалом, который зачастую говорил далеко не в пользу этой концепции. Эту особенность карамзинской «Истории» имел в виду П. А. Вяземский в своем письме к С. С. Уварову (1836) по поводу книги Устрялова «О системе прагматической русской истории»: «Самый IX-й том, в котором Карамзин с откровенным негодованием благородной души живописал яркими красками тиранию ослепленного царя,³ самый сей том должен был

¹ <Из автобиографических записок>, 1826: Пушкин, т. 12, стр. 306.

² То же.

³ Там же, стр. 285. Против выделенных слов: «ослепленного царя» (т. е. Ивана Грозного), Пушкин написал на полях: «мучителя».

усилить к нему вражду противников мнения его. Замечательно, что, не ослабевая в изображении ужасных событий, не утаивая ни одного преступления державной власти и, так сказать, утомив рукою и сокрушенным духом в исчислении бесконечных преступлений, Карамзин ни на минуту не сомневается в святости мнения своего, ни на минуту не изменяет ему. Он остается верен началу самодержавия, хотя как историк, не щадит самодержца пред неизбежным зеркалом потомства».¹

Эту же особенность карамзинской «Истории» имел в виду и декабрист В. И. Штейнгель в своем письме от 11 января 1826 года из Петропавловской крепости к Николаю I: «Между тем <...> в то же время явился феномен, небывалый в России — девятый том Истории Российского Государства, смелыми резкими чертами изобразивший все ужасы неограниченного самовластия и одного из великих царей открыто наименовавший тираном, какому подобных мало представляет История».²

Характеристика темных сторон царствования Ивана IV не помешала, однако, Карамзину подняться до известной объективности в оценке прогрессивного исторического значения государственной деятельности Ивана IV, человека «с сильной волей и характером», «вторособирателя земли русския»: «В заключение скажем, что добрая слава Иоаннова пережила его худую славу в народной памяти: стенания умолкли, жертвы истлели, и старые предания затмились новейшими; но имя Иоанново блистало на Судебнике и напоминало приобретение трех Царств Могольских: доказательства дел ужасных лежали в книгохранилищах, а народ в течение веков видел Казань, Астрахань, Сибирь как живые монументы царя-завоевателя; чтил в нем знаменитого виновника нашей государственной силы, нашего гражданского образования; отвергнул или забыл название *Мучителя*, данное ему современниками, и по темным слухам о жестокости Иоанновой доньне именует его только *Грозным*, не различая внука с дедом, так названным древнею Русиею более в хвалу, нежели в укоризну» (IX, 471—472).

В условиях широкого политического движения в обществе накануне декабрьского восстания, историческое повествование Карамзина порою подвергалось переосмыслению в аспекте современности. «Что за чудо эти 2 последние тома Карамзина! — писал Пушкин Жуковскому в 1825 году о X и XI то-

¹ П. А. Вяземский, Полн. собр. соч., т. II, СПб., 1879, стр. 218.

² Общественные движения в России в первую половину XIX века, т. I. СПб., 1905, стр. 488.

мах «Истории», — какая жизнь! *c'est palpitant comme la gazette d'hier*.¹

Впечатлениями от чтения карамзинской «Истории»² вызван, повидимому, и известный пушкинский перечень исторических тем, ожидающих своего поэтического воплощения. «Я жду от Вас эпической поэмы, — писал Пушкин Гнедичу 23 февраля 1825 г. — *Тень Святослава скитается не воспетая*, писали вы мне когда-то. А Владимир? а Мстислав? а Донской, а Ермак? а Пожарской? История народа принадлежит Поэту». ³ О непосредственной реминисценции из Карамзина говорит в данном случае прямая перефразировка карамзинской формулы: «История народа принадлежит царю» (I, стр. VIII).

В 1830 году Пушкин в первой статье об «Истории русского народа» Н. Полевого попытался определить свое отношение к Карамзину: «Карамзин есть первый наш историк и последний летописец <...> Нравственные его размышления, своею иноческою простотою, дают его повествованию всю неизъяснимую прелесть ⁴ древней летописи». ⁵ Выражение «первый историк» не означает «лучший историк», но имеет в виду момент хронологического первенства: труд первого историка должен быть уважаем, именно потому, что он — первый.

В самом начале 1825 года появляется обширный критический разбор Булгарина X и XI томов «Истории Государства Российского», ⁶ содержащий полемику с Карамзиным по вопросу о трактовке личности Годунова и предвосхищавший основные положения известных статей М. П. Погодина в «Московском вестнике» 1829 года, отстаивавших непричастность Годунова к убийству царевича Димитрия.⁷

На связь данных статей Булгарина и Погодина до сих пор не было обращено внимания, между тем, статья Булгарина,

¹ Пушкин, т. 13, стр. 211. (Перевод: это злободневно, как свежая газета).

² Ср. в письме к Жуковскому от 17 августа 1825 года: «... трагедия моя идет, и думаю к зиме ее кончить; в следствии чего, читаю только Карамзина да летописи» (Пушкин, т. 13, стр. 211).

³ Пушкин, т. 13, стр. 145.

⁴ Ср. у Карамзина: «... я ободрял себя мыслию, что в повествовании о временах отдаленных есть какая-то неизъяснимая прелесть для нашего воображения: там источник Позвни» (I, стр. XXIV).

⁵ Пушкин, т. 11, стр. 120.

⁶ Ф. Булгарин. Критический взгляд на X и XI томы Истории Государства Российского, сочиненной Н. М. Карамзиным. «Северный архив», 1825, часть 13 (цензурное разрешение — 2 января 1825 года), стр. 60—84, 182—201 и 271—278; часть 14 (цензурное разрешение — 3 марта 1825 года), стр. 176—197 и 362—372.

⁷ «Московский вестник», 1829, ч. III, стр. 90—126 и 144—170.

несомненно, была известна Пушкину в период его работы над трагедией.

Однако несмотря на то, что ко времени начала работы над «Борисом Годуновым» карамзинской точке зрения уже была противопоставлена противоположная, защищавшая Годунова от обвинения в убийстве Дмитрия, Пушкин все же сохранил в своей трагедии версию Карамзина о виновности Годунова.

В принципиальном отличии роли и значения этого момента у Пушкина и Карамзина — ключ к пониманию всей проблемы соотношения «Бориса Годунова» и «Истории Государства Российского».

Для Карамзина необходимость версии об отягченности совести Годунова злодеянием в Угличе была продиктована всем характером его социально-политической концепции.

Представляется глубоко ошибочным распространённое мнение, что в образе народа в своей трагедии Пушкин вывел «лицо, отсутствующее у Карамзина». Народ в «Истории Государства Российского» отнюдь не отсутствует, но играет всецело подчинённую, чисто служебную роль, являясь своеобразным носителем идеи святости наследственной царской власти, ее незыблемости и исторической правомерности. Народ у Карамзина выполняет функцию соответствующего фона, на котором разворачиваются те или иные события политической жизни, иногда играет роль своеобразного аккомпанемента, сопровождающего речи и действия основных, по Карамзину, вершителей государственных судеб, например: «Князь Иван Петрович Шуйский с лицом веселым вышел от митрополита на площадь к Грановитой палате известить любопытный народ о сем счастливом мире (Шуйских с Годуновым, — Б. Г.): доказательство, какое живое участие принимали тогда граждане в делах общественных» (X, 74).

Монархическая концепция Карамзина утверждала абсолютную неподсудность какому бы то ни было земному суду любых действий коронованного властителя. Рисуя картины борьбы Ивана Грозного с боярством, Карамзин ни на минуту не допускал мысли о малейшей возможности активного протеста. «В смиреннии великодушном, — пишет он, подводя итоги царствования Ивана Грозного, — страдальцы умирали на лобном месте, как греки в Термопилах, за отечество, за веру и верность, не имея и мысли о бунте» (IX, 437).

Поэтому приступая к изложению событий царствования Бориса Годунова, характерных прежде всего широким народным движением против законного царя, Карамзин встал перед большой трудностью историко-методологического порядка —

необходимостью объяснить это народное антимонархическое движение, не нарушая монархической концепции всего повествования в целом.

Объяснить это движение, придав ему характер антикрепостнического народного протеста против режима Годунова, как это и было в действительности, Карамзин не мог уже в силу того, что крепостное право он расценивал как прочное основание всей системы русского самодержавия, а отмену Юрьева дня и закрепощение крестьян отнюдь не считал ошибкой Годунова. Наоборот, полемизируя с Татищевым, видевшим в этом акте Годунова одну из причин его гибели, Карамзин писал: «Уверяют, что изменение устава древнего и нетвердость нового, возбудив негодование многих людей, имели влияние на бедственную судьбу Годунова; но сие любопытное сказание историков XVIII века не основано на известиях современников» (XI, 86—87).

Именно поэтому, игнорируя антикрепостнический характер народного движения против Годунова, Карамзин всю тяжесть своей аргументации, направленной, в конечном счете, на доказательство отсутствия в этом движении антикрепостнических и антидинастических тенденций, переносит на два момента: преступная страсть Годунова к власти, приведшая его к узурпации царского престола, и органически связанный с этим мотив убийства Годуновым наследника законной династии. Все это, в конечном счете, давало возможность Карамзину показать, что народ отходит от Годунова, как от царя-захватчика, отягощенного антидинастическим преступлением, а в лице Самозванца приветствует, — пускай ошибочно, — представителя и наследника законной царской династии.

Преступные свойства Годунова настойчиво акцентируются Карамзиным уже с самого начала повествования о его правлении. Добившись высокого положения при Феодоре, Годунов тем самым возбудил против себя зависть со стороны тех, кто по своему происхождению имел большие права на первое место в государстве. После смерти Феодора и при наличии законного наследника престола в лице царевича Димитрия — «Что ожидало в таком случае Ирину? — монастырь; Годунова? темница или плаха». (X, 126) Поэтому «сей алчный властолюбец видел, между собою и престолом, одного младенца безоружного, как алчный лев видит агнца! ... Гибель Димитриева была неизбежна!» (X, 128).

Многочисленными мерами Годунов хотел завоевать доверие подданных. «Но Борис не обольстил Россиян своими благодеяниями ибо мысль, для него страшная, господствовала

в душах — мысль, что небо за беззакония царя казнит царство» (XI, 116). Тогда «настало время явной казни для того, кто не верил правосудию божественному в земном мире <...> Как бы действием сверхъестественным тень Димитриева вышла из гроба, чтобы ужасом поразить, обезумить убийцу и привести в смятение всю Россию» (XI, 123—124).

Такова в общих чертах карамзинская концепция царствования Бориса Годунова. В этом свете становятся понятными и переданные Пушкину через Вяземского советы Карамзина в отношении трактовки характера Годунова: «Он (Карамзин, — Б. Г.) говорит, что ты должен иметь в виду в начертании характера Борисова дикую смесь: набожности и преступных страстей. Он беспрестанно перечитывал Библию и искал в ней оправдания себе. Эта противоположность драматическая!»¹

В ответном письме Пушкин иронически благодарил Вяземского за эти советы: «Благодарю тебя и за замечание Карамзина о характере Бориса. Оно мне очень пригодились. Я смотрел на него с политической точки, не замечая поэтической его стороны; я его засажу за евангелие, заставляю читать повесть об Ироде и тому подобное».²

О том же, что имел в виду Пушкин, говоря о своей «политической точке» зрения на Годунова, свидетельствует весь строй пушкинской трагедии. Пресупление Годунова, которое, по Карамзину, послужило решающей причиной его гибели, у Пушкина является лишь второстепенным моментом, осложняющим основную, глубоко социальную трагедию царя Бориса.

А в качестве «обстоятельств», двигающих вперед все действие, а вместе с тем и развивающих «разнообразные и многосторонние характеры» героев, Пушкин положил в основу трагедии реальные силы отнюдь не небесного происхождения.

В этом отношении своеобразную роль сыграла уже отмеченная выше особенность карамзинского исторического повествования — отсутствие органического единства между заключенной в «Истории» монархической концепцией и приводимым обширным фактическим материалом.

Тот же Карамзин, который направлял Пушкина к односторонней и тенденциозной трактовке характера Годунова, дает и в основном тексте и в обширном аппарате «Примечаний» достаточно разнообразный материал для социально-политиче-

¹ Письмо П. А. Вяземского Пушкину, 28 августа—6 сентября 1825 года: Пушкин, т. 13, стр. 224.

² П. А. Вяземскому, 13—15 сентября 1825 года: Пушкин, т. 13, стр. 226—227.

ского осмысления эпохи и для решения вопроса об основных общественных силах времени Годунова.

Утверждая, что Годунов издал свой закон об «укреплении крестьян и слуг» (1592—1593), «без сомнения желая добра не только владельцам, но и работникам сельским — желая утвердить между ими союз неизменный, как бы семейственный, основанный на единстве выгод» (X, 209), Карамзин попутно приводит данные, говорящие и об истинном положении крестьянства при Годунове: «Крестьяне жалели о древней свободе, хотя и часто бродили с нею бездомками от юных лет до гроба, хотя и не спасались ее правом от насилия господ временных, безжалостных к людям, для них непрочным» (X, 209). Рассказывая о голоде 1601—1602 годов, Карамзин пишет: «Люди сделались хуже зверей: оставляли семейства и жен, чтобы не делиться с ними куском последним. Не только грабили, убивали за ломоть хлеба, но и пожирали друг друга <...> И в сие время другие изверги копили, берегли хлеб в надежде продать его еще дороже!» (XI, 112—113; разрядка моя, — Б. Г.). О том, кто были эти «изверги», которые не хотели продавать излишки своего хлеба по доступной для народа цене, Карамзин сказал несколькими строками выше: «Борис велел отворить царские житницы в Москве и в других городах; убедил духовенство и вельмож продавать хлебные свои запасы так же низкою ценою» (XI, 111; разрядка моя, — Б. Г.).

Эта двойственность карамзинского повествования привела к тому, что даже в таком центральном вопросе царствования Годунова, как причины появления Самозванца, Карамзин, объясняя это явление намеренно упрощенно — в духе принятой им концепции — тем, что «Небо за беззакония царя казнит царство», давал все же какую-то дополнительную возможность для осмысления этого сложнейшего социально-политического момента в духе известной исторической объективности, правда, очень ограниченной. Рассказывая о последствиях голода 1601 года, Карамзин писал: «Так готовилась Россия к ужаснейшему из явлений в своей истории; готовилась долго: неистовым тиранством двадцати четырех лет Иоанновых, адскою игрою Борисова властолюбия, бедствиями свирепого голода и всеместных разбоев, ожесточением сердец» (XI, 120).

Таким образом, фактически опровергая свою концепцию о Самозванце, Карамзин в общей сумме исторических предпосылок, обусловивших возможность его появления, называет и двадцать четыре года царствования Иоанна, и внутреннюю

политику Годунова, включая сюда и его крепостнические законы, и последствия голода, и пр., однако, все же, замалчивая основной антикрепостнический характер начинавшейся крестьянской войны.

Все это в конечном счете давало возможность Пушкину, используя «Историю Государства Российского» в качестве источника фактического материала для своей трагедии, ставить и разрешать в ней сложнейшие проблемы историко-социального характера в духе, весьма далеком от упрощенной монархической концепции Карамзина.

4

Чтобы установить принципы и методы работы Пушкина над конкретным историческим материалом, положенным в основу «Бориса Годунова», приведем некоторые данные о характере отбора и интерпретации Пушкиным этого материала из «Истории» Карамзина.

Первая сцена («Кремлевские палаты») построена на данных о событиях января—февраля 1598 года, предшествовавших избранию Годунова. Подзаголовок сцены («1598 года, 20 февраля») соответствует данным Карамзина: «... февраля 20 Иов, святители, вельможи объявили Годунову, что он избран в цари уже не Москвою, а всею Россиею» (X, 232). Яркая социальная характеристика князей — потомков Рюрика («Уже давно лишлись мы уделов, Давно царям подручниками служим») обоснована следующими данными Карамзина: «... давно лишенные достоинства князей: владетельных, давно слуги московских государей <...> они не дерзали мыслить о своем наследственном праве» (X, 230).

Замечание Г. О. Винокура о том, что Пушкин «допускает анахронизм, выводя в первой и четвертой сценах боярина Воротынского, потому что, как рассказывает Карамзин (X, 35), Воротынские были сосланы еще в 1585 году после участия их в неудачном заговоре против Годунова»,¹ — не соответствует действительности. Пушкин, выводя Воротынского в первой и четвертой сценах трагедии, точно следовал за Карамзиным, который приводит следующие данные о составе открывшегося 17 февраля 1598 года в Кремле Государственного, или Великого, собора: «Тут находились князья Рюрикова племени: Шуйские, Сицкие, Воротынский <...> и столь многие иные»

¹ Комментарий Г. О. Винокура к «Борису Годунову»: Пушкин, АН СССР, т. VII (1935), стр. 464.

(X, 230; разрядка моя, — Б. Г.). Упоминаемые Шуйским фамилии Битяговских, Качалова и Чепчугова приводятся Карамзиным на стр. 131 X тома. Антигодуновские тенденции Шуйского («Какая честь для нас, для всей Руси!») и его политическая активность («Давай народ искусно волновать»), акцентированные в этой сцене, основываются на следующем указании Карамзина: «В летописи сказано (см. *Никон<ову> лет<опись>*), что одни Шуйские не хотели Годунова на царство» (X, примеч. 389).

Рассказ Воротынского о поведении Годунова перед избранием («Но месяц уж протек, Как, затворясь в монастыре с сестрою, Он кажется покинул всё мирское») основан на указании Карамзина: «Где был Годунов и что делал? Заключился в монастыре с сестрою <...> Казалось, что он, подобно ей, отвергнул мир» (X, 224). Характеристика Годунова, данная Шуйским («Вчерашний раб, татарин, зять Малюты»), восходит к началу X тома (73): «... легко верили <...> что зять Малютин <...> есть тиран, хотя еще и робкий!». Рассказ Шуйского о событиях в Угличе («Все граждане согласно показали») создан на данных о следствии, учиненном Шуйским в Угличе по приказу Годунова: «Единодушно, единогласно — иноки, священники, мужи и жены, старцы и юноши — ответствовали» (X, 138).

Вторая сцена («Красная площадь») построена на материале стр. 225—233 X тома («Неумолим! Он от себя прогнал святителей, бояр и патриарха <...> Его страшит сияние престоло»): «Годунов вторично отвечивал, что высога и сияние Феодорова трона ужасают его душу <...> был непреклонен; выслал искусителей <...> и не велел им возвращаться» (X, 232). Речь к народу Щелкалова воспроизводит содержание постановления Великого собора: «Святители в общем совете с боярами оставили петь <...> во всех церквах праздничный молебен и <...> в последний раз испытать силу убеждения и плача над сердцем Борисовым» (X, 232):

Собором положили
В последний раз отвещать силу просьбы
Над скорбною правителя душой.

И далее: «... на рассвете <...> духовенство с пением вышло из Кремля... патриарх и владыки несли иконы <...> Владимирскую и Донскую <...> за клиром шли синклит, двор, воинство, приказы, выборы городов; за ними устремились и все жители московские» (X, 233):

Завтра вновь святейший патриарх,
В Кремле отпев торжественно молебен,

Предшествуем хоругвями святыми,
 С иконами Владимирской, Донской,
 Воздвигнется, а с ним синклит, бояре,
 Да сонм дворян, да выборные люди
 И весь народ московский православный.

В этом контексте Пушкин использовал также момент, имевший место до созыва Государственного собора: «...пошли в монастырь <...> где патриарх Иов <...> заклинал монахиню Александру (царицу Ирину, — Б. Г.) благословить ее брата на царство <...> стереть слезы россиян <...> сырых, беспомощных» (X, 225):

Мы все пойдем молить царицу вновь,
 Да сжалится над сиротою Москвою
 И на венец благословит Бориса.

Наиболее убедительные приемы пушкинского использования данных Карамзина видны в следующей сцене («Девичье поле. Новодевичий монастырь»). Вся сцена построена на материале одной 234 страницы X тома, где Карамзин рассказывает о событиях следующего дня (21 февраля 1598 года). В описании общей картины этого дня Пушкин точно воспроизводит данные Карамзина: «Патриарх <...> велел нести иконы и кресты в кельи царицы» («Теперь они пошли к царице в келью»); «... другие стояли в ограде; народ вне монастыря, занимая все обширное Девичье поле» («Нельзя ли нам пробраться за ограду? — Нельзя. Куды! и в поле даже тесно»). Следуя этому рассказу («по данному знаку, все бесчисленное множество людей <...> упало на колени с воплем *неслыханным*»), Пушкин показывает народ на коленях, но вместо карамзинского «вопля *неслыханного*», у Пушкина в ремарке значится «вой и плач» и приводится краткий, но выразительный диалог:

Один (тихо)

О чем там плачут?

Другой

А как нам знать? то ведают бояре.

Далее Карамзин сообщает и о том, что в самозабвении «матери кинули на землю своих грудных младенцев и не слушали их крика» (X, 234). Со стороны Карамзина, конечно, было неосторожностью привести этот факт из Утвержденной грамоты Земского собора 1598 года.¹ Воспользовавшись этой

¹ «...окрест кельи и по всему монастырю и за монастырем, все православное крестьянство всяя Русския земли, с женами и с детьми, великий

деталью, Пушкин вывел бабу с ребенком, который плачет в то время, когда весь народ еще молчит. Когда же народ «по данному знаку» (X, 234) притворно заплакал, ребенок неожиданно затих, в то время как сейчас его плач был бы даже уместен:

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

Также не замедлил воспользоваться Пушкин и вынесенным Карамзиным в примечания известием одного из Хронографов о том, что находились люди, которые, не будучи в состоянии плакать, мазали себе глаза слюною. Щербатов, руководствуясь, повидимому, другим источником, излагает это известие так: «Таковое с изумлением оказываемое усердие народное ясно показывает, что оно не искреннее было, ибо прямое усердие таковыя запальчивости не имеет; а обыкновенно, где есть принуждение и страх, тут, дабы скрыть и самое свое отвращение, люди силятся излишние являть знаки; яко и единый хронограф довольно древнего писма и кажется почерку такого, каковым писывали около самых сих времен, повествует, что множество было между народа, которые били других, дабы они вопияли и плакали, прося себе *Бориса* в цари. Не всякой властен испускать слезы, когда сердце его не тронута: то многие притворяясь плакать, слюнами глаза свои мазали, и являлись издали плачущими пред вдовствующею царицею, великою монахиною Александрою».¹

Карамзин, оговорив в основном тексте, что «искренность побеждала притворство» (X, 234), в Примечаниях писал: «В одном Хронографе сказано, что некоторые люди, боясь тогда не плакать, но не умея плакать притворно мазали себе глаза слюною!» (X, примеч. 397). Ср.:

Один
 Все плачут,
 Заплачем, брат, и мы.

плач и рыдательный глас мног испущаху, от горести сердца и от многого сетования жены сущих своих младенцев на землю слезным рыданием пометаху» (цитировано по: К. В. Базилевич. Борис Годунов в изображении Пушкина. «Исторические записки», I, 1937, стр. 38).

¹ История Российская от древнейших времен. Сочинена князь Михайлом Щербатовым. СПб., 1790, т. VII, ч. 1, стр. 11—12.

Другой

Я силюсь, брат,
Да не могу.

Первый

Я также. Нет ли луку?
Потрем глаза.

Второй

Нет, я слюней помажу.

В черновиках имеются следующие варианты: «Дай ущипну тебя Иль вырву клоч из бороды» и т. д. Может быть, это следует рассматривать как косвенное свидетельство того, что Пушкину к этому времени была уже известна и «История Российская» Щербатова («били других, дабы они вопияли и плакали»).

Эти приемы Пушкина по переосмыслению карамзинского текста проявились здесь настолько обнаженно, что читавший «Бориса Годунова» в 1826 году 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 слез и хотят луком натирать глаза!.. Затрудняюсь в изложении моего мнения на счет сей сцены. Прилично ли так толковать народные чувства?».

Все дальнейшее содержание трагедии, начиная с четвертой сцены, Пушкин строит в основном уже на материалах XI тома. Сцена «Кремлевские палаты» основана на данных о событиях, происходивших с 26 февраля по 1 сентября 1598 года. Борис дал свое согласие на царство 21 февраля. Следующие пять дней Годунов провел в монастыре, 26 февраля он въехал в столицу: «После литургии Борис изъявил благодарность к памяти двух главных виновников его величия <...> пал ниц пред гробами Иоанновым и Феодоровым» (XI, 6—7). Этот момент и изображает Пушкин: «Теперь пойдем, поклонимся гробам Почиющих властителей России». В этот же день «все люди служивые <...> клялися не изменять царю ни делом, ни словом» (XI, 7), ср.: «Не изменим присяге, нами данной».

Не прерывая дел государственных, Годунов продолжал оставаться в Новодевичьем монастыре. Торжественный въезд в Москву состоялся 30 апреля: «В сей день народ обедал у царя: не знали числа гостям, но все были званые, от патриарха до нищего» (XI, 11):

А там, сзывать весь наш народ на пир,
 Всех, от вельмож до нищего слепца;
 Всем вольный вход, все гости дороге.

Венчание Бориса на царство состоялось 1 сентября 1598 года: «Царь, осененный десницей первосвященника <...> воззвал громкогласно: „Отче, великий патриарх Иов! Бог мне свидетель, что в моем царстве не будет ни сирого, ни бедного“» (XI, 21). С этого восклицания Пушкин и начинает сцену, перенеся место действия в Кремлевские палаты:

Ты, отче патриарх, вы все, бояре,
 Обнажена моя душа пред вами.

Вторая строка воспроизводит, в несколько измененном виде, слова Иоанна, сказанные им перед смертью Годунову: «Для тебя обнажено мое сердце» (X, 231). Восклицание Годунова: «Наследую и ангелу-царю» — основано на описании последних дней перед избранием Бориса, когда он клялся, что «никогда не дерзнет взять скипетра, освященного рукою усопшего царя-ангела» (X, 226). Завершающая сцену реплика Воротынского: «Лукавый царедворец!» восходит к карамзинской характеристике Годунова последних дней царствования Феодора: «Никогда сей лукавый честолюбец не был столь деятелен» (X, 222).

Сцена «Ночь. Келья в Чудовом монастыре» в сюжетном и композиционном отношении не имеет, соответствий с текстом карамзинской «Истории». Образ летописца сложился в сознании Пушкина в результате непосредственных впечатлений, вынесенных из чтения древних русских летописей: «Характер Пимена, — писал Пушкин в 1828 году, — не есть мое изобретение. В нем собрал я черты, пленившие меня в наших старых летописях».¹

Возможно, что замысел сцены о летописце, пишущем в тишине монашеской кельи суровые слова осуждения Годунова, был в какой-то степени навеян и реальным образом Авраамия Палицына, о котором Карамзин писал следующее: «Одним словом, сие печальное время Борисова царствования, уступая Иоаннову в кровопийстве, не уступало ему в беззаконии и разврате <...> глас отечества уже не слышался в хвале частной, корыстолюбивой и молчание народа, служа для царя явною укоризною, возвестило важную перемену в сердцах россиян: они уже не любили Бориса! Так говорит летописец».

¹ Набросок статьи в форме письма к издателю «Московского вестника» (1828): Пушкин, т. 11, стр. 68.

сец современный, беспристрастный и сам знаменитый в нашей истории своею государственною доблестью: келарь Палицын <...> Россияне искренно славили царя, когда он под личиною добродетели казался им отцом народа; но признав в нем тирана, естественно возненавидели его и за настоящее и за минувшее <...> вспомнили судьбу Углича <...> безмолствовали <...> и тем сильнее говорили в святилищах, недоступных для услужников тиранства <...> там, в тихих беседах дружества, неумолимая истина обнажала, а ненависть чернила Бориса» (XI, 103—111; разрядка моя, — Б. Г.).

В этих словах, связанных с именем Палицына, наличествуют почти все основные мотивы, получившие художественное разрешение в сцене: летописец—кровь Димитриева—Углич—общее безмолвие народа, в то время как «в тихих беседах дружества неумолимая истина обнажала, а ненависть чернила Бориса»:

Борис, Борис! всё пред тобой трепещет,
Никто тебе не смеет и напомнить
О жребии несчастного младенца —
А между тем отшельник в темной кельи
Здесь на тебя донос ужасный пишет.

Имя Палицына присутствует и в первоначальном варианте заглавия трагедии.

Имя Пимена, взятое Пушкиным для своего Летописца, упоминается Карамзиным в качестве имени спутника Григория во время бегства последнего в Литву (XI, 127).

Сцена «Ночь. Келья в Чудовом монастыре», после опубликования ее в «Московском вестнике», вызвала критику со стороны митрополита Филарета, увидевшего в ней картину нарушения монастырского устава. П. А. Вяземский писал А. И. Тургеневу 15 октября 1828 года: «Филарет критиковал в Борисе Годунове сцену кельи отца Пимена, в которой лежит на полу Гришка Отрепьев <...> потому, что в монастырях монахи не спят по двое».¹

Однако Пушкин в данном случае основывался на сведениях Карамзина о монашеской жизни Григория: «... юный Чернец <...> жил несколько времени <...> в Чудове монастыре, в келлии у деда, под началом» (XI, 124). В примечании 194 этот момент документально уточняется: «В Делах Польского приказа» № 26, л. 75: „бил челом об нем (Гришке, — Б. Г.) в Чудове м^онастыре» Архимандриту Пафнутью, что ныне

¹ «Остафьевский архив», т. III, СПб., 1899, стр. 180.

Крутицкой митрополит, Богородицкой протопоп Евфимей, чтоб велел ему жить в келье у деда своего, у Замятни“».

Монолог Пимена, в части фактической характеристики Иоанна и Феодора, построен на данных IX и X томов Карамзина: «Он (Иоанн, — Б. Г.) хотел даже обратить дворец в монастырь, а любимцев своих в иноков: выбрал из опричников 300 человек, самых злейших, назвал *братиею*, себя игуменом <...> дал им *тафьи*, или скуфейки, и черные рясы» (IX, 88):

Его дворец, любимцев гордых полный,
Монастыря вид новый принимал:
Кромешники в тафьях и власяницах
Послушными являлись чернецами,
А грозный царь игуменом смиренным.

Колоритное слово «кромешники» также было извлечено Пушкиным из IX тома (85—86): «Опричник, или кромешник, — так стали называть их, как бы извергов тьмы *кромешней*».

Рассказ Пимена о беседе с братией Чудовского монастыря с исключительным мастерством воспроизводит некоторые данные письма Грозного к игумену Кирилло-Белозерского монастыря, частично приведенного Карамзиным в примечаниях: «Помните, отцы святии, егда некогда прилучися ми у вас быти <...> и повелех тогда сущему игумену Кириллу с некоими от вас негде в келье скровне быти, самому же от мятежа и плища мирского упряднившуся, и пришедшу ми к вашему преподобию, и тогда со игуменом баше Иоасаф, архим. Каменской, и Сергей Колычев, ты Никодим, ты Антоний, а иных не упомню; и бывши в сей беседе надолзе, и аз грешный вам известих желание свое о пострижении <...> и свое обещание положих вам с радостию, яко нигде инде, аще благоволит ми бог во благополучно время здраву постричься, точию в сей обители чудотворца Кирилла, и вам молитвовавшим, аз же окаанный преклоних скверную свою главу и припадох к честным стопам игумена, благословения прося» (IX, примеч. 38). Ср.:

Ты, Никодим, ты Сергей, ты Кирилл
< >
Прииду к вам преступник окаанный
И схиму здесь честную восприму,
К стопам твоим, святыи отец, припадши.

Воспоминания Пимена о событиях в Угличе в целом восходят к данным 133—135 страниц X тома: «Пономарь Соборной церкви <...> ударил в набат» («Вдруг слышу звон, ударили

в набат»); «... подле него лежали мать и кормилица без памяти» («Царица мать в беспамятстве над ним, Кормилица в отчаяньи рыдает»); «„Душегубец!“ завопили толпы; камни посыпались на злодея» («„Вот, вот злодей!“ раздался общий вопль, И вмиг его не стало»); «... привели в церковь Спаса, где уже стоял гроб Димитриев» («И привели пред теплый труп младенца»); «... он трепетал как голубь, испуская дух» («И чудо — вдруг мертвец затрепетал»); «... злодеи <...> наименовали и главного виновника <...> Бориса Годунова» («И в ужасе под топором злодеи Покаялись — и назвали Бориса»).

Следующая за этой сценой в беловом списке 1825 года и не вошедшая в издание 1831 года, небольшая сцена «Ограда монастырская» давала образ какого-то «злого чернеца», по совету которого Григорий и принимает на себя имя убитого царевича.

Упоминание о «злом чернеце» Пушкин нашел у Карамзина: «Мысль чудная уже поселилась и зрела в душе мечтателя, внушенная ему, как уверяют, одним злым иноком: мысль, что смелый самозванец может воспользоваться легковерием россиян, умиляемых памятию Димитрия, и в честь небесного правосудия казнить святоубийцу!» (XI, 125). Из этого сообщения, повидимому, и возник первоначальный замысел данной сцены:

Слушай: глупый наш народ
 Легковерен: рад дивиться чудесам и новизне;
 А бояре в Годунове помнят равного себе;
 Племя древнего варяга и теперь любезно всем.
 Ты царевичу ровесник... если ты хитер и тверд.
 Понимаешь?

Резко отличная от всех других сцен «Бориса Годунова» по своим версификационным особенностям, эта сцена в корне противоречила и всей социально-исторической концепции пушкинской трагедии.

Решение выбросить эту сцену было принято Пушкиным позднее, в 1829—1830 годах, в процессе подготовки рукописи к печати, и, по вполне вероятному предположению Б. Л. Модзалевского, связано с полемикой Пушкина с Погодиным по поводу статей последнего «Об участии Годунова в убийении царевича Димитрия» и «Нечто об Отрепьеве».¹

Аргументация Погодина против обвинения Годунова в убийении Димитрия: «Соединив теперь все собранные мною доказательства за него и против него, я представляю все дело на суд

¹ «Московский вестник», 1829, ч. III, стр. 90—126 и 144—170.

Уголовной палаты, по существующим ныне законам. Не должна ли она оставить Бориса только в подозрении, и подозрении слабом»,¹ почти дословно повторяет доводы Булгарина в отмеченной выше статье последнего 1825 года.

По возвращении Пушкина из Арзрума в Москву в сентябре 1829 года он неоднократно беседовал с Погодиным по поводу его статей.² К этому времени, повидимому, относятся и заметки Пушкина на полях первой статьи Погодина.³

Эта полемика с Погодиным, помимо своего теоретического интереса, имела для Пушкина и несомненное практическое значение. Некоторыми своими положениями Погодин ставил под сомнение факты, на которых Пушкин основывал отдельные моменты в трагедии. Полемизируя с Погодиным, Пушкин тем самым защищал свою трагедию. Основываясь на выписанных им данных Карамзина, Пушкин в рассказе Пимена о событиях в Угличе показал мамку царевича Василису Волохову в качестве агента Годунова и активной сообщницы в убийстве («А тут народ, остервенясь, волочит Безбожную предательницу-мамку»). Не допуская возможности подкупа агентами Годунова мамки, Погодин спрашивает: «Как могла подозрительная мамка вывести Димитрия насильно из горницы в сени? Как допустила она за собою верную кормилицу, предвидя убийство? Как могла согласиться при ней на оное? Ведь оставаясь с трупом и очевидно свидетельницею убийства, она подвергалась явной смерти!».⁴ Против выделенных слов, Пушкин пишет на поле: «Покровительствуемая Борисом! т. е. царем!».

Основываясь на рассказе Карамзина о неудавшемся подкупе Годуновым Владимира Загряжского и Никифора Чепчугова, Пушкин ввел имя последнего в трагедию («Кто подкупал напрасно Чепчугова?»). Погодин же замечает: «С другой стороны — как Шуйский, подобно баснословным Чепчугову и Загряжскому, не отказался».⁵ Подчеркнув слово «баснослов-

¹ «Московский вестник», 1829, ч. III, стр. 124—125.

² См. письмо М. П. Погодина С. П. Шевыреву 26 сентября 1829 года («Русский архив», 1882, кн. III, стр. 112); см. также запись в Дневнике Погодина от 19 сентября—7 октября 1829 года («Пушкин и его современники», вып. XXIII—XXIV, Пгр., 1916, стр. 102).

³ Б. Л. Модзалевский относит эти заметки к середине—второй половине сентября 1829 года («Пушкин и его современники», вып. XIII, Пгр., 1910, стр. 147—162); М. А. Цявловский допускает, что замечания Пушкина могли быть сделаны и во второй половине апреля—первой половине мая 1831 года («Пушкин и его современники», вып. XXIII—XXIV, Пгр., 1916, стр. 113). Более вероятно — сентябрь 1829 года.

⁴ «Московский вестник», 1829, ч. III, стр. 103.

⁵ Там же, стр. 105.

ным», Пушкин пишет на поле: «почему ж, если об них упоминает современная летопись?».

Роль Шуйского на следствии в Угличе показана Пушкиным в трагедии в самом неприглядном свете: «И перед ним (Годуновым, — Б. Г.) я повторил нелепость, Которую мне сам он нашептал». Даже Воротынский в пушкинской трагедии, выслушав рассказ Шуйского о его поездке в Углич, вынужден был признать: «Не чисто, князь», на что Шуйский возразил: «А что мне было делать?». Между тем, Погодин пишет: «Вспомним, как благородно и смело вел себя Шуйский».¹ Пушкин иронически подчеркивает слово «благородно».

Погодин пишет: «...неужели, говорю, Борис мог бояться совместничества с семилетним или четырнадцатилетним отроком, без подпоры в церкви, дворянстве, гражданах, без положительного права? Неужели он не мог предвидеть, что сей несчастный сирота был бы непременно отвержен народом».² Подчеркнув выделенные слова, Пушкин делает на поле против них следующее замечание: «Царевич! единственный сын Иоанна!». Это краткое замечание имеет в виду следующее указание Карамзина: «...не взирая на то (что Димитрий, — Б. Г.) во мнении людей остался бы царевичем, единственным Феодоровым наследником, — Годунов прибегнул к вернейшему способу устранить совместника» (X, 129; рядка моя, — Б. Г.). Вслед за Карамзиным Пушкин считает доказанным покровительство Бориса убийцам: «Летописцы» (т. е. свидетельство летописцев).

Однако кое-что из суждений Погодина Пушкин воспринял, повидимому, и в положительном плане. «История Отрепьева, как она предлагается историографом», писал Погодин, содержит «очень много сомнительного, взятого без критической оценки из летописей, — не говоря уже о первой мысли самозванца, объясняемой внушением какого-то злого инока». «А злomu иноку, — спрашивает Погодин, — как пришла она в голову, и с какою целью для себя подал он благой совет Отрепьеву?».³ Одним из последствий знакомства с этими суждениями Погодина и явилось, как можно думать, решение Пушкина исключить из окончательного текста трагедии сцену «Ограда монастырская», построенную на диалоге Отрепьева со «злым чернецом».⁴

¹ «Московский вестник», 1829, ч. III, стр. 103

² Там же, стр. 94—95.

³ Там же, стр. 160—161.

⁴ Сцена «Ограда монастырская» впервые была напечатана в 1833 году Е. Ф. Розеном в его статье о «Борисе Годунове» в дерптском повременном издании «Dorptater Jahrbücher für Litteratur, Statistik und Kunst, besonders

К этой же сцене, занимавшей по первоначальному членению шестое место, примыкает маленький отрывок, записанный Пушкиным на отдельном листке. Этот отрывок представляет собой лишь рифмованный монолог Григория:

Где ж он? где старец Леонид?
 Я здесь один и все молчит,
 Холодный дух в лицо мне дует
 И ходит холод по главе...
 Что ж это? что же знаменует?
 Беда ли мне, беда ль Москве?
 Беда тебе, Борис лукавый!
 Царевич тению кровавой
 Войдет со мной в твой светлый дом.
 Беда тебе! главы преступной
 Ты не спасешь ни покаяньем
 Ни мономаховым венцом.

Монах Леонид упоминается Карамзиным: «... он (Григорий, — Б. Г.) <...> свел знакомство с другим отчаянным бродягою, иноком Крыпецкого монастыря, Леонидом: уговорил его назваться своим именем <...> а сам, скинув с себя одежду монашескую, явился мирянином» (XI, 128).

Как можно судить по пометке вверху монолога: «После сцены VI», он предназначался Пушкиным для какой-то сцены, долженствовавшей занять место после сцены «Ограда монастырская». Нетрудно заметить, что весь этот монолог резко противоречит создававшемуся в трагедии Пушкина реалистическому образу Григория-Самозванца. Образ Григория в этом монологе соответствует скорее карамзинской концепции: «Как бы действием сверхъестественным тень Димитриева вышла из гроба, чтобы ужасом поразить, обезумить убийцу» (XI, 124). Однако уже намечавшийся к этому времени весь строй пушкинской трагедии, принципиально отличный от карамзинской концепции, делал эту сцену излишней, и Пушкин бросил работу над ней.

Замысел сцены «Палаты патриарха» возник, повидимому, у Пушкина в связи с рассказом Карамзина о том, как слухи о бегстве Григория дошли до патриарха Иова: «Сии или подобные речи дошли до ростовского митрополита Ионы, который объявил патриарху и самому царю, что „недостойный инок Григорий хочет быть сосудом дьявольским“: добродушный патриарх не уважил митрополитова извета; но царь велел дьяку своему Смирнову-Васильеву отправить безумца Григория в Соловки

Russlands». Erster Band, Heft I, S. 56—58. В 1834 году эта сцена перепечатывается, вместе со статьей Е. Ф. Розена (в русском переводе А. Савицкого), в «Литературных прибавлениях к „Русскому инвалиду“» (№ 2, стр. 12—15 и № 3, стр. 19—23).

<...> будто бы за ересь на вечное покаяние (XI, 125—126). Указанием Карамзина на добродушие патриарха, как можно думать, следует объяснить особенности образа Патриарха в пушкинской трагедии: «Грибоедов критиковал мое изображение Иова, — писал Пушкин в письме к Н. Н. Раевскому (?) от 30 января или 30 июня 1829 года, — патриарх был действительно человеком большого ума, я же по рассеянности сделал из него дурака».¹

У Пушкина Патриарх спрашивает об Отрепьеве, как о незнакомом ему монахе. Между тем, Карамзин рассказывает, что патриарх к этому времени уже хорошо знал Григория и даже «взял к себе для книжного дела» (XI, 124).

Характеристика Отрепьева, данная у Пушкина Игуменом, включает подробности, приведенные Карамзиным в примечании 194: «В Никон<овой> Лет<описи>: „... грамота ж дастся ему не от Бога, и бысть зело грамоте горазд, и во младости пострижеса <...> и прииде в Суздаль, в Евф. монастырь“» (ср.: «Смолоду постригся неведомо где, жил в Суздале, в Ефимьевском монастыре <...> и был он весьма грамотен <...> но, знать, грамота далася ему не от господа бога»).

Речь Патриарха, кроме отмеченных выше деталей (ср.: «Ах, он сосуд дьявольский! .. Поймать, поймать врагоугодника, да и сослать в Соловецкий на вечное покаяние»), включает и следующие подробности: «... юный Диакон <...> говаривал иногда чудовским монахам: „знаете ли, что я буду царем на Москве?“» (XI, 125). Ср.: «Уж эти мне грамотеи! что еще выдумал! буду царем на Москве!»

Сцена «Царские палаты» содержит отдаленные и уже достаточно приглушенные отзвуки первоначально намеченного и впоследствии оставленного мотива более глубокой разработки трагедии преступной совести Годунова, чем это имеет место в окончательном тексте трагедии. Как уже говорилось выше, этот мотив свое первоначальное выражение нашел в монологе «Где ж он? где старец Леонид?»:

Бедз тебе, Борис лукавый!
Царевич тению кровавой
Войдет со мной в твой светлый дом.

Этот мотив сказался и в знаменитом монологе Бориса:

И мальчики кровавые в глазах,
И рад бежать, да некуда... ужасно!
Да, жалок тот, в ком совесть нечиста.

¹ Пушкин, т. 14, стр. 48, 396. (Подлинник на французском языке).

Но даже и в этом монологе Пушкин усложняет, по сравнению с Карамзиным, трагедию преступной совести Годунова, вводя дополнительные мотивы социально-политического характера.

Карамзин указывал, что и до своего избрания в цари Годунов не мог похвалиться «особенной любовью россиян». Для укрепления своего положения Борис предпринимает ряд мер. Он оказывает, например, широкую помощь пострадавшим от пожара в Москве, но: «Случайно ли воспользовался он несчастьем столицы для приобретения любви народной, или был тайным виновником оно́го, как утверждает Летописец и как думали многие из современников?» (X, 143—144). Так или иначе, подобные слухи действительно имели место и тревожили Годунова.

Этот момент отражен и в пушкинской трагедии:

Я выстроил им новые жилища.
Они ж меня пожаром упрекали!

Те же последствия имели и меры, принятые Годуновым во время голода: «Борис велел отворить царские житницы <...> отворил и казну <...> украшал древний Кремль новыми зданиями <...> чтобы доставить тем работу и пропитание людям бедным <...> Но Борис не обольстил россиян своими благодеяниями» (XI, 111—116):

Я отворил им житницы, я злато
Рассыпал им, я им сыскал работы —
Они ж меня, беснуясь, проклинали!

Распространялись слухи о том, что «Борис внутренне не жалел о смерти Иоанна (жениха Ксении) <...> страшся оставить в нем совместника для юного Феодора; что медики, узнав тайную мысль царя, не смели излечить больного» (XI, 53—54):

И тут молва лукаво нарекает
Виновником дочернего вдовства —
Меня, меня, несчастного отца!..

Говорили, что он отравой ускорил смерть Феодора (X, 217), «умертил и сестру, вдовствующую царицу Ирину» (XI, 145):

Я ускорил Феодора кончину,
Я отравил свою сестру царицу —
Монахиню смиренную... всё я!

Об обстоятельствах бегства Григория и о его спутниках Карамзин приводит следующие данные: дьяк Смирной «дал способ опальному Диакону спастися бегством (в феврале

1602 года) вместе с двумя иноками чудовскими, священником Варлаамом и крылошанином Мисаилом Повадиным <...> Бродяги-иноки были тогда явлением обыкновенным <...> безумец избрал надежнейший путь к цели: Литву!.. не прямою дорогою, а мимо Стародуба, к Луевым горам» (XI, 126—127).

В примечании 196 (XI) Карамзин приводит следующую выписку из «Сказания, еже содеяся...»: «Мыслит окаянный (Гришка) итти в Брянск, в Шильский монастырь, и говорит Мисаилу: сии страны кипят обилием: да тамо веселимся и поживем в Путивле, и в Чернигове помолимся <...> Мисаил же радостен бысть: прост сый в разуме — и призывает третьего друга своего (Варлаама) <...> И приидоша града Брянска в Сянский монастырь, и тамо пребыша 7 дней в покое. Той же лютый волк (Гришка) не восприя пития: Мисаил же и Варлаам зело негодующи на него, яко не пьет с ними, но творит себя яко свята. И ту абие умысли по Северной стране с образом ходити и на церковное строение збирати».

Приведенная выписка, кроме найденного в ней Пушкиным общего тона начала сцены «Корчма на литовской границе» («да тамо веселимся», ср.: «... было бы вино <...> да вот и оно!») и характеристики простоватого Мисаила («Прост сый в разуме»), дала Пушкину материал для целого эпизода («той же лютый волк не восприя пития: Мисаил же и Варлаам зело негодующи на него, яко не пьет с ними, но творит себя яко свята»):

Варлаам (Григорию)

Что же ты не подтягиваешь, да и не потягиваешь?

Григорий

Не хочу.

< >

Варлаам

< >

Однако, отец Мисаил, когда я пью, так трезвых не люблю.

< >

Мисаил.

Оставь его, отец Варлаам.

Варлаам

Да что он за постник?

Исходным же моментом для замысла сцены послужило следующее известие из того же «Сказания, еже содеяся...», приведенное в примечании: «Внидоша (Гришка с товарищами) в некую весь близъ литовского рубежа, и видят ту велий про-

странный путь, и восприя их в дом единая жена, и сядяще за столом, вопросиша жену о пути, и глагола жена: путь сей за рубеж в Луеву гору, и ныне на том пути заставы суть от царя: не вем, кто с Москвы бегу ся ять <...> И Гришка бе от страху яко мертв <...> Жена же показа им путь к Чернигову» (XI, примеч. 199).

Наружность Отрепьева у Пушкина соответствует данным Карамзина. По Карамзину, Отрепьев имеет «рост средний, грудь широкою, волосы рыжеватые, <...> глаза голубые без огня <...> нос широкий, бородавку под правым глазом, также на лбу, и одну руку короче другой» (XI, 129). Ср.: «„А ростом он мал, грудь широкая, одна рука короче другой, глаза голубые, волосы рыжие, на щеке бородавка, на лбу другая“. Да это друг, уж не ты ли?».

Сцена «Москва. Дом Шуйского» открывается застольной молитвой о царе, с необыкновенным искусством воссозданной Пушкиным по отдельным фрагментам подлинной застольной молитвы, составленной «мудрыми слагатели» по приказу Годунова: «...отца безначальна и сына соприсносуща <...> сущии днесь в палате молили о душевном спасении и о телесном здравии и о победе на враги божиему слуге, великому, благочестивому и богом избранному <...> государю царю Борису Феодоровичу <...> И на том убо и чашу сию царскую воздвигнули <...> Дай бог, государь наш и великий князь Борис Феодорович, единый подсолнечный христианский царь <...> и имя славилось от моря до моря <...> чтобы его прекрасноцветущие, младо умножаемые ветви <...> были навеки <...> без урыву, а на нас бы <...> от пучины премудрого его разума <...> неоскудные реки милосердия изливались выше прежнего» (XI, примеч. 138):

Помолимся о нашем государе,
Об избранном тобой, благочестивом
Всех христиан царе самодержавном,
Поддай ему победу на враги,
Да славится он от моря до моря.
Да здравием цветет его семья,
Да осенят ее драгоценные ветви
Весь мир земной.
< >
Да мудрости его неистощимой
Проистекут источники на нас;
И, царскую на то воздвигнув чашу,
Мы молимся тебе, царю небес.

Подробности пребывания Самозванца в Польше были уже систематизированы Карамзиным (XI, 129—131). В этом отно-

шении Пушкин едва ли ощущал недостаток в каком-либо дополнительном источнике.

Монолог отсутствующего у Карамзина Афанасия Михайловича Пушкина (сцена «Москва. Дом Шуйского») построен на материале, извлеченном из разных мест IX, X и XI томов «Истории»: «...сие печальное время Борисова царствования, уступая Иоаннову в кровопийстве, не уступало ему в беззаконии и разврате» (XI, 108):

... он правит нами,
Как царь Иван (не к ночи будь помянут):

«Не было торжественных казней, но морили несчастных в темницах, пытали по доносам» (XI, 107):

Что пользы в том, что явных казней нет.

«Князь Дмитрий Шевырев посажен на кол: пишут, что сей несчастный страдал целый день, но укрепляемый верою, забывал муку и пел канон Иисусу» (IX, 83):

Что на колу кровавом, всенародно
Мы не поем канонов Иисусу.

«...шестидесятилетнего героя (кн. Мих. Воротынского) <...> жгли, мучили. Уверяют, что сам Иоанн кровавым жезлом своим пригребал пылающие уголья к телу страдальца» (IX, 266):

Что нас не жгут на площади, а царь
Своим жезлом не подгребает углей?

«Взяли князей Черкасских, Шестуновых, Репниных, Карповых, Сицких <...> Допрашивали, ужасали пыткой» (XI, 102):

Где Сицкие князья, где Шестуновы...

Сетования Афанасия Михайловича Пушкина по поводу уничтожения Юрьева дня («Вот — Юрьев день задумал 'уничтожить. Не властны мы в поместьях своих. Не смей согнать ленивца!.. не смей переманить работника!») в высшей степени показательны. Закон 1593 года, изданный Годуновым еще при Феодоре, имел в виду укрепление среднего помещичьего слоя, на который пытался опереться Годунов, продолжая политику Ивана Грозного в отношении крупного феодального боярства, и вызвал нарекания крупных землевладельцев, а также массовые побегии крестьян. «Зло было столь велико, — пишет Карамзин, — что Борис <...> в 1601 году снова дозволил земледельцам господ малочиновных, детей боярских и других

<...> переходить в известный срок от владельца к владельцу того же состояния, но не всем вдруг, и не более, как по два вместе» (XI, 86).

Татищев пишет о пагубных для Годунова последствиях этих двух законов: «Сей закон о вольности попрежнему крестьян он (Годунов, — Б. Г.) учинил против своего рассуждения и первого о неволе их узаконения, надеясь тем ласканием более духовным и вельможам угодить и себя на престоле утвердить <...> но вскоре услыша большее о сем негодование и ропот <...> принужден паки вскоре переменить, и не токмо крестьян, но и холопей невольными сделал: из чего великая беда приключилась, и большею частию чрез то престол с жизнью вся своея фамилии потерял, а государство великое разорение претерпело» (XI, примеч. 121).

Несмотря, однако, на решительные возражения Карамзина против этого мнения Татищева, будто бы «не основанного на известиях современников» (XI, 87), Пушкин в оценке последствий отмены Юрьева дня сознательно подчеркивал наличие в начинавшемся крестьянском движении явных антикрепостнических тенденций:

Попробуй самозванец
Им посулить старинный Юрьев день,
Так и пойдет потеха.

Открывающая сцену «Царские палаты» картина домашнего быта Годунова показывает известное неблагополучие в этой, дотоле мирной семье (смерть жениха Ксении). Возможно, что акцент на этой ноте неблагополучия («Я может быть прогневал небеса») сохранился как отзвук оставленной в свое время тенденции Пушкина направить развитие действия трагедии несколько по иному пути («Царевич тению кровавой Войдет со мной в твой светлый дом»¹). Но сейчас, в контексте трагедии, построенной уже на иных основаниях, этот момент не возбуждает ассоциаций подобного порядка.

Причитания мамки восходят к приведенной в тексте Карамзина песне об убитом воине (X, 266).

Обращение Бориса к дочери «В невестах уж печальная вдовица!» — основано на характеристике Карамзина: «Борис крушился <...> видя ее вдовою в невестах» (XI, 54).

Разговор Бориса с сыном о географической карте и о пользе науки построен на данных Карамзина о характере отношений Годунова к сыну: «...родитель нежный, особенно к милому,

¹ Набросок «Где ж он? где старец Леонид?».

ненаглядному сыну, которого он любил до слабости, <...> воспитывал с отменным старанием, даже учил наукам: любопытным памятником географических сведений сего царевича осталась ландкарта России, изданная под его именем в 1614 году» (XI, 91).

Рассказ Шуйского о событиях в Угличе, так же как и воспоминания об этом Пимена, основан на фактическом материале X тома: «Глубокая язва Димитриева <...> свидетельствовала о несомненном убиении» (X, 137—138):

Глубокая не запекалась язва.

Описание волнения Годунова в связи с известием о появлении Самозванца восходит к следующей характеристике Карамзина: «Один бог видел, что происходило в душе Годунова, когда он услышал сие роковое имя! <...> но чем более утрастился, тем более хотел казаться бесстрашным» (XI, 142—143).

Ух, тяжело!.. дай дух переведу —
Кто на меня? Пустое имя, тень.
Так решено: не окажу я страха.

Отношение Годунова к Шуйскому («А Шуйскому не должно доверять: Уклончивый, но смелый и лукавый») показано Пушкиным в соответствии с неоднократными свидетельствами о тайной вражде Шуйских к Борису: Годунов «скоро увидел, что они (Шуйские, — Б. Г.), не уступая ему в лукавстве, под личиною мнимого нового дружества, оставались его лютыми врагами» (X, 74) и пр.

Открывающий сцену «Краков. Дом Вишневецкого» диалог Самозванца с патером Черниковским (у Карамзина — папский нунций Рангони) соответствует данным о том, что «Лжедмитрий письменно обязался за себя и за Россию пристать к латинской церкви <...> Нунций немедленно посетил его <...> Дмитрий с видом сердечного умиления клялся в непременно исполнении данного им обета» (XI, 132—133). Выражение Самозванца «вся северная церковь» (в издании 1831 года: «и вся восточна церковь») основано на данных о посвящении Иова в патриархи: государь «велел именоваться главою епископов, отцом отцов, патриархом всех земель северных» (X, 121).

Выведенный в этой сцене предок Пушкина, Гаврила Григорьевич Пушкин, упомянут у Карамзина лишь один раз и то в самом конце повествования о Лжедмитрии, когда последний, «угадывая, что его письма не доходят до Москвы, избрал двух сановников смелых, расторопных, Плещеева и Пушкина: дал им грамоту и велел ехать в Красное село, чтобы возмутить

тамошних жителей, а чрез них и столицу» (XI, 198). В примечании 334 (XI) указано и имя этого Пушкина: «В разрядн. Кн.: „... к Москве послал дворян, Гавр. Григ. Пушкина да Наума Мих. Плещеева“». Несмотря на эпизодичность роли Гаврилы Пушкина в повествовании Карамзина, в пушкинской трагедии он появляется в целом ряде сцен («Москва. Дом Шуйского» — упоминание о нем Афанасия Михайловича Пушкина, «Краков. Дом Вишневецкого», «Лес», «Ставка», «Лобное место»), причем всюду подчеркивается его личная близость к Самозванцу. Пушкин, повидимому, очень заинтересовался личностью своего предка и даже начал собирать о нем материалы. В набросках «Родословной Пушкиных и Ганибалов» (30-е годы) Пушкин упоминает о нем (ошибочно назвав его Григорием Гавриловичем), как об одном из «самых замечательных лиц в эпоху самозванцев». В неотсланном письме к Н. Н. Раевскому (1829) Пушкин писал: «Гаврила Пушкин — один из моих предков, я изобразил его таким, каким нашел в истории и в наших семейных бумагах. Он был очень талантлив — как воин, как придворный и в особенности как заговорщик. Это он и Плещеев своей неслыханной дерзостью обеспечили успех Самозванца».¹

Наконец, имеется незаконченная черновая запись, начинающаяся так:

«О Гавр. Григ. Пушк.

Передался Самозванцу, был им впоследствии послан возмущать Моск[ву]вичей — пожалован им в великие городничие (небывалый чин). Находился потом думн. дв. (1616 г.)».²

Характеристика, данная Самозванцем изменнику Родины князю Андрею Курбскому: «Великий ум! Муж битвы и совета!» основана на следующем месте IX тома (59): «Юный, бодрый воевода, в нежном цвете лет, ознаменованный славными ранами, муж битвы и совета <...> То был князь Андрей Курбский». Выведенный в сценах «Краков. Дом Вишневецкого» и «Граница литовская» сын Андрея Курбского Карамзиным не упоминается вовсе.

Отсутствует у Карамзина и фамилия Собаньский. «Шляхтичу вольному» Пушкин придал фамилию мужа одной своей одесской знакомой.

В обрисовке образа исторически-достоверного дворянина

¹ Пушкин, т. 14, стр. 47, 395. (Подлинник на французском языке).

² В подлиннике описка: 1816 г. (Рукописный отдел Института русской литературы (Пушкинский Дом) АН СССР, фонд Пушкина, тетрадь № 2367, л. 74 об.).

Хрущова Пушкин отошел от Карамзина. По Карамзину, Годунов послал Хрущова к донским казакам, чтобы «вывести их из заблуждения» относительно Самозванца, но «казаки схватили Хрущова, оковали и привезли к Самозванцу», где он «залился слезами и пал на колена, воскликнув: „вижу Иоанна в лице твоём: я твой слуга на веки!“» (XI, 144—145). У Пушкина Хрущов перешел на сторону Самозванца добровольно: «Мы из Москвы, опальные, бежали». О выведенном в этой же сцене козаке Кореле Карамзин рассказывает: «Два атамана, Андрей Корела и Михайло Нежакож, спешили видеть Лжедмитрия <...> и возвратились к товарищам с удостоверением, что их зовет истинный царевич» (XI, 141).

Данные о том, что Отрепьева видели «в мирной школе городка Волинского Гащи, за польскою и латинскою грамматикою» (XI, 129) обосновывают в пушкинской трагедии беседу Самозванца с польским поэтом о латинских стихах.

Отправным моментом для замысла сцен «Замок воеводы Мнишка в Самборе» и «Ночь. Сад. Фонтан» послужил краткий рассказ Карамзина о том, что король Сигизмунд, обещав Димитрию содействие в его предприятии, направил Самозванца в Галицию, где «близ Львова и Самбора в местностях вельможи Мнишка уже топились шляхта и чернь, чтобы итти на Москву. Главою и первым ревнителем сего подвига сделался старец Мнишек, коему старость не мешала быть ни честолюбивым, ни легкомысленным до безрассудства». Мнишек, пишет далее Карамзин, «имел юную дочь, прелестницу Марину, подобно ему честолюбивую и ветренную: Лжедмитрий, гостя у него в Самборе, объявил себя искренно или притворно страстным ее любовником, и вскружил ей голову именем царевича» (XI, 137).

Для отдельных деталей этих сцен Пушкин воспользовался некоторыми данными, приведенными несколько ранее: «Вельможа литовский был в восхищении. Какая слава представлялась для него возможною! Бывшего слугу своего увидеть на троне московском» (XI, 131):

... и думал ли ты, Мнишек,
Что мой слуга взойдет на трон московский?

Нашли себе отражение также и отдельные сведения о прошлом Самозванца: «У них (запорожцев), как пишут, Расстрига Отрепьев несколько времени учился владеть мечом и конем» (XI, 128):

Владеть конем и саблей научился.

В заголовке сцены «Граница литовская» Пушкин проставил дату: «1604 года. 16 октября», соответствующую приведенной Карамзиным: «... и 16 октября вступили в Россию» (XI, 148).

У Карамзина отсутствует рассказ о каком-либо заседании Думы, на котором патриарх мог бы произнести речь, подобную той, какую он произносит в трагедии Пушкина. Для большего драматизма Пушкин соединяет в сцене «Царская дума» события, отделенные друг от друга несколькими месяцами. Судя по началу речи Бориса («Бунтовщиком Чернигов осажден»), заседание царской Думы было еще до занятия Самозванцем Чернигова (26 октября 1604 года); между тем, Годунов уже говорит о получении письма с угрозами от Самозванца («Держает нам писать угрозы!»). В действительности Самозванец направил это послание Годунову не ранее февраля 1605 года. В нем Самозванец «укоряя Иова злоупотреблением церковной власти в пользу хищника, а Бориса убеждал мирно оставить престол и свет, заключиться в монастыре и жить для спасения души, обещая ему свою царскую милость» (XI, 178). Содержание речи Годунова основано на данных, характеризующих лихорадочные мероприятия Годунова в период уже после занятия Чернигова, когда Самозванец предпринял движение на Новгород-Северский, чтобы открыть себе дорогу на Москву: «... Борис видел в юном Басманове только достоинства <...> вместе с боярином <...> Трубецким послал было спасти Чернигов» (XI, 153):

Поезжайте
Ты, Трубецкой, и ты, Басманов.
< >
Бунтовщиком Чернигов осажден.
Спасайте град и граждан.

«Шведский король <...> предлагал царю союз и войско <...> Царь отвечивал, что Россия не требует вспоможения иноземцев» (XI, 160):

Мне свейский государь
Через послов союз свой предложил;
Но не нужна нам чуждая помощь.

В литературе о «Борисе Годунове» было высказано мнение, что Пушкин допустил анахронизм, выведя в этой сцене дьяка Щелкалова, отстраненного Годуновым от дел еще задолго до появления Самозванца, со ссылкой на соответствующее указание: «... робкий губитель (Годунов, — Б. Г.) удалил от дел

знаменитого дьяка Щелкалова, но без явной опалы» (XI, 107).¹ Это мнение, однако, не соответствует действительности, и Пушкин, не указывая имени Щелкалова, никакой ошибки в данном случае не допустил, ибо и в это время «ближним дьяком и печатником» был Щелкалов, только не Андрей, а брат его Василий.²

В речь Годунова в этой сцене Пушкин вводит некоторые моменты из «Определения» Государственного совета, приведенного Карамзиным в примечании 265 («Первее бо не толе слуги святителей и монастырей, но и сами старцы, священницы и диаконы в нашествие нечестивых множицею на войну исхождаху <...> Мы же сего не восхотехом»), а также и в свободном пересказе Карамзина: «Бывали времена, — сказано в сем определении Государственного совета, — когда и самые иноки, священники, диаконы вооружались для спасения отечества, не жалея своей крови; но мы не хотим того: оставляем их в храмах, да молятся о государе и государстве» (XI, 160):

В прежни годы,
Когда бедой отечеству грозило,
Отшельники на битву сами шли —
Но не хотим тревожить ныне их;
Пусть молятся за нас они.

Главная опасность для Годунова в это время заключалась не в воинской силе Самозванца, а в том «имени ужасном», которым последний был «ополчен»: «Тщетно градоначальники Борисовы хотели мешать распространению листов самозванцевых, опровергали и жгли их: листы ходили из рук в руки, готовя измену» (XI, 150):

Повсюду им разосланные письма
Посеяли тревогу и сомненье.
< >
Умы кипят.

«Всех громогласнее <...> свидетельствовал в столице князь Василий Шуйский, торжественно, на лобном месте, о несомнительной смерти царевича» (XI, 157—158):

Я сам явлюсь на площади народной

¹ Комментарий Г. О. Винокура к «Борису Годунову»: Пушкин, АН СССР, т. VII (1935), стр. 464.

² Карамзин пишет: «...около 1595 года не стало ближнего великого дьяка, Андрея Щелкалова <...> а в начале 1596 года Елизавета уже благодарила царя за добродетельную любовь к ней <...> хвала мудрости нашей Государственной думы (в коей Василий Щелкалов занял место брата своего, Андрея, назывався с сего времени ближним дьяком и печатником)» (X, 206—207).

< >
И злой обман бродяги обнаружу.

В сцене «Равнина близ Новгорода-Северского» Пушкин имеет в виду сражение, происходившее 21 декабря 1604 года и закончившееся победой Самозванца. Но отдельные детали для этой сцены он взял из описания другого сражения, происходившего 21 января 1605 года у Добрыничей под Севском и закончившегося поражением Самозванца. В последней битве в составе войск Годунова участвовали две иностранные дружины под командой капитанов — француза Маржерета и немца Розена. Карамзин, описывая это сражение, цитирует Бера, который пишет, что «Ливонец Вальтер фон-Розен и Маржерет, начальники двух иноземных дружин, с кликом *Hilf, Gott!* прогнали Ажедимитрия, отняв у него взятые им московские пушки», оговаривая, однако, что лучше верить в данном случае самому Маржерету, который «признается, что и сам он и Розен бежали» (XI, примеч. 283).

Начало сцены «Площадь перед собором в Москве» основано на следующем сообщении Карамзина: «В сей опасности, уже явной, Борис <...> велел иерархам петь вечную память Димитрия в храмах, а расстригу <...> клясть всенародно на амвонах и торжищах» (XI, 159): «Я стоял на паперти, и слышал как диакон завопил: Гришка Отрепьев — Анафема! — А царевичу поют теперь вечную память».

Интерес Пушкина к юродивому, прозванному Большим, или Железным, Колпаком, был вызван кратким упоминанием его имени в примечаниях к X тому. В основном тексте Карамзин писал: «Тогда же (1588 год, — Б. Г.) был в Москве юродивый, уважаемый за действительную или мнимую святость: с распущенными волосами ходя по улицам нагой в жестокие морозы, он предсказывал бедствия и торжественно злословил Бориса; и Борис молчал, и не смел сделать ему ни малейшего зла, опасаясь ли народа, или веря святости сего человека <...> Уверяют, что современник Иоаннов, Василий Блаженный, подобно Николу Псковскому (470), не щадил Грозного и с удивительною смелостию вопил на стогнах о жестоких делах его» (X, 283—284). Ознакомившись с примечанием 470 к имени Николы Псковского, Пушкин не нашел там никаких сведений об этом юродивом, но в соседнем, 469-м, примечании было сказано: «3 июля 1589 года скончался в Москве, с именем Святого, Иоанн Юродивый, прозванный *Большим Колпаком* и *Водоносцем*. Он родился в Вологде, с юных лет изнурял себя постом и молитвою, носил на теле кресты с веригами железными, на голове тяжелый колпак, на пальцах многие кольца и перстни

медные, а в руках деревянные четки. Тело его с великою честью было погребено в церкви Василия Блаженного. Рукописное житие сего Иоанна есть в библиотеке графа Ф. А. Толстого».

Имея в виду это указание Карамзина, Пушкин в письме от 17 августа 1825 года просил Жуковского: «... нельзя ли мне доставить или жизнь Железного Колпака, или житие какого-нибудь юродивого. Я напрасно искал Василия Блаженного в Чет<рых> М<синеях> — а мне бы очень нужно».¹ В конце августа—начале сентября Вяземский писал Пушкину: «Карамзин <...> хотел отыскать для тебя железный колпак <...>. Житие Василия Блаженного напечатано особо <...>. Карамзин говорит, что ты в колпаке немного найдешь пищи <...>. Все юродивые похожи!».² В ответном письме Пушкин писал Вяземскому: «Благодарю от души Карамзина за Железный Колпак, что он мне присылает; в замену отошлю ему по почте свой цветной,³ который полно мне таскать».⁴ О присылке Карамзиным «Жития» Железного Колпака данных не сохранилось. Имя Николки Железного Колпака явилось в результате соединения имен Николы Псковского и Иоанна Большого (или Железного) Колпака.

Заполняющий сцену «Севск» диалог Самозванца с отсутствующим у Карамзина московским дворянином Рожновым, основан на данных, характеризующих последствия поражения Годунова в битве под Новгород-Северским: «узнав <...> все ее печальные обстоятельства, Борис <...> послал князя Василия Шуйского к войску» (XI, 166):

... и Шуйского послал
Начальствовать над войском

и далее «Борис <...> дал ему <Басманову> из своих рук тяжелое золотое блюдо, наполненное червонцами <...> доходное поместье и сан боярина думного» (XI, 167):

Царь наградил его заслуги честью
И золотом. Басманов в царской думе
Теперь сидит.

Реплика Самозванца: «Он в войске был нужнее» — основана на следующих данных: «Призвав Басманова в Москву <...>

¹ Пушкин, т. 13, стр. 211—212.

² Там же, стр. 224.

³ Красный якобинский колпак — символ либеральных убеждений; ср.: «Друзья! немного снисхождения — Оставьте красный мне колпак» («К товарищам перед выпуском», 1817).

⁴ Пушкин, т. 13, стр. 226.

царь отнял лучшего воеводу у рати и сделал, кажется, новую ошибку, избрав Шуйского в начальники» (XI, 168).

Сегования Самозванца на измену запорожцев («Изменники! злодеи-запорожцы, Проклятые! вы, вы сгубили нас») построены на сообщении Карамзина: «... обратили тыл сперва запорожцы, а после и донцы» (XI, 170). В примечании 283, кроме того, говорится: «Козаки, подкупленные Годуновым, изменили царевичу, ушли, и заставили его также искать спасения в бегстве». Слова Гаврилы Пушкина о том, что «все-таки мы начисто разбиты, истреблены» и о Самозванце: «Хранит его конечно провиденье» — основаны на следующих данных: «... разбитый на голову, почти истребленный <...> он <Самозванец> хотел тайно уйти из Путивля в Литву» (XI, 172) и «Говорили <...> что Провидение, очевидно, хотело спасти сего витязя <Самозванца> и в самой несчастной битве» (XI, 173).

Характеристика военной обстановки в беседе Бориса с Басмановым в сцене «Москва. Царские палаты» восходит к следующему рассказу: «... Борис, после кратковременной радости, встревоженный известиями о спасении Лжедмитрия <...> досадуя на Мстиславского и всех его сподвижников <...>, укорял их в нерадении, <...> в бесполезности победы» (XI, 174—175).

Он побежден, какая польза в том?
Мы тщетною победой увенчались.

«Лжедмитрий <...> укреплял Путивль <...> многие люди <...> стекались в Путивль, требуя оружия» (XI, 173—174):

Он вновь собрал рассеянное войско
И нам со стен Путивля угрожает.

«Мстиславский и Шуйский снова вывели войско в поле, чтобы удивить Россию ничтожностью своих действий: оставили Лжедмитрия на свободе в Путивле, соединились с запасною ратию Федора Шереметева, уже две или три недели теснившего Кромь <...> Дело невероятное: тысяч восемьдесят или более ратников, имея множество стенобитных орудий, без успеха приступало к деревянному городку, ибо в нем, сверх жителей, сидело 600 мужественных донцов» (XI, 175—176):

Что делают меж тем герои наши?
Стоят у Кром, где кучка казаков
Смеются им из-под гнилой ограды.

О последних минутах Годунова Карамзин рассказывает: «... едва встав из-за стола, почувствовал дурноту: кровь хлынула у него из носу, ушей и рта» (XI, 180):

На троне он сидел и вдруг упал —
Кровь хлынула из уст и из ушей.

Краткое сообщение Карамзина о том, что Годунов «терял память, но успел благословить сына на государство Российское» (XI, 180), Пушкин развил в большом монологе Бориса. Отдельные детали этого монолога опираются на соответствующие данные из разных мест X и XI томов:

Я подданным рожден и умереть
Мне подданным во мраке б надлежало.

Ср.: «Но он умел лицемерить <...> клялся, что никогда, рожденный верным подданным, не мечтал о сани державном» (X, 225—226).

Опасен он, сей чудный самозванец,
Он именем ужасным ополчен.

Ср.: «... сей человек назывался именем ужасным для Бориса и любезным для россиян» (XI, 148).

Для войска нынче нужен
Искусный вождь: Басманова пошли.

Ср.: «... всего важнее было избрание главного воеводы: искали уже не старейшего, а способнейшего, и выбрали — Басманова» (XI, 186).

Ты с малых лет сидел со мною в Думе,
Ты знаешь ход державного правленья.

Ср.: «... сын естественно наследовал права его <...> узнал и науку правления, отроком заседа в Думе» (XI, 185).

К замыслу сцены «Ставка» Пушкин, вероятно, подошел, основываясь на следующих данных, относящихся к событиям времени осады Новгорода-Северского в 1604 году: «Он (Самозванец, — Б. Г.) требовал переговоров: Басманов с зажженным фитилем стоял на стене и слушал клеветы Самозванцева, <...> который сказал, что царь и великий князь Дмитрий готов быть отцом воинов и жителей, если ему сдадутся <...> Великий князь в Москве, отвечивал Басманов, а ваш Дмитрий разбойник сядет на кол, вместе с вами. Отрепьев посылал и российских изменников уговаривать Басманова, но бесполезно» (XI, 153—154).

Дмитрия ты помнишь торжество
И мирные его завоеванья.

Ср.: «Самозванец ежедневно усиливался и распространял свои мирные завоевания» (XI, 161).

В конечных выводах о причинах измены Басманова Пушкин решительно разошелся с Карамзиным, причем это расхождение носило принципиальный характер. Карамзин, в соответствии со своей концепцией, видел основную причину измены Басманова в личном его характере: «Нет, верим сказанию летописца, что не общая измена увлекла Басманова, но Басманов произвел общую измену войска» (XI, 188). Игнорируя начавшееся широкое народное движение против режима Годунова, Карамзин уверял, что войско Басманова было надежно и верно Феодору: «... полки еще клялися именем божиим в верности к Феодору: какою новою ревностию мог бы одушевить их воевода доблей» (XI, 188). Пушкин же, в соответствии с исторической истиной, устами Гаврилы Пушкина передает характерные детали широкого народного мятежа против Бориса и в пользу Самозванца:

Когда везде без выстрела ему
Послушные сдавались города,
А воевод упрямых чернь вязала.

Сцена «Лобное место», по положенному в ее основу фактическому материалу, восходит к следующим данным: «Лжедмитрий <...> избрал двух сановников смелых, расторопных, Плещеева и Пушкина: дал им грамоту и велел ехать в Красное село, чтобы возмутить тамошних жителей, а чрез них и столу <...> Купцы и ремесленники красносельские <...> торжественно ввели гонцов его в Москву <...> шумный сонм стремился к лобному месту, где, по данному знаку, все умолкло, чтобы слушать грамоту Лжедмитриеву» (XI, 198). Не показав в этой сцене Плещеева, Пушкин вывел одного только своего предка, который к тому же не оглашает грамоты, а держит речь, воспроизводящую основные моменты содержания грамоты Самозванца, пересказанной в выдержках Карамзиным.

Чтобы показать, с каким искусством Пушкин перелагал в стихи несовершенный пересказ Карамзина, придавая тексту характер языка того времени, приведем несколько сопоставлений:

Речь Пушкина

Вы знаете, как промысел небесный
Царевича от рук убийцы спас.

Он к вам идет с любовию
и с миром.

В угоду ли семейству Годуновых
Подымете вы руку на царя.

Пересказ Карамзина

Обольщенные, вы не верили, что
я спасенный богом

...иду к вам с любовию и кротостию.

Держаете ли на брань междоусобную
и в угодность Марии Годуновой
и сына ее?

Мир ведает, сколь много вы терпели
Под властью жестокого пришельца:
Опалу, казнь, бесчестие, налоги.

Димитрий же вас жаловать
намерен.

Вы ль станете упрямиться безумно.
Но он идет на царственный престол
Своях отцов — в сопровождаеньи
грозном.

Смиритесь, немедленно пошлите
К Димитрию во стан митрополита,
Бояр, дьяков и выборных людей,
Да бьют челом отцу и государю.

Вспомните, что было от Годунова
вам <...> сколько опал и бесче-
стия несносного?

Мы же хотим вас жаловать бес-
примерно <...>

Держите ли быть непреклонными?
<...> иду и сяду на престоле отца
моего; иду с сильным войском <...>

<...> смиритесь и немедленно при-
шлите митрополитов, архиепископов,
мужей думных, больших дворян и
дьяков <...> бить нам челом как
вашему царю законному (XI, 198—
200).

Соответствует данным и окончание этой сцены: «Народ <...> завопил: „...клятва Борисовой памяти! Гибель племени Годуновых!“ С сим воплем толпы ринулись в Кремль» (XI, 201); ср.:

Н а р о д (несётся толпою)

Вязать, топить! Да здравствует Димитрий!
Да гибнет род Бориса Годунова!

Заголовок сцены «Кремль. Дом Борисов. Стража у крыльца» восходит к данным Карамзина: «Мятежники... вывели Феодора, его мать и сестру из дворца в Кремлевский собственный дом Борисов и там приставили к ним стражу» (XI, 201).

Содержание этой сцены основано на следующих фактах: «Князя Голицын и Мосальский, чиновники Молчанов и Шереметевы, взяв с собою трех зверовидных стрельцов, 10 июня пришли в дом Борисов» (XI, 205). Ср. ремарку Пушкина: («Голицын, Мосальский, Молчанов и Шереметевы. За ними трое стрельцов»). «...Москве объявили, что Феодор и Мария сами лишили себя жизни ядом» (XI, 205). Ср.:

Народ! Мария Годунова и сын ее Феодор отравили себя ядом.

Карамзин пишет: «Юный Феодор, Мария и Ксения, сидя под стражею, <...> угадывали свой жребий <...> Народ еще уважил в них святость царского сана, — может быть, и сзятость непорочности» (XI, 204). Ср.:

Отец был злодей, а детки невинны.

И, наконец, окончание трагедии в обоих своих вариантах имеет соответствия в повествовании Карамзина. Беловой автограф 1825 года заканчивается возгласами народа, приветствующего нового царя: «Да здравствует царь Димитрий

Иванович!». В издании 1831 года трагедия кончается ремаркой: «Народ безмолвствует».

Формула «безмолвие народа», в ее специфически-карамзинской трактовке, глубоко отличной от пушкинской, чрезвычайно характерна для государственно-политической концепции Карамзина и часто применяется им в качестве показателя реакции народа на то или иное явление государственно-политической жизни: «Народ в безмолвии теснился на площадях» (X, 233); «Народ благоговел в безмолвии» (XI, 21); «... и молчание народа, служа для царя явною укоризною, возвестило важную перемену в сердцах россиян: они уже не любили Бориса» (XI, 109). Вот, наконец, пример, где обе аналогичные приведенным окончаниям пушкинской трагедии формулы наличествуют у Карамзина в одной фразе: «Тысячи воскликнули, и рязанцы первые: „да здравствует же отец наш, государь Дмитрий Иоаннович!“ Другие еще безмолвовали в изумлении» (XI, 192—193).

Как видно из приведенных данных, принципы отбора и использования Пушкиным материалов карамзинской истории очень сложны, разнообразны и в высшей степени своеобразны. Они бесконечно варьируются от переложения в стихи отдельных фрагментов документального характера (молитва о царе, манифест Самозванца) до создания целых законченных сцен, отсутствующих у Карамзина, и лишь в очень слабой степени опирающихся на материал его «Истории» («Ночь. Сад. Фонтан», «Граница литовская»).

В отдельных случаях Пушкин создает целый большой фрагмент текста трагедии, сотканный с поразительным искусством из мельчайших и разрозненных, порою весьма далеко отстоящих друг от друга фактов, разбросанных по нескольким томам «Истории» (монолог Бориса в сцене «Царские палаты»).

В ряде случаев Пушкин отдает предпочтение не самому карамзинскому рассказу, а документальным данным, преимущественно летописного характера, которые Карамзин приводит не в основном тексте, а в «Примечаниях» (эпизод со слюнями в сцене «Девичье поле. Новодевичий монастырь»). И, наоборот, иногда Пушкин, имея под руками приведенный Карамзиным в примечаниях подлинный документальный текст, пользуется, однако, карамзинским литературным пересказом его («Царская дума»).

В отдельных случаях Пушкин, отправляясь от показавшегося ему удачным, в отношении стиля воссоздаваемой эпохи, выражения Карамзина (например: «Борис крушился... видя ее вдовою в невестах»), создает еще более блестящую формулу

(«В невестах уж печальная вдовица!»). Иногда то или иное выражение Карамзина Пушкин использует в совершенно другом контексте. Карамзинская характеристика Годунова («Лукавый честолюбец») в несколько иной форме будет применена к В. И. Шуйскому («Лукавый царедворец»). Слова Иоанна, обращенные к Борису («Для тебя обнажено мое сердце») немного измененными вкладываются в уста самого Годунова («Обнажена моя душа пред вами»).

Однако все эти данные о характере и особенностях отбора и интерпретации Пушкиным фактического материала из «Истории Государства Российского» далеко еще недостаточны, чтобы обеспечить разрешение вопроса о той исторической основе, которая дала возможность Пушкину с таким блеском и глубиной «воскресить минувший век во всей его истине».¹

Карамзин, с его упрощенно-монархической концепцией историко-социального процесса, даже при условии отмеченных выше особенностей своего исторического повествования, мог дать Пушкину лишь прагматическую последовательность исторических событий. Это отмечал и сам Пушкин: «Карамзину следовал я в светлом развитии происшествий».²

Но Карамзин оказывался бессильным в предоставлении данных иного порядка, совершенно необходимых для того, чтобы воссоздаваемые события из мертвой исторической схемы превратились бы в живую историческую действительность, в которой заговорили бы полным голосом «люди минувших дней, [их] умы, их предрассудки». Это обстоятельство вызывало настоятельную необходимость обращения к источникам иного порядка, способным дать то, чего не мог дать Карамзин. Этим источником оказались подлинные памятники воссоздаваемой эпохи и, в первую очередь, летописные материалы. Пушкин «в летописях старался угадать образ мыслей и язык тогдашних времен».³

5

О своем знакомстве с летописями в период работы над трагедией Пушкин упоминал неоднократно. Не пренебрегать первоисточниками, как уже указывалось, советовал ему Н. Н. Раевский еще в начале работы над трагедией.⁴ «Трагедия моя идет,—

¹ Пушкин, т. 11, стр. 181.

² Там же, стр. 140.

³ Там же (с поправкой по рукописи: «тогдашних времен». Рукописный отдел Института русской литературы (Пушкинский Дом) АН СССР, фонд Пушкина, тетрадь № 2372, л. 42).

⁴ Там же, т. 13, стр. 172, 535.

писал Пушкин Жуковскому в августе 1825 года, — и думаю к зиме ее кончить; в следствии чего, читаю только Карамзина да летописи». ¹ В наброске статьи о «Борисе Годунове» в форме письма к издателю «Московского вестника» (1828) Пушкин писал: «Характер Пимена не есть мое изобретение. В нем собрал я черты, пленившие меня в наших старых летописях. . . , между коими озлобленная летопись князя Курбского отличается от прочих летописей, как бурная жизнь Иоаннова изгнанника отличалась от смиренной жизни безмятежных иноков». ² Последние слова об «озлобленной летописи князя Курбского» ³ говорят о том, что в общую категорию «летописей» Пушкин относил не только собственно летописи в прямом смысле этого слова, но и вообще все памятники древней русской письменности.

Ко времени работы Пушкина над трагедией уже был издан целый ряд этих памятников. Известный вариант заглавия «Бориса Годунова»:

Драматическая повесть

Комедия

О настоящей беде Моск. Госуд.

О царе Борисе и о Гришке Отрепьеве —

Летопись о многих мятежах и пр.

писано бысть Алексашкою Пушкиным

[сочинено в В.]

[тр. Палицына]

в лето 7333

На городище Ворониче. —

свидетельствует о знакомстве Пушкина с изданной в Петербурге в 1771 году «Летописью о многих мятежах. . .», ⁴ излагающей события царствования Бориса Годунова по фрагментам русской летописи Никонова списка.

¹ Пушкин, т. 13, стр. 211.

² Там же, т. 11, стр. 68.

³ Письмо Андрея Курбского к Иоанну Грозному. С пространными выписками из этого документа Пушкин познакомился по тексту IX тома «Истории Государства Российского» Карамзина.

⁴ «Летопись о многих мятежах и о разорении Московского государства от внутренних и внешних неприятелей и от прочих тогдашних времен многих случаев, по представлению царя Иоанна Васильевича; а паче о Междугосударствовании по кончине царя Феодора Иоанновича и о учиненном исправлении книг в царствование благоверного государя царя Алексея Михайловича в 7163/1655 году. Собрано из древних тех времен описаний. В Санктпетербурге 1771 года». Далее цитируется сокращенно: «Летопись о многих мятежах. . .».

Третья строка архаизированного заглавия пушкинской трагедии воспроизводит один из заголовков «Летописи о многих мятежах...»: «О настоящей беде Московскому государству и о Гришке Отрепьеве».¹

Этот заголовок Пушкин мог встретить и в Никоновой летописи,² знакомство Пушкина с которой устанавливается некоторыми деталями рассказа Пимена о кончине царя Феодора («Ночь. Келья в Чудовом монастыре»):

... а в час его кончины
Свершилося неслыханное чудо;
К его одру, царю едину зримый,
Явился муж необычайно светел,
И начал с ним беседовать Феодор
И называть великим патриархом.
И все кругом объяты были страхом,
Уразумев небесное виденье,
Зане святой владыка пред царем
Во храмине тогда не находился.

Карамзин ограничился в этом отношении лишь краткой ссылкой на летописное известие в примечании: «См. там же (В Ник. Лет.) и VII, 348—350. Феодор в седьмом часу ночи призвал к себе Иова для елеосвящения, а в девятом ночи представился. Пишут, что он, умирая, увидел ангела и проч.» (X, примеч. 372). В «Летописи о многих мятежах...» это известие передается так: «Он же государь воззрев ко дверем к передним, и вопроши патриарха Иова: Кто сия два святителя стояща у дверей? аз оных не знаю, а пришли с тобою. Патриарх же сказоваше ему государю про всех властей, кои с ним приидоша. Он же рече: Всех сих знаю про них же сказуеши ми; сих только двух не знаю. Мы же все мнемом, яко же виде он государь ангелов».³

Между тем, в Никоновой летописи содержатся все детали, использованные Пушкиным для рассказа Пимена: «... в седьмый час ноши начат благочестивый царь зело изнемогати, и повеле призвати к себе отца своего и богомолца Иева патриарха с освященным собором; прежде же пришествия патриархова видел некакова пришедша к нему мужа светла во святительских одеждах, и глаголет благочестивый царь внезапно предстоящим бояром своим, повелевает отступить от одра его да устроят место некоему, патриархом нарицая его, и честь достойную ему

¹ «Летопись о многих мятежах...», стр. 73.

² «Русская летопись по Никонову списку, изданная под смотрением императорской Академии Наук. Осьмая часть с 1583 до 1630 года. В Санктпетербурге, при императорской Академии Наук, 1792 года», стр. 54.

³ «Летопись о многих мятежах...», стр. 45—46.

воздати повелевая. Они же глаголаше ему, благочестивый царь и великий князь Феодор Иванович всеа Русии кого государь зриши и с кем глаголаше, еще бо отцу твоему Иеву патриарху непришедши, и кому повелеваеши место устроить? Он же отвещав рече им, зрите ли одра моего предстоит муж светел во одежди святительстей ити ми глаголя с собою повелевает; ониж чудишася на много час, царя убо единого зряще и того zelo изнемогающе, мужа же не видяще, ни гласа его не слышаще, и мнеша во истину аггела божия пришедша к нему и возвещающа ему к богу отшествие».¹

Зачеркнутая Пушкиным в приведенном выше раннем варианте заглавия фамилия Палицына говорит о возможном знакомстве Пушкина и с «Сказанием о осаде Троицкого Сергиева монастыря от поляков и литвы; и о бывших потом в России мятежах» Авраамия Палицына.² Впрочем, с отдельными текстами «Сказания» Пушкин мог познакомиться и по выпискам из него в «Истории Государства Российского» (X, примеч. 250 — о пожаре в Москве; XI, примеч. 163, 169—172 — о голоде 1601 года и пр.).

Этими данными, по существу, и ограничивается круг достоверных сведений о непосредственном использовании Пушкиным летописей в качестве источника фактического материала для трагедии.

Вопрос о роли и значении летописей в процессе создания «Бориса Годунова» должен быть поставлен в иной плоскости. Дело вовсе не в объеме фактического материала, каким Пушкин воспользовался непосредственно из летописей и других памятников древней русской письменности. Фактическим материалом, взятым непосредственно из самих летописей, Пушкин пользовался крайне редко, да это, пожалуй, было не так уж и нужно ему. При том уровне понятий о значении первоисточников, какой был характерен для пушкинской эпохи, Карамзин вполне удовлетворял количеством, разнообразием и качеством приводимого материала: «Он рассказывал со всюю верностью историка, он везде ссылался на источ-

¹ Русская летопись по Никонову списку, изданная под смотрением императорской Академии Наук. Часть седьмая по 1598 год до преставления царя Федора Ивановича. В Санктпетербурге, при императорской Академии Наук, 1791 года, стр. 347—348.

² Сказание о осаде Троицкого Сергиева монастыря от поляков и литвы; и о бывших потом в России мятежах, сочиненное оно же Троицкого монастыря келарем Авраамием Палицыным. Печатано в Московской типографии 1784 года.

ни к и — чего же более требовать было от него?» (разрядка моя, — Б. Г.).¹

Не возникало, повидимому, особой нужды в обращении к летописным памятникам и для критической проверки приводимого Карамзиным фактического материала, так как Карамзин «везде ссылался на источники». Многочисленные ссылки на источники Карамзин сопровождал, как правило, широкой и обильной цитацией фрагментов летописных, исторических и дипломатических памятников, что придавало «Примечаниям» характер соответствующим образом подобранного свода документальных материалов.

Это обстоятельство, в свою очередь, приводило к характерной особенности работы Пушкина над трагедией, когда «Примечания» Карамзина зачастую открывали для Пушкина значение того или иного летописного повествования, фрагментами из которого Пушкин пользовался, извлекая их из карамзинских примечаний, 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 фрагменты наличествовали в еще неразработанном, а порою и трудно читаемом виде. Трудностью пользоваться летописями по первоисточникам оправдывал и Новиков свое издание вышеуказанной «Летописи о многих мятежах...», представляющей собой историко-хрестоматийный свод летописных фрагментов из различных источников. В «Предисловии» к «Летописи» говорится: «...не многие и воображали возмочь что ни есть письменное о древнем ее (России, — Б. Г.) состоянии найти; да и не удивительно сие; ибо 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; но как учиненное издание многих из достовернейших летописцев, с одной стороны приобретаая способность их иметь, а с другой показав, что слог их не столь труден, чтоб с прилежанием читать, не можно было его разуметь, и узнав, что Российская история много достопамятных и важных деяний в себя вмещает, то многие стали уже к оной прилежать».

Выше уже было отмечено, что фактическим материалом, извлеченным непосредственно из летописных источников, Пушкин пользовался редко. Более многочисленны случаи использования

¹ «Из автобиографических записок», 1826: Пушкин, т. 12, стр. 306.

фактического материала летописных памятников путем извлечения их из «Примечаний» Карамзина. Так, приведенная в сокращенном виде в примечании 199 XI тома выписка из «Сказания, еже содеяся...» дала возможность Пушкину подойти к построению сцены «Корчма на литовской границе». Другой фрагмент этого «Сказания», приведенный в примечании 196 XI тома, дал материал для комического эпизода перебранки Варлаама с Григорием в той же сцене. В фрагменте «Сказания» слова: «Мисаил же радостен бысть: прост сый в разуме» — определили основные черты характера простоватого Мисаила.

Фрагменты послания Иоанна Грозного к игумену Кирилло-Белозерского монастыря, помещенные Карамзиным в примечании 38 в IX томе дали материал для создания изумительного по воспроизведению духа эпохи рассказа Пимена о всецело вымышленной Пушкиным беседе Иоанна с игуменом и братией Чудова монастыря.

Приведенная в сокращенном виде в примечании 138 того же тома молитва о царе, выписанная Карамзиным из Хронографов, легла в основу молитвы, читаемой мальчиком в сцене «Москва. Дом Шуйского».

В пушкинской трагедии имеются, далее, два случая использования документального материала эпохи не по подлинному его тексту, а по литературному пересказу Карамзина. В первом случае Пушкин воспользовался в сцене «Царская дума» («В прежни годы, Когда бедой отечеству грозило, Отшельники на битву сами шли») литературным переложением Карамзина фрагмента одного из «Определений» Государственного совета («Бывали времена <...> когда и самые иноки, священники, диаконы вооружались для спасения отечества» (XI, 160), несмотря на наличие в примечании 265 соответствующих фрагментов подлинного текста этого «Определения».

Во втором случае Пушкин воспользовался свободным литературным переложением Карамзина подлинного манифеста Самозванца; с этим манифестом Плещеев и Гаврила Пушкин отправились возмущать Москву (XI, 198).

Все это свидетельствует о том, что количество фактов, внесенных Пушкиным в трагедию, как непосредственно из летописей, так и из фрагментов последних, извлеченных из «Примечаний» Карамзина, — сравнительно невелико.

Это обстоятельство ни в малейшей степени не снижает той поистине огромной и решающей роли, какую сыграли летописные памятники в процессе создания «Бориса Годунова».

Создавая свою трагедию, преимущественно на историческом материале «Истории Государства Российского», Пушкин обра-

щался к летописям и другим памятникам древнерусской письменности главным образом для того, чтобы уловить интонационные особенности языка того времени, в поисках колорита эпохи.

Вчитываясь в летописи, вдумываясь в особенности их языкового состава, Пушкин действительно угадал язык тогдашних времен и воссоздал его во всем правдоподобии.

Исключительно сильное воздействие летописной языковой стихии на характер и неуловимые интонационные особенности языка персонажей пушкинской трагедии проявляется всюду. Речь Бориса в сцене «Кремлевские палаты» («Ты, отче патриарх, вы все бояре») несравнимо ближе по своему характеру к приведенному в примечании рассказу Авраамия Палицына («И во время Св. Литургии, стоя под рукою святейш. патриарха, не вемы чего ради, испусти сичев глагол зело высок: се, отче в. патриарх Иев. Бог свидетель сему, никто же будет в моем царствии нищ или беден — и тряся верх срачицы на себе: и сию последнюю, рече, разделю со всеми»: XI, примеч. 23), чем к литературному пересказу Карамзина («...царь, осененный десницею первосвященителя, в порыве живого чувства как бы забыв устав церковный, среди Литургии воззвал громогласно: „Отче, великий патриарх Иов! Бог мне свидетель, что в моем царстве не будет ни сирого, ни бедного“ — и тряся верх своей рубашки, примолвил: „отдам и сию последнюю народу“»: XI, 21).

Также учтены и некоторые интонационные особенности повествования о Гришке Отрепьеве из Никоновой летописи, фрагменты из которой приведены Карамзиным («...и даша его в Москве на учение грамоте: грамота ж дастся ему не от Бога, и бысть зело грамоте горазд»; XI, примеч. 194), в сцене «Палаты патриарха» («...и был он весьма грамотен <...>; но знать грамота далася ему не от господа бога»).

Встретив в основном тексте Карамзина чрезвычайно колоритное летописное выражение «сосуд диавольский» («...недостойный инок Григорий хочет быть сосудом диавольским»; XI, 125), 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 всюду, даже в тех случаях, где нет прямых соответствий ни с материалами Карамзина, ни с подлинными летописными источниками: «Наряжены мы вместе город ведать»; «Держав-

ными заботами наскучил»; «Благослови господь тебя и днесь и присно и во веки»; «Изобразил так хитро на бумаге»; «Благословен всевышний, поселивший Дух милости и кроткого терпенья»; «Нетленный сон и силу чудотворства Он может дать младенческим останкам»; «Святой отец, приближься, я готов» и пр.

В высшей степени характерным для данного этапа художественного развития Пушкина является его стремление к максимальной индивидуализации языка персонажей трагедии. Попытки подобного рода в произведениях более раннего периода почти отсутствуют. В этом отношении «Борис Годунов» намечает реальные пути для развития пушкинской прозы и индивидуализированного языка героев «Повестей Белкина», «Дубровского», «Пиковой дамы» и, в особенности, — «Капитанской дочки».

6

Изучение языка Пушкина, в том числе и языка его драматических произведений, приобретает особую важность в свете работ И. В. Сталина по вопросам языкознания.¹

Исключительное значение представляют для исследователя произведения Пушкина, рисующие картины активной общественно-политической борьбы.

Особый интерес в этом отношении представляют наблюдения над языком такого социально значимого произведения, как «Борис Годунов».

В стремлении приблизить языковой строй трагедии к строю бытовой разговорной речи, Пушкин, «почтенный александрийский стих переменял <...> на пятистопный белый, в некоторых сценах унился даже до презренной прозы».²

«Стиль трагедии смешанный, — писал Пушкин Н. Н. Раевскому в 1829 году, несомненно, имея в виду этот момент. — Он площадной и низкий там, где мне приходилось выводить людей простых и грубых».³ Прозой написаны те сцены трагедии, где Пушкин рисовал людей из народа или близких народу: простоватый Игумен Чудова монастыря, («Палаты патриарха»), Варлаам, Мисаил и Хозяйка корчмы («Корчма на литовской границе»), Мамка царевны (начало сцены «Царские палаты»), солдаты Бориса и Димитрия («Равнина близ Новгорода-Северского»), представители простого народа, Юродивый, мальчишки,

¹ И. Сталин. Марксизм и вопросы языкознания. Госполитиздат, 1950.

² Пушкин, т. 11, стр. 67.

³ Там же, т. 14, стр. 46, 395. (Подлинник на французском языке).

Старуха, Нищий («Площадь перед собором в Москве», «Дом Борисов. Стража у крыльца»).

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

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

Характерные особенности речи того же Ионы, пересыпавшего свои беседы рифмованными поговорками, повидимому, отражены в какой-то степени 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:

Наш Фома
Пьет до дна,
Выпьет да поворотит,
Да в донушко поколотит.¹

Не непосредственным ли впечатлением от этой, пронизанной рифмованными поговорками речи вызваны особенности письма Пушкина к брату, второй половины декабря 1824 года: «Пришли мне *Цветов*² да *Эду*,³ да поезжай к Энгельгартову обеду. Кланяйся господину Жуковскому. Заезжай к Пушкину и Малиновскому. Поцалуй Матюшкина, люби и почитай Александра Пушкина»⁴ (ср. речь Варлаама: «Литва ли, Русь ли, что гудок, что гусли: всё нам равно, было бы вино ... да вот и оно!»).

Наличие значительного количества народных пословиц, поговорок и прибауток в произведениях Пушкина, начиная от «Бориса Годунова» и до «Капитанской дочки», вызвано как непосредственными наблюдениями Пушкина над народной бытовой речью, так и его работой над целым рядом соответствующих сборников пословиц и поговорок.

На основе этих пословиц и поговорок Пушкин создавал яркую и характерную речь Варлаама, не ограничиваясь точным

¹ Л. Майков. Пушкин, стр. 221.

² Альманах «Северные цветы» на 1825 год.

³ Повесть Е. А. Баратынского «Эда».

⁴ Пушкин, т. 13, стр. 131.

текстом подлинных пословиц и поговорок, но иногда совершенно переиначивая их (например: «Вольному воля, а пьяному рай»¹) и даже создавая новые.

Пушкин неоднократно, на протяжении от 1825 и до 1831 года, менял песню, которую поют монахи («Жорчма на литовской границе»), добываясь наибольшего соответствия ее с образами Варлаама и Мисаила. В беловом автографе 1825 года Варлаам после реплики Мисаила «... бог тебя благослови» — затягивает песню: «Ты проходишь, дорогая...». В этой очень лирической песне молодой чернец «добрый молодец», постриженный неволею, обращается к проходящей мимо его кельи «красной девице» со следующими сильными словами:

Ты скажи мне, красна девица, всю правду,
Или люди то совсем уже ослепли,
Для чего меня все старцем называют?
Ты сними с меня, драгая, камилавку,
Ты сними с меня, мой свет, и черну рясу,
Положи ко мне на груди белу руку,
И пощупай, как трепещет мое сердце,
Обливаясь все кровью с тяжким вздохом.²

В первой писарской копии 1826 года Пушкин, найдя, очевидно, эту песню слишком лирической для Варлаама, заменяет ее более веселой: «Ах, любя ты, любя моя, Посмотри-т-ка ты, любя на меня».

В издании 1831 года Пушкин вновь меняет песню на новую, более соответствующую духу своих неунывающих чернецов: «Как во городе было во Казани...». Чернецу захотелось погулять:

За воротами беседушка сидела,
Как во той ли во беседе стары бабы;
Уж как тут чернец не взглянет,
Чернечище клубучище принахлупил.

¹ 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».

² Эта песня напечатана там же, где и песня «Как во городе было во Казани...», — в сб. «Новое и полное собрание российских песен, содержащее в себе песни любовные, с присовокуплением песен из разных российских опер и комедий. В Москве. В Университетской типографии у Н. Новикова. 1780 года» (ч. IV, стр. 125). С незначительными изменениями эта песня напечатана и в издании «Собрание образцовых русских сочинений и переводов в стихах» (ч. II, СПб., 1815, стр. 282—283). Это издание было хорошо известно Пушкину. В нем были напечатаны два его стихотворения: «К Лицинию» (ч. IV, 1816, стр. 184—187) и «Воспоминания в Царском Селе» (ч. VI, 1817, стр. 213—221).

Во второй выход чернеца в беседе сидели «молодицы»:

Уж как тут чернец привзглянет,
Чернечище клубучище приподнимет.

В третий раз в беседе сидели «красны девки»:

Уж как тут чернец привзглянет,
Чернечище клубучище долой сбросит.¹

Первые слова песни в издании 1831 года, в отличие от автографа 1825 и писарской копии 1826 года, поет, однако, уже не Варлаам, а Мисаил.

Восходя к песенному началу и подлинно народные причитания Ксении над погибшим женихом («Милый мой жених, прекрасный королевич, не мне ты достался, не своей невесте — а темной могиле, на чужой сторонке») и слова утешения мамки царицны («И, царевна! девица плачет, что роса падет; взойдет солнце, росу высушит»), для которых Пушкин воспользовался приведенным Карамзиным фрагментом песни «о воине убитом»:

Ах, мать плачет, что река льется;
Сестра плачет, как ручьи текут;
Жена плачет, как роса падет:
Взойдет солнце, росу высушит.

(X, 266).

Оставила глубокий след в пушкинской трагедии и та крестьянская речевая стихия, которая окружала Пушкина в Михайловском. Чисто-деревенский, народный, словоохотливый бабий говорок 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 Луёвых 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».

Особенно явственно стремление Пушкина к максимальной дифференциации и индивидуализации языка и речи своих персонажей проступает в так называемых «польских» сценах трагедии. Именно в этих сценах, где Пушкин выводит аристокра-

¹ Об источнике, откуда Пушкин мог взять эту песню, см.: В. Чернышев. Песня Варлаама. В сб. «Пушкин и его современники», вып. V, СПб., 1907, стр. 127—129; Н. Н. Виноградов. Еще о песне Варлаама. Там же, вып. VII, 1908, стр. 65—67.

тических представителей польской и латинской образованности, имеет место целый ряд любопытных особенностей языка и речи героев, намеренно подчеркнутых 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 патером Черниковским и Самозванцем, открывающем сцену «Краков. Дом Вишневецкого». Изысканна и тонка пронизанная полонизмами и легкой рифмовкой речь патера Черниковского:

Вспомоществуй тебе святой Игнатий,
Когда придут иные времена.
А между тем небесной благодати
Таи в душе, царевич, семена.

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

Притворствоваться пред оглашенным светом
Нам иногда духовный долг велит;
Твои 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:

Я только ей промовил: ну, смотри!
Не упускай Дмитрия!

Эти же особенности душевного склада определяют и речь Марины. Неуловимыми интонациями и оттенками синтаксиса Пушкин добивается впечатления речи избалованной и расчетливой аристократки:

<...> Верю,
Что любишь ты; но слушай: я решилась
С твоей судьбой и бурной и неверной
Соединить судьбу мою; то вправе
Я требовать, Дмитрий, одного.

Заметно стремление Пушкина дифференцировать и речь Самозванца, продельвающего 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 («Как я люблю его

спокойный вид. Когда, душой в минувшем погруженный»), 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 злая реплика на вопрос пристава, удивившегося его грамотности.

Пристав

Вот на! А у кого же ты научился?

Григорий

У нашего пономаря.

Совсем иной характер имеет речь Самозванца в «польских» сценах трагедии. Как бы подготавливая появление его в новой роли, Пушкин дает предваряющую характеристику этого нового облика Григория («Москва. Дом Шуйского»):

Да слышно он умен, приветлив, ловок,
По нраву всем. Московских беглецов
Обворожил. Латинские попы
С ним заодно.

В речи Самозванца в «польских» 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, принаравливаясь к положению собеседников. В этом постоянном и беспокойном принаравливании 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 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 иступленья:

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 Самборе 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 рискованную историческую параллель («Не странно ли? сын Курбского ведет На трон, кого? да сына Иоанна»); обращение к москвичу Хрущову и казаку Кореле придает речи Самозванца покровительственный тон с намеренно 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 православный бог и вместо западно-европейской «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 одной только сцены!

Язык Самозванца в сцене «Ночь. Сад. Фонтан», раскрывая новые стороны характера героя, в то же время представляет сложный комплекс крайне разнородных, а порою и противоречивых элементов. Основной чертой, определяющей характер речи Самозванца в этой сцене, является лиризм, впервые появляю-

щийся в таком объеме лишь здесь. Это соответствует указанию Пушкина, что «любовь весьма подходит романтическому и страстному характеру моего авантюриста».

Однако эта лирическая окраска речи Самозванца осуществляется здесь отнюдь не средствами воссоздания русского речевого склада начала XVII века, что было бы естественно, если бы дело происходило в России и если бы Самозванец объяснялся в любви русской деве на русском языке. Но Самозванец объясняется здесь именно с Мариной и уже после того, как пробыл несколько лет в Польше и научился не только польскому языку, но и польской светскости в домах Вишневецких и Сандомирских.

Забвение этого обстоятельства и было причиной того, что речь Самозванца в этой сцене критиковали без учета происшедшей с ним метаморфозы и, не находя в ней элементов русской речевой традиции начала XVII века, упрекали Пушкина в том, что его герой говорит языком начала XIX века.

Выше было показано значение введения рифмованных стихов в «польских» сценах трагедии. Частичные случаи рифмовки наблюдаются и в некоторых других сценах («Ночь. Келья в Чудовом монастыре», «Царские палаты»). Однако здесь введение рифмованного стиха преследует иные цели. Особенно ясно это показывает случай рифмовки в речи Шуйского в сцене «Царские палаты». Речь Шуйского на всем протяжении трагедии необыкновенно характерна и в точности соответствует его натуре. Характер Шуйского раскрывается уже в его реплике: «А что мне было делать?» в ответ на замечание Воротынского о недостойной роли, которую сыграл собеседник в Угличе («Не чисто, князь»). Простоватый и недалекий Воротынский слабо разбирается в сложной политической игре Годунова («Зачем же ты его не уничтожил?»). Тонкий придворный политик Шуйский — полная ему противоположность. Он трезво разбирается в обстановке и краткими точными формулами немедленно поправляет Воротынского.

В этой сцене Шуйский еще до конца откровенен с Воротынским, они — единомышленники. Но тотчас же по воцарении Бориса, Шуйский решительно меняет свою политику в отношении Воротынского («А впрочем я злословием притворным Тогда желал тебя лишь испытать»), 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. Пушкиным 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 весть!». — «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. Последние же его слова, обращенные к Пушкину («Но знаешь ли? Об этом обо всем Мы помолчим до времени») могли быть поняты и в таком смысле: ты себя скомпрометировал своей откровенностью и ты теперь у меня в руках, я же — ничего не сказал и ты обо мне донести не можешь. Повидимому, именно так и понял собеседник, наскоро и натянуто объяснив свою откровенность хмелем («К тому ж твой мед, да бархатное пиво Сегодня так язык мне развязали»). Не случайно, что в следующей же сцене Шуйский, чтобы доказать свою лойяльность, сам является во дворец к Годунову, не без основания («мы дома, как Лигвой, Осажены неверными рабами») 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.

Это 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:

Конечно, царь: сильна твоя держава,
 Ты милостью, раденьем и щедротой
 Усыновил сердца своих рабов.
 Но знаешь сам: бессмысленная чернь
 Изменчива, мятежна, суеверна,
 Легко пустой надежде предана,
 Мгновенному внушению послушна,
 Для истины глуха и равнодушна,
 А баснями питается она.

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, больную, сбивчивую речь Юродивого («Дай, дай, дай копейчку»), 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 ее основной историко-социальной концепции.

7

«Борисом Годуновым» был ознаменован этап исключительной важности в политическом и художественном развитии Пушкина. Именно с этого времени в пушкинском творчестве появляется народ как основная и решающая сила историко-социального процесса.

Историческая и политическая зрелость Пушкина явственно проявилась уже в том, что поражение Годунова расценено им не как следствие индивидуальных усилий Самозванца, но как результат победы народного антикрепостнического движения против режима Годунова.

Однако результаты народной победы узурпированы боярством. Пушкин и не мог показать иной ситуации — это противоречило бы исторической правде.

Поистине огромное значение для всей русской культуры в целом имело то обстоятельство, что в «Борисе Годунове» впервые не только для русской литературы, но и для русской исторической науки была показана решающая роль народа в историческом процессе и потенциальная возможность народной победы над самодержавием.

Особенно большое значение это обстоятельство приобретало в условиях развивавшегося движения дворянских революционеров, не опиравшихся в своей революционной деятельности на политическую активность широких народных масс.

В высшей степени знаменательно, что, почти одновременно с «Борисом Годуновым», непосредственно перед выступлением декабристов, было закончено и «Горе от ума» Грибоедова — произведение глубочайшего социального обобщения, со всей остротой показавшее назревшую необходимость борьбы со старым строем за нового человека и новые формы жизни, но, вместе с тем, поставившее и тревожный вопрос о соотношении сил революционно настроенной молодой дворянской интеллигенции и пока еще мощного старого строя. Чацкий был «сломлен

количеством старой силы, нанеся ей в свою очередь смертельный удар качеством силы свежей», — писал И. А. Гончаров.¹

Историческую закономерность выступления декабристов, но, наряду с этим, и историческую же обреченность их самоотверженного подвига с исключительной остротой показал Герцен, увидевший в них «воинов-сподвижников, вышедших сознательно на явную гибель».

Немеркнувшее историческое значение дела декабристов утвердил В. И. Ленин, считавший основной причиной их поражения то, что они были страшно далеки от народа.²

В свете этого особенную значительность приобретают выводы, к каким почти одновременно пришли Грибоедов и Пушкин в канун выступления декабристов. Грибоедов с огромной силой отразил назревший общественный протест против твердыни старого строя, но, вместе с тем, и явную несообразность оппозиционных сил с еще могучими силами монархии. Пушкин утверждал в своей трагедии исключительно большую роль народа в историко-социальном процессе.

Катастрофа на Сенатской площади многое прояснила. Признание недостаточности и неполноценности тактики вооруженного восстания дворянских революционеров, вышедших на борьбу с монархией во имя народа, но без его поддержки, было лишь трезвым и исторически оправданным выводом из создавшегося положения. Правильно понимая исторический процесс, Пушкин вскоре пришел к поразительно верной оценке исторического значения дела декабристов.

8

Восьмого сентября 1826 года Пушкин приехал в Москву. Первое чтение «Бориса Годунова» состоялось 10 сентября не у Веневитиновых, как об этом писал М. А. Веневитинов,³ а у С. А. Соболевского, к которому был приглашен Д. В. Веневитинов, познакомившийся с Пушкиным лишь в этот день.⁴ Соболевский позднее рассказывал об этом чтении: «По приезде Пушкина в Москву <...> читал он у меня, жившего на Собачьей

¹ И. А. Гончаров. Милльон терзаний. Полн. собр. соч., изд. 2-е, т. 8, 1886, стр. 154.

² См. В. И. Ленин, Сочинения, изд. 4-е, т. 18, стр. 14.

³ М. А. Веневитинов. О чтениях Пушкиным «Бориса Годунова» в 1826 г. в Москве. М., 1899.

⁴ См. запись в дневнике М. П. Погодина от 10 сентября 1826 года: «Веневитинова чрез <...> Соболевского зовет Пушкин слушать Годунова ввечеру» («Пушкин и его современники», вып. XIX—XX, СПб., 1914, стр. 73).

площадке в доме Ринкевича Бориса в первый раз при М. Ю. Виельгорском, П. Я. Чаадаеве, Дмитриии Веневитинове и Шевыреве.¹ Наверное не помню, не было ли еще тут Ив. В. Киреевского.² Погодин на это первое чтение не был приглашен. «Веневитинов, — записывает Погодин в своем дневнике в этот же день, — верно, спрашивал у С<оболевского> нельзя ли как-нибудь faге пригласить меня и, верно, получил ответ отрицательный. Мне больно или завидно».³ На другой день Погодин записывает: «Веневитинов рассказал мне о вчерашнем» дне. Борис Годунов — чудо! У него еще Самозванец, Моцарт и Салиери».⁴ В эти же первые дни Пушкин читал «Бориса Годунова» у Вяземского.⁵ В середине сентября Пушкин читает трагедию у Э. А. Волконской. Со слов Д. Веневитинова, присутствовавшего на этом чтении, Погодин записывает 24 сентября 1826 года: «К Венев<итиновым> — Рассказ<ывал> о Пуш<кине> у Вол<онских> — (У меня кружится голова после чтения Шекспи<ра> как будто смотрю на бездну)».⁶ По всей вероятности Пушкин неоднократно читал трагедию и у себя для приглашенных друзей.⁷

На 25 сентября назначено было чтение у Веневитиновых. Погодин, оповещенный об этом накануне, с нетерпением ожидал возможности познакомиться с Пушкиным.⁸ Чтение, однако, не состоялось и Погодин записал в дневнике на другой день: «... к Венев<итинову>, к Пушкину — Венев<итинова> не видать на дворе и я, обошед два раза <...> домой и утомленный лег спать, проштатавшись целый день <...> Венев<итинов> сказал, что нельзя было слушать Годунова вчера».⁹

29 сентября Пушкин читал второй раз у Вяземского. На чтении присутствовал Д. Н. Блудов и И. И. Дмитриев. Днем

¹ По воспоминаниям самого Шевырева, он познакомился с Пушкиным немного позднее (Л. Майков. Пушкин, стр. 329).

² «Пушкин и его современники», вып. XXXI—XXXII, Л., 1927, стр. 40.

³ Там же, вып. XIX—XX, СПб., 1914, стр. 73.

⁴ То же.

⁵ См. письмо Вяземского Погодину 23 апреля 1869 года (П. А. Вяземский, Полн. собр. соч., т. X, СПб., 1887, стр. 266) и письмо Вяземского А. И. Тургеневу и Жуковскому 29 сентября 1826 года («Архив братьев Тургеневых», вып. 6, Пгр., 1921, стр. 42).

⁶ «Пушкин и его современники», вып. XIX—XX, СПб., 1914, стр. 77. (Выделены слова Пушкина, переданные Погодину Веневитиновым).

⁷ См., например, записку В. А. Муханову 9 сентября—октябрь 1826 года (Пушкин, т. 13, стр. 301).

⁸ «Пушкин и его современники», вып. XIX—XX, СПб., 1914, стр. 77—78.

⁹ То же.

29 сентября Вяземский писал письмо А. И. Тургеневу и Жуковскому и сообщал им: «Пушкин читал мне своего Бориса Годунова.¹ Зрелое и возвышенное произведение. Трагедия-ли это, или более историческая картина, об этом пока не скажу ни слова: надобно вслушаться в нее, вникнуть, чтобы дать удовлетворительное определение; но дело в том, что историческая верность нравов, языка, поэтических красок сохранена в совершенстве, что ум Пушкина развернулся не на шутку, что мысли его созрели, душа прояснилась и что он в этом творении вознесся до высоты, которой он еще не достигал. Сегодня читает он ее у меня Блудову, Дмитриеву: забавно будет видеть классическую чопорность его (И. И. Дмитриева, — Б. Г.) под стрельбою романтической цепи. Пушкин скачет из года в год, из России в Польшу, из Польши в Россию, из стихов в прозу: монахи говорят по-матерну, Маржерет говорит по-французски <...> Впрочем, тут Пушкин только что тешился, и этих потех и проказ всего на всего страничка: выключить ее легко. Но Дмитриев будет очень любопытен».²

Известное представление о реакции И. И. Дмитриева на этом чтении дает письмо Вяземского к А. И. Тургеневу и Жуковскому 20 ноября того же года: «Вы просите стихов из Бориса Годунова. Пушкина здесь нет, он поехал в деревню дописывать и увез с собою трагедию, да к тому-же трагедия его не годится на окрошку. Она важная, сочная штука мяса, как говорят поляки <...>, ее надобно подать на стол целиком. <...> Разве цитовать Вам речи из роли Маржерета, который говорит *que ces bougres ont du poil au cul*.³ Он же говорит: *quoi?* а русские отвечают ему: *ква, ква, хорошо тебе басурману квакать на нашего законного царя*. Представьте себе Дмитриева при чтении этой трагедии, действительного тайного советника и генерал-прокурора классицизма. Впрочем, надобно ему отдать справедливость: он явил большую терпимость и уступчивость».⁴

На 12 октября вновь было назначено чтение у Веневитиновых. Погодин записал в дневнике: Пушкин «обещал прочесть Годунова во вторник. Bravo».⁵

По данным М. А. Веневитинова, на этом чтении, кроме хозяев, присутствовали А. С. и Ф. С. Хомяковы, И. В. и П. В.

¹ Речь идет о первом чтении «Бориса Годунова» у Вяземского.

² «Архив братьев Тургеневых», вып. 6, Пгр., 1921, стр. 42.

³ Вяземский цитирует по памяти.

⁴ «Архив братьев Тургеневых», вып. 6, Пгр., 1921, стр. 48.

⁵ «Пушкин и его современники», вып. XIX—XX, СПб., 1914, стр. 79. 12 октября 1826 года приходилось на вторник.

Киреевские, А. Мицкевич, Е. А. Баратынский, С. П. Шевырев, В. П. Титов, С. И. Мальцев, Н. М. Рожалин, С. Е. Раич, В. И. Оболенский, С. А. Соболевский, М. П. Погодин, М. Г. Павлов, Д. П. Ознобишин, П. И. Колошин, А. И. Писарев, Н. В. Путята, А. Ф. Томашевский, А. П. Озеров, А. Н. Муравьев, А. А. Мещерский, Н. А. Мельгунов, Ф. Я. Скарятин, М. Ю. Внелъгорский, Абр. и Ал. Норовы, М. А. Максимович, В. Л. Андросов, А. М. Кубарев и другие.¹

Вечером того же дня Погодин записал в дневнике: «Наконец прочли Годунова — Вот истина на сцене <...> Какие покорения! — Но образуясь я увидел, что многих сцен недостает еще: у Басманов<а> с Дим<итрием> (Пушк<ин> разрешил мое сомнение об измене Басм<анова> и об Шуйском), Отрепьев в монастыре, Борис по вступлении на престол и пр. — Попрошу у него прочесть еще».²

О впечатлении, произведенном этим чтением на слушателей, можно судить по воспоминаниям того же Погодина: «Первые явления выслушаны тихо и спокойно, или, лучше сказать, в каком-то недоумении. Но чем дальше, тем ощущения усиливались. Сцена летописателя с Григорием всех ошеломила <...> А когда Пушкин дошел до рассказа Пимена о посещении Кириллова монастыря Иоанном Грозным, о молитве иноков «да ниспошлет господь покой его душе страдающей и бурной», мы просто все как будто обеспамятели. Кого бросало в жар, кого в озноб. Волосы поднимались дыбом. Не стало сил воздерживаться. Кто вдруг вскочит с места, кто вскрикнет. То молчание, то взрыв восклицаний <...> Кончилось чтение. Мы смотрели друг на друга долго, и потом бросились к Пушкину. Начались объятия, поднялся шум, раздался смех, полились слезы, поздравления».³

На следующий день, 13 октября, было назначено чтение «Ермака», только что привезенного Хомяковым из Парижа. «Ни Хомякову читать, — рассказывает М. П. Погодин, — ни нам слушать не хотелось, но этого требовал Пушкин. Хомяков чтением приносил жертву. «Ермак», разумеется, не мог произвести никакого действия после «Бориса Годунова» и только некоторые лирические места вызвали похвалу. Мы почти его не слышали. Всякий думал свое».⁴

¹ М. А. Веневитинов. О чтениях Пушкиным «Бориса Годунова» в 1826 г. в Москве. М., 1899, стр. 24—25.

² «Пушкин и его современники», вып. XIX—XX, СПб., 1914, стр. 79.

³ «Русский архив», М., 1865, стр. 98.

⁴ Там же, стр. 99.

Чтения Пушкиным «Бориса Годунова» продолжались и в Петербурге весной 1828 года. На одном из чтений у А. А. Перовского присутствовал И. А. Крылов, отзыв которого о пушкинской трагедии приводит Вяземский в позднейшей (1876) «Приписке» к своей ранней статье «Жуковский — Пушкин о новой пиитике басен» (1825).¹ Даты самого чтения Вяземский не указывает. Возможно, что оно состоялось 11 мая 1828 года, когда Пушкин, Мицкевич, Вяземский и Крылов были на обеде у Перовского.² В связи с этим эпизодом, дошедшим до нас в своеобразной и, вероятно, не совсем точной интерпретации Вяземского, следует напомнить, что оценка со стороны Вяземского народности Крылова резко расходилась с пушкинской, чем и была вызвана известная полемика в переписке между Вяземским и Пушкиным в 1825 году по поводу пушкинской статьи «О предисловии г-на Лемонте к переводу басен И. А. Крылова». В том, что Пушкин в этой статье назвал Крылова «представителем духа» русского народа, Вяземский усмотрел чуть ли не оскорбление русской нации, которую он воспринимал в качестве нации Потемкина и Державина, но отнюдь не в качестве нации Крылова.³

Именно в этом вопросе со всей очевидностью проявляется принципиальное отличие демократического народного историзма Пушкина от аристократического космополитического «историзма» Вяземского. Речь идет не только о Вяземском семидесятых годов, но и о Вяземском периода его личного общения с Пушкиным. Разбирая в 1827 году вышедшие за год альманахи, Вяземский писал о статье Погодина в альманахе «Северная лира»: «Письмо о русских романах, или, правильнее, о возможности писать русские романы, произведение г-на Погодина, умное и занимательное. Признаемся, однако же, что, соглашаясь с ним во мнении, что у нас в истории встречаются предметы для поэтических романов, сомневаемся в богатстве наших материалов для романов в роде Вальтера Скотта. В нашей истории, по крайней мере до Петра Великого, встречаются, разумеется, лица, события и страсти, но нет нравов, общежития, гражданственности и домашнего быта: источников, необходимых для наблюдателя-романиста».⁴

¹ П. А. Вяземский, Полн. собр. соч., т. I, СПб., 1878, стр. 178—189.

² М. Боровкова-Майкова. Мицкевич в письмах П. А. Вяземского к жене, «Звенья», т. III—IV, М.—Л., 1934, стр. 221.

³ Пушкин, т. 13, стр. 238.

⁴ П. А. Вяземский, Полн. собр. соч., т. II, СПб., 1879, стр. 32.

С этих же аристократических позиций признания «неполноценности» русского исторического материала для создания полноценных художественных произведений и расценивает сам Вяземский «Бориса Годунова».

Подобное отношение Вяземского к пушкинской трагедии было характерным не только для семидесятых годов — оно было таким же и в период чтений Пушкиным «Бориса Годунова» до выхода трагедии в свет. Сказанное полностью подтверждается отзывом Вяземского о трагедии Пушкина в письме к А. И. Тургеневу от 17 мая 1828 года после состоявшегося накануне чтения «Бориса Годунова» у гр. Лаваль.

Присутствовавший на этом чтении А. И. Кошелев в письме к матери передает свои впечатления от трагедии следующим образом: «Начало пьесы превосходно. Это — сцена, где весь народ в Москве, Патриарх, духовенство и бояре умоляют Годунова принять корону. Сцена эта превзошла все ожидания. Продолжение трагедии и в особенности первое и второе действия произвели большое впечатление. Монолог Бориса, сцена придворных, разговор Лжедмитрия с монахом, переход русской границы поляками, смерть Годунова, без сомнения образцовые произведения (*chefs-d'oeuvres*), которые мы можем смело противопоставить всему, что представляют лучшего иностранные театры».

Отмечая далее ряд недостатков трагедии, Кошелев заканчивает: «Несмотря на эти недостатки, Пушкину принадлежит слава создания драмы, которою всегда будет гордиться Россия и которая, — в случае перевода на иностранные языки, — откроет национальный дух нашего отечества».¹

9

Новые взаимоотношения Пушкина с Николаем I были официально подтверждены письмом Бенкендорфа от 30 сентября 1826 года: «Сочинений ваших никто рассматривать не будет; на них нет никакой цензуры: государь император сам будет и первым ценителем произведений ваших и цензором».²

В связи с этим у Пушкина, принявшего за чистую монету и недавний разговор свой с Николаем I, и лживые и двуличные уверения Бенкендорфа о том, что на его сочинения «нет никакой цензуры», возникают планы издания «Бориса Годунова» уже

¹ Н. Колупанов. Биография А. И. Кошелева, т. I, кн. 2. М., 1889, стр. 202.

² Пушкин, т. 13, стр. 298.

в самое ближайшее время. Уезжая в Михайловское для работы над заказанной ему Николаем I запиской о народном воспитании, Пушкин берет с собой и беловой список трагедии, чтобы вновь пересмотреть его.

В это время с белового автографа трагедии, привезенного Пушкиным из Михайловского, снимается писарская копия. Есть основание думать, что до своего отъезда в Михайловское Пушкин сам не сверял копии с подлинником, а те немногочисленные поправки ошибок переписчика, какие сделаны рукою Пушкина, произведены им по возвращении из Михайловского уже в конце декабря 1826 года, причем Пушкин читал копию и на этот раз не особенно внимательно. Целый ряд пропусков и ошибок переписчика так и остался неисправленным.

На титульном листе писарской копии рукою Пушкина сделана карандашная, полустершаяся уже теперь надпись: «Voilà ma tragédie. Je voulais vous l'apporter moi-même, mais tous ces jours-ci j'ai fait le jeune homme c'est à dire que je dormais (?) tout le long du jour <нрзб.>».¹ Точная датировка этой надписи и определение адресата ее затруднительны.²

Перед своим отъездом в Михайловское Пушкин передает эту новую копию Погодину для переписки сцены «Ночь. Келья в Чудовом монастыре» для вновь созданного кружком Погодина журнала «Московский вестник». 7 ноября Погодин записывает в дневнике: «Переписывал с восхищением Годун(ова). Чудо!».³ В процессе переписки Погодин сделал карандашом поправку в тексте писарской копии в строке: «На некое был послан послушанье». Слово «послан» Погодин исправил на «услан», повидимому, для того, чтобы уничтожить созвучие (послан—послушанье). 20 декабря Погодин записывает в дневнике: «Пушкин приехал (из Михайловского, — Б. Г.) и он согласился переменить слово по-моему (услан)».⁴ Издание

¹ Перевод: «Вот моя трагедия. Я хотел принести ее вам лично, но все эти дни я вел себя как юнец, т. е. спал (?) целыми днями (?)». Воспроизведено: Пушкин, т. 14, стр. 96, 412.

² М. А. Цявловский эту записку датировал сентябрем—декабрем 1826 года (Письма Пушкина и к Пушкину. М., 1925, стр. 11). В академическом «Полном собрании сочинений» Пушкина в 16 томах принята другая дата: апрель—май 1830 года (т. 14, стр. 96). В комментариях указывается, что «записка набросана карандашом на заглавном листе писарской копии „Бориса Годунова“, представлявшейся Пушкиным А. Х. Бенкендорфу» (стр. 325). Это указание ошибочно: писарская копия 1826 года Бенкендорфу никогда не представлялась. В 1826 году Пушкин представлял беловой автограф 1825 года, а в 1829—его же и новую писарскую копию 1829 года, до нас не дошедшую.

³ «Пушкин и его современники», вып. XIX—XX, СПб., 1914, стр. 81.

⁴ Там же, стр. 83.

1831 года, однако, воспроизводит эту строку в прежней редакции белого списка.

Переписанную им сцену Погодин отправляет в Петербург к Д. В. Веневитинову для представления в петербургскую цензуру в надежде на более легкий ее пропуск в Петербурге. 15 ноября он извещает Пушкина: «Отрывок из Годунова отправлен в С.-Петербургскую цензуру; но его, может быть, не пропустят (два года тому назад запрещено было помещать отрывки из пьес в журналах), а первый № непременно должен осветить вами: пришлите что-нибудь поскорее на такой случай».¹

Опасения Погодина имели основания.

Особенно обострившийся в царствование Александра I вопрос о цензуре театральных пьес и отрывков из них был к этому времени основательно запутан.

В связи с учреждением Министерства полиции министр народного просвещения гр. Ал. Разумовский в своем отношении к попечителю Петербургского учебного округа С. С. Уварову от 17 августа 1811 года требовал «чтобы новые театральные сочинения <...> буде бы поступили впредь в цензуру, обращаемы были по принадлежности в Министерство полиции».²

Неясность этого предписания вызвала запрос к Уварову Петербургского цензурного комитета от 12 сентября 1811 года: «... остается ли право одобрения к печатанию новых театральных пьес попрежнему у Цензурного комитета, или же принадлежать будет, равно как и право одобрения оных к представлению на театре, Министерству полиции?».

Эта неясность продолжала оставаться и в дальнейшем. 10 ноября 1813 года Разумовский в отношении к Уварову по поводу пропущенной Тимковским пьесы «Прибытие Наполеона в ад», разъяснял, что «Тимковский уклонился от установленного правила, чтобы цензурные комитеты впредь более не принимали на рассмотрение театральных сочинений, а обращали бы оные в Министерство полиции». В своем объяснении от 26 ноября 1813 года Тимковский оправдывался тем, что дал разрешение на печатание пьесы, а не на представление ее, ибо пьесы, предназначенные для представления «подлежат надзору Министерства полиции, не так как книги и отрасль литературы, а как зрелища, привлекающие многочисленность публики, имеющие сообразно обстоятельствам времени, особенное влияние на расположение умов».

¹ Пушкин, т. 13, стр. 306.

² Гос. Центр. театральный музей им. А. Бахрушина, «Документы к истории правительственной цензуры», № 1489.

В сопроводительном отношении к этой записке Уваров с известной долей иронии писал Разумовскому, «что если бы, согласно с мнением Министерства полиции, принадлежало оному одобрению не только к представлению на театре, но и к напечатанию всех театральных сочинений, то от него же зависело бы рассмотрение древних сочинений Еврипида и Расина».

В июле 1820 года министр духовных дел и народного просвещения кн. А. Голицын обратился к попечителю Петербургского учебного округа кн. Д. Оболенскому с предложением, «по неудобству существующих постановлений о цензуре», дать распоряжение Петербургскому цензурному комитету высказать свое мнение об упорядочении этого дела. Однако и этот пересмотр действующих цензурных постановлений не внес ничего нового в отношении театральных пьес.¹

В апреле 1824 года Голицын известил Оболенского о том, что «государь император по докладу моему высочайше повелеть соизволил, дабы в журналах и других периодических изданиях вовсе запрещено было помещение отрывков из театральных пьес».²

Об этом решении 1824 года и писал Погодин Пушкину. На деле, однако, имели место случаи обхода этого стеснительного постановления. Так, например, Булгарин подал в мае 1824 года в Петербургский цензурный комитет прошение о разрешении издать альманах «Пантеон драматической поэзии», в котором «содержаться будут: отрывки из ненапечатанных донныне российских трагедий и комедий в стихах и прозе» и т. д. Указывая, что «рассмотрение и одобрение драматических творений зависит от Особенной канцелярии Министерства внутренних дел, а цензура прочих статей от СПб. цензурного комитета», Булгарин спрашивал, где же должна рассматриваться представляемая им книга. Цензурный комитет запросил по этому поводу мнение попечителя Петербургского учебного округа, тот — министра народного просвещения А. С. Шишкова. Последний разъяснил, что, по согласованию с Управлением министерства внутренних дел, разрешается альманах Булгарина рассмотреть Петербургскому цензурному комитету.³

¹ 28 сентября 1820 года Петербургский цензурный комитет отослал свое «Мнение о цензурных постановлениях». В разделе «О театральных пьесах» говорилось: «Вредная книга иногда менее пагубна, нежели вредные пьесы в представлении» (Гос. Центр. театральный музей им. А. Бахрушина, «Документы к истории правительственной цензуры», № 148177).

² Там же, № 148180.

³ Гос. Центр. театральный музей им. А. Бахрушина, «Документы к истории правительственной цензуры», №№ 148185, 148186, 148187.

Получив от Погодина сцену из «Бориса Годунова», Веневитинов узнал от самих петербургских цензоров, что ее удобнее провести через Московский цензурный комитет. «Ты наделае вздору, — писал он Погодину 17 ноября. — Драматические» отрывки всегда подавались в Московский цензурный комитет», доказательством тому служат все отрывки, напечатанные в Мнемозине и переводы Мерзлякова из древних. Сам Карбоньер мне подтвердил то же. Я был у Соца и он принимает в цензуру только те пьесы, которые должны быть играны. Вот причины, причины важные, по которым отсылаю Годунова. Если б я его отдал здесь в цензуру, то с него бы пошли списки. На это здесь молодцы».¹ Показательно, что совет цензоров — пропустить отрывок из «Бориса Годунова» через Московский цензурный комитет — подтверждается не указанием на соответствующее постановление, а ссылкой на установившуюся традицию.

Очень скоро Пушкин почувствовал особенности своего нового положения. 22 ноября Бенкендорф через псковского губернатора посылает Пушкину письмо, в котором, напоминая о приведенном выше своем письме от 30 сентября, замечает, что «не имея от вас извещения о получении сего моего отзыва, я должен, однако же, заключить, что оный к вам дошел; ибо вы сообщали о содержании оног некоторым особам».² «Ныне, — продолжает Бенкендорф, — доходят до меня сведения, что вы изволили читать в некоторых обществах сочиненную вами вновь трагедию. Сие меня побуждает вас покорнейше просить об уведомлении меня, справедливо ли таковое известие или нет».³ Степень взволнованности Пушкина по получении этого письма видна из спешной записки его к Погодину от 29 ноября «В Москву. В Университетскую книжную лавку г-ну Ширяеву для доставления как можно скорее господину Погодину»: «Милый и почтенный, ради бога, как можно скорее остановите в Московской цензуре все, что носит мое имя — такова воля высшего начальства; покамест не могу участвовать и в вашем журнале».⁴

В тот же день Пушкин отправил Бенкендорфу белой список трагедии. В сопроводительном письме он писал: «Так как я действительно в Москве читал свою трагедию некоторым особам (конечно не из ослушания, но только потому, что худо

¹ «Литературное наследство», № 16—18, М., 1934, стр. 682. «Пушкин по документам архива М. П. Погодина».

² Пушкин, т. 13, стр. 307.

³ То же.

⁴ То же.

понял высочайшую волю государя), то поставляю за долг препроводить ее Вашему превосходительству, в том самом виде, как она была мною читана, дабы вы сами изволили видеть дух, в котором она сочинена; я не осмелился прежде сего представить ее глазам императора, намереваясь сперва выбросить некоторые непристойные выражения. Так как другого списка у меня не находится, то приемлю смелость просить Ваше превосходительство оный мне возвратить».¹

О получении этого письма и рукописи Бенкендорф известил Пушкина 9 декабря.

Процесс рассмотрения рукописи был закончен в необычно короткий срок. 14 декабря трагедия отсылается Пушкину обратно с резолюцией Николая I. Нельзя не видеть в этом подчеркнуто коротком сроке желанья показать Пушкину, что его новая подцензурность не будет особенно обременительной.

Сделано же было за эти несколько дней следующее. Полученные письмо и рукопись были представлены Николаю I, который, прочитав первое и не ознакомившись со второй, написал Бенкендорфу: «Я очарован слогом письма Пушкина, и мне очень любопытно прочесть его сочинение; велите сделать выдержку кому-нибудь верному, чтобы дело не распространилось». Во исполнение этого, Бенкендорф дал рукопись для отзыва и составления выдержки из нее одному из цензоров III Отделения.

Через несколько дней цензор представил Бенкендорфу изготовленные им «Замечания на Комедию о Царе Борисе и Гришке Отрепьеве».²

Замечания были написаны человеком, литературно осведомленным и, повидимому, близким к литературным кругам.

Автор начинает с определения жанра пушкинской трагедии, отметив, что «по названию *Комедия*, данному пиесе, не должно думать, что это комедия в таком роде, как называются драматические произведения, изображающие странности общества и характеров», и напомнив, что «в начале Русского Театра, в 1705 году, комедией называлось какое-нибудь происшествие историческое или выдуманное, представленное в *разговоре*», автор этим обстоятельством и объясняет особенности пушкинской трагедии: «В сей пиесе нет ничего целого: это отдельные сцены, или лучше сказать, отрывки из X и XI тома Истории Государства Российского, сочинения Карамзина, переделанные в *разговоры и сцены*». Автор отмечает стремление Пушкина «подражать даже в заглавии старине». Для сравнения со сти-

¹ Пушкин, т. 13, стр. 308.

² Рукописный отдел Института русской литературы (Пушкинский Дом) АН СССР, ф. 244, оп. 16, № 10.

лизованным заглавием пушкинской трагедии автор напоминает несколько старинных комедий, находившихся в Посольском приказе 1709 года: «Комедия о Франталасе царе Эпирском и о Мирандоле сыне его и о прочих; комедия о честном изменнике, в ней же первая персона Арцух (то есть Герцог) Фридерик фон Поплей; комедия о крепости Грубетона, в ней же первая персона Александр царь Македонский и тому подобное».¹ «В подражание сим заглавиям, — указывает автор, — Пушкин назвал свое сочинение Комедия о Царе Борисе и Гришке Отрепьеве».

Автор «Замечаний» довольно точно определяет основную особенность замысла пушкинской трагедии: «Цель пьесы — показать исторические события в естественном виде, в нравах своего века». Он отмечает стремление Пушкина к строгому соблюдению исторической достоверности воссоздаваемых событий: «Почти каждая сцена составлена из событий, упоминаемых в истории <...> Имена почти все исторические». Особенно подчеркивается зависимость пушкинской трагедии от «Истории Государства Российского» Карамзина: «Характеры, происшествия, мнения, все основано на сочинении Карамзина, все отсюда позаимствовано. Автору комедии принадлежит только рассказ, расположение действия на сцене». Не зависят от исторического материала Карамзина, по мнению автора, лишь сцены «Корчма на литовской границе», «Ночь. Сад. Фонтан» и «Площадь перед собором в Москве».

Идеологическую сторону пушкинской трагедии автор характеризует упрощенно, не разглядев за несколькими, отмеченными им предосудительными в цензурном отношении местами, основной политической направленности всей трагедии в целом: «Дух целого сочинения монархической, ибо нигде не введены мечты о свободе, как в других сочинениях сего автора».

Невысоким оказался уровень и эстетических убеждений и вкусов автора, обнаруженных им в оценке художественной стороны трагедии. «Литературное достоинство, — говорится в «Замечаниях», — гораздо ниже, нежели мы ожидали. Это не есть подражание Шекспиру, Гете, или Шиллеру; ибо у сих поэтов в сочинениях, составленных из разных эпох, всегда находится

¹ Ср. в статье Н. Греча «Исторический взгляд на русский театр, до начала XIX столетия» («Русская Талия, подарок любителям и любительницам отечественного театра на 1825 год», изд. Фаддей Булгарин, стр. 11): «Описание Комедиям, что каких есть в Посольском Приказе Мая по 30 число 1709 года. 1. О Франталпее, Короле Эпирском и о Мирандоне, сыне его и о прочих. 2. О честном изменнике, в ней же первая персона Арцух (Герцог) Фридерик фон Поплей <...> 6. О крепости Грубетона, в ней же первая персона Александр, Царь Македонский» и пр.

связь и целое в пьесах. У Пушкина это разговоры, припоминающие разговоры Вальтера Скотта. Кажется будто это состав вырванных листов из романа Вальтера Скотта!».

Охарактеризовав особенности жанра, идеологическую сторону и художественные достоинства пушкинской трагедии, автор переходит к выводам: «Некоторые места должно непременно исключить. Говоря сие должно заметить, что человек с малейшим вкусом и тактом не осмелился бы никогда представить публике выражения, которые нельзя произносить ни в одном благопристойном трактире! Например слова Маржерета. См. № 1.

«В сцене Юродивого № 2 слова: не надобно бы молиться за царя Ирода, хотя не подлежат никаким толкам и примечаниям, но так говорят *раскольники* и называют Иродом каждого кого им заблагорассудится, кто бреет бороду и т. п.

«№ 3. Сия тирада произведет неприятное впечатление. У нас еще не привыкли, чтобы каждый герой романа говорил своим языком без возражения вслед за его умствованием. Предоставлять каждому читателю возражать самому — еще у нас не принято, да и публика наша для сего не созрела.

«№ 4. 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 знают о чем, а другие вовсе не могут проливать слез и хотят луком натирать глаза! „О чем мы плачем?“, — говорит один: „а как нам знать, то ведают бояре, не нам чета!“ — отвечает другой. — Загрудняюсь в изложении моего мнения на счет сей сцены. Прилично ли так толковать народные чувства?»

«№ 5. Сцену в Корчме можно бы смягчить: монахи слишком представлены в развратном виде. Пословица — вольному воля, спасенному рай, переделана: Вольному воля, а пьяному рай. — Хотя эти монахи и бежали из монастыря и хотя это обстоятельство находится у Карамзина, но кажется, самый разврат и попойка должны быть облагорожены в поэзии, особенно в отношении к званию монахов.

«№ 6. Решительно должно выкинуть весь монолог. Во-первых, царская власть представлена в ужасном виде; во-вторых, явно говорится, что кто только будет обещать свободу крестьянам, тот взбунтует их. В Юрьев день можно было до царствования Бориса Годунова переходить с места на место».

К этим «Замечаниям» приложена была «Выписка из Комедии о Царе Борисе и о Гришке Отрепьеве». Она содержит в себе краткое изложение содержания трагедии в сопровождении выдержек из нее, перенумерованных соответственно упо-

минаниям в «Замечаниях»: № 1 — со слов Маржерета: «Tudieu, il y fait chaud...» и кончая последними словами этой его реплики («Равнина близ Новгорода-Северского»); № 2 — со слов Юродивого: «Борис, Борис! Николку дети обижают» и до конца сцены («Площадь перед собором в Москве»); № 3 — со слов Бориса: «Лишь строгостью мы можем неусыпной» и до конца этого монолога Бориса («Москва. Царские палаты»); № 4 — со слов: «Ах, смилуйся, отец наш!» и кончая словами «потрем глаза» («Девичье поле. Новодевичий монастырь»); № 5 — с ремарки: «Монахи пьют; Варлаам затягивает песню» и до слов Григория: «Да кого ж им надобно?» («Корчма на литовской границе»); № 6 — со слов: «Такой грозе, что вряд царю Борису» и до конца этого монолога Пушкина («Москва. Дом Шуйского»).

В тексте белого списка соответствующие места также были пронумерованы красным карандашом.

Конечные выводы автора «Замечаний» отнюдь не требовали запрещения издания трагедии, а лишь говорили о невозможности постановки ее на сцене: «За сими исключениями и поправками, кажется нет никакого препятствия к напечатанию пьесы. Разумеется, что играть ее невозможно и не должно; ибо у нас не выдввали патриарха и монахов на сцене».¹

Более чем вероятно, что Николай I не читал всей пушкинской трагедии, кроме выписок из нее, а из «Замечаний» его внимание, повидимому, особенно остановила фраза: «Кажется будто это состав вырванных листов из романа Вальтера Скотта». Этим и определился характер невежественной и издевательской резолюции Николая. Она сыграла решающую роль в судьбе пушкинской трагедии. 14 декабря Бенкендорф написал Пушкину: «Я имел счастье представить государю императору комедию вашу о царе Борисе и о Гришке Отрепьеве. Его величество изволил прочесть оную с большим удовольствием и на поднесенной мною по сему предмету записке собственноручно написал следующее: „Я считаю, что цель г. Пушкина была бы выполнена, если б с *нужным очищением* переделал комедию свою в историческую повесть или роман, наподобие *Вальтера Скотта*“. Уведомляю вас о сем высочайшем отзыве и возвращаю

¹ П. А. Катенин, например, писал А. М. Колосовой 28 августа 1824 года: «Вы приказываете мне перевести „Ромео и Юлию“; я согласен: но согласятся ли г. Соц и г-жа Цензура? Одно из главнейших лиц — <...> монах, брат Лаврентий <...> Позволят ли вывести на сцену монаха в рясе? Коверкать же пьесу и монаха расстричь — <...> я не берусь <...> в „Динне“ — заговор против императора: ужасно и подумать! В „Полиевкте“ — христианский мученик: Четьи-Минеи на театре!.. Еще ужаснее!» («Русская старина», 1893, т. 78, апрель—май—июнь, стр. 189).

при сем сочинение ваше, долгом считаю присовокупить, что места, обратившие на себя внимание его величества и требующие некоторого очищения, отмечены в самой рукописи и заключаются также в прилагаемой у сего выписке».¹

Сами «Замечания» цензора Пушкину посланы не были. По распоряжению Николая они были оставлены в делах III Отделения. Из «Выписки» же переписали лишь ту ее часть, которая содержала собственно выписки.

Повидимому, друзья Пушкина совершенно не поняли смысла предложения Николая о переделке трагедии в роман. Только этим и можно объяснить сообщение Вяземского в письме к А. И. Тургеневу и Жуковскому 6 января 1827 года: «Пушкин получил обратно свою трагедию из рук высочайшей цензуры. Дай бог каждому такого цензора. Очень мало увечья».² Сам же Пушкин понимал, что трагедия фактически запрещена. Его ответное письмо Бенкендорфу от 3 января 1827 года очень сдержанно и вместе с тем решительно. Известив, в соответствующих выражениях, о получении отзыва царя, Пушкин добавил: «Согласен, что она (трагедия, — *Б. Г.*) более сбивается на исторический роман, нежели на трагедию, как государь император изволил заметить. Жалею, что я не в силах уже переделать мною однажды написанное».³ Так закончился первый этап цензурной истории «Бориса Годунова».

10

1 января 1827 года вышел в свет первый номер «Московского вестника» с напечатанной в нем сценой «Ночь. Келья в Чудовом монастыре». Для первой публикации из «Бориса Годунова» Пушкин выбрал сцену, наиболее характерную, по его мнению, для тех принципов, какие были положены в основу всей трагедии в целом.⁴

Отношение к новой трагедии близких к Пушкину литературных кругов определилось уже на первых чтениях ее: «... посылаю Вам, — писал Вяземский А. И. Тургеневу и Жуковскому 6 января 1827 года, — ... первую книжку Московского вестника, где найдете сцену из трагедии Пушкина. Правда ли, что

¹ Пушкин, т. 13, стр. 313.

² «Архив братьев Тургеневых», вып. 6, Пгр., 1921, стр. 55.

³ Пушкин, т. 13, стр. 317.

⁴ «Я было выбрал [дабы представить на суд критики], полагая, что все поймут» (черновик незаконченной статьи о «Борисе Годунове» в форме письма к издателю «Московского вестника», 1828: Пушкин, т. 11, стр. 339).

удивительная зрелость и трезвость в слогe, напитанном и накуренном духом старины? Вся пиеса так выдержана, и есть места гораздо превосходнейшие».¹

Д. В. Веневитинов начал писать об этой же сцене статью на французском языке для «Journal de St.-Petersbourg», сравнивая ее «со всем, что есть лучшего в театре Шекспира и Гете».

Пушкин ждал откликов со стороны других, более широких кругов. Они оказались, против ожиданий, крайне немногочисленными и, в большинстве случаев, обнаруживали почти полное непонимание особенностей напечатанного отрывка.

«Отечественные записки» в январе 1827 года писали: «Стихотворение сие, как и все другие пера Пушкина, ознаменовано печатью гения: жаль только, что трагедия сия написана не рифмами, чем — по мнению нашему — она еще бы более выиграла со стороны прелестей поэзии и гармонии».² Об устных суждениях по поводу напечатанной сцены дает представление письмо Н. А. Мельгунова Погодину от 7—10 августа 1827 года: «Недавно случилось мне крепко припомнить мысль о критическом обзоре сцены из Бориса Годунова для помещения в М^осковском <Вестнике> и сожалел, что она не исполнилась. Люди образованные, между прочими один воспитывавшийся в Университетском пансионе, — но с предрассудками французской школы, — вовсе не понимают смысла этого произведения, удивляются 5-ти стопным ямба, тому, что монах выведен на сцену; — да и самая простота языка Пимена становится для них предметом соблазна».³

Сцена в келье вызвала своеобразную критику и со стороны церковников. Вяземский писал А. И. Тургеневу 15 октября 1828 года: «Филарет критиковал в Борисе Годунове сцену кельи отца Пимена, в которой лежит на полу Гришка Отрепьев, во-первых, потому, что в монастырях монахи не спят по двое; положим это так; но далее: Взойдите, говорит он, в любой монастырь, в любую келью: вы найдете у каждого монаха какую ни есть постелишку, не богатую, но по крайней мере чистую».⁴

Либеральные круги были разочарованы, не обнаружив в реках Летописца применений к политической современности:

¹ Архив братьев Тургеневых, вып. 6, Пгр., 1921, стр. 53.

² Несколько беспристрастных слов о новых журналах и альманахах на 1827 год. «Отечественные записки», 1827, ч. XXIX, № 81, стр. 177—178.

³ «Литературное наследство», № 16—18, М., 1934, стр. 694.

⁴ «Остафьевский архив», т. III, СПб., 1899, стр. 180.

«Люди умные, — писал Пушкин, — обратили внимание на политические мнения Пимена и нашли их запоздалыми».¹

Еще дважды в этом году появлялись в печати отрывки из «Бориса Годунова». В «Невском альманахе» на 1828 год, вышедшем в декабре 1827 года, был перепечатан отрывок (кончая стихом «И три раза мне снился тот же сон. Не чудно ли?») из «Московского вестника» сцены «Ночь. Келья в Чудовом монастыре», в сопровождении рисунка, изображающего Пимена за работой и спящего на полу Григория. «Северная пчела» писала по поводу этого рисунка: «В лице Пимена нет того характера, с которым изобразил его Пушкин. Одна молодая дама <...> заметила, что на столе у Пимена стоит католическое распятие. Русскому художнику и русскому издателю должно было это заметить прежде».²

О стихотворной части «Невского альманаха» «Северная пчела» в № 6 от 14 января 1828 года писала: «... в оглавлении нахожу имена Пушкина, Жуковского и т. п.; но все это — одно очарование. Стихи Жуковского старые и перепечатаны для пояснения карикатурной гравюры; то же должно сказать и об отрывке из Бориса Годунова Пушкина».³ Упрекнул «Невский альманах» в перепечатке и сам «Московский вестник». «Мы думали в Невском альманахе, судя по оглавлению, встретить новую сцену из Бориса Годунова и весьма удивились, увидев в ней старую знакомую, которую г. Издатель перенес из *Московского вестника*».⁴

В альманахе «Северные цветы» на 1828 год, вышедшем также в декабре 1827 года, была напечатана сцена «Граница литовская». В связи с этим Булгарин дважды в январе 1828 года высказывался о «Борисе Годунове». Первое его выступление по этому поводу было связано с напечатанными в том же альманахе пушкинскими «Отрывками из писем, мыслями и замечаниями», среди которых имеется и следующий отрывок: «Путешественник Ансело⁵ говорит о какой-то грамматике, утвердив-

¹ Черновик незаконченной статьи Пушкина о «Борисе Годунове» в форме письма к издателю «Московского вестника», 1828: Пушкин, т. 11, стр. 68.

² «Северная пчела», 1827, № 156, 31 декабря.

³ «Рассмотрение Русских альманахов на 1828 год». Слово «очарование» здесь употреблено в значении: «обманчивость», «навождение».

⁴ «Московский вестник», 1828, № 2, стр. 193.

⁵ М. Анселот — французский литератор, посетивший Россию в 1826 году и выпустивший в следующем году в Париже книгу «Шесть месяцев в России. Письма, написанные г-м Ансело в 1826 году, в эпоху коронации его императорского величества...». В данном случае речь идет о письме, содержащем описание литературного обеда, данного Н. И. Гречем в честь Ансело.

шей правила нашего языка и еще не изданной, о каком-то русском романе, прославившем автора и еще находящемся в рукописи, и о какой-то комедии, лучшей из всего русского театра и еще не игранный и не напечатанный. Забавная словесность!».¹

Поскольку в этом отрывке Пушкин затрагивал имена Греча и Булгарина, последний счел нужным осторожно колкнуть и самого Пушкина, включив и его в этот перечень: «Впрочем г. Ансело пропустил еще одну трагедию, а именно *Бориса Годунова*, соч. А. С. Пушкина, которая также находится в рукописи, но из которой напечатанные отрывки заставляют каждого верить, что она прославит автора более, нежели все доселе изданные им сочинения».² Повидимому, Булгарин счел целесообразным смягчить эту свою вольность и в следующем номере поместил преувеличенно шумный отзыв о напечатанной в «Северных цветах» сцене с воспроизведением даже самого ее текста: «Я не могу удержаться, чтобы не украсить Пчелы этим отрывком, и прося извинения у издателей Северных цветов, выпиываю эту сцену, которая мне кажется совершенством по слогу, по составу и по чувствам. Какое познание характеров, сердца человеческого, местных обстоятельств. Тени Шекспира, Шиллера, возрадуйтесь!».³

Более сдержанным был отзыв об этой небольшой сцене «Московского вестника»: «Стихотворная часть сего альманаха <...> окажется не столь богатою, как прежние <...> *Отрывок из Бориса* должен производить более действие в целой трагедии, нежели отдельно, — и потому любители поэзии, вероятно, вкусят вдвое большее наслаждение, когда прочтут ее в целом».⁴

Наиболее развернутыми откликами в печати в 1828 году на сцену «Ночь. Келья в Чудовом монастыре» были отзывы о ней С. П. Шевырева в его «Обзрении русской словесности за 1827 г.»⁵ и И. Киреевского в статье «Нечто о характере поэзии Пушкина».⁶ «... всего важнее, всего утешительнее, — писал Шевырев, — появление сцены из *Бориса Годунова* между Пименом и Григорием, которая сама в себе представляет целое, особое произведение. В тесных границах непродолжительного разговора изображен не только характер летописца, но и вся жизнь его. Это создание есть неотъемлемая собственность Поэта, и что

¹ Имеются в виду «Грамматика» Н. И. Греча, «Димитрий Самозванец» Ф. В. Булгарина и «Горе от ума» Грибоедова.

² «Северная пчела», 7 января 1828 года, № 3.

³ Там же, 10 января 1828 года, № 4.

⁴ «Московский вестник», 1828, № 2, стр. 191.

⁵ Там же, 1828, № 1, стр. 68—69.

⁶ Там же, 1828, № 6, стр. 171—196. Подпись «9—11».

еще отраднее — Поэта Русского, ибо характер Пимена носит на себе благородные черты народности. Всякой, постигающий важность сего явления, невольно произнесет правый укор нашим Журналистам, которые даже не помянули о нем, и с негодованием осмеет тех ничтожных Критиков, которые младенчески сожалели о том, что сей отрывок писан не с рифмами¹ и в этом отношении отдавали преимущества отрывку из соименной трагедии г. Федорова».²

«В <...> сцене из *Бориса Годунова*, — писал И. Киреевский, — особенно обнаруживается зрелость Пушкина. Искусство, с которыми представлен в столь тесной раме характер века, монашеская жизнь, характер Пимена, положение дел и начало завязки; чувство особенное, трагически спокойное, которое внушает нам жизнь и присутствие летописца; новый и разительный способ, посредством которого Поэт знакомит нас с Гришкою; наконец язык, неподражаемый, поэтический, верный, — все это вместе заставляет нас ждать от трагедии, скажем смело, чего-то великого».

Наблюдая всю эту разноголосицу мнений, Пушкин в начале 1828 года предполагал выступить с собственной статьей, чтобы внести ясность в целый ряд вопросов, возникших в связи с опубликованием этой сцены. Статью Пушкин начал писать в виде письма к издателю «Московского вестника». Об этом замысле Пушкина В. П. Титов писал Погодину 11 февраля 1828 года: «Он (Пушкин, — Б. Г.) готовит вам письмо о *Борисе* Годунове; что он мне читал славно; хочет приготовить еще смешную статью о Корсаре и о способе переделывать поэмы в романтические трагедии».³

Статья, однако, по каким-то причинам не была закончена. Пушкин стал было переписывать набело начало ее, но скоро оставил. И черновик и начало белого текста в большинстве прежних изданий воспроизводились в качестве письма Пушкина к Н. Н. Раевскому от марта—апреля 1827 года.⁴

В этой статье, несмотря на полуиронический тон некоторых частей ее, Пушкин касается самых серьезных проблем как современного этапа литературного развития вообще, так и основ-

¹ См. цитированную выше статью «Несколько беспристрастных слов о новых журналах и альманахах на 1827 год». «Отечественные записки», 1827, ч. XXIX, № 81, стр. 177—178.

² Отрывок из незаконченной трагедии Б. М. Федорова напечатан в его альманахе «Памятник отечественных муз» на 1827 год, стр. 123—128.

³ «Литературное наследство», № 16—18, М., 1934, стр. 697.

⁴ См., например: Переписка Пушкина, под ред. и с примеч. В. И. Сайтова, т. II, 1908, стр. 15—22; Письма Пушкина, под ред. и с примеч. Б. Л. Модзалевского, т. II 1927, стр. 234 и сл.

ных драматургических положений, примененных им в работе над трагедией. Отметив в зачеркнутой фразе, что он «никогда не думал отдать свою трагедию на театр, но едва ли думал <...> видеть ее когда-нибудь и напечатанною»,¹ Пушкин прибавляет: «... теперь, когда по стечению непредвиденных и благоприятных обстоятельств, открылась мне возможность выдать ее в свет [предвижу] внезапные новые затруднения, прежде мною и неподозреваемые». Эти затруднения, по словам Пушкина, заключаются в выявившемся несоответствии основных принципов, в духе которых написана трагедия, со вкусами и запросами читающей публики. Последнее же обстоятельство вызвано тем, говорит Пушкин, что удаленный с 1820 года «от моск<овского> и пет<ербургского> обществ сам собою не мог я наблюдать направление словесности и должен был полагаться на слова наших журналов. Читая жаркие споры о романтизме и видя на его стороне некоторые почтенные мнения, я в простоте души моей вообразил, что в самом деле читающий класс нашей публики, наскуча правильностью <и> совершенством класс<ической> древности <...>, требует новых, сильнейших ощущений, и отыскивает их в мутных, но кипящих источниках новой народной поэзии». Уловив в журналах новые вкусы читателей и новые требования, предъявляемые ими к произведениям словесности, Пушкин не видит причин, которые могли бы заставить писателя относиться с пренебрежением к вкусам и запросам своих читателей, если они действительно отражают дух времени: «Зачем не повиноваться наружно принятым законам в словесности какого-нибудь народа, как мы повинuemся законам грам<матики> какого-нибудь языка?». В беловом автографе эта фраза еще более определена: «Зачем писателю не повиноваться принятым обычаям в словесности своего народа, как он повинуется законам своего языка?».

Стремлением следовать духу времени и обусловлены были, по словам Пушкина, те новые принципы, которые он положил в основу трагедии, сознательно разрушая устаревшие традиции: «... словом, написал трагедию истинно романтическую и думал, что наделал чудеса и что уже публика скажет мне спасибо». «Между тем, — продолжает Пушкин, — внимательнее рассматривая критические статьи, помещаемые в журналах, я начал подозревать, что я жестоко обманулся, думая, что в нашей словесности обнаружилось стремление к романтическому преобразованию». Да и самое понятие романтизма в то время

¹ Здесь и дальше цитируется текст черновика статьи: Пушкин, т. 11, стр. 336—341.

не было еще определено с достаточной ясностью.¹ Это приводило, по словам Пушкина, к тому, что «один из самых оригинальных писателей нашего времени <...> не усумнился включить Озерова в число поэтов романтических».² «Все это, — замечает Пушкин, — сильно поколебало мою авторскую уверенность. Я начал подозревать, что трагедия моя есть анахронизм».³

В этом Пушкина убеждает характер приема, оказанного сцене с Пименом: «Люди умные обратили внимание на политические мнения Пимена и нашли их запоздалыми; другие сомневались, могут ли стихи без рифм называться стихами. Г-н Э. предложил променять сц<ену> Бор<иса> Год<унова> на картинки Дамск<ого> журн<ала>. Тем и кончился строгий суд почтеннейшей публики». «Нововведения опасны, — делает вывод Пушкин, — и, кажется, не нужны».

Эта недописанная до конца и не увидевшая света пушкинская статья замечательна во многих отношениях. Именно здесь впервые с такой определенностью Пушкин размежевывается с лагерем новейших романтиков, оставляя за собой право не порабощать литературную совесть «любыми обрядами» и «формами»: «Ужели невозможно быть истинным поэтом, не будучи ни закоснелым классиком, ни фанатическим романтиком?».

О позиции, занятой Пушкиным в спорах между «закоснелыми классиками» и «фанатическими романтиками», П. А. Вяземский говорит в позднейшей приписке (1876) к своей статье об Озерове: «Тотчас образовались у нас два войска, два стана; классики и романтики доходили до чернильной драки <...> Пушкин остался тем что был: ни исключительно классиком, ни исключительно романтиком, а просто поэтом и творцом, возвышавшимся над литературною междоусобицею,

¹ В. К. Кюхельбекер в статье «О направлении нашей поэзии, преимущественно лирической, за последнее десятилетие» писал: «Но что такое поэзия романтическая. Она родилась в Провансе и воспитала Данта <...> Впоследствии в Европе всякую поэзию свободную, народную, стали называть романтической» («Мнемозина», т. II, 1824, стр. 34—35; разрядка моя. — Б. Г.).

² Пушкин имеет в виду статью Вяземского «О жизни и сочинениях В. А. Озерова» (1816). С зачислением Озерова в лагерь романтизма Пушкин никогда не мог согласиться: «Знаю, — писал он Вяземскому 6 февраля 1823 года, — за что полагаешь его <Озерова> поэтом романтическим: за мечтательный монолог Фингала <...> но вся трагедия <«Фингал»> написана по всем правилам парнасского православия; а романтический трагик принимает за правило одно вдохновение» (Пушкин, т. 13, стр. 57).

³ Пушкин употребил здесь слово «анахронизм» не в смысле «устарелость», но в смысле «несвоевременность» или даже «преждевременность».

которая в стороне от него суетилась, копошилась и почти бесновалась».¹

Понятие «романтический» к этому времени было уже достаточно запутано, особенно в области театра и драматургии. Об этом, в частности, говорит и относящийся к январю—февралю 1828 года неосуществленный пушкинский замысел «смешной» статьи о «Корсере» В. Н. Олина² и о способе переделывать поэмы в романтические трагедии (см. выше сообщение об этом В. П. Титова в письме к Погодину). В какой-то связи с реализацией этого замысла является набросок незаконченной статьи Пушкина об этой трагедии Олина.³ Но в этом наброске (по крайней мере, в той его части, которая известна нам) ничего не говорится «о способе переделывать поэмы в романтические трагедии». Однако «смешная» статья о «Корсере» Олина и о способе переделывать поэмы в романтические трагедии все же появилась в печати и была опубликована в «Московском телеграфе» без подписи автора, через месяц после приведенного выше письма Титова к Погодину.⁴

Автор статьи, «видя, что ныне прилагательное: *романтическая*, часто прилипает у нас к драматическим произведениям», настаивает на том, что необходимо, «наконец, восстать против подобного злоупотребления или, скажем полегче, неправильного употребления этого слова», ибо: «Что ни вздумалось написать <...> сочинитель говорит: *Господа! — это романтическое!* и публика молчит». «А между тем, — продолжает автор, — классики вопиют: Смотрите, что такое романтизм! видите ли, какая нелепость все романтическое! И они правы, когда указывают нам на чудища облы, озорны, мослисты, тризевны, известные под именем романтических трилогий, романтических драм, романтических представлений, романтических картин!». Далее автор заявляет: «Честь имеем объявить г-м классикам, что романтизм точно так же, как и классицизм, отвергает многое из того, что является под его именем». Говоря о той легкости, с какой «сочинители» «швыряют в читателей романтической поэмой, трагедией, драмой», автор пишет: «Взять какую-нибудь поэму или роман, исковеркать его в разговоры, расставить где и как угодно, явления и действия, прибавить восклицаний, точек,

¹ П. А. Вяземский, Полн. собр. соч., т. I, СПб., 1878, стр. 57.

² «Корсер. Романтическая трагедия в трех действиях, с хорами, романсом и двумя песнями, турецкою и аравийскою, заимствованная из английской поэмы Лорда Байрона, под названием: *The Corsair*. Сочинение В. Н. Олина». СПб., 1827, типогр. Экспед. загот. гос. бумаг, in 8, 124 стр.

³ «О трагедии Олина «Корсер»»: Пушкин, т. 11, стр. 64—65.

⁴ «Московский телеграф», 1828, ч. 20, № 6, март, стр. 224—233.

вклеить песню или две, хор, два, три — и дело кончено: *романтическая трагедия* поспела <...> Вот например:

«Рецепт

составления романтической трагедии из Евгения Онегина».

«Должно ли прибавить, — замечает автор, — что мы шутим, что уродование таким образом творений великого писателя есть более нежели литературный грех? Но драматисты не думают так, составляя свои переделки; г-н Олин не думал так, компонуя своего Корсера».¹

Термин «романтический», в понимании Пушкина времени его работы над трагедией, отнюдь не определялся одним формальным отказом от стеснительных правил поэтики классицизма. Слова его о замене александрийского стиха пятистопным, о введении прозы, об отказе членения на действия и пр. («словом, написал трагедию истинно романтическую») иронически заострены против «фанатических романтиков», требовавших уничижения всех старых форм во что бы то ни стало и вводивших, как и классики, свои «формы» и «обряды». Важно то, что Пушкин противопоставлял всем этим «обрядам» и «формам». В первую очередь, — это «мутные, но кипящие источники новой народной поэзии», иными словами — неразрывная связь литературы с народным творчеством. Далее — реальность и историчность художественного воспроизведения действительности: «Отказавшись добровольно от выгод, мне представляемых системою искусства, оправданной опытами, утвержденной привычками, я старался заменить сей чувствительный недостаток верным изображением лиц, времени; развитием исторических характеров и событий».²

11

К 1829 году относится вторая попытка Пушкина добиться разрешения на издание трагедии. Перед отъездом в Грузию Пушкин передает Жуковскому белой список трагедии с своими новыми поправками, с просьбой пересмотреть его еще раз в духе

¹ Некоторые особенности этой статьи говорят о том, что она написана лицом, хорошо осведомленным о замысле Пушкина. О литературно-политических позициях автора, в какой-то степени, свидетельствует реминисценция, повидимому, скорее из Радищева, нежели из Тредиаковского: «...чудища облы, озорны, мослисты, тривезны», причем автор цитирует по памяти. Имя Пушкина красной нитью проходит по всей статье. Все свои примеры автор строит на его произведениях. В этой связи названы: «Руслан и Людмила», «Кавказский пленник», «Бахчисарайский фонтан», «Цыганы», «Евгений Онегин».

² Пушкин, т. 11, стр. 338.

цензурных требований и изготовить с него новую копию для вторичного представления в III Отделение.

К середине июля 1829 года эта копия была уже готова, и 20 июля Плетнев представляет ее П. Я. фон-Фоку вместе с белым списком 1825 года. В сопроводительном письме Плетнев писал: «Александр Сергеевич Пушкин имел счастье представлять государю императору еще в Москве во время коронации драматическое свое сочинение. На рукописи автора его императорскому величеству угодно было отметить несколько сцен красным карандашом, вследствие чего и сделаны были г. Пушкиным разные перемены в сочинении. Впрочем, по недоверчивости ли к собственному своему вкусу, или, желая подвергнуть свои поправки свежему взгляду, автор перед отъездом из С.-Петербурга передал рукопись Василию Андреевичу Жуковскому с тем, чтобы он принял на себя труд заготовить чистый экземпляр, в каком виде полагает лучше издать его. Получив ныне от г. Жуковского обе рукописи, имею честь препроводить их к вам, милостивый государь. Так как, по желанию автора, я приступаю к печатанию сего сочинения, то не угодно ли будет Вам, по сличении оригинала с копиюю, подписать последнюю для типографии, а первый возвратить мне для доставления г. Жуковскому».

Получив от фон-Фока эти два экземпляра трагедии, Бенкендорф затребовал справку из канцелярии III Отделения о первом своем докладе Николаю по поводу «Бориса Годунова» в 1826 году. 30 августа 1829 года Бенкендорф представляет Николаю следующий доклад: «На докладной записке о драматическом сочинении Пушкина: Царь Борис и Гришка Отрепьев его императорское величество изволил написать: Я считаю, что цель г. Пушкина была бы выполнена, если б с *нужным очищением* г. автор переделал комедию свою в историческую повесть или роман наподобие Вальтера Скотта. Места, требовавшие очищения, были отмечены в рукописи и сверх сего сообщены г. Пушкину в особой выписке. Вследствии сего, Пушкин, сделав разные перемены в сем сочинении, которое остается Драматическим, передал оное г. Жуковскому с тем, чтобы он, пересмотрев еще поправленное сочинение, заготовил чистый экземпляр, в каком виде лучше полагает издать его: сей экземпляр представлен ныне в III-е Отделение Собственной его величества канцелярии, для одобрения к напечатанию. Сие Отделение, имея в виду вышепрописанную монаршую резолюцию, не может исполнить сего без высочайшего соизволения его императорского величества».

4 сентября Николай наложил на этой записке резолюцию: «Прислать мне для прочтения». 5 или 6 сентября Бенкендорф

представляет экземпляр трагедии в сопровождении записки: «По высочайшему вашему императорскому величеству повелению представляется драматическое стихотворение Пушкина о Царе Борисе и о Гришке Отрепьеве».

Пушкинская трагедия находилась у Николая более месяца, и 10 октября 1829 года судьба ее была решена. В этот день в канцелярии Бенкендорфа на его последней докладной записке делается надпись: «Высочайшего соизволения не воспоследовало». Тут же сам Бенкендорф делает приписку: «Возвратить Пушкину с тем, чтобы переменял бы некоторые места, слишком тривиальные, и тогда я опять доложу государю».

Однако Пушкину это решение не было сообщено ни в октябре, ни в ноябре, ни в декабре 1829 года. Наступает 1830 год. Прошло почти шесть месяцев со дня представления Плетневым «Бориса Годунова» на вторичную цензуру. 7 января 1830 года Пушкин в очень осторожных выражениях напоминает Бенкендорфу о том, что Жуковский (через Плетнева) в свое время представил трагедию, испрашивая разрешение на ее напечатание, что до сих пор это разрешение не получено и что, не имея состояния, ему, Пушкину, трудно лишаться суммы в 15 000 рублей, которые ему принесло бы напечатание трагедии.

Бенкендорф ответил Пушкину лишь 17 января, глухо сказав о том, что не преминет прислать окончательный ответ о разрешении на издание трагедии Пушкина на этих днях.

И только 21 января 1830 года, то есть ровно через полгода, Бенкендорф возвращает Пушкину два экземпляра трагедии, представленные ему Плетневым еще 20 июля 1829 года. В сопроводительном письме Бенкендорф писал: «Возвращая при сем два рукописные экземпляра Комедии Вашей о царе Борисе, покорнейше прошу Вас, м. г., переменить в оной еще некоторые слишком тривиальные места; тогда я вменю себе в приятнейшую обязанность снова представить сие стихотворение государю императору».

Причина столь странной и долгой задержки в осведомлении Пушкина о судьбе его трагедии в литературе о Пушкине объяснения не получила. Даже в последнем по времени труде о пушкинской трагедии — комментариях к «Борису Годунову» в академическом издании сочинений Пушкина — не дано объяснения этому любопытному факту.

В настоящее время мы в состоянии приоткрыть край завесы над тайными «литературными» делами, творившимися в недрах канцелярии III Отделения. Один документ из архива С. А. Соболевского проливает свет на истинные причины этой задержки.

С. П. Шевырев в письме к С. А. Соболевскому от 15—27 февраля 1830 года передавал следующие дошедшие до него известия:

«В канцелярии¹ задерживают Годунова, потому что выходит *Самозванец* Булгарина. Ему хочется опередить. В напечатанном отрывке есть, говорят, кража: помнишь карту геогр(афическую).² Пушкин хочет извиниться перед публикою в том, что он заимствовал от мысли у Булгарина».³

Приведенный отрывок из письма Шевырева уже сам по себе является свидетельством того, что о связях Булгарина с III отделением к этому времени говорили как о чем-то само собою подразумеваемомся.

Несколько предшествовавших лет Булгарин работал над четырехтомным романом «Димитрий Самозванец», частично построенном на том же материале, что и пушкинская трагедия, то есть на фактических данных X и XI томов «Истории Государства Российского» Карамзина. Если, как об этом говорят некоторые последние исследования, Булгарин действительно был в 1826 году автором «Замечаний на Комедию о Царе Борисе и Гришке Отрепьеве», то нет ничего невероятного и в предположении, что знакомство с «Борисом Годуновым» могло привести его к замыслу романа о Димитрии Самозванце. О желательности такого романа, в частности, говорит и резолюция Николая I: «Я считаю, что цель г. Пушкина была бы выполнена, если б с *нужным очищением* переделал комедию свою в историческую повесть или роман наподобие Вальтера Скотта».

В конце января—начале февраля 1830 года первое издание булгаринского романа вышло в свет,⁴ а через несколько месяцев было выпущено и второе его издание.⁵

Показательно, что в предисловии к своему роману Булгарин настойчиво обосновывает плодотворность для русской литературы жанра «романа наподобие Вальтера Скотта» и многократно ссылается на его авторитет в полемике со своими предполагаемыми критиками: «Некоторые противники мои говорят, что это не роман, а что-то историческое! Внутренно смеюсь и радуюсь этому оптическому обману! ибо я именно хотел произ-

¹ III Отделение.

² Начало сцены «Царские палаты» («Царевич чертит географическую карту»).

³ «Литературное наследство», № 16—18, М., 1934, стр. 744.

⁴ Цензурное разрешение 13 октября 1829 года. Объявление о выходе в свет напечатано в № 21 «Северной пчелы» 18 февраля 1830 года.

⁵ Цензурное разрешение 18 февраля 1830 года.

весть это впечатление! — Вальтера Скотта упрекают, что он пишет историю в романах, а романы в истории».¹

В том же 1830 году выходит также и второе двенадцатитомное издание «Сочинений Фаддея Булгарина».² В «Предисловии» к этому изданию, датированном 17 марта 1830 года, содержится явный выпад против Пушкина. Принося благодарность «читающей русской публике» за «благодарное внимание к трудам моим, внимание, которое не ослабилось ни непрерывною печатною бранью против меня, ни изустными воплями», Булгарин далее пишет: «Драгоценное для меня внимание сие столь же чисто, как и мои намерения, ибо для уловления оного я не употребляю никаких из известных средств: не читаю предварительно сочинений моих в рукописи в посещаемых домах,³ — не ищу милости и покровительства людей, имеющих вес в обществе и не выманиваю журнальных приговоров» (разрядка моя, — Б. Г.).⁴

Пушкин ознакомился с романом Булгарина тотчас же по выходе его в свет и сразу же заметил явные совпадения отдельных мест его с текстом еще полностью не напечатанной своей трагедии.

В одной из заметок, относящихся к 1830 году, Пушкин писал: «Вероятно трагедия моя не будет иметь никакого успеха. Журналы на меня озлоблены. Для публики я уже не имею главной привлекательности: молодости и новизны лит<ературного> имени. К тому же, главные сцены напечатаны или искажены в чужих <?> *подражаниях*. [Раскрыв наудачу исторический роман г. Булгарина, нашел я, что и у него о появлении Самозванца приходит объявить царю кн. В. Шуйский. У меня Борис Годунов> говорит наедине с Басмановым об уничтожении местничества, — у г. Булгарина> также. Все это драматический вымысел, а не историческое сказание]».⁵

Важно отметить, что для Пушкина эти совпадения были свидетельством не только плагиата Булгарина, так как отмеченные места не были взяты из какого-либо источника, а всецело вымышлены Пушкиным, но и прямой уликой в том, что Булгарин читал ненапечатанные сцены трагедии, ибо он не присут-

¹ Дмитрий Самозванец. Исторический роман. Сочинения Фаддея Булгарина, ч. 1, 2-е изд., СПб., 1830, стр. LIJ.

² Цензурное разрешение 27 июня 1829 года.

³ Булгарин имеет в виду чтения Пушкиным «Бориса Годунова» в Москве и Петербурге в 1826—1828 годах.

⁴ Сочинения Фаддея Булгарина, ч. 1, 2-е изд., СПб., 1830, стр. XIII—XIV.

⁵ Пушкин, т. 11, стр. 154.

ствовал ни на одном из чтений «Бориса Годунова», а сведения из вторых рук к совпадениям такого рода привести, конечно, не могли.

Пушкин твердо знал, что был только единственный случай, когда Булгарин мог лично читать рукопись. Это могло быть только в 1826 году, когда «Борис Годунов» был в царской цензуре.¹

Повидимому, подозрения Пушкина стали известны Булгарину. 18 февраля он писал Пушкину: «Милостивый государь Александр Сергеевич! С величайшим удивлением услышал я от Олина, будто вы говорите, что я *ограбил* вашу трагедию *Борис Годунов*, переложил *ваши стихи* в прозу и взял из *вашей трагедии* сцены для моего романа! Александр Сергеевич! Поберегите свою славу!.. Я не читал вашей трагедии,² кроме отрывков печатных, а слышал только о ее составе от читавших и от вас».³

Судя по этому письму, Булгарин сразу же понял смысл предположений Пушкина, ибо главным своим аргументом он выставил то, что он не читал трагедии, а только слышал о ее составе. Далее все разворачивалось именно так, как рассказал Пушкин в своем «Переводе с китайского»:

«Грамотей-трагик, человек бесталанный, но смиренный, поворчав немного, оставил было в покое похитителя, но грамотей-романист, человек ловкий и беспокойный, опасаясь быть обличенным, первый стал кричать изо всей мочи, что трагик Фан-Хо обокрал его бесстыдным образом».⁴

Пытаясь всеми средствами выгородить себя, Булгарин дошел до того, что в рецензии на седьмую главу «Евгения Онегина» обвинил Пушкина в том, что описание Москвы в этой главе заимствовано из его романа «Иван Выжигин». Узнав об этой выходке, Пушкин писал Вяземскому во второй половине марта 1830 года: «Булгарин изумил меня своею выходкою, сердиться нельзя, но побить его можно и думаю должно». К этому времени и относится известная пушкинская эпиграмма на Булга-

¹ Имел место еще один случай, когда Булгарин мог познакомиться с рукописью трагедии: с 20 июля 1829 по 21 января 1830 года, когда «Борис Годунов» находился вторично в III Отделении. Но к этому времени роман Булгарина был закончен и уже находился в печати.

² Сноска Булгарина к этим словам: «В этом честию уверяю. Мне рассказали содержание, и я, признаюсь, не согласился в многом. Представляю тех, кои мне рассказывали».

³ Пушкин, т. 14, стр. 67.

⁴ «Опыт отражения некоторых нелитературных обвинений»: Пушкин, т. 11, стр. 169.

рина, в которой последний назван «Видоком» («Не то беда, что ты поляк»).

Что же касается до последней фразы приведенного выше отрывка из письма Шевырева: «Пушкин хочет извиняться перед публикою в том, что он заимствовал от мысли у Булгарина», то ее следует, конечно, понимать в ироническом плане. Сведения Шевырева оказались достоверными. В напечатанной несколько позднее своей статье «Торжество дружбы, или оправданный Александр Анфимович Орлов»¹ Пушкин писал: «Но разве А. С. Пушкин не дерзнул вывести в своем *Борисе Годунове* все лица романа г. Булгарина, и даже воспользоваться многими местами в своей трагедии (писанной, говорят, пять лет прежде и известной публике еще в рукописи)?».²

Вопрос о роли Булгарина в первой цензуре пушкинской трагедии поднимался неоднократно.³ Последней по времени специальной работой, посвященной этому вопросу, является статья Г. О. Винокура «Кто был цензором „Бориса Годунова“?».⁴

Но, утверждая в этой статье, что «цензором пушкинской трагедии был Булгарин», Г. О. Винокур остерегается, вместе с тем, сделать такой же решительный вывод по другому вопросу, поднятому самим Пушкиным, — о плагиате Булгарина. «Роман Булгарина, — пишет Г. О. Винокур, — в своей фактической части основан на ряде источников, в частности польских, которыми Пушкин при писании „Бориса Годунова“ не пользовался. Но важнейший источник у них общий — Карамзин. Поэтому в романе Булгарина очень много частных совпадений с трагедией Пушкина, которые, конечно, нельзя объяснить как следствие плагиата».⁵ Указав затем, что «можно, однако, подметить некоторые совпадения, не находящие себе объяснения в общем источнике и заставляющие подозревать знакомство Булгарина с „Борисом Годуновым“ до его появления в печати», Г. О. Винокур напоминает, что основные совпадения в этом отношении были указаны в свое время самим Пушкиным.⁶ Проанализировав эти совпадения, Г. О. Винокур приходит к следующему выводу:

¹ Статья напечатана в № 13 «Телескопа» в 1831 году. (Цензурное разрешение 2 августа 1831 года).

² Пушкин, т. 11, стр. 209—210.

³ Первым по времени в печати имя Булгарина в этой связи назвал Б. В. Томашевский («Приложения» к журналу «Красная нива», г. VI, 1931, стр. 65).

⁴ «Пушкин. Временник Пушкинской комиссии АН СССР», т. I, М.—Л., 1936, стр. 203—214.

⁵ Там же, стр. 206.

⁶ В наброске «Вероятно трагедия моя не будет иметь никакого успеха...» (Пушкин, т. 11, стр. 154).

«... нужно сказать, что приведенный материал, хотя и внушает подозрения в знакомстве Булгарина с „Борисом Годуновым“ еще до выхода в свет трагедии Пушкина, все же недостаточен для каких-либо категорических заключений. Обвинение в плагиате должно основываться на уликах, более веских и более очевидных» (разрядка моя, — Б. Г.).¹

Нетрудно заметить в этой осторожной формулировке тенденцию рассматривать выводы самого Пушкина о плагиате Булгарина как преувеличенные. Однако более детальное, чем это имеет место в работе Г. О. Винокура, сличение болгаринского романа с трагедией Пушкина дает вполне достаточное количество улик «более веских и более очевидных», всецело подтверждающих выводы Пушкина о плагиате Булгарина.

Пушкин внимательно и настороженно читал болгаринский роман, начиная с его предисловия. Именно это предисловие к роману Булгарина послужило отправной точкой для последующей полемики Пушкина со взглядами митрополита Платона на Самозванца. В предисловии Булгарин писал: «Многие иноземные современники верили, что он истинный Димитрий <...> Но я, соображая все обстоятельства сего чудного происшествия, верю, что он не мог быть Гришкою Отрепьевым, и совершенно соглашаюсь с мнением митрополита Платона, изложенным в его сочинении: Краткая церковная история» (разрядка моя, — Б. Г.). Митрополит Платон пишет: «Утверждая обще со всеми нашими писателями, что Гришка не был царевич Димитрий, но точный Самозванец, отваживаюсь изъяснить мое новое мнение, что сей первый Самозванец, не был и Гришка Отрепьев, дворянина Галицкого сын, но некто подставной, от некоторых хитрых злодеев выдуманный и подставленный, чужестранный или россиянин, или, может быть, и самый Гришка Отрепьев, Галицкого мелкого дворянина сын, но давно к тому от злоумышленников приготовленный и обработанный, а не тот, кого наши летописцы выдают».² Приведя эту цитату, Булгарин добавляет: «Доказательства и догадки, представляемые преосвященным Платоном, столь ясны и правдоподобны, что нельзя с ними не согласиться».³ Связь полемической заметки Пушкина от 6 июля 1831 года с приведенными суждениями Булгарина несомненна: «Мнение митрополита»

¹ «Пушкин. Временник Пушкинской комиссии АН СССР», т. I, М.—Л., 1936, стр. 209.

² Митрополит Платон. Краткая церковная история. СПб., 1823, гл. LXVII, стр. 168.

³ Димитрий Самозванец. Исторический роман. Сочинение Фаддея Булгарина, ч. I, 1-е изд., СПб., 1830, стр. III—V.

Платона о Дм.<трии> Сам<озванце>, — писал Пушкин, — будто бы воспитанном у езуитов, удивительно детское и романтическое. Всякой был годен, чтоб разыграть эту роль: доказательство: после смерти Отрепьева — Тушинский Вор и проч.»¹

Однако сам Пушкин указал далеко не все совпадения болгаринского романа с текстом своей трагедии. Этих совпадений, не находящихся объяснения в общности использованных материалов, несравненно больше, чем это приведено и в исследовании Г. О. Винокура, и, во всяком случае, вполне достаточно, чтобы решить вопрос о том, имел ли Пушкин веские основания обвинить Булгарина в плагиате. Приведем лишь важнейшие из этих совпадений.

В первой части своего романа Булгарин передает разговор няни Ксении со своей воспитанницей:

«Да здорова ли ты сама, моя родимая? Ты что-то крепко бледна сегодня. Твою головушку слишком много мучат книжным ученьем, как будто, прости Господи, тебе быть дьяком.

— Ах, няня. Если б ты знала, как весело книжное ученье. Смотришь на бумагу и видишь все, что делалось и что делается в свете: взглянешь на росписной лист, и перед тобою вся земля с царствами, городами, реками, горами» (разрядка моя, — Б. Г.).

Нетрудно заметить, что восхищение Ксении географической картой источником своим имеет не текст Карамзина, у которого о географической карте царевича Феодора сказано очень мало², а следующее место из пушкинской трагедии:

Царь

А ты, мой сын, чем занят? Это что?

Феодор

Чертеж земли московской; наше царство
Из края в край. Вот видишь: тут Москва,
Тут Новгород, тут Астрахань. Вот море,
Вот пермские дремучие леса,
А вот Сибирь.

¹ Пушкин, т. 12, стр. 203.

² «...родитель нежный, особенно к милому, ненаглядному сыну, которого он любил до слабости, ласкал непрестанно, называл своим вельителем, не пускал никуда от себя, воспитывал с отменным старанием, даже учил наукам: любопытным памятником географических сведений сего царевича осталась ландкарта России, изданная под его именем в 1614 году немцем Герардом» (XI, 91; разрядка моя, — Б. Г.).

Царь

А это что такое
Узором здесь виется?

Феодор

Это Волга.

Царь

Как хорошо! вот сладкий плод ученья!
Как с облаков ты можешь обозреть
Всё царство вдруг: границы, грады, реки.

Так же нетрудно определить подлинный источник беседы Ксении с няней о женихе: «Дай полюбуюсь при тебе, нянюшка, моим суженым! Братец сказывает, что образ его написан весьма искусно и похож на него, как две капли воды».¹

Напомним, что в беловом списке, который в 1826 году Пушкин посылал Бенкендорфу, сцена «Царские палаты», в отличие от текста издания 1831 года, содержала следующий диалог:

Ксения (*держит портрет*)

Братец — а братец! скажи: королевич похож был на мой образок?

Феодор

Я говорю тебе, что похож.

В пушкинской трагедии первое известие о Самозванце приносит Шуйскому Афанасий Михайлович Пушкин, узнавший, в свою очередь, эту новость от племянника своего Гаврилы Пушкина. В болгаринском романе именитому московскому гостю Федору Никитичу Коневу такое же известие о Самозванце приносит купец Семен Ильич Тараканов, узнавший, в свою очередь, эту новость от сына своего, Мишки. Разительные совпадения основных мотивов того и другого разговоров бросаются в глаза:

«Борис Годунов»

«Дмитрий Самозванец»

Племянник мой, Гаврила Пушкин, мне
Из Кракова гонца прислал сегодня
< >
Странную племянник пишет новость.
Сын Грозного. . . постой.
(Идет к двери и осмаргивает).

Сын мой, Мишка, твой крестник,
ходил к празднику в Александров-
скую слободу; там он загулял с
приятелями, и за чарою меду кры-
лошанин Чудова монастыря, Мисаил
Повадин, тот самый, которого згед

¹ Дмитрий Самозванец. Исторический роман. Сочинение Фаддея Булгарина, ч. I, 1-е изд., СПб., 1830, стр. 78.

Державный отрок,
По манию Бориса убиенный,
< >
Дмитрий жив.

торговал в Железном ряду, сказал
им за тайну, что Царевич Димит-
рий жив.

Весть важная! и если до народа
Она дойдет, то быть грозе великой.

«Если весть эта дойдет до Царя, то
будет много беды», — сказал Конев.

Прав ты, Пушкин.
Но знаешь ли? Об этом обо всем
Мы помолчим до времени.

«Я советовал бы тебе молчать, кум,
да и сыну приказать, чтоб он дер-
жал язык за зубами», — сказал
Конев.¹

Основные мотивы монолога Бориса в сцене «Царские палаты» перенесены Булгариным в беседу Бориса с его супругой Марией:

«Борис Годунов»

«Дмитрий Самозванец»

Достиг я высшей власти;
Шестой уж год я царствую спокойно,
Но счастья нет моей душе.

Я думал, я верил, что величайшее
блаженство на земле — власть, и,
признаюсь, ошибся< . . . >
Эта власть не делает меня счастли-
вым!²

Показательно и то обстоятельство, что Булгарин вывел в своем романе самого Андрея Курбского в образе старого отшельника, с которым Самозванец имел свидание в лесу накануне вступления в пределы России. Напомним, что Пушкин ввел в свою трагедию сына Курбского вне всякой зависимости от Карамзина. Явная параллель со сценой «Краков. Дом Вишневецкого» прослеживается в словах Самозванца, обращенных к Курбскому в булгаринском романе: «О непостижимая участь! На рубеже России, в ту самую пору, когда вступаю в мое царство, встречаюсь с первым другом и первым врагом моего отца! Почитаю это счастливым предзнаменованием, и умоляю тебя примириться с памятью отца в лице сына». Ср. у Пушкина:

Я радуюсь, великородный витязь,
Что кровь его с отчеством мирится.
< >
— Не странно ли? сын Курбского ведет
На трон, кого? да — сына Иоанна.

Приведенные сопоставления достаточны для утверждения, что у Пушкина были все основания обвинять Булгарина в заимствованиях из «Бориса Годунова». Вместе с тем, это обстоятельство

¹ Дмитрий Самозванец. Исторический роман. Сочинение Фаддея Булгарина, ч. I, 1-е изд., СПб., 1830, стр. 207—208.

² Там же, стр. 231—232.

является и решающим аргументом в пользу того, что Булгарину была хорошо известна вся пушкинская трагедия задолго до ее напечатания.

Искусственно созданная Бенкендорфом задержка в опубликовании пушкинской трагедии для того, чтобы дать возможность Булгарину «опередить» Пушкина и выпустить в свет свой роман до появления «Бориса Годунова», с убедительностью свидетельствует не только о прямых связях Булгарина с III Отделением, но и о повседневной, реальной и действенной помощи, оказывавшейся Булгарину со стороны самого Бенкендорфа.

В ожидании разрешения на издание трагедии, Пушкин продолжал печатать отдельные сцены из нее. В январе 1830 года в альманахе «Денница» были напечатаны две первые сцены трагедии, вызвавшие отрицательный отзыв Надеждина¹ и беглое упоминание Булгарина.²

В середине апреля 1830 года Пушкин вновь возобновил хлопоты о разрешении напечатания «Бориса Годунова»: «... в 1826 году, — писал Пушкин Бенкендорфу, — я привез в Москву написанную в ссылке трагедию о Годунове. Я послал ее в том виде, как она была, на ваше рассмотрение только для того, чтобы оправдать себя. Государь, соблаговолив прочесть ее, сделал мне несколько замечаний о местах слишком вольных, и я должен признать, что его величество был как нельзя более прав. Его внимание привлекли также два или три места, потому что они, казалось, являлись намеками на события, в то время еще недавние; перечитывая теперь эти места, я сомневаюсь, чтобы их можно было бы истолковать в таком смысле. Все смуты похожи одна на другую. Драматический писатель не может нести ответственности за слова, которые он влагает в уста исторических личностей. Он должен заставить их говорить в соответствии с установленным их характером. Поэтому надлежит обращать внимание лишь на дух, в каком задумано все сочинение, на то впечатление, которое оно должно произвести. Моя трагедия — произведение вполне искреннее, и я по совести не могу вычеркнуть того, что мне представляется существенным. Я умоляю его величество простить мне смелость моих возражений; я понимаю, что такое сопотривление поэта может показаться смешным; но до сих пор я упорно отказывался от всех предложений издателей; я почитал за счастье приносить эту молчаливую жертву высочайшей воле. Но нынешними обстоятельствами я вынужден

¹ N. N. <Надеждин Н.> Русские книги. «Денница», альманах на 1830 г. «Вестник Европы», 1830, № 2, стр. 167.

² Порфирий Душегрейкин (псевдоним). Новые книги. «Денница», альманах на 1830 г. «Северная пчела», 1830, №№ 11 и 12.

умолять его величество развязать мне руки и позволить мне напечатать трагедию в том виде, как я считаю нужным».¹

Настойчивость, с какой Пушкин боролся за свое право «напечатать трагедию в том виде, как я считаю нужным», завершилась победой. 28 апреля 1830 года, в конце довольно длинного письма к Пушкину, Бенкендорф кратко сообщил: «Что же касается трагедии вашей о Годунове, то его императорское величество разрешает вам напечатать ее за вашей личной ответственностью».²

«Милый! победа! — писал Пушкин Плетневу в начале мая 1830 года. — Царь позволяет мне напечатать *Годунова* в первобытной красоте <...> Слушай же, кормилец: я пришлю тебе трагедию мою с моими поправками — а ты, благодетель, явись к «Ф<он> Ф<оку> и возьми от него письменное дозволение (нужно ли оно?). Думаю написать предисловие. Руки чешутся, хочется раздавить Булгарина. Но прилично ли мне, Александрю Пушкину, являясь перед Россией с Борисом Годуновым, заговорить об Фаддее Булгарине? кажется не прилично. Как ты думаешь? реши».³

Плетнев ответил Пушкину, что он ждет рукопись с новыми поправками, что письменного дозволения от фон-Фока не требуется, так как последний сам подпишет рукопись к печати, и что говорить в предисловии о Булгарине не следует.

Мысль о необходимости как-то объяснить особенности своей трагедии возникла у Пушкина еще в 1828 году, когда, наблюдая всю разногласицу мнений и оценок, вызванных сценой «Ночь. Келья в Чудовом монастыре», он пришел к убеждению, что его трагедия не будет понята современниками.

Наиболее раннее свое выражение эта мысль нашла в 1828 году в замысле незаконченной статьи о драме вообще и о «Борисе Годунове» в частности. Возможно, что именно в это время, в связи с отказом от решения выступить со специальной статьей о «Борисе Годунове», и возникает новая мысль о предисловии к трагедии.

Первый шаг в этом отношении Пушкин сделал в 1829 году. К этому времени⁴ относится большое письмо Пушкина о «Борисе Годунове», адресованное, повидимому, Н. Н. Раевскому. Об этом косвенным образом свидетельствует начало письма: «Вот моя трагедия, раз уж вы непременно хотите ее иметь, но я требую, чтобы прежде, чем читать ее, вы перелистали

¹ Пушкин, т. 14, стр. 78, 406. (Подлинник на французском языке).

² Там же, стр. 82, 409. (Подлинник на французском языке).

³ Там же, стр. 89.

⁴ 30 января или 30 июня 1829 года. Более вероятно первая дата.

последний том Карамзина. Она полна славных шуток и тонких намеков, относящихся к истории того времени, вроде наших киевских и каменных обиняков».¹ Письмо сохранилось только в черновике и, вероятно, не было отправлено. Во всяком случае, — не известен список трагедии, который мог бы быть с ним отослан.

Та часть письма, где Пушкин излагает свои мысли об особенностях драматического искусства, почти дословно перенесена в это письмо из черновика более раннего письма Пушкина к Н. Н. Раевскому второй половины июля 1825 года. Новое, что Пушкин внес в письмо 1829 года по сравнению с последним, заключается в характеристиках ряда персонажей трагедии: Марины («... конечно, это была странная красавица. У нее была только одна страсть: честолюбие, но до такой степени сильное и бешеное, что трудно себе представить» и пр.), Гаврилы Пушкина («... я изобразил его таким, каким нашел в истории и в наших семейных бумагах» и пр.), Шуйского («Он представляет в истории странную смесь смелости, изворотливости и силы характера» и пр.) и Самозванца («В Димитрии много общего с Генрихом 4. Подобно ему он храбр, великодушен и хвастлив, подобно ему равнодушен к религии <...>, оба любят удовольствия и войну» и пр.). Это письмо, на которое Пушкин смотрел как на набросок предполагаемого предисловия к трагедии, заканчивается так: «Письмо мое вышло гораздо длиннее, чем я хотел. Прошу вас сохранить его, так как оно мне понадобится, если черт меня попутает написать предисловие».

В той тетради, где недавно Пушкин дописал последние строки «Полтавы», он записывает начало другого большого варианта предисловия, относящегося к 1830 году. Этот набросок непосредственно связан как с черновиком незаконченной статьи 1828 года в форме письма к издателю «Московского вестника», так и с текстом названного письма к Раевскому 1829 года.

Черновик нового варианта начинается с зачеркнутой фразы: «[Комед<ия> о царе Бо<рисе> и о Гр<ишке> Отрепьеве [была] писана в 1825 го<ду>. Долго не мог я решиться выдать ее в свет]». (Ср. в черновике статьи 1828 года: «... я [еще] не думаю так еще скоро [печатать] выдать в свет мою трагедию»). Вслед за этой зачеркнутой фразой идет испещренный многими поправками текст, который, в связном чтении, таков: «Изучение Шекспира, Карамзина и старых наших летописей дало мне мысль

¹ Пушкин, т. 14, стр. 46, 395. (Подлинник на французском языке).

облечь в драматические формы одну из самых драматических эпох новейшей истории». Отметив далее, что «благосклонное или строгое решение журналов о какой-нибудь стихотворной повести слабо тревожили донныне <его> самолюбие», Пушкин признается: «... неуспех драмы моей огорчил бы меня, ибо я твердо уверен, что нашему театру приличны народные законы драмы Шекспировой, а не придворный обычай трагедии Расина, и что всякий неудачный опыт может замедлить преобразование нашей сцены».¹

Появившийся в этот период у Пушкина термин «народные законы драмы Шекспировой» в противопоставление «придворному обычаю трагедии Расина» обосновывается как тема, что «Shakespeare, Гете, Walter Scott не имеют холопского пристрастия к королям и героям»,² так, в особенности, и той характерной чертой шекспировского творчества, которая в свое время была охарактеризована П. В. Анненковым: «Соединение в одном лице Шекспира такого изобилия фантазии, такой массы художественных идей, образов и представлений, такого неисчерпаемого богатства поэзии и изобретательности было бы просто непонятным делом, если бы загадка не пояснялась участием народного творчества в его созданиях. Из народных легенд, сказаний, дум, из исторических преданий европейского и английского мира черпал он полной рукой не только сюжеты для драм, но и многие частные подробности при осуществлении их. Громадное количество практической народной мудрости, житейских замечок и характеристик, накопленное собственной его страной, вошло так же в их состав».³

Во время пребывания в Арзруме Пушкин набрасывает новый вариант начала предисловия, в котором присутствует та же мысль о решающем значении «Бориса Годунова» для преобразования всей русской драматической системы и те же опасения, что трагедия не будет иметь успеха: «С величайшим отвращением решаюсь я выдать в свет *Бориса Годунова* — [предвижу нападения] и признаюсь, что [неудача] [была бы для меня] [огорчила бы меня] — Успех или неудача моей трагедии будет [зависеть] иметь [долгое] влияние на преобразование [нашей] драматической нашей системы. Боюсь, чтоб собственные ее недостатки не были бы отнесены к романтизму — и чтоб

¹ Пушкин, т. 11, стр. 385, 386.

² «Заметка о романах Вальтера Скотта», 1830: Пушкин, т. 12, стр. 195.

³ П. В. Анненков. А. С. Пушкин в александровскую эпоху. СПб., 1874, стр. 298—299.

она тем самым не замедлила хода — [что касается до того] хотя успех Полтавы ободряет меня».¹

Непосредственно к арзрумскому наброску примыкает еще один позднейший (1830) вариант, почти дословно воспроизводящий его начало: «С отвращением решаюсь я выдать в свет <свою трагедию>, и хотя я вообще всегда был довольно равнодушен к успеху или неудаче своих сочинений, но, признаюсь, неудача *Бориса Годунова* будет мне чувствительна, а я в ней почти уверен».²

Наконец, повидимому, к тому же 1829 году относится небольшой незаконченный набросок предисловия несколько иного типа: «Я являюсь изменив раннюю свою манеру. Мне нет необходимости пестовать безвестное имя и раннюю юность, и я уже не смею рассчитывать на снисходительность, с какой я был принят. Я не ищу благосклонной улыбки минутной моды. Я добровольно покидаю ряды ее любимцев и смиренно благодарю за ту благосклонность, с которой она встречала мои слабые опыты в течение десяти лет моей жизни».³

Мы видим, таким образом, что круг основных положений был более или менее устойчив для всех дошедших до нас набросков и вариантов задуманного предисловия.

Едва ли не самой характерной особенностью, определяющей почти все известные нам высказывания Пушкина о своей трагедии, является твердое убеждение его в исключительном значении «Бориса Годунова» для преобразования русской драматической системы. Эта мысль, как можно судить по ответному письму Н. Н. Раевского от 10 мая 1825 года, впервые была высказана Пушкиным в письме к последнему в самом начале работы над трагедией.

Эта же мысль настойчиво повторяется и в черновом тексте статьи 1828 года («Твердо уверенный, что устарелые формы нашего театра требуют преобразования»), и в большом наброске предисловия 1830 года («и что всякий неудачный опыт может замедлить преобразование нашей сцены»), и в арзрумском наброске 1829 года («Успех или неудача моей трагедии будет иметь влияние на преобразование драматической нашей системы»), и, наконец, в не отмеченном нами, небольшом наброске 1830 года, имеющем скорее характер начала статьи, нежели предисловия («Дух века требует важных перемен и на сцене

¹ Рукописный отдел Института русской литературы (Пушкинский Дом) АН СССР, фонд Пушкина, тетрадь № 2382, л. 11; ср.: Пушкин, т. 11, стр. 383.

² Пушкин, т. 11, стр. 140.

³ Там же, стр. 142, 566. (Подлинник на французском языке).

драматической»)¹. Далее следует отметить повторяющиеся почти во всех вариантах предисловия опасения, что трагедия не будет иметь успеха.

Как можно думать на основании дошедших до нас набросков и вариантов задуманного предисловия, окончательно утвердившись к 1830 году в мысли, что его трагедия не будет иметь успеха, Пушкин отказывается от первоначального замысла дать в предисловии развернутое обоснование принципов, положенных им в основу трагедии, и принимает новое решение — ограничиться более кратким предисловием, в котором нашел бы выражение круг только что охарактеризованных положений.

Один из последних вариантов предисловия, начало которого приведено выше («С отвращением решаюсь я выдать в свет. . .»), чрезвычайно показателен именно в этом отношении: «Писанная мною в строгом уединении, вдали охлаждающего света, трагедия сия доставила мне все, чем писателю насладиться дозволено: живое вдохновенное занятие, внутреннее убеждение, что мною потреблены были все усилия, наконец одобрения малого числа [людей избранных].

«Трагедия моя уже известна почти всем тем, коих мнениями я дорожу. В числе моих слушателей одного не доставало, того, кому обязан я мыслию моей трагедии, чей гений одушевил и поддержал меня; чье одобрение представлялось воображению моему сладчайшею наградою и единственно развлекало меня посреди уединенного труда».²

В Болдине же Пушкин принимает и окончательное решение — совсем отказаться от предисловия. В это же время возникает новое решение — предпослать трагедии посвящение Карамзину:

Драгоценной для Россиян
памяти
Николая Михайловича
Карамзина
сей труд, гением его вдохновенный,
с благоговением и благодарностию
посвящает
Александр Пушкин

Как можно видеть, это посвящение почти дословно повторяет отдельные выражения последних строк приведенного выше варианта предисловия.

Между тем в Петербурге уже началась реализация царского разрешения на напечатание трагедии. 22 октября Бенкендорф

¹ Пушкин, т. 11, стр. 387.

² Там же, стр. 140. Речь идет о Карамзине.

направляет отношение министру народного просвещения К. А. Ливену: «По высочайшему повелению государя императора объявил я известному писателю Александру Сергеевичу Пушкину дозволение его императорского величества на напечатание исторической драмы его сочинения: *Борис Годунов*, под собственною его ответственностию. Осведомясь ныне, что г. Пушкин намерен отдать сие сочинение для напечатания в типографии Департамента народного просвещения, я счел долгом довести до сведения вашей светлости объявленную мною г. Пушкину высочайшую волю, с тем, что не благоугодно ли будет вам, милостивый государь, к должному исполнению оной, приказать помянутой типографии, отпечатав потребное число экземпляров означенной драмы, непрекословно выдать кому г. Пушкин поручит оные принять».

Министр народного просвещения в свою очередь направляет 24 октября отношение попечителю Петербургского учебного округа К. М. Бороздину: «Г. Генерал-адъютант Бенкендорф уведомил меня, что по высочайшему повелению государя императора повелению объявил он известному писателю Александру Сергеевичу Пушкину дозволение его величества на напечатание исторической драмы его сочинения *Борис Годунов* под собственною его ответственностию. О сей высочайшей воле имею честь сообщить к сведению вашего превосходительства по С.-Петербургскому цензурному комитету».

О получении этого отношения попечитель известил министра специальным отношением от 26 октября. В тот же день было начато «Дело № 96—1830 г. По предписанию г. министра народного просвещения о печатании по высочайшему повелению сочинения Пушкина исторической драмы: *Борис Годунов* под собственною его ответственностию. Начато 26 октября 1830 г. кончено 9 января 1831 г. на 5 листах».

28 октября попечитель Петербургского учебного округа сообщает на заседании Цензурного комитета о полученном им отношении министра народного просвещения. 24 декабря министр народного просвещения известил Бенкендорфа об окончании печатания трагедии и о выдаче всего тиража П. А. Плетневу.

«Северная пчела» еще 23 декабря 1830 года напечатала объявление: «Поступила в продажу в книжном магазине А. Ф. Смирдина: трагедия *Борис Годунов* соч. А. С. Пушкина. Цена 10 р. с пересылкою 11 р.».

«Борис Годунов» вышел в свет.

Издание 1831 года печаталось с новой копии, изготовленной Плетневым и Жуковским с белого списка летом 1829 года.

Представленный фон-Фоку 20 июля 1829 года вместе с этой копией беловой автограф играл лишь вспомогательную роль, в качестве наглядного свидетельства произведенных в тексте трагедии изменений. Эти изменения были и художественного и цензурного характера.

По мотивам художественного порядка в новое издание не вошли сцены «Ограда монастырская» и «Уборная Марины». Изменена песня монахов в сцене «Корчма на литовской границе».

Сцена «Царские палаты» ранее начиналась песенкой Ксении и кратким диалогом ее с Феодором. Исключая то и другое, Пушкин, вероятно, руководствовался обычным для него стремлением к предельному лаконизму.

В сцене «Краков. Дом Вишневецкого» в беловом списке значительно более пространен диалог Самозванца с Хрущовым. Исключение значительной части этого диалога было вызвано, как можно думать, замеченным параллелизмом с беседой Самозванца с Пленником в сцене «Севск» и сценой «Граница литовская».

В этой же сцене («Краков. Дом Вишневецкого»), как уже отмечалось выше, выбрасывается небольшой, но многозначительный диалог Гаврилы Пушкина с Хрущовым о «звании» поэта.

Сцена «Площадь перед собором в Москве», в беловом списке предшествовавшая сцене «Равнина близ Новгорода-Северского», в окончательном тексте заняла место после нее.

Наконец, еще более сокращено и упрощено заглавие трагедии: «Борис Годунов».

По мотивам цензурного порядка в новое издание не вошла сцена «Девичье поле. Новодевичий монастырь»; «бродяги-чернецы» названы «бродягами в виде чернецов» и опущено несколько фраз Варлаама; имя Николка, очевидно, во избежание применений к имени царя, заменено именем «Юродивый» («Площадь перед собором в Москве»); смягчены отдельные выражения Маржерета («Равнина близ Новгорода-Северского»).

Основываясь на объяснениях, данных им в письме к Бенкендорфу от 16 апреля 1830 года («Драматический писатель не может нести ответственности за слова, которые он влагает в уста исторических личностей. Он должен заставить их говорить в соответствии с установленным их характером»),¹ Пушкин оставил без изменений весь монолог Афанасия Михайловича

¹ Пушкин, т. 14, стр. 78. (Подлинник на французском языке).

Пушкина (цензорская отметка № 6), диалог Бориса с Басмановым (отметка № 3) и слова Юродивого: «... нельзя молиться за царя Ирода» (отметка № 2).

И, наконец, совершенно изменено окончание трагедии. Это — самый значительный и самый интересный момент из всех изменений, внесенных Пушкиным в окончательный текст трагедии. Вместо возгласов народа: «Да здравствует царь Димитрий Иванович!», заканчивающих трагедию в обоих дошедших до нас списках, печатный текст завершается знаменитой ремаркой: «Народ безмолвствует».

Здесь Пушкин нашел новую гениальную формулу, не только не противоречащую всей исторической концепции трагедии в целом и не приглушающую политическую остроту ее, но, наоборот, подчеркивающую ее и придающую всему произведению еще более глубокий смысл.

В «Былом и думах» Герцен следующим образом определял соотношение социальных сил в последекабрьский период: «Под этим большим светом безучастно молчал большой мир народа; для него ничего не переменилось, — ему было скверно, но не сквернее прежнего; новые удары сыпались не на его избитую спину. Его время не пришло».¹

В этом — последекабрьском — финале «Бориса Годунова» ключ к пониманию не только всей пушкинской трагедии в целом, но и тех социально-политических и историко-философских взглядов, к каким подходил Пушкин после 14 декабря 1825 года и какие надолго определили направление его идейных и творческих исканий в последекабрьский период.

12

Шевырев говорил, что Пушкин слишком часто читал по домам свою трагедию и этим, отчасти, повредил ее успеху при напечатании.² Однако, в первое же утро было распродано до 400 экземпляров,³ а к 22 февраля 1831 года П. А. Плетнев уже мог рассчитывать с Пушкиным за все издание.⁴

1 января 1831 года Пушкин благодарил Н. А. Полевого за присылку годового билета на «Московский телеграф» и выражал

¹ А. И. Герцен. Былое и думы. Полн. собр. соч. и писем, т. XIII, 1919, стр. 30. Выделено А. И. Герценом.

² Л. Майков. Пушкин, стр. 330.

³ «Литературная газета», 1831, № 1, стр. 9.

⁴ См. письма Плетнева к Пушкину 22 февраля и 25 июля 1831 года.

сожаление, что не может прислать «Бориса Годунова», «который, по его словам, уже вышел, но <...им> не получен».

2 января Пушкин получил экземпляр трагедии.¹ Первое впечатление его от издания было двойственным. Оно понравилось ему по внешности («Прелестное издание» Бориса видел»²), но ему было жаль выброшенных мест, особенно сцены «Девичье поле»: «одного жаль, — писал он Вяземскому 2 января 1831 года, — в Борисе моем выпущены народные сцены».³

В тот же день был послан экземпляр П. Я. Чаадаеву. 2 или 3 января был послан экземпляр И. И. Дмитриеву, который благодарил Пушкина в своем письме от 3 января. 3 же января, судя по записи в его дневнике,⁴ получает экземпляр Погодин. Отправляя ему экземпляр трагедии с дарительной надписью на обложке, Пушкин приложил еще один экземпляр, без надписи, для Надеждина, как он писал об этом в сопроводительном письме к Погодину: «Вот вам Борис. Доставьте, сделайте милость, один экземпляр» Никодиму Надоумке, приславшему мне билет на *Телескоп*». Но Пушкину не удалось в этот день отослать книгу для Надеждина: кто-то выпросил у него неподписанный экземпляр, и письмо к Погодину было отправлено с припиской: «Сейчас отняли у меня экземпляр» Надеждина; завтра пришлю другой».⁵

Судя по записям в его дневнике, Погодин в это время задумывал написать разбор пушкинской трагедии.⁶

В первых числах января 1831 года Пушкин получил не дошедшее до нас письмо неизвестного нам лица из Петербурга с извещением об успехе «Бориса Годунова».⁷ 7 января Пушкин пишет об этом Плетневу: «Пишут мне, что Борис мой имеет

¹ См. надпись на экземпляре, отосланном П. Я. Чаадаеву: Пушкин, т. 14, стр. 139, 423. (Подлинник на французском языке).

² П. А. Плетневу, 7 января 1831 года: Пушкин, т. 14, стр. 141.

³ Пушкин, т. 14, стр. 139.

⁴ «Пушкин и его современники», вып. XXIII—XXIV, СПб., 1916, стр. 111.

⁵ 13 января Пушкин просил Плетнева: «Пришли мне, мой милый, экземпляров 20 Бориса, для московских прощальг, не то разорюсь, покупая его у Ширяева» (Пушкин, т. 14, стр. 140, 143).

⁶ «Пушкин и его современники», вып. XXIII—XXIV, СПб., 1916, стр. 111.

⁷ Повидимому, лицом, известившим Пушкина об успехе «Бориса Годунова» в Петербурге, была Е. М. Хитрово. См. в письме Пушкина к ней около 9 февраля 1831 года: «Вы говорите мне об успехе „Бориса Годунова“; право, я не могу этому поверить» (Пушкин, т. 14, стр. 150, 424. Подлинник на французском языке).

большой успех: Странная вещь, непонятная вещь! по крайней мере я того никак не ожидал. Что тому причиною? Чтение Вальтер Скотта? голос знатоков, коих избранных так мало? крик друзей моих? мнение двора? — Как бы то ни было — я успеха трагедии моей у вас не понимаю. В Москве то ли дело? здесь жалеют о том, что я совсем, совсем упал; что моя трагедия подражание Кромвелю Виктора Гюго; ¹ что стихи без рифм не стихи; что Самозванец не должен был так неосторожно открыть тайну свою Марине, что это с его стороны очень ветрено и неблагоразумно — и тому подобные глубокие критические замечания <...> Любопытно будет видеть отзывы наших Шлегелей, из коих один Катенин знает свое дело».²

Пушкин был близок к истине, когда, основываясь на московских отзывах, не особенно доверял дошедшим до него сведениям об успехе трагедии в Петербурге.

Еще совсем недавно, в апреле 1830 года, Н. Надеждин на страницах «Вестника Европы» советовал Пушкину «сжечь Годунова».³ Устные отзывы в первые дни после выхода трагедии в свет были также неутешительны. Погодин заносит в свой дневник 20 января 1831 года: «Все бранят Годунова».⁴ Шевырев в письме к С. А. Соболевскому от 2/14 мая того же года пишет: «Борис не произвел никакого действия; Ширяев ⁵ говорит об Пушкине, отворачиваясь».⁶

Не лучше, повидимому, обстояло дело в эти дни и в Петербурге. А. В. Веневитинов в письме к Погодину 16 января 1831 года с негодованием писал: «Бориса Годунова здесь не понимают, Безмозглые».⁷

В начале января Бенкендорф составляет проект письма к Пушкину с явно лицемерным отзывом царя о «Борисе Годунове»: «Его величество государь император, прочитав сочинение Ваше Борис Годунов, изволил отозваться, что чтение сего изящного пиитического творения доставило ему великое удовольствие». Однако редакция этого отзыва была существенно

¹ «Кромвель» В. Гюго написан спустя два года после «Бориса Годунова» — в 1827 году.

² Пушкин, т. 14, стр. 142.

³ Евгений Онегин, роман в стихах, глава VII, соч. А. Пушкина: «Вестник Европы», 1830, № 7, стр. 200.

⁴ «Пушкин и его современники», вып. XXIII—XXIV, СПб., 1916, стр. 112. М. А. Цявловский в примечании к этой записи справедливо замечает: «К этому времени журналы еще не успели высказаться о „Борисе Годунове“, а повтому слова „все бранят“ нужно отнести к устным отзывам».

⁵ Московский книгопродавец.

⁶ «Литературное наследство», № 16—18, М., 1934, стр. 746.

⁷ Там же, стр. 710. «Пушкин по документам архива М. П. Погодина».

изменена Николаем I, и Пушкин получил письмо Бенкендорфа от 9 января 1831 года с отзывом, более сдержанным: «Его величество государь император поручить мне изволил уведомить Вас, что сочинение Ваше: Борис Годунов, изволил читать с особым удовольствием».¹

Между тем начинают появляться первые отклики на трагедию и в печати. Статья Дельвига в №№ 1 и 2 «Литературной газеты» не была закончена за смертью автора, и О. Сомов, известив об этом читателей, продолжал: «Пусть же она (статья, — Е. Г.), — писал Сомов, — останется незаконченною, как прекрасное здание, недостроенное по смерти искусного зодчего: посторонняя рука могла бы только испортить живую мысль художника».²

Дельвиг — ближайший литературный соратник Пушкина, таким он оказывается и в этой незаконченной статье. Говоря о том, что некоторые читатели и журналисты спорят, «к какому роду должно отнести сие поэтическое произведение?», — он спрашивает: «К чему приведет их разрешение сей задачи? Не к познанию ли, по каким правилам судить новое сочинение? Назовите его как хотите, а судите его не по правилам, но по впечатлениям, которые получите после долгого внимательного чтения». Дельвиг расценивает «Бориса Годунова» как несомненное свидетельство творческой зрелости Пушкина. Эта зрелость сказалась и в создании характера Бориса Годунова, который «не только выдержан нашим поэтом, но еще как будто помощью увеличительного стекла придвинут к нам».³

Одной из первых появившихся в печати была заметка Н. Полевого. Касаясь жанровых особенностей пушкинской трагедии, Полевой писал: «Давно ожидаемое творение Пушкина, наконец, пред судом публики. Поэт не называет его *ни трагедиею, ни драмою, ни историческими сценами*. Он, конечно, знает, что он писал, но, кажется, хочет посмотреть, что придумают другие, определяя сущность его творения». Сам же Полевой обходит этот вопрос, ссылаясь на свое намерение «объяснить наше мнение не в кратких словах, но в разборе подробном». Сейчас же Полевой ставит своей задачей дать лишь общую оценку нового произведения: «Язык русский, — пишет он, — доведен в Борисе Годунове до последней, по крайней мере в наше время, степени совершенства; сущность творения, напротив, запоздалая и близилая: и могла ли она не быть такою <...>, когда Пушкин

¹ Пушкин, т. 14, стр. 142, 343.

² «Литературная газета», 1831, № 4, стр. 34.

³ Там же, № 1, стр. 8; № 2, стр. 16.

рабски влекся по следам Карамзина в обзоре событий, и когда посвящением своего творения Карамзину он невольно заставляет улыбнуться, в детском каком-то раболепстве называя Карамзина — бог знает чем!¹

Булгаринская «Северная пчела», ранее всех известившая читателей о выходе «Бориса Годунова», сейчас осторожно выжидает. В «Письме к родственнику на походе» Н. Греч писал: «В неперIODической литературе блеснул Борис Годунов А. С. Пушкина. Я удерживаюсь от поверхностного суждения о сем новом произведении нашего первоклассного поэта, надеясь вскоре напечатать в Северной пчеле разбор сей поэмы».²

Резко враждебную и клеветническую статью о пушкинской трагедии написал М. А. Бестужев-Рюмин: «Несколько лет все твердили о неисчислимых достоинствах такого сочинения, которого решительно никто не видал (в этом случае под словом никто мы разумеем и самого автора) <...> Злые же люди утверждают за верное, что до весны 1830 г. не было на лицо более трех небольших отрывков сего произведения; в полноте же будто бы оно существовало только в воображении автора; и что сей последний, приняв во внимание, что предпринимаемое им произведение уже расхваливают несколько лет, наконец решился положить оное на бумагу: присел и написал!.. Это мнение мы основываем на собственных его словах:

Стишки для нас одна забава;
Немножко стоит мне присесть,
И разгласить успела слава
Везде приятнейшую весть:
Поэма, говорят, готова!³

Имея честь поздравить почтеннейшую публику с выходом сего давно ожидаемого творения, считаем обязанностью донести, что мы решаемся читать оное не иначе, как по десяти страниц на день, руководствуясь в сем случае известною пословицею: *хорошего понемногу*.⁴

¹ «Московский телеграф», 1831, ч. 37, № 2, стр. 245—246. «„Борис Годунов“ (сочинение Александра Пушкина)».

² «Северная пчела», 8 января 1831 года, № 5. Обещанный Н. Гречем разбор печатался не в «Северной пчеле», а в «Сыне отечества» с июля 1831 года, №№ 24—28 (В. Плаксин. Замечания на сочинение А. С. Пушкина «Борис Годунов»).

³ Искаженная цитата из пушкинского «Разговора книгопродавца с поэтом».

⁴ «Северный меркурий», 1831, № 1, стр. 8, «Смесь» (подпись: «Изд.»).

Несомненно, что утверждение «злых людей», будто бы пушкинская трагедия «до весны 1830 г. <...> существовала только в воображении автора», — исходило от Булгарина.¹

21 января 1831 года в газете «Le Furet de Saint Pétersbourg» появилась статья на французском языке о «Борисе Годунове» за подписью «W. В.».² В статье говорилось о разочаровании читателей, надеявшихся увидеть колоссальные размеры новой драмы автора «Руслана и Людмилы» и получивших лишь обыкновенную статую.³

Как бы ответом на все эти статьи и разговоры прозвучал пушкинский сонет «Поэту», напечатанный в «Северных цветах» на 1831 год.

Именно такое впечатление произвел этот сонет на некоторых современников. В следующем номере газеты было напечатано (за подписью «El...») «Письмо к издателю». В письме говорилось, что статья о «Борисе Годунове» в № 6 этой газеты надела на мысль переводиста на французский язык сонет Пушкина, напечатанный недавно в альманахе «Северные цветы». При письме был напечатан и перевод сонета.⁴

В хоре отрицательных суждений о пушкинской трагедии в первые дни по выходе ее в свет слабо звучали отдельные голоса в пользу ее. «Предоставим литературным Хавроньям, — писал М. Яковлев в «Санкт-Петербургском вестнике», — открывать в этом творении недостатки; скажем, что поэзия *Бориса Годунова* должна проникнуть наслаждением душу, благородную, чуждую щепетильных расчетов зависти».⁵

Таковы были первые отклики в печати на «Бориса Годунова». «Наши Шлегели, из коих один Катенин знает свое дело, еще молчали. Но именно в это время Катенин, ни разу впоследствии не выступавший в печати с оценкой «Бориса Годунова», дал развернутый отзыв о трагедии в своем письме к неизвестному нам адресату от 1 февраля 1831 года.⁶

Литературные позиции Катенина достаточно известны. Они оставались почти неизменными на всем протяжении его деятельности, вплоть до «Воспоминаний о Пушкине», написанных за

¹ Роман Булгарина «Дмитрий Самозванец» вышел в свет в январе—феврале 1830 года, то есть «до весны».

² В. П. Бурнашев (?).

³ «Le Furet de Saint Pétersbourg», 21 января 1831 года, № 6, стр. 21.

⁴ Там же, 25 января 1831 года, № 7, стр. 25—26. Покойный Я. И. Ясинский высказывал вероятное предположение, что перевод «Сонета» был выполнен Е. М. Хитрово (Elise).

⁵ «Санкт-Петербургский вестник», 1831, № 2, стр. 62—63.

⁶ Письмо П. А. Катенина опубликовано А. Станкевичем в сб. «Помощь голодающим» (М., 1892, стр. 253—258).

год до смерти.¹ В основном, известны и отношения Пушкина к Катенину.

Свои «антиромантические» позиции Катенин подчеркивал постоянно. Письмо к Пушкину от 24 ноября 1825 года он написал: «не-романтик Павел Катенин». Крайне заинтересованный пушкинской трагедией, Катенин в письме к Пушкину от 14 марта 1826 года спрашивает: «Что твой Годунов? Как ты его обработал? В строгом ли вкусе историческом или с романтическими затеями?».

Все это придает особенный интерес отзыву Катенина о «Борисе Годунове».

Как и можно было ожидать, этот отзыв оказался резко и принципиально отрицательным. Катенин говорит, что по напечатанному в № 1 «Московского вестника» за 1827 год разговору Пимена и Григория он ожидал «конечно, не трагедии; которой и в помине нет, а чего-то если не для изящного чувства, по крайней мере, для холодного рассудка более значительного, нежели, что вышло; надеялся на творение зрелое, а теперь оно мне кажется ученическим опытом...». Из всей трагедии Катенину относительно понравились лишь два места: рассказ о прозрении пастуха и беседа летописца с Григорием. Целое же «не объято»: «оно не драма отнюдь, а кусок истории, разбитый на мелкие куски в разговорах». Подробно останавливается Катенин на недостатках «Бориса Годунова»: «Первое появление царя сухо, а второе шесть лет спустя уже тоскливое». Нападает Катенин и на «романтические» нововведения Пушкина. Не понравилось, что Борис во время рассказа Патриарха утирается платком: «Мы должны видеть смуту государя-преступника из его слов <...>, а не из пантомимы в скобках печатной книги». Наставления Бориса сыну «длинные и lieux communs». В последней сцене: «женский крик, когда режут, — мерзость, зачем ему быть слышным?». Самозванец не имеет своего определенного лица («опять лучшая, по истории, сцена, где он, больной, на духу солгал <...>, пропущена; пособия, полученные в Польше, не показаны, все темно, все недостаточно»). Не вызвала интереса у Катенина и сцена «Ночь. Сад. Фонтан»: «Признание Марине в саду — глупость без обиняков».² Измена Басманова

¹ Воспоминания Катенина о Пушкине опубликованы в «Литературном наследстве» (№ 16—18, М., 1934, стр. 635—643).

² «Сцену, — пишет Катенин, — должно было, вести совсем иначе, хитрее: Марине выведывать, Самозванцу таиться; наконец, она бы умом своим вынудила его личину сбросить, но, как властолюбивая женщина, дала слово молчать, буде он обещает <...> на ней жениться, сделавшись царем» и т. д.

«не подготовлена, не изложена, похожа как бы на женскую причуду». Заканчивая письмо, Катенин спрашивал: «Что от него *«Бориса Годунова»* пользы белому свету?.. На театр он нейдет, поэмой его назвать нельзя, ни романом, ни историей в лицах, ничем; для которого из чувств человеческих он имеет цену или достоинство? Кому будет охота его читать, когда пройдет первое любопытство?».

Быстрое развитие общественного самосознания двадцатых и тридцатых годов ставило новые задачи и в плане эстетическом. Между тем, эти новые задачи, выдвигавшиеся современностью, не улавливались Катениным. Явное отставание Катенина от жизни и передовых идей своего времени было отмечено Пушкиным еще в начале двадцатых годов: «Он опоздал родиться, — писал Пушкин Вяземскому в 1820 году, — и своим характером и образом мыслей весь принадлежит 18 столетию». В черновике письма это сформулировано еще резче: «Он опоздал родиться. — Не идеями (которых у него нет) — но характером, принадлежит он к 18 столетию».¹

Этим и объясняется, что Катенин оказался бессильным понять новаторское значение пушкинской трагедии. Последнюю Катенин рассматривал именно с тех эстетических позиций, против которых и была направлена трагедия Пушкина.

Неоднократно высказывался о трагедии Пушкина в первые месяцы 1831 года в своем журнале сентиментально настроенный кн. П. И. Шаликов, который в присущем ему стиле бурно приветствовал пушкинскую трагедию: «Мы прочли в первый раз *Бориса Годунова* очень бегло <...> Мысли и впечатления волновались в голове и душе нашей, подобно легкому челноку на безбрежном океане <...>, прочитавши *Бориса Годунова* в другой раз, уразумеешь и почувствуешь достоинство сего необыкновенного творения <...> на нем лежит особенная, или, лучше сказать, собственная печать, подобная Микель-Анжеловой печати на бессмертном куполе знаменитого Римского храма — печать таланта неустрашимого, всемогущего!».²

Резко злопыхательскую статью о «Борисе Годунове» напечатал в эти же дни в своем журнале «Колокольчик» В. Н. Олин: «По прочтении сей драмы, не остается ничего в памяти мыслей, ни в памяти сердца <...> Счастье уже в 1829 г. изменил г. Пушкину под *Полтавою*, а поэтическая звезда его совершенно закатилась с появлением на литературном горизонте *Бориса Годунова*».³

¹ Пушкин, т. 13, стр. 15, 365, 366.

² «Дамский журнал», 1831, февраль, ч. 38, № 6, стр. 93—94.

³ «Колокольчик», 1831, № 6.

В это же время становится известной статья Д. В. Веневитинова о сцене «Ночь. Келья в Чудовом монастыре», написанная еще в начале 1827 года. Эта статья была написана на французском языке для журнала «Journal de Saint Petersburg», но не появилась своевременно и была опубликована лишь в 1831 году в первом посмертном издании «Сочинений» Д. В. Веневитинова.

Статья начинается с утверждения, что «новые похвалы ничего не могут прибавить к известности г. Пушкина». ¹ «Ныне, — пишет Веневитинов, — поэтическое воспитание г. Пушкина, повидимому, совершенно окончено. Независимость его таланта — верная порука его зрелости». Указав, что «труд г. Карамзина был для г. Пушкина богатым источником драгоценных материалов», Веневитинов первый и, по всей вероятности, единственный из всех критиков, высказывавшихся о «Борисе Годунове» при жизни Пушкина, поднялся до понимания принципиального отличия точек зрения Пушкина и Карамзина на один и тот же исторический предмет: «Кто из друзей литературы, — пишет Веневитинов, — не заинтересуется тем, как эти два гения, точно из соревнования, рисуют нам одну и ту же картину, но в различных рамках и каждый с своей точки зрения». Почти в полном соответствии со взглядами самого Пушкина на задачи драматического писателя, Веневитинов утверждает, что в разбираемой сцене «личность поэта не выступает ни на одну минуту: все делается так, как требуют дух века и характер действующих лиц». ²

Переходя к характеристике Пимена и Григория, Веневитинов обнаруживает большой эстетический вкус, чего недоставало, пожалуй, всем критикам, писавшим о пушкинской трагедии при жизни поэта. «Читатель переносится, — пишет Веневитинов, — в келью одного из тех монахов, которым мы одолжены нашими летописями». ³

Показательны некоторые мысли Веневитинова о характере Григория, в котором Веневитинов видит человека не рядовой одаренности: «Григория преследует сон, который, в глазах сует-

¹ Д. В. Веневитинов, Полн. собр. соч., М.—Л., 1934, стр. 243, 247.

² Ср. у Пушкина: «Не он (драматический поэт, — Б. Г.), не его политический образ мнений, не его тайное или явное пристрастие должно было говорить в трагедии, — но люди минувших дней, их умы, их предрассудки <... > Его дело воскресить минувший век во всей его истине» («О народной драме и драме „Марфа Посадница“ М. П. Погодина», 1830: Пушкин, т. 11, стр. 181).

³ Ср. у Пушкина: «Мы обязаны монахам нашей Истории, следственно и просвещением» («Заметки по русской истории XVIII в.», 2 августа 1822 года: Пушкин, т. 11, стр. 17).

верия, показался бы предвещанием бурной будущности и в котором разум видит лишь неопределенное проявление честолюбия, которому еще нет простора <...> Вы слышите рассказ об убийении отрока Димитрия и уже угадываете необыкновенного человека, который скоро воспользуется именем несчастного царевича, чтобы потрясти всю Россию. Жажда смелых предприятий, порывистые страсти, которые со временем развернутся в душе Григория Отрепьева, — все это с поразительной правдой рисуется в словах его, обращенных к летописцу».

Общий вывод Веневитинова об этой сцене таков: «Здесь видим мы торжество искусства и полагаем, что этого торжества г. Пушкин достиг вполне. К тем похвалам, которые нам внушены вполне законным удивлением, прибавим еще желание, чтобы вся трагедия г. Пушкина соответствовала отрывку, с которым мы познакомились. Тогда не только русская литература сделает бессмертное приобретение, но летописи трагической музыки обогатятся образцовым произведением, которое станет на ряду со всем, что только есть прекраснейшего в этом роде на языках древних и новых».¹

Несмотря на то, что Веневитинов писал только об одной сцене трагедии, его высказывания о «Борисе Годунове» принадлежат к наиболее значительным из всех, появлявшихся при жизни Пушкина, уступая лишь статье И. В. Киреевского в № 1 «Европейца» (1832). Сходство отдельных положений статьи со взглядами самого Пушкина объясняется, вероятно, личным общением с последним во время чтений «Бориса Годунова» в Москве в 1826 году.

Статья Веневитинова вызвала раздражение Булгарина: «Статья на французском языке об отрывке из Бориса Годунова, — писал он, — есть плод приязни и угождения».²

В апрельском номере «Телескопа» в 1831 году появилась статья Н. Надоумки (Н. Надеждина). «Борис Годунов. Сочинение А. Пушкина. Беседа старых знакомцев». Появление этой, несколько неожиданной по своей благожелательности (в конечном счете) к Пушкину и его трагедии, статьи Надеждина, ровно год тому назад со страниц «Вестника Европы» рекомендовавшего Пушкину сжечь Годунова,³ было обусловлено рядом мотивов, частью принципиального, частью личного характера.

¹ Д. В. Веневитинов, Полн. собр. соч., М.—Л., 1934, стр. 246—247.

² «Северная пчела», 4 апреля 1831 года, № 75. «Новые книги. Сочинения Д. В. Веневитинова, часть вторая».

³ Евгений Онегин, роман в стихах, глава VII, соч. А. Пушкина. «Вестник Европы», 1830, № 7, стр. 200 (подпись: «С патриарших прудов»).

Взаимоотношения Пушкина и Надеждина до 1830 года отличались крайней натянутостью, если не враждебностью. Надеждин, несмотря на всю противоречивость своих литературных воззрений, борющийся, в конечном счете, за реалистический путь развития русской литературы, требовал от писателей естественности, народности и оригинальности. Он протестовал как против старого классицизма, так и против новейшего романтизма, неспособных, по его мнению, обеспечить исторический подход к изображаемой художником действительности. С этих позиций Надеждин в свойственной ему манере критиковал узко понятых им «Братьев-разбойников» и «Цыган» за романтическую экзотику содержания, а «Графа Нулина» за якобы «незначительность» сюжета. Пушкин отвечал Надеждину далеко не лестными эпиграммами. Наибольшей остроты отношения Пушкина и Надеждина достигли к 1829 году.¹ По печатанным из «Бориса Годунова» отдельным сценам Надеждин, как можно думать, заподозрил романтическую идеализацию исторического прошлого и в пушкинской трагедии в целом ее объеме.

К 1831 году, однако, отношения между Надеждиным и Пушкиным приобретают несколько иной характер. Та прямолинейность, с какой Надеждин выступил против романа Булгарина «Иван Выжигин», должна была вызвать у Пушкина впечатление известной принципиальности. Это обстоятельство в какой-то мере подготовило почву не только для кратковременного сотрудничества Пушкина в только что основанном Надеждиным журнале «Телескоп», но и для использования Пушкиным этого журнала в качестве плацдарма для борьбы с Булгариным.²

Организовывая свой журнал, Надеждин вел переговоры с рядом видных литераторов и мечтал украсить страницы первого номера именем Пушкина, но, помня свои прежние выступления против него, боялся решительного отказа. С этой целью Надеждин прибегнул к посредничеству Погодина.

¹ К этому году относятся эпиграммы Пушкина на Надеждина: «Мальчишка Фебу гимн поднес» (напечатано в «Северных цветах» на 1830 год), «Надеясь на мое презренье...» (при жизни Пушкина не печаталось), «Сапожник». (Притча) (напечатано в «Современнике» в 1836 году).

² В № 1 «Телескопа» за 1831 год (январь) напечатано стихотворение «Герой». Особым приложением к № 4 за 1831 год (февраль) выдана подписчиком «Песнь Девы. Из поэмы Руслан и Людмила А. С. Пушкина. («Ложится в поле мрак ночной»). Музыка А. Верстовского». В № 13 «Телескопа» за 1831 год (июль) напечатана статья Пушкина «Торжество дружбы, или оправданный Александр Анфимович Орлов» (подпись: «Феофилакт Косичкин»); в № 15 за 1831 год (август), за подписью «Ф. Косичкин», напечатана его же статья «Несколько слов о мизинце г. Булгарина и о прочем».

К началу 1831 года при посредничестве Погодина Надеждин получил от Пушкина стихотворение «Герой» для первого номера «Телескопа». В начале января Надеждин прислал Пушкину годовой билет на получение своего журнала. В ответ на это Пушкин через Погодина посылает Надеждиному экземпляр только что вышедшего «Бориса Годунова», но без дарственной надписи на нем.

Ознакомившись с пушкинской трагедией в целом ее составе, Надеждин не мог не увидеть в ней всех признаков творческой зрелости Пушкина и огромного шага вперед на пути реалистического отображения исторического прошлого по сравнению с ранними его романтическими поэмами. Проводя в целом ряде своих статей взгляд на историю как на «учительницу настоящего», Надеждин отметил в «Борисе Годунове» тот органический историзм мышления, который становится характерным для Пушкина, начиная со времени создания «Бориса Годунова». В силу всего этого Надеждин, несмотря даже на «карамзинский угол зрения», под которым, по его мнению, Пушкин показал Бориса «в столь верном и ярком очерке», утверждал в своей статье, что «не *Борис Годунов*, в своей биографической неделимости, составляет предмет ее (трагедии, — *Б. Г.*), а царствование *Бориса Годунова* — эпоха, им наполняемая, — мир, им созданный и с ним разрушившийся, — одним словом — историческое бытие *Бориса Годунова*».

Статья Надеждина написана в форме разговора хорошо знакомых между собою лиц, собравшихся в доме одного московского хлебосола. Тут и дама, которая, услышав в общем разговоре название трагедии, капризно заявляет: «Не говорите вы об этом несчастном произведении!.. Я всегда краснею за *Пушкина*, когда слышу это имя». Тут и «молодой человек», читающий вслух «прекрасные стихи», выписанные им в Английском клубе «из одной Петербургской газеты»: ¹

И Пушкин стал нам скучен,
И Пушкин надоел,
И стих его не звучен,
И гений охладел...

Тут и приятель автора, Гленский, в свое время превозносивший талант Пушкина, но отвернувшийся от него после появления «Бориса Годунова»: «Глубоко падение Пушкина: Борис Годунов зарезал его, как Дмитрия царевича».

¹ «Северный меркурий», 1831, № 1, стр. 8, «Смесь», подпись: «Изд.» (М. А. Бестужев-Рюмин).

Но в то время как Тленский отходит от Пушкина и перестает понимать его, собеседник Тленского, то есть сам Надеждин, приходит к Пушкину и начинает понимать его. Наблюдаясь после выхода в свет «Бориса Годунова» холодности публики к Пушкину Надеждин объясняет так: «Будто не известна наша публика?.. Пушкин сам избаловал ее своими *Нулиными*, *Цыганами* и *Разбойниками*. Она привыкла от него ожидать или смеха, или дикости, оправленной в прекрасные стишки <...> Ему вздумалось теперь переменить тон и сделаться постепеннее: так и перестали узнавать его!.. Вот тебе разгадка холодности, с которою встречен *Годунов*! Он теперь гудит, а не щебечет. Странно было и для меня такое превращение: но я скоро признал *Пушкина*. Поэт только переменял голос: а вам чудится, что он спал с голоса».

В этом «признании Пушкина», а не в пространных рассуждениях по поводу «фамильного типа», т. е. жанра пушкинской трагедии, как это принято считать, — центр тяжести и смысл всей надеждинской статьи о «Борисе Годунове».

К середине 1831 года полемика вокруг «Бориса Годунова» приобретает наибольшую остроту.

В мае 1831 года в Москве выходит анонимная брошюра: «О Борисе Годунове, сочинении Александра Пушкина. Разговор помещика, проезжающего из Москвы через уездный городок, и вольнопрактикующего в оном учителя российской словесности». «Разговор» содержал резкие выпады против всего романтического направления, которым объяснялись основные особенности пушкинской трагедии: «Уч. Вопрос 1-й: К какому роду изящной Словесности принадлежит сие творение? <...> Пом. Да ведь это должно быть поэма романтическая — понимаешь ли? Уч. И понимать не хочу <...> Вам известно, что те, которые, по словам Вольтера, не умели написать ни трагедии, ни комедии, начали писать драмы <...> не умевшие и драмы написать, стали сочинять мелодрамы и тому подобное, так по этому и думаю, что и *бесправильный* романтизм или, сказать, пооткровеннее, это бессмысленное слово выдуманно теми, которые не умели написать ничего *правильного*».

Не понравилось беседующим и то, что Пушкин упразднил в своей трагедии первые два классических единства, и как он сам писал, «едва сохранил последнее»: «Уч. Вопрос 2-й: кто герой в этом сочинении? Пом. <...> видел, напечатано крупными литерами: *Борис Годунов*. Уч. Оно так-с; да если бы типографский-то наборщик ошибся, и на место *Бориса Годунова* напечатал: *Гришка Отрепьев*? Тогда что бы вы изволили сказать?».

О характере действующих лиц в «Разговоре» приводится такое суждение: «Уч. Был у меня заготовлен вопрос третий: хорошо ли выдержаны характеры действующих лиц? Но под эту статью поставил я нуль».

Осторожными намеками «Разговор» обращал внимание читателей и на политическую сторону пушкинской трагедии «Уч. <читает:>

Басманов

Что на него смотреть?

Всегда народ к смятенью тайно склонен.

Пом. Вот вздор какой! *Всегда склонен.* Пустое... И русскому ли боярину так отзываться о православном русском народе? <читает:>

Лишь строгостью мы можем неусыпной
Сдержать народ.

Нет, милости не чувствует народ:

Твори добро — не скажет он спасибо;

Грабь и казни — тебе не будет хуже.

Уч. А Борис-то? .. (читает наизусть). Пом. Полно, братец, полно! Чтоб не подслушали».

«Разговор» сразу же обратил на себя внимание. 22 мая Погодин записывает в дневнике: «Какой разговор напечатан о Бор<исе> Год<унове>».¹ 17 июня Вяземский пишет Пушкину: «Читал ли ты о Борисе Годунове разговор, напечатанный в Москве? Прочти, моя радость». 3 июля Пушкин отвечал: «Разговоров о Борисе не слышал и не видел; я в чужие разговоры не вмешиваюсь». Однако толки о «Разговоре» в Москве, видимо, не прекращались, и 14 июля Вяземский снова пишет Пушкину о «Разговоре», без достаточных оснований приписывая его В. С. Филимонову.²

15 июля об этом же «Разговоре» пишет Пушкину Нащокин: «Пробежал я где-то Разговор о Борисе Годунове Учителя с Помещиком, — очень хорошо — и кто написал ни как сего не воображает, что лучше и похожее списать разговором — суждений наших безмозглых грамотеев семинаристов никак нельзя — это совершенный слепок с природы; думая написать на тебя злую критику — написал отрывок, достойный поместить в роман; прочти, сделай одолжение, ты по разговору узнаешь говорящих, и если б осталось место, я бы рассказал рост их, в чем одеты, словом сказать прекрасно — Валтер Скот совершенный».

¹ «Пушкин и его современники», XXIII—XXIV, СПб., 1916, стр. 114.

² Пушкин, т. 14, стр. 177, 187, 190.

21 июля Пушкин отвечал Нащокину: «Ты пишешь мне о каком-то критическом разговоре, которого я еще не читал. Если бы ты читал наши журналы, то увидел бы, что всё, что называют у нас критикой, одинаково глупо и смешно. С моей стороны я отступился; возражать серьезно — невозможно; а паясить перед публикою не намерен. Да к тому же ни критики, ни публика не достойны дельных возражений».¹

«Разговор» сыграл в те дни своеобразную роль — он резко определил границы литературно-политических группировок, вызвав определенные — положительные или отрицательные — отзывы о себе. Положительную оценку «Разговора» дал М. А. Бестужев-Рюмин: «В их (Учителя и Помещика, — Б. Г.) суждениях мы сперва ожидали найти много провинциализма, но вместо того нашли много столичного остроумия».²

В том же духе отзывался о «Разговоре» и журнал «Гирланда», также издававшийся М. А. Бестужевым-Рюминым: «В числе критик, вышедших на известное произведение А. С. Пушкина, эта маленькая брошюрка, по нашему мнению, должна занять, если не самое первое, то, по крайней мере, почетное место <...> Всем тем, которые принимают участие в *Борисе Годунове*, не мешало бы прочесть и сию книжку».³

Осторожную и лицемерно-двойственную позицию по отношению к «Разговору» заняла болгаринская «Северная пчела». В № 167 от 28 июля 1831 года напечатана за подписью «В» заметка о пресловутой брошюре. Указав, что «никакому практикующему учителю российской словесности, как бы ни были ограничены его теоретические и исторические сведения, нельзя запретить судить о поэте современном», Булгарин, вне всякого сомнения, имел в виду самого Пушкина, когда говорил далее о том, что «знаменитость сего поэта» может быть оправдана потомством, но может быть и отринута.

Резко отрицательную оценку получил «Разговор» со стороны начинавшего в то время свою критическую деятельность молодого Белинского. В газете «Листок» Белинский писал:

«Странная участь Бориса Годунова! Еще в то время, когда он неизвестен был публике вполне <...>, он произвел величайшее волнение в нашем литературном мире <...> Наконец, Годунов вышел <...> и что же?.. появилась особенная брошюрка, под названием: О Борисе Годунове, сочинении Александра Пушкина, Разговор <...> Это <...> одно из тех знаменитых творений, кото-

¹ Пушкин, т. 14, стр. 196.

² «Северный меркурий», 1831, № 28, стр. 116.

³ «Гирланда», 1831, ч. 2, № 24—25, стр. 185.

рыми наводняют нашу литературу г. Орлов и ему подобные <...>, напечатан же особою брошюркою он, вероятно, потому, что по какому-нибудь причинам не мог явиться ни в одном журнале.¹ Еще 8 января 1831 года в «Северной пчеле» было обещано вскоре напечатать подробный разбор пушкинской трагедии. И только 17 июня Булгарин сообщил читателям, что «творение первоклассного поэта, обращающего на себя внимание отечественной и иностранной публики, достойно подробного, основательного, во всех отношениях обдуманного разбора, а на это надобно время: вот почему мы донныне не печатали рассмотрения сего нового блистательного произведения. Один просвещенный любитель литературы доставил нам на сих днях разбор Бориса Годунова; но как статья его вышла весьма пространная, и заняла бы в Северной пчеле несколько номеров сряду, то мы и решились напечатать ее в Сыне отечества. Начало ее появится в 24-й книжке сего журнала».² Эта статья начала печататься в июне 1831 года в «Сыне отечества».³

Признавая за Пушкиным заслугу в качестве преобразователя «внешней стороны» поэзии (литературный язык, художественная форма), В. Плаксин одновременно говорит о якобы «вредном его влиянии» на литературу, заключающемся в том, что богатство содержания, «единство идеи», «сильные, возвышенные чувствования» подменяются у него внешней «прелестью форм», что, в свою очередь, развращает менее значительных по дарованию поэтов. Претит В. Плаксину и реализм пушкинской трагедии: вместо «случаев, которые бы, удерживая героев в подвигах доблестных или увлекая к бедствиям и гибели, беспокоили, тревожили, устрашали», т. е. вместо всех привычных особенностей старой классической трагедии, Пушкин ограничивается лишь «живыми, верными списками с обыкновенной природы».⁴

27 июня 1831 года Е. Ф. Розен писал Пушкину о своем намерении перевести «Бориса Годунова» на немецкий язык. 19 июля Розен пишет Шевыреву уже о законченном своем переводе: «Вышел Борис Годунов Пушкина, и никто из критиков-самозванцев не умел оценить этого прекрасного творения! Кривые толки, косые взгляды, шиканье, дурацкий смех — вот чем приветствовали Годунова, творец коего во времена Петrarки и

¹ «Листок», 1831, № 45, стр. 95—96. См. также: В. Г. Белинский, Полн. собр. соч., т. I, СПб., 1900, стр. 149—150.

² «Северная пчела», 1831, № 133, «Новые книги».

³ В. Плаксин. Замечания на сочинение А. С. Пушкина «Борис Годунов». «Сын отечества», 1831, т. XX, стр. 213—230, 281—294; т. XXI, стр. 22—37 и 85—96.

⁴ «Сын отечества», 1831, т. XX, стр. 226.

Тасса был бы удостоен торжественного в Капитолии коронавания. За отсутствием лучших критиков, я написал рецензию Годунова, которая будет печатана в Литературной газете, издаваемой Сомовым. Кроме того, я еще перевел его на немецкий язык с рукописи автора и заслужил его восторженную благодарность и хвалу Жуковского».¹

Однако «Литературная газета» в июле 1831 года прекратила свое существование и рецензия Розена на пушкинскую трагедию осталась на руках О. М. Сомова. 31 августа Сомов писал Пушкину: «Розен написал весьма хороший разбор Бориса Годунова и отдал его мне. Это бы надобно было прочесть вместе». Повидимому, вскоре Е. Ф. Розен отказался от мысли напечатать свой разбор в виде журнальной статьи и предназначил его в качестве предисловия к задуманному им изданию «Бориса Годунова» на немецком языке. Во всяком случае, в середине октября—середине ноября 1831 года Пушкин писал Е. Ф. Розену: «Горю нетерпением прочитать ваше предисловие к Борису; думаю для второго издания написать к вам письмо, если позволите, и в нем изложить свои мысли и правила, коими руководствовался, сочиняя мою трагедию».²

В конце лета того же года вышел в свет немецкий перевод «Бориса Годунова» Карла Кнорринга.³

Одним из первых откликов на этот перевод явилось упоминание о нем Н. Полевого в «Московском телеграфе». Оценивая критические отзывы о «Борисе Годунове», появившиеся в печати со времени выхода трагедии в свет, Н. Полевой приходит к неутешительным выводам: «Все (...) появившиеся донные разборы Годунова были двух родов: или краткие известия, или неокончательный суд, который для судимого тяжелее самого строгого приговора. Не говорим о вздорных выходках, известных под названием *недоумочных*.⁴ Их никто не слушает, не уважает, и редко даже доходят они до слуха порядочного человека; мало ли что толкуют на рынках и в лубочных балаганах, но благовоспитанный человек не станет наведываться об этих толках. Следственно, истинной критики на *Бориса Годунова*

¹ «Русский архив», 1878, кн. II, стр. 47. Перевод Е. Ф. Розена других сцен трагедии, кроме «Ограды монастырской», равно как и всей трагедии в целом, в печати не появлялся и остается неизвестным.

² Пушкин, т. 14, стр. 217, 240.

³ «Russische Bibliothek für Deutsche» von Karl von Knorring. 2 Hefte, Reval, 1831.

⁴ Н. Полевой имеет в виду Н. И. Надеждина, подписывавшего свои статьи псевдонимом: Никодим Надоумко.

у нас еще не явилось. Надобно знать наше литературное состояние, чтобы не удивляться этому <...> Сам Пушкин, — с его умом, его высокою образованностью и силою поэтического взгляда — мог бы сделаться критиком европейским <...>, но <...> мы знаем, какие критики пишет он ныне!»¹ Н. Полевой здесь, несомненно, имеет в виду две критические статьи Пушкина о его «Истории русского народа», напечатанные в январе—феврале 1830 года в «Литературной газете».

Воспользовался немецким переводом «Бориса Годунова» и Булгарин, чтобы свести свои личные счеты с Пушкиным, ибо рецензия на немецкий перевод Кнорринга, появившаяся в «Северной пчеле» 23 ноября 1831 года, говорит не столько о переводе, сколько о самой пушкинской трагедии.² На скрытый смысл данной рецензии Булгарина, имевшей характер политического доноса, указал в свое время В. В. Гиппиус.³

В октябре 1831 года начинается печататься большая статья И. Среднего Камашева: «Еще о Борисе Годунове, стихотворении А. С. Пушкина».⁴ «Борис Годунов, — говорит Камашев, — есть такое стихотворение, которое во всяком случае заслуживает особенное внимание литературной критики и как произведение автора, сосредоточившего в себе всю поэтическую нашу деятельность, и как сочинение, совершенно в новом роде у нас, русских».⁵ Далее И. Камашев дает яркую картину той критической разногласицы, которая поднялась вокруг пушкинской трагедии: «В нескольких Журналах были уже напечатаны замечания на сию Поэму—Трагедию, <...> даже Северный меркурий поподчивал почтенную публику своими выходками на Бориса Годунова; даже Колокольчик пробрел чужую брань в снисходительные уши своих читателей. И не удивительно, такова участь хороших писателей <...> По нашему мнению, в Северном меркурии и Колокольчике, не во гнев гг. издателям их, о Борисе Годунове напечатаны совершенные нелепости; напечатано что-то дельное, но вместе с тем, как будто нарочно нелепое, увертливое, шумливое в 4 номере Телескопа и, наконец, что-то благонамеренное, но неопределенное, к сожалению, не конченное, в Литературной газете».⁶

¹ «Московский телеграф», 1831, ч. 41, № 18, стр. 217—218.

² «Северная пчела», 1831, № 266.

³ «Пушкин. Временник Пушкинской комиссии АН СССР», т. VI, М.—Л., 1941, стр. 237—247.

⁴ «Сын отечества», 1831, т. XL, стр. 100—115; т. XLI, стр. 170—180.

⁵ Там же, 1831, т. XL, стр. 100.

⁶ Там же, стр. 100—101.

Камашев видит в «Борисе Годунове» серьезную попытку Пушкина подняться на новую, более высокую ступень творчества и именно этим объясняет основные особенности пушкинской трагедии, в которой публика не узнала автора «Руслана и Людмилы» и «Кавказского пленника»: «Прежде игривый, <...> всегда восхищенный первым порывом, первым впечатлением <...> в Борисе Годунове он хочет быть художником, предпринявшим создать произведение, достойное зрелого таланта, <...> он хочет удовлетворить здесь не одностороннему вкусу дикой толпы, но всем многообразным требованиям эстетической критики. И в этом-то <...> заключается <...> причина, что толпа не узнала Пушкина в лучшем его произведении».¹

«Выполнил ли Пушкин те задания, какие поставил перед собою?», — спрашивает Камашев и, сопоставляя свое собственное понимание образа Годунова и его эпохи с образом, созданным Пушкиным, отвечает на поставленный вопрос так: «Борис Годунов <...> является, как лицо историческое <...> Поэту предстоит развить мысль судьбы, высказанную в событии его царствования <...> Теперь этому царю, этому убийце невинного младенца, как собственное порождение его, становится поперек дороги великанская тень Самозванца, терзает его <...> и повергает в бездну бедствий целое государство, которое скипелось в Борисе <...>»

«Таково поэтическое значение Бориса Годунова в нашей истории <...>, как раскрыл его Пушкин? <...> К сожалению, мы не можем ответить на это утвердительно».² По мнению Камашева, «мы самого Бориса почти не видим», так как «Самозванец совершенно заслоняет Бориса», да и сам он «не имеет почти живой физиономии».³ «Итак, — спрашивает Камашев, — <...> где же поэзия события? Она исчезла в стихотворении Пушкина, — и вот почему, прочитав Бориса Годунова, восхищаясь каждой отдельной сценою, остаешься недоволен целым; весь состав стихотворения есть какой-то легкий, недоконченный очерк, намек на что-то: но это что-то, которое и есть собственно поэзия события, остается невысказанным».⁴ «Тем не менее, — замечает Камашев, — он («Борис Годунов», — Б. Г.) остается изящным произведением Пушкина», более того, несмотря на все его недостатки, «Борис Годунов есть исторический Онегин, Онегин высшего объема, в котором рисуются черты народной жизни

¹ «Сын отечества», 1831, т. XL, стр. 107—108.

² Там же, стр. 109—110.

³ Там же, стр. 112.

⁴ Там же, стр. 112—113.

точно так, как в Евгении Онегине вы видите черты жизни частной».¹

Общий же вывод Камашева о пушкинской трагедии сформулирован очень осторожно. Пушкин, по мнению Камашева, «создал и отшлифовал поэтический язык». Но начинается новый период русской литературы, и будет ли Пушкин играть в нем значительную роль — еще неизвестно. Отметив, что в «Борисе Годунове» Пушкин сделал попытку подняться в высшую область творчества, Камашев спрашивает: «По силам ли своим избрал Пушкин новое для себя поприще?» и отвечает: «Решить этого мы еще не можем».²

В январе 1832 года вышел в свет первый номер нового журнала И. В. Киреевского «Европеец», в котором напечатано начало статьи И. Киреевского «Обозрение русской литературы за 1831 год».³ В этой статье И. Киреевский намеревался рассмотреть «три важнейшие явления нашей поэзии, и в том порядке, в каком они выходили в свет: Бориса Годунова Пушкина, Наложницу Баратынского и собрание баллад и повестей Жуковского». О «Борисе Годунове» говорится в первой части статьи, напечатанной в первом номере журнала.

В феврале 1832 года Пушкин в письме к И. В. Киреевскому писал об этой статье: «Ваша статья о Годунове и о Наложнице порадовала все сердца; насилу-то дождались мы истинной критики».⁴ Это письмо датировано самим Пушкиным: «4 Янв. 32».⁵ Однако пушкинская датировка ошибочна. Письмо начинается с извинений Пушкина «за то, что до сих пор не поблагодарил <...> за Европейца». Из дальнейшего текста видно, что речь идет не об одном, а о двух номерах журнала: «Если гадать по двум первым №, то Европеец будет долголетен». И далее: «... в первых двух книжках Вы напечатали две капитальные пьесы Жуковского и бездну стихов Языкова; это неуместная расточительность».⁶ Но Пушкин не мог получить 4 января второго номера «Европейца», так как этот номер был разрешен цензурой к печати лишь 25 января 1832 года. Учитывая, что

¹ «Сын отечества», 1831, т. XLI, стр. 179.

² Там же, стр. 180.

³ Цензурное разрешение 8 декабря 1831 года.

⁴ О «Наложнице» Баратынского говорится в № 2 журнала; о балладах и повестях Жуковского Киреевский не успел высказаться из-за запрещения журнала.

⁵ С этой датировкой письмо впервые было напечатано О. И. Поповой в «Огоньке» 31 мая 1929 года, № 21; перепечатано ею же в «Литературном наследстве», № 16—18, 1934, стр. 543, и впервые включено Л. Б. Модзалевским в собрание писем Пушкина.

⁶ «Европеец», 1832, январь, № 2, стр. 306.

между цензурным разрешением и фактическим выходом издания в свет всегда проходит известное время, что свой журнал Киреевский посылал Пушкину из Москвы в Петербург, а также и то, что Пушкин начинает письмо с извинений за поздний ответ, следует думать, что данное письмо было написано Пушкиным, по всей вероятности, 4 марта 1832 года.

Свою статью И. Киреевский начинает с указания на то, что «наша литература — ребенок, который только начинает чисто выговаривать». «Несмотря на то, — продолжает он, — ни в какой земле текущая словесность не имеет такой значительности, как в России, и между тем, как в других государствах литература есть одно из второстепенных выражений образованности, у нас она главнейшее, если не единственное».

Судьба собственного журнала И. В. Киреевского, закрытого правительством после второго номера, как и судьба всей литературной деятельности И. Киреевского в целом, как нельзя лучше подтверждает эту мысль о значении литературы в то время.

«Каждый народ, имеющий свою трагедию, — начинает И. Киреевский разбор „Бориса Годунова“, — имеет и свое понятие о трагическом совершенстве. У нас еще нет ни того, ни другого». «Чего же требуем мы <...> от трагедии русской? — спрашивает И. Киреевский. — Нужна ли нам трагедия испанская? или немецкая? или английская? или французская? или чисто-греческая? или составленная из всех сих родов? и какого рода должен быть сей состав? Сколько каких элементов должно входить в нее? И нет ли элемента нам исключительно свойственного? Вот вопросы, на которые критики и публика могут отвечать только отрицательно; прямой ответ на них принадлежит одному поэту. Ибо ни в какой литературе правила вкуса не предшествовали образцам»,¹ «... лучшим подтверждением сказанного, — говорит далее И. Киреевский, — <...> могут служить вышедшие до сих пор разборы Бориса Годунова».

Далее И. Киреевский дает уничтожающую оценку тем космополитствующим критикам, которые в своем слепом преклонении перед западноевропейской культурой готовы были отказать пушкинской трагедии в какой-бы то ни было самобытности и самостоятельности. «Иной критик, — зло пишет И. Киреевский, — помня Лагарпа, хвалит особенно те сцены, которые более напоминают трагедию французскую <...> Другой в честь Шлегелю требует от Пушкина сходства с Шекспиром <...> и восхищается только тем, что находит между обоими общего. <...> Эта привычка смотреть на русскую литературу сквозь чужие очки

¹ «Европеец», 1832, январь, часть первая, № 1, стр. 106—107.

иностранных систем до того ослепила наших критиков, что они в трагедии Пушкина не только не заметили, в чем состоят ее главные красоты и недостатки, но даже не поняли, в чем состоит ее содержание».¹

И. Киреевский далее говорит о том разное мнений и оценок, который царствует в многочисленных критических откликах на пушкинскую трагедию: «В ней нет единства, говорят некоторые из критиков, <...> ибо главное лицо: Борис, — заслонено лицом второстепенным, Отрепьевым. Нет, говорят другие; главное лицо не Борис, а Самозванец <...> Вы ошибаетесь, говорит третий; интерес не должен сосредоточиваться ни на Борисе, ни на Самозванце: трагедия Пушкина есть трагедия историческая, следовательно не страсть, не характер, не лицо должны быть главным ее предметом, но целое время, век. Пушкин то и сделал: он представил в трагедии своей верный очерк века, сохранил все его краски, все особенности его цвета».²

«Но забудем на время наших критиков <...>, — продолжает И. Киреевский, — посмотрим на Бориса Годунова глазами, не предубежденными системою, и не заботясь о том, что должно быть средоточием трагедии, спросим самих себя, что составляет главный предмет создания Пушкина?». Отвечая на этот вопрос И. Киреевский, не поняв всей социальной остроты трагедии Пушкина, приходит к совершенно неправильному выводу, что «и Борис, и Самозванец, и Россия, и Польша, и народ, и царедворцы, и монашеская келья, и Государственный совет — все лица и все сцены трагедии развиты только в одном отношении: в отношении к последствиям цареубийства: тень умерщвленного Димитрия царствует в трагедии от начала до конца, управляет ходом всех событий, служит связью всем лицам и сценам, <...> и различным краскам дает один общий тон, один кровавый оттенок».³ «Большая часть трагедий, особенно новейших, — говорит далее И. Киреевский, — имеет предметом дело совершающееся, или долженствующее совершиться. Трагедия Пушкина развивает последствия дела уже совершенного, и преступление Бориса является не как *действие*, но как сила, как мысль, которая обнаруживается мало помалу, то в шопоте царедворца, то в тихих воспоминаниях отшельника, то в одиноких мечтах Григория, то в силе и успехах Самозванца, то в ропоте придворном, то в волнениях народа, то, наконец, в громком ниспровержении неправедно царствовавшего дома. Это постепенное возрастание коренной мысли в событиях разнородных, но свя-

¹ «Европеец», 1832, январь, часть первая, № 1, стр. 109—110.

² Там же, стр. 110—111.

³ Там же, стр. 111.

занных между собою одним источником, дает ей характер сильно трагический и, таким образом, позволяет ей заступить место господствующего лица, или страсти, или поступка».¹ — Этими мыслями о «Борисе Годунове» И. Киреевский и ограничивается в той части статьи, которая напечатана в № 1 «Европейца», оговорив, что «мы еще воротимся к трагедии Пушкина, когда будем говорить о русской литературе вообще».²

В январе 1833 года вновь возвращается к «Борису Годунову» Н. А. Полевой.³ Антикарамзинские позиции автора определили направление и этой его статьи. Утверждая, что Карамзин «бесчеловечно ошибся в основных началах событий целого столетия», Н. Полевой в противовес концепции Карамзина подробно излагает свой взгляд на причины падения Годунова. Имя сына Грозного, по мнению Полевого, было не страшно Борису и обвинение в смерти Димитрия было так шатко, что «народ никогда не посмел бы судить сестры счастливого царя своего». «Чего же трепетал он (Годунов, — Б. Г.)? Что заставило его робеть, не оставлять Москвы, не являться самому к народу и войску? .. <...> аристократия: ее трепетал Борис <...> Аристократия заставляла его бояться тени, обманывала его, изменяла ему, возмущала умы, отвлекала от Бориса сердце народа».⁴ «Как мог Пушкин, — спрашивает Н. Полевой, — не понять поэзии той идеи, что история не смеет утвердительно назвать Бориса царубийцею? <...> какое обширное раздолье для раскрытия характеров, для изображения России, Польши, Бориса, Самозванца, аристократии, народа! Все это утратил Пушкин, взяв идею Карамзина».⁵ В качестве автора «Истории русского народа», Полевой являлся принципиальным противником Карамзина и его «Истории Государства Российского». Посвящение Пушкиным своей трагедии Карамзину заставило Полевого сделать совершенно неправильный вывод о «карамзинизме» всей пушкинской трагедии в целом. Борясь со взглядами Карамзина на царей как на основных двигателей исторического процесса, Полевой не смог

¹ «Европеец», 1832, январь, часть первая, № 1, стр. 113.

² Там же, стр. 115. В своих комментариях к «Борису Годунову» в академическом «Полном собрании сочинений» А. С. Пушкина (т. VII, 1935) Г. О. Винокур замечает по этому поводу: «В № 2 продолжения статьи Киреевского нет, а № 3 „Европейца“ уже не вышел» (стр. 456, примеч. 3). Это указание не соответствует действительности: в № 2 «Европейца» продолжение статьи Киреевского напечатано на стр. 259—269 под тем же названием и с подзаголовком: (продолжение).

³ «Московский телеграф», 1833, ч. 49, январь, № 1, стр. 117—147; № 2, стр. 289—327.

⁴ Там же, № 2, стр. 303.

⁵ Там же, стр. 304—305.

подняться до понимания роли народа в пушкинской трагедии как основной и решающей силы истории.

К 1834 году полемика вокруг «Бориса Годунова» затихает.

Таков был характер оценок пушкинской трагедии в прижизненной Пушкину критике. Он резко и определенно отражал обострение социальных противоречий в обществе того времени, усиление классовой борьбы старой и отживавшей феодально-крепостнической части общества с нарождавшимися и крепнувшими новыми демократическими силами.

Традиционные для предшествовавшего Пушкину этапа русской литературы критерии художественности, применявшиеся к «Борису Годунову», приводили к тому, что даже самый реализм «Бориса Годунова» подчас расценивался как крупный недостаток трагедии: «Ищешь сильных, возвышенных чувствований, и — кроме двух или трех мест, принужден остаешься довольствоваться милыми, живыми, верными списками с обыкновенной природы!»¹

Почти общее непонимание основных особенностей пушкинской трагедии было использовано ~~реакционным лагерем~~ для доказательства «падения» таланта Пушкина.

И лишь немногие представители прогрессивного лагеря литературы и журналистики видели в «Борисе Годунове» несомненное свидетельство творческой зрелости Пушкина.

Одним из достижений современной Пушкину литературной критики в плане оценки «Бориса Годунова» является попытка постановки вопроса о характере пушкинского историзма. В этом отношении один только Д. В. Веневитинов поднимается до утверждения принципиального различия исторических позиций Пушкина и Карамзина. Надеждин указывает на то, что трагедия Пушкина построена не на судьбе героя, но на его «историческом бытии», что предметом трагедии является не сам Годунов, но «эпоха, им наполняемая».

Однако, подойдя к проблеме историчности пушкинской трагедии, современная Пушкину критика оказалась не в состоянии возвыситься до осмысления центральной проблемы трагедии — роли народа в историко-социальном процессе.

— О недооценке современниками «Бориса Годунова» писал еще в 1832 году Гоголь в статье «Несколько слов о Пушкине».² «По справедливости ли оценены последние его (Пушкина, — Б. Г.) поэмы? Определили ли, понял ли кто Борис Годунова,

¹ В. Плаксин. Замечания на сочинение А. С. Пушкина «Борис Годунов». «Сын отечества», 1831, т. XX, стр. 225—226.

² Статья Гоголя, в несколько измененном виде, была напечатана лишь в 1834 году в «Арабесках».

это высокое, глубокое произведение, заключенное во внутренней, неприступной поэзии, отвергнувшее всякое грубое пестрое убранство, на которое обыкновенно заглядывается толпа? По крайней мере печатно нигде не произнеслась им верная оценка, и они остались до ныне нетронуты».

Эти выводы Гоголь сделал тогда, когда журнальная полемика о «Борисе Годунове» подходила к концу. Появлявшиеся время от времени за период от этой статьи до смерти Пушкина новые отклики на пушкинскую трагедию не вносили существенно нового и лишь подтверждали эту характеристику Гоголя.

Гоголь был прав в своей оценке. Чуткость Пушкина в понимании задач, выдвигавшихся современностью, его смелость в определении новых путей русского реалистического искусства и гениальное новаторство в разрешении поставленных задач — все это не было оценено в должной мере современной Пушкину критикой.

В этом отношении новаторство Пушкина не только намечало новые пути русской реалистической литературы, но и стимулировало развитие русской критической мысли, так как ставило перед критикой совершенно новые задачи, настоятельно требовавшие разрешения.





Глава IV

«МАЛЕНЬКИЕ ТРАГЕДИИ». «РУСАЛКА»

Когда Пушкин начинает одно из своих лучших творений этими страшными словами:

Все говорят: нет правды на земле.
Но правды нет и выше! Для меня
Так это ясно, как простая гамма, —

не сжимается ли у вас сердце, не угадываете ли вы, сквозь это видимое спокойствие, разбитое существование человека, уже привыкшего к страданию?

Герц ев.

1

Поражение декабристов не поколебало веры Пушкина в конечное торжество их целей и не изменило его отношения к самодержавию. Однако Пушкину, как и многим из его современников, казалось в это время, что суровый урок самодержавию, данный декабристами на Сенатской площади, будет в какой-то мере учтен новым царем.

Ему казалось, что новый император ждет от него — поэта — иных речей, чем от льстеца, который

... скажет: презирай народ,
Гнеги природы голос нежный,
... скажет: просвещения плод —
Разврат и некий дух мятежный!

(«Друзьям»).

Соответствующие этому представлению мысли Пушкин и развил в заказанной ему записке «О народном воспитании» (1826). «Я был в затруднении, — рассказывал впоследствии Пушкин А. Н. Вульф, — когда Николай спросил мое мнение о сем предмете. Мне бы легко было написать то, чего хотели, но не надобно же пропускать такого случая, что б сделать

добро».¹ Этот шаг Пушкина отмечен тем высоким сознанием своего гражданского долга, какое характерно и для всего движения декабристов.²

Показательно, что в этой своей записке Пушкин не считал даже нужным скрывать своего истинного отношения к событиям 14 декабря. Данная им характеристика причин поражения восстания — глубоко исторична: «ничтожность средств» восставших, с одной стороны, и «необъятная сила правительства» — с другой. Это несоответствие сил и средств является, по мнению Пушкина, трагической «необходимостью» данного исторического этапа, «необходимостью», которую нужно «понять» и «простить оной в душе своей».

Безошибочное чувство истории вскоре привело Пушкина к поразительно верной оценке исторического значения декабристского движения в целом:

Не пропадет ваш скорбный труд
и дум высокое стремление.
(«Во глубине сибирских
руд...»).

Катастрофа на Сенатской площади и последовавшие вслед за этим события оставили глубокий след в творчестве Пушкина. На его глазах разворачивались события огромного исторического значения. Но в эту широку картину судеб народных входила, углубляя и усложняя ее, индивидуальная судьба человеческая. Историческая трагедия декабризма воплощалась в индивидуальных трагедиях ее участников. «Как нелеп и жесток доклад суда! — писал Вяземский. — Какое утонченное раздробление в многосложности разрядов и какое однообразие в наказаниях! Разрядов преступлений одиннадцать, а казней по настоящему три: смертная, каторжная работа, ссылка на поселение».³

Судьба народная, определившая, до декабрьских событий, основной пафос и проблематику «Бориса Годунова», теперь углублялась и усложнялась трагическим пафосом судьбы человеческой. История как бы олицетворялась в судьбах отдельных личностей. Наибольшую свою глубину проблема судьбы человеческой, воспринимаемой в аспекте судьбы народной и судьбы

¹ Л. Майков. Пушкин, стр. 177.

² Ср. запись П. А. Вяземского: «Несчастный Пущин в словах письма своего... „Нас по справедливости назвали бы подлецами, если б мы пропустили нынешний единственный случай“, дает знать прямодушно, что по его мнению мера долготерпения... переполнена и что нельзя было не воспользоваться пробившим часом» (П. А. Вяземский, Полн. собр. соч., т. IX, СПб., 1884, стр. 85).

³ П. А. Вяземский, Полн. собр. соч., т. IX, СПб., 1884, стр. 87.

государственной, получит в трагическом пафосе «Медного всадника» (1833).

Через этот этап своего развития Пушкин должен был пройти, чтобы подняться до историзма «Капитанской дочки» и «Истории Пугачева».

С ощущением горькой утраты Пушкин входил в новую полосу жизни:

Или, не радуясь возврату
Погибших осенью листов,
Мы помним горькую утрату,
Внимая новый шум лесов.

(«Евгений Онегин»).

Возвращение Пушкина в Москву многими было воспринято как триумф поэта. «Завидую Москве, — писал Пушкину В. В. Измайлов. — Она короновала императора, теперь коронует поэта».¹ Далеко не таким было отношение к Пушкину со стороны Николая I и Бенкендорфа. Их политика определялась стремлением связать поэту руки, оторвать его от прежних декабристских друзей, сделать его послушным самодержавной воле. «Его величество, — лицемерно писал Пушкину Бенкендорф, — совершенно остается уверенным, что вы употребите отличные способности ваши на предание потомству славы нашего Отечества, передав вместе бессмертию имя ваше <...> Сочинений ваших никто рассматривать не будет; на них нет никакой цензуры: государь император сам будет и первым ценителем произведений ваших и цензором».²

Пушкин на первых порах воспринимал эти слова как гарантию свободы поэта.

Письма Пушкина этого времени проникнуты ощущением свободы и надежд на будущее. Это продолжалось, однако, недолго.

Письмо Бенкендорфа от 22 ноября 1826 года отнимало у Пушкина право читать кому бы то ни было новые произведения без предварительной цензуры царя. В начале 1827 года Пушкина известили о том, что он лишен права свободного выбора посредников в сношениях с Бенкендорфом.³ Вскоре Пушкин узнал, что он фактически лишен права и свободного передвижения.⁴ Личная свобода оказывалась иллюзорной.

¹ Пушкин, т. 13, стр. 297.

² Там же, стр. 298.

³ Там же, стр. 322.

⁴ Там же, т. 14, стр. 49 и 70.



Рисунок Пушкина. Обложка «Маленьких трагедий».

Рукописный отдел Института русской литературы (Пушкинский Дом)
АН СССР, ф. 244, оп. 1, № 1661.

Параллельно с этим неуклонно замыкался и другой, несравненно более страшный круг, ограничивавший не только личную, но и творческую свободу поэта. Еще в конце 1826 года Бенкендорф в отзыве о пушкинской записке «О народном воспитании» от имени царя четко определил идеологические границы как творчества, так и всей деятельности Пушкина: «... принятое Вами правило, будто бы просвещение и гений служат исключительным основанием совершенству, есть правило опасное для общего спокойствия, завлекшее Вас самих на край пропасти и повергшее в оную толикое число молодых людей. Нравственность, прилежное служение, усердие предпочесть должно просвещению неопытному, безнравственному и бесплезному».¹

На это письмо Бенкендорфа Пушкин отозвался в конце 1827 года в неожиданном контексте стихотворения «Друзьям», где в строфе, передающей советы «лукавого льстеца» — царю, почти дословно изложено содержание приведенного в письме Бенкендорфа отзыва о вреде просвещения:

Он скажет: просвещенья плод —
Разврат и некий дух мятежный!

Фактическое запрещение «Бориса Годунова»² и политические выводы, сделанные из записки «О народном воспитании», положили предел каким бы то ни было иллюзиям. Вскоре Николай, не удовлетворяясь ролью политического цензора, стал присваивать себе и не свойственную ему роль художественного редактора Пушкина.

В связи с поездкой Пушкина к действующей армии в 1829 году «Северная пчела», несомненно, по инициативе III Отделения, организовала на своих страницах длительную кампанию по систематическому напоминанию Пушкину о том, что от него ожидают поэтических произведений, которые воспевали бы непопулярные в обществе военные действия Николая в духе официозного патриотизма.³

¹ Пушкин, т. 13, стр. 315.

² См. письмо Пушкина Бенкендорфу 3 января 1827 года: Пушкин, т. 13, стр. 317.

³ Например П. А. Вяземский писал А. И. Тургеневу в первой половине октября 1828 года: «И война, которая могла придать жизни и поэзии нашему быту, обратилась в довольно гнусную прозу. Она наводит на всех большое уныние <...> Россия не нуждается в военной славе, могут нуждаться в ней некоторые лица (т. е. Николай I, — Б. Г.), но народу и отечеству прибыли от того не будет. У нас нет взаимности и между массою и верхушками» («Остафьевский архив», т. III, СПб., 1899, стр. 177).

«Александр Сергеевич Пушкин, — писала «Северная пчела», — возвратился в здешнюю столицу из Арэрума. Он был на блистательном поприще побед и торжеств Русского воинства, наслаждался зрелищем, любопытным для каждого, особенно для Русского. Многие почитатели его Музы надеются, что он обогатит нашу Словесность каким-нибудь произведением, вдохновенным под тению военных шатров, в виду неприступных гор и твердынь, на которых мощная рука Эриванского героя водрузила Русские знамена».¹

Пушкин понимал, чего от него требовали. Незначительное количество небольших и случайных по своей тематике стихотворений, опубликованных им в связи с этой поездкой, — был его ответ на произведенное давление.

Ощущение скованности и несвободы творчества становится в этот период определяющим моментом самосознания Пушкина. Так возникает в его поэзии тема, утверждающая идеальную свободу художника и его право на независимое творчество:

Ты царь: живи один. Дорогою свободной
Иди, куда влечет тебя свободный ум

«.»
Ты сам свой высший суд.

(«Поэту», 1830).

Все это накладывало своеобразный отпечаток на творчество Пушкина конца двадцатых—начала тридцатых годов. Этим, в частности, обусловлены и некоторые особенности пушкинской лирики этого времени и цикла «Маленьких трагедий». Рубежом между «Борисом Годуновым» и ими пролегли трагические события 1825 года.

Весь цикл «Маленьких трагедий», несмотря на глубочайшее внешнее различие их между собою, представляет как бы некое единство, характеризующее особенности внутреннего мира Пушкина и его отношений к действительности на рубеже тридцатых годов. Каждая из трагедий этого цикла раскрывает одну из сторон личности Пушкина и характера его отношений к действительности.

При определении роли этой действительности в процессе создания не только «Маленьких трагедий», но и всех других произведений Пушкина, как и произведений любого другого писателя, не следует подменять широкое понятие «действительности» только событиями и явлениями жизни, имевшими место в момент написания произведения, и рассматривать последнее

¹ «Северная пчела», 16 ноября 1829 года, № 138.

лишь как более или менее зашифрованное описание конкретных фактов личной жизни художника.

Речь идет о той действительности, которая окружает художника, влияя на него и обуславливает соответствующее с его стороны отношение к себе на протяжении иногда большого 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.

2

Несмотря на наличие обширной литературы о «Маленьких трагедиях», законченного представления о них мы далеко еще не имеем. Подробно разработана текстологическая часть вопроса, детально и, повидимому, почти исчерпывающим образом выявлены материалы, какими мог воспользоваться Пушкин в своей работе.¹

В гораздо меньшей степени «Маленькие трагедии» изучены с художественной стороны. Являются ли они отрицанием драматической системы, которая начала складываться в процессе работы над «Борисом Годуновым», или знаменуют дальнейшее развитие и углубление основных принципов драматического искусства, к которым пришел Пушкин в работе над первой своей трагедией, — эти вопросы и сейчас не могут считаться разрешенными.

И, наконец, совсем мало сделано в плане изучения «Маленьких трагедий» со стороны их проблематики.

Из четырех «Маленьких трагедий», написанных в Болдине осенью 1830 года, три («Скупой рыцарь», «Моцарт и Сальери» и «Каменный гость») по своему замыслу восходят к 1826 году и только четвертая («Пир во время чумы») была и задумана и написана всецело в Болдинскую осень.

Обстановка 1830 года резко отличалась от обстановки 1826 года, да и само творчество Пушкина на рубеже тридцатых годов приобрело ряд новых черт и особенностей. Всё это,

¹ В корне неправильное представление о зависимости «Маленьких трагедий» от «драматических сцен» Б. Корнуола уже получило свою справедливую оценку в статье С. Бонди «Драматургия Пушкина и русская драматургия XIX века» (сб. «Пушкин — родоначальник новой русской литературы», М., 1941, стр. 401—402).

разумеется, не могло не отразиться на характере выполнения в 1830 году замыслов, относящихся к 1826 году.

Вопрос о соотношении замыслов 1826 года с их разрешением в 1830 году осложняется еще и тем, что черновых рукописей ни одной из «Маленьких трагедий» не сохранилось, и поэтому творческая история их остается для нас почти неизвестной. Три «Маленькие трагедии» («Скупой рыцарь», «Каменный гость» и «Пир во время чумы») дошли до нас в беловых рукописях с большим или меньшим количеством поправок и вариантов. Рукопись «Моцарта и Сальери» не известна совсем.

Со стороны своего содержания «Маленькие трагедии» резко отличаются от «Бориса Годунова» как в отношении своей социальной направленности, так и 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.

Грандиозная историческая картина общенародного политического движения, в рамках которой раскрываются характеры героев первой пушкинской трагедии, сменяется в «Маленьких трагедиях» глубочайшим анализом двух, много трех, характеров, нарочито поставленных в условия сугубо-камерной обстановки. Вместо исторически-достоверного приурочивания событий к точно указанному месту и времени, как это имело место в «Борисе Годунове», «Маленькие трагедии» развертываются в намеренно общо очерченных хронологических и географических границах.

Было бы, однако, непростительной ошибкой делать какие-либо заключения о социальной нейтрализации пушкинского творчества Болдинской осени 1830 года только на том основании, что все четыре «Маленькие трагедии» построены на материале, внешне далеком от пушкинской современности. Не следует забывать, что три из них по своему замыслу восходят к 1826 году. Следует учитывать и то решающее обстоятельство, что, кроме «Маленьких трагедий», Пушкин работал в это же время над такими социально острыми произведениями, как «Станционный смотритель», «История села Горюхина», десятая глава «Евгения Онегина».

А. Н. Вульф передает в своем дневнике разговор с Пушкиным, который он имел в 1827 году: «Я непременно напишу, — говорил Пушкин, — историю Петра I, а Александрову — пером Курбского. Непременно должно описывать современные происшествия, чтобы могли на нас ссылаться. Теперь уже можно»

писать и царствование Николая, и об 14-м декабря».¹ Как видим, давнишнее свое намерение написать историю царствования Александра I «пером Курбского», то есть резко оппозиционно, Пушкин начал осуществлять именно в Болдинскую осень 1830 года в своей работе над десятой главой «Евгения Онегина». В ней же говорится и о возникновении и развитии декабристского движения.

Следовательно, все суждения о социальной неполноценности творчества Пушкина в Болдинскую осень 1830 года не имеют под собой почвы. Следует, наоборот, удивляться тому, как Пушкин, не будучи в состоянии даже и мечтать о напечатании при своей жизни подобных произведений, мог работать над «Историей села Горюхина» и десятой главой «Евгения Онегина». Судьба этих произведений известна. «История села Горюхина» не была закончена, а десятая глава «Онегина» сожжена в день Лицейской годовщины.

Необходимо учесть также и то обстоятельство, что Пушкин не видел никакого порока в воспроизведении сюжетов и ситуаций, по внешности как будто бы и далеких от современности, так как для него важен был не столько предмет, сколько отношение к нему художника: «Самый ничтожный предмет может быть избран стихотворцем; [дело в том, как он его обработал]».²

И, действительно, несмотря на свою тематику, внешне далекую от пушкинской современности, «Маленькие трагедии» несут на себе неизгладимую печать этой современности. Замысел большинства из них, восходящий к периоду Михайловской ссылки, видоизменялся, наполнялся новым содержанием, приобретал новое звучание к 1830 году.

И «Скупой рыцарь», и «Моцарт и Сальери» и, в особенности, «Каменный гость», по своему первоначальному замыслу, имеют мало общего с тем, во что вылился этот замысел в 1830 году.

«Маленькие трагедии», может быть, наиболее лирические из произведений Пушкина. Личность самого художника и его отношение к действительности явственно проступают сквозь внешнюю фабулу большинства трагедий. Это почувствовал уже Герцен: «Эта Россия, — писал он, — начинается с императора и идет от жандарма до жандарма, от чиновника до чиновника,

¹ Л. Майков. Пушкин, стр. 178.

² См. черновой набросок предисловия к восьмой и девятой главам «Евгения Онегина», написанный 28 ноября 1830 года, т. е. тотчас же по окончании работы над «Маленькими трагедиями» (Пушкин, т. 6, стр. 540).

до последнего полицейского в самом отдаленном закоулке империи. Каждая ступень этой лестницы приобретает, как в дантовских *bolgia*,¹ повсюду силу, новую степень разврата и жестокости <...> Страшные последствия человеческой речи в России по необходимости придают ей особенную силу <...> Когда Пушкин начинает одно из своих лучших творений этими страшными словами:

Все говорят: нет правды на земле.
Но правды нет и выше! Для меня
Так это ясно, как простая гамма,—

не сжимается ли у вас сердце, не угадываете ли вы сквозь это видимое спокойствие, разбитое существование человека, уже при-
выкшего к страданию?».²

3

«Скупой рыцарь» был закончен в Болдине 23 октября 1830 года. Черновых рукописей трагедии не сохранилось; таким образом, творческая история ее не может быть документирована. Замысел «Скупого рыцаря» восходит ко времени пребывания Пушкина в Михайловском. Запись с первым вариантом заглавия трагедии датируется обычно началом января 1826 года.³ Полностью законченная осенью 1830 года, трагедия была напечатана Пушкиным лишь в 1836 году,⁴ с сознательно затемненной подписью и с указанием в подзаголовке на то, что печатаемое произведение является переводом.⁵ Поиски оригинала в английской литературе, равно как и названного Пушкиным автора, не увенчались успехом. «Скупой рыцарь» оказался оригинальным пушкинским произведением. П. В. Анненков, заставший в живых многих из современников Пушкина, писал по этому поводу: «Причину, понудившую Пушкина отстранить от себя честь первой идеи, должно искать, как мы слышали, в боязни применений и неосновательных толков».⁶

¹ Ямы ада.

² А. И. Герцен. Русский народ и социализм (1851). Полн. собр. соч. и писем. т. VI, 1919, стр. 452—453.

³ Рукописный отдел Института русской литературы (Пушкинский Дом) АН СССР, фонд Пушкина, тетрадь № 2370, л. 80.

⁴ «Современник», 1836, т. I, стр. 111—130.

⁵ «(Сцены из Ченстоновой трагикомедии: „The coveteous Knighth“)». В «Современнике» английский текст заголовка искажен опечатками. В действительности: «The covetous Knight».

⁶ П. В. Анненков. А. С. Пушкин. Материалы для его биографии и оценки произведений. Изд. 2-е, 1873, стр. 278.

Автобиографический характер первоначального замысла трагедии достаточно прокомментирован в ряде специальных исследований и, как можно думать, соответствует действительности.¹

Однако почти за пятилетний период, отделявший первоначальный замысел от окончательного выполнения, личная ситуация, которая и обусловила характер замысла, не только утратила свою остроту, но и перестала существовать вообще. Для того, чтобы старая, изжившая себя ситуация могла лечь в основу нового произведения, отмеченного глубочайшей напряженностью и внутренней взволнованностью, она должна была наполниться новым содержанием, приобрести новый пафос, отличный от первоначального. Это и произошло за годы, отделившие выполнение от замысла.

Новым содержанием, которое вернуло остроту старой теме, явилась уже не проблема скупости отца, а гораздо более широкая проблема золота как полновластного хозяина жизни. Этот мотив, конечно, играл свою роль и в первоначальном замысле, но там его значение было чисто служебным и не являлось трагической основой сюжета. Этой основой была скупость отца, она-то и обеспечивала должный трагизм и драматическую напряженность всей ситуации.

К 1830 году произошла знаменательная перемена: основным мотивом, обусловившим трагизм и драматическую напряженность нового произведения, стала проблема денег, проблема же скупости отступала на второй план и, в свою очередь, стала играть служебную роль, что не замедлило сказаться и на всем строе произведения.

Действие «Скупого рыцаря» внешним образом разворачивается на почве отношений между Альбером и Бароном. Остальные лица пьесы играют вспомогательную роль. Материальные затруднения Альбера приобретают особенную остроту в связи с приготовлениями к предстоящему турниру. Невозможность получения ссуды под залог будущего наследства приводит Альбера к решению — добыть деньги от отца с помощью Герцога. Таково содержание первой сцены.

Во всем этом нет пока еще ничего, что приводило бы к трагическому конфликту. Менее всего содействует появлению трагизма в данной ситуации сама личность Альбера. Он далеко не бедствует и вообще не привык считаться с затруднениями:

Ну делать нечего: куплю Гнедого.
Не дорого и просят за него.

¹ См. сводку основных материалов по этому вопросу в комментарии Д. П. Якубовича к «Скупому рыцарю» Пушкина (Пушкин, АН СССР, т. VII (1935), стр. 518—519).

Он живет единственной надеждой на получение наследства после смерти отца:

Да ты б ему сказал,
 < >
 Что рано ль, поздно ль
 Всему наследую.

Мало того, что Альбер живет надеждой на смерть отца, он с нетерпением ожидает его скорейшей смерти. На пожелание ростовщика: «Пошли вам бог скорей наследство» (то есть пожелание смерти отца), он произносит утвердительное: «Амен!». Замечание Соломона о том, что Барон еще здоров и достаточно крепок, приводит Альбера в ярость:

... да через тридцать лет
 Мне стукнет пятьдесят, тогда и деньги
 На что мне пригодятся?

Поэтому слова старого Барона о сыне:

Он... он меня
 Хотел убить,

имеют известное основание. Также вполне реальны и предположения Барона о судьбе своего богатства в руках сына:

И потекут сокровища мои
 В атласные, диравые карманы.

Это обстоятельство ясно и ростовщику:

Да, на бароновых похоронах
 Прольется больше денег, нежели слез.

Таким образом, все, что происходит в первой сцене пушкинской трагедии, может быть сведено к следующим положениям: сын мечтает о скорейшей смерти отца ради получения наследства.

Но, желая в глубине души смерти отца, Альбер, однако, далек от мысли о его убийстве и ищет мирного разрешения вопроса о деньгах путем обращения к Герцогу.

Нетрудно заметить, что в данной ситуации нет никакого элемента трагизма, между тем, пьеса Пушкина воспринимается как трагедия огромного напряжения. Кроме того, признание

источником трагического конфликта в пушкинской пьесе отношений между сыном и отцом неизбежно привело бы к неожиданной перемене ролей. Старый Барон превратился бы при этом в страдательный персонаж, так как никакой скупостью отца нельзя оправдать желания сына скорейшей его смерти.

Наконец, если бы отношения между сыном и отцом были основным источником трагизма «Скупого рыцаря», то центр тяжести пьесы был бы распределен между первой и третьей сценами, где действуют оба героя пьесы, между тем как центральной и основной является вторая сцена, где действует лишь один Барон. Трудно себе представить пушкинского «Скупого рыцаря» в составе только первой и третьей сцен без центральной, в то время как последняя может существовать самостоятельно, что и доказывается восприятием ее на театральной сцене в качестве оправданного в своей целостности драматического произведения.

Следовательно, отношения между сыном и отцом хотя и очень существенны в пушкинской трагедии, не являются ее основной движущей силой и источником ее трагизма. То и другое следует искать в другом направлении.

Не создает трагического пафоса пьесы и скупость Барона в обычном понимании этого слова. Ближайшим по времени классическим изображением основных черт скупости в русской литературе является созданный Гоголем образ Плюшкина. Достаточно, однако, самого поверхностного сравнения пушкинского Барона с Плюшкиным, чтобы прийти к выводу, что Пушкин, создавая этот образ, преследовал совершенно иные цели.

Скупость, в какой бы форме она ни проявлялась, есть качество мелкое, отрицательное. Она может возбуждать или смех или глубокую жалость, как это имеет место у Гоголя, или столь же глубокое отвращение к себе. Создать величественный образ скупца, полный высокого трагического пафоса, невозможно, а ведь именно высоким трагическим пафосом овеян образ старого Барона в трагедии Пушкина. Также трудно представить себе и высокую поэзию скупости и стяжательства. Но пафос трагедии Пушкина — не пафос скупости и стяжательства. Мрачная поэзия золота не характеризует лишь образ скупца-стяжателя, а выражает могущество и силу золота как общественного богатства. Сосредоточенное в одних руках, оно становится источником трагедии как общественной, так и личной:

А сколько человеческих забот,
Обманов, слез, молений и проклятий
Оно тяжеловесный представитель!

< >

Да! если бы все слезы, кровь и пот,
 Пролитые за всё, что здесь хранится,
 Из недр земных все выступили вдруг,
 То был бы вновь потоп — я захлебнулся б
 В моих подвалах верных.

Жалкий и ничтожный нищий, скупец, который никогда не в состоянии воспользоваться своим богатством, ощущает, однако, его силу и могущество:

Не много кажется, но понемногу
 Сокровища растут. Читал я где-то,
 Что царь однажды воинам своим
 Велел снести земли по горсти в кучу,
 И гордый холм возвысился — и царь
 Мог с вышины с весельем озирать
 И дол, покрытый белыми шатрами,
 И море, где бежали корабли.
 Так я, по горсти бедной принося
 Привычну дань мою сюда в подвал,
 Вознес мой холм — и с высоты его
 Могу взирать на все, что мне подвластно.

Момент наивысшей патетики подчеркивается появляющимися рифмами:

Послушна мне, сильна моя держава;
 В ней счастье, в ней честь моя и слава!

Перед этим утверждением силы и могущества меркнут и теряют свою остроту сетования Альбера:

О, бедность, бедность!
 Как унижает сердце нам она! —

потому что Альбер сам мучительно завидует Барону, говоря о его золоте:

Молчи! когда-нибудь
 Оно послужит мне, лежать забудет.

Барон и Альбер — не палач и жертва, а два соперника, готовые вцепиться друг другу в горло ради обладания золотом.

Мрачную и трагическую тему всемогущего и всеразвращающего влияния золота Пушкин развил — в ее наиболее остром варианте — в границах одной семьи.

Особенности «Скупого рыцаря» как драматического произведения во многом определяются теми драматургическими принципами, к каким пришел Пушкин в процессе создания «Бориса Годунова». Эти принципы Пушкин суммировал в незаконченных набросках по поводу трагедии М. П. Погодина «Марфа

Посадница», написанной под сильнейшим влиянием пушкинского «Бориса Годунова».

Раскрывая особенности содержания и построения слабой трагедии Погодина, Пушкин говорил по существу об основных принципах своей драматической системы. Пушкин писал: «Иоанн наполняет трагедию. Мысль его приводит в движение всю махину, все страсти, все пружины <...> Негодование, ужас, разногласие, смятение <...> дают уже понятие о его могуществе. Он еще не появлялся, но <...> мы уже чувствуем его присутствие <...> мысль об Иоанне господствует и правит всеми мыслями, всеми страстями».¹

Этот же принцип, как известно, положен в основу и «Бориса Годунова», где поведение народа, не всегда присутствующего на сцене, приводит, однако, в движение «всю махину, все страсти, все пружины» трагедии.

Подходя с этой точки зрения к «Скупому рыцарю», мы замечаем, что не скупость Барона, а золото господствует в трагедии. В «Скупом рыцаре» почти не раскрывается индивидуальный характер Барона. Мы ничего не знаем о его прошлом и о тех причинах, которые привели к господству идеи золота над его сознанием. Между тем идея власти золота над человеком раскрыта с исчерпывающей полнотой, глубиной и своеобразием. Именно золото «приводит в движение всю махину, все страсти, все пружины» трагедии. От него тянутся нити ко всем действующим лицам пьесы. Оно определяет все их помыслы и действия.

Золото безраздельно господствует в трагедии. Ради него Барон переносит столько

горьких воздержаний,
Обузданных страстей, тяжелых дум
Дневных забот, ночей бессонных.

Оно заставляет вдову с тремя детьми стоять на коленях под дождем перед замком Барона. Оно ведет Тибо в ночь на большую дорогу, в рощу, чтобы ценою крови добыть дублон в возврат старого долга Барону. Оно заставляет сына желать смерти отца. Оно позволяет ростовщику предложить Альберу яд для отравления Барона. Оно заставляет лгать старого рыцаря, не утратившего еще представлений о рыцарской чести. Оно приводит к тому, что сын бросает перчатку отцу, а тот принимает вызов сына. Оно убивает Барона.

¹ Пушкин, т. 11, стр. 181—182.

В исключительном по силе монологе старого Барона Пушкин дает непревзойденную в мировой литературе по глубине и тонкости анализа характеристику значения золота в общественной жизни и его влияния на психику человека:

Иль скажет сын,
 Что сердце у меня обросло мохом,
 Что я не знал желаний, что меня
 И совесть никогда не грызла, совесть,
 Когтистый зверь, скребущий сердце, совесть,
 Незванный гость, докучный собеседник,
 Занмодавец грубый, эта ведьма,
 От коей меркнет месяц и могилы
 Сгущаются и мертвых высылают? . .
 Нет, выстрадай сперва себе богатство,
 А там, посмотрим, станет ли несчастный
 То расточать, что кровью приобрел.
 О, если б мог от взоров недостойных
 Я скрыть подвал! о, если б из могилы
 Придти я мог, сторожевою тенью
 Сидеть на сундуке и от живых
 Сокровища мои хранить как ныне! . .

Огромная философская глубина и значительность этой характеристики заключается в том, что Пушкин показывает здесь не просто роль и значение золота в жизни человеческого общества, но с огромной силой раскрывает влияние золота на духовный мир и психику человека. Факт обладания золотом, преломляясь 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:

Что не подвластно мне? как некий Демон
 Отселе править миром я могу;
 Лишь захочу — воздвигнутся чертоги;
 В великолепные мои сады
 Сбегутся Нимфы резвою толпою;
 И Музы дань свою мне принесут,
 И вольный Гений мне поработится,
 И Добродетель и бессонный Труд
 Смирненно будут ждать моей награды.
 Я свистну, и ко мне послушно, робко
 Вползет окровавленное Злодейство,
 И руку будет мне лизать, и в очи
 Смотреть, в них знак моей читая воли.
 Мне всё послушно, я же — ничему;
 Я выше всех желаний; я спокоен;
 Я знаю мощь мою: с меня довольно
 Сего сознанья. . .

Подобная ситуация воссоздает отличительные черты эпохи, когда деньги и золото становились господствующей силой человеческого общества. Это подчеркивал и сам Пушкин заключительными словами трагедии:

Ужасный век, ужасные сердца!

Об этом «ужасном веке» писал в 1834 году и Баратынский:

Век шествует путем своим железным;
В сердцах корысть, и общая мечта
Час от часу насущным и полезным
Отчетливей, бесстыдней занята.¹

Особенности «железного века» остро чувствовал и сам Пушкин. Он видел, что ни происхождение, ни талант, ни даже гений не в состоянии обеспечить человеку независимости, если у него нет денег. Посылая в начале 1824 года свой давнишний долг Инзову, Пушкин писал: «Мне стыдно и совестно, что до сих пор я не мог уплатить вам этот долг — я погибал от нищеты».² Тем с большим основанием Пушкин мог вложить в уста Альбера горькие слова:

О, бедность, бедность!
Как унижает сердце нам она!

Проблема денег воспринималась Пушкиным исключительно как проблема личной независимости. «Я деньги мало люблю, — писал он жене в 1834 году, — но уважаю в них единственный способ благопристойной независимости».³

К такому взгляду на деньги как на единственное средство, обеспечивающее человеку личную независимость, Пушкин пришел значительно ранее: «Ради бога не думайте, — писал он в 1824 году А. И. Казначееву, — чтоб я смотрел на стихотворство с детским тщеславием рифмача или как на отдохновение чувствительного человека: оно просто мое ремесло, отрасль честной промышленности, доставляющая мне пропитание и до-

¹ Е. А. Баратынский. Полн. собр. соч., Акад. библ. русских писателей, вып. 10, т. I, СПб., 1914, стр. 140.

² Пушкин, т. 13, стр. 90, 528. (Подлинник на французском языке).

³ Там же, т. 15, стр. 180.

машнюю независимость».¹ «Единственное, чего я жажду, — писал Пушкин тому же адресату вскоре после своей отставки, — это независимости (слово неважное, да сама вещь хороша); с помощью мужества и упорства я в конце концов добьюсь ее. Я уже поборол в себе отвращение к тому, чтобы писать стихи и продавать их, дабы существовать на это, — самый трудный шаг сделан. Если я еще пишу по вольной прихоти вдохновения, то, написав стихи, я уже смотрю на них только как на товар по столько-то за штуку».²

В «Разговоре книгопродавца с поэтом» (1824), демонстративно предпосланном в качестве вступления к отдельному выпуску первой главы «Евгения Онегина» (1825), книгопродавец говорит поэту:

Прекрасно. Вот же вам совет;
Внемлите истине полезной:
Наш век — торгаш; в сей век железный
Без денег и свободы нет.
Что Слава? — Яркая заплата
На ветхом рубище певца.
Нам нужно злата, злата, злата:
Копите злато до конца!

Насколько устойчивым был для Пушкина этот его взгляд на деньги как на единственное средство «благопристойной независимости», свидетельствует и набросок 1835 года:

На это скажут мне с улыбкою неверной:
Смотрите, вы поэт уклонный, лицемерный,
Вы нас морочите — вам слава не нужна,
Смешной и суетной вам кажется она:
Зачем же пишете? — Я? для себя. — За что же
Печатаете вы? — Для денег. — Ах, мой боже!
Как стыдно! — Почему ж?

В «Скупом рыцаре», в предельно обобщенной форме, нашли свое выражение социально-философские размышления Пушкина о своей эпохе. С гениальной прозорливостью Пушкин подметил стремительный процесс разложения феодально-крепостнического общества, рост товарно-денежных отношений, медленное, но неуклонное развитие капитализма, когда, по словам К. Маркса и Ф. Энгельса («Манифест Коммунистической партии»):

¹ Пушкин, т. 13, стр. 93. А. И. Казначеев — начальник канцелярии гр. Воронцова в Одессе.

² Пушкин, т. 13, стр. 95, 528. (Подлинник на французском языке).

«Буржуазия сорвала с семейных отношений их трогательно-сентиментальный покров и свела их к чисто денежным отношениям».¹

4

Замысел «Моцарта и Сальери», так же как и «Скупого рыцаря», восходит к 1826 году. На третий день по возвращении Пушкина в Москву из Михайловской ссылки Погодин записывает в дневнике: «Веневитинов рассказал мне о вчерашнем дне.² Борис Годунов — чудо. У него (Пушкина, — Б. Г.) еще Самозванец, Моцарт и Сальери».³

Закончена же была трагедия лишь 26 октября 1830 года в Болдине на третий день по завершении работы над «Скупым рыцарем».

Рукопись «Моцарта и Сальери» до нас не дошла, поэтому точными данными об этапах создания трагедии мы не располагаем. На основании приведенного выше Погодиным сообщения Д. В. Веневитинова в пушкиноведении неоднократно высказывалось предположение о том, что первоначальный черновой набросок трагедии был сделан Пушкиным еще в период Михайловской ссылки. Что же касается до роли Болдинского периода 1830 года в процессе окончательного оформления замысла трагедии, то этому вопросу, за полным отсутствием каких-либо документальных данных, должного внимания до сих пор не уделялось.

Между тем сложнейший комплекс идей, представлений и чувств, в предельно обобщенной форме нашедших свое выражение в «Моцарте и Сальери», до такой степени соответствует характеру мироощущения Пушкина Болдинского периода, что именно этот последний этап работы Пушкина над трагедией должно считать решающим, даже и в том случае, если в Михайловском были сделаны более или менее обширные черновые наброски.

Отправным моментом замысла трагедии, повидимому, был широко распространившийся в Западной Европе и России в 1825—1826 годах слух о том, что Сальери явился виновником преждевременной смерти Моцарта.

¹ К. Маркс, Ф. Энгельс, Избранные произведения в двух томах, т. I, ИМЭЛ, 1952, стр. 11.

² 10 сентября Пушкин читал «Бориса Годунова» у С. А. Соболевского.

³ «Пушкин и его современники», вып. XIX—XX, СПб., 1914, стр. 73. Запись от 11 сентября 1826 года.

К ближайшему времени после появления трагедии в печати,¹ относится следующая запись Пушкина: «В первое представление Дон Жуана, в то время когда весь театр, полный изумленных знатоков, безмолвно упивался гармонией Моцарта — раздался свист — все обратились с негодованием, и знаменитый Салиери вышел из залы — в бешенстве, снедаемый завистию.

«Салиери умер лет 8 тому назад. Некоторые нем^ецкие журн^алы говорили, что на одре смерти признался он будто бы в ужасном преступлении — в отравлении великого Моцарта.

«Завистник, который мог освистать Д^он Ж^уана, мог отравить его творца».²

Это нашло непосредственное отражение в заглавии трагедии, воспроизводящем исторические имена композиторов. За годы, протекшие от Михайловской ссылки до Болдинской осени 1830 года, многое изменилось и в личной жизни Пушкина и в окружавшей его действительности. Изменилось за это время и отношение самого Пушкина к избранной им ранее теме о гибели Моцарта.

Трагедия сейчас писалась уже не об исторических Моцарте и Сальери, да, пожалуй, и не о зависти в обычном понимании этого слова. Совершенно другой круг идейных мотивов становился теперь основой трагедии.

«Моцарт и Сальери» в его фактической части изучен и прокомментирован к настоящему времени более или менее подробно.³ С достаточной полнотой исследованы материалы и источники, которые в той или иной степени могли быть известны Пушкину и учтены им в процессе создания трагедии.

Установлено значение слухов об отравлении Моцарта, послуживших основным импульсом к первоначальному замыслу трагедии. Изучен круг вопросов, связанных с книгой В. Г. Ваккенродера «Об искусстве и художниках», из которой Пушкин мог воспользоваться рядом сведений о жизни музыкантов, и пр.

Все эти данные значительно расширяют круг наших представлений о творческой истории «Моцарта и Сальери», однако они далеко еще не достаточны для того, чтобы объяснить огромный внутренний драматизм этой трагедии, особенности ее проблематики и закономерность появления этой проблематики в творчестве Пушкина конца двадцатых — начала тридцатых годов.

¹ «Северные цветы» на 1832 год, СПб., 1831, стр. 17—32.

² Запись сделана Пушкиным на обороте письма к нему Н. М. Смирнова, которое датируется февралем — маем (?) 1832 года: Пушкин, т. 11, стр. 218. Сальери умер 7 мая 1825 года.

³ См. последний по времени комментарий М. П. Алексева: Пушкин, АН СССР, т. VII (1935), стр. 523—546.

В стремлении объяснить внутренний драматизм «Моцарта и Сальери» в свое время были выдвинуты несостоятельные и давно оставленные гипотезы о личных отношениях Пушкина и Баратынского как первооснове конфликта пушкинской трагедии, и о Катенине и Булгарине как прообразах Сальери. Все эти домыслы не способствовали прояснению вопроса.

Первый и плодотворный шаг в разрешении вопроса об основных проблемах «Моцарта и Сальери» был сделан Белинским, который считал основной идеей пушкинской трагедии «вопрос о сущности и взаимных отношениях таланта и гения».¹ Точка зрения Белинского выдержала испытание времени и явилась отправным моментом почти всех последующих суждений о «Моцарте и Сальери», вплоть до наших дней. Противопоставление двух типов творческого сознания легло в основу подавляющего большинства исследований, посвященных этой трагедии Пушкина.

Точка зрения Белинского намечала правильный путь к пониманию основной идеи пушкинской трагедии, но Белинский, разумеется, не был в состоянии разрешить все вопросы, связанные с ней. Ограничившись общей постановкой проблемы, Белинский и не ставил перед собой вопроса: почему же противопоставление двух типов творческого сознания приобретало в пушкинском творчестве такую остроту к концу двадцатых—началу тридцатых годов? Разрешение этой задачи, спустя менее чем пять лет по смерти Пушкина, было невозможно не только в силу цензурных условий, но главным образом потому, что Белинский не мог еще располагать необходимыми для этого данными. Задача советских исследователей заключается поэтому в том, чтобы, отправляясь от верных предпосылок Белинского, подойти к определению закономерности подобной проблематики в творчестве Пушкина данного периода, вскрыть реальную связь «Моцарта и Сальери» с мироощущением самого Пушкина и с окружавшей его действительностью.

Выше был показан процесс эволюции замысла «Скупого рыцаря» с 1826 года до окончательной реализации его в 1830 году. Аналогичный процесс имел место и в отношении «Моцарта и Сальери». Первоначальный замысел — антитеза двух типов художника, зависть как движущая пружина трагического конфликта, к 1830 году значительно усложнилась и наполнился новым содержанием, в связи с происшедшими за это время существенными изменениями в окружавшей Пушкина

¹ В. Г. Белинский, Полн. собр. соч., т. XII, М.—Л., 1926, стр. 197.

действительности и новыми отношениями самого Пушкина к этой действительности.

Идущая от старого буржуазно-дворянского академического пушкиноведения глубоко ошибочная точка зрения на «Маленькие трагедии» как на произведения, всецело оторванные от жизни и трактующие подчеркнуто абстрактные, «общечеловеческие» проблемы, типа «скупости» или «зависти», должна быть полностью отвергнута.

Все «Маленькие трагедии» несут на себе неизгладимую печать реальной действительности. В «Моцарте и Сальери», в предельно обобщенной форме, отразились характерные особенности личной судьбы Пушкина и его взаимоотношений с обществом на рубеже тридцатых годов. Это почувствовал уже и Герцен в приведенных выше словах.

«Моцарт и Сальери» — одно из самых лирических произведений Пушкина. Целый ряд деталей этой трагедии, даже не имеющих непосредственного отношения к кругу поставленных в ней проблем, восходит к личным переживаниям Пушкина. Когда Сальери говорит:

Я жег мой труд и холодно смотрел,
Как мысль моя и звуки, мной рождены,
Пылая, с легким дымом исчезали,

то за этой деталью творческой жизни Сальери, ничего общего не имеющей с характером пушкинского творчества, трудно не заметить отражения конкретного факта, ибо десятая глава «Евгения Онегина» была действительно сожжена Пушкиным за пять дней до начала работы над «Моцартом и Сальери».¹

Не исключена возможность, что в этом же плане может быть вскрыта связь с конкретными фактами и в строках о «фигляре презренном»:

Мне не смешно, когда маляр негодный
Мне пачкает Мадону Рафаэля,
Мне не смешно, когда фигляр презренный
Пародией бесчестит Алигьери.

В эти месяцы Болдинской осени 1830 года Пушкин сделал окончательные выводы из ставшего для него несомненным факта грубого искажения его первой трагедии в только что вышедшем романе Булгарина.

В этой связи естественна и возникшая реминисценция из раннего стихотворения поэта:

¹ Пометка на рукописи «Мятели»: «19 окт<ября> сожж<ена> X песнь».

Художник-варвар кистью сонной
 Картину гения чернит
 И свой рисунок беззаконный
 Над ней бессмысленно чертит.

(«Возрождение», 1819).

О связи приведенных строк из «Моцарта и Сальери» с намеченным кругом ассоциаций говорит, может быть, и появление имени «фигляра презренного», которое ассоциируется с именем Фиглярина, так часто упоминавшимся Пушкиным в эти месяцы пребывания в Болдине.¹

Философский и общественно-политический пафос трагедии сосредоточен в образе и судьбе Моцарта и явственно отразился в характерных особенностях его творческого облика.

Для того чтобы понять характер этого образа и его роль в трагедии, следует учесть особенности положения Пушкина в конце двадцатых годов. Выше было показано (см. стр. 266), что ощущение скованности и несвободы творчества становится в этот период определяющим моментом самосознания Пушкина.

Особенно показательное в этом отношении для данного периода утверждение права поэта на свободу и независимость творчества приводило Пушкина к страстным и намеренно резким поэтическим декларациям, подчеркивавшим особое место художника в обществе:

Во градах ваших с улиц шумных
 Сметают сор — полезный труд! —
 Но, позабыв свое служенье,
 Алтарь и жертвоприношенье,
 Жрецы ль у вас метлу берут? ²

Поэтому следующая за этим формула:

Не для житейского волненья,
 Не для корысти, не для битв,
 Мы рождены для вдохновенья,
 Для звуков сладких и молитв —

(«Поэт и толпа», 1828)

не имеет ничего общего с теорией «искусства для искусства», но заключает в себе страстный протест против оков, налагаемых на творчество поэта властью («Не для житейского волненья, не для корысти...») и в демонстративно и намеренно заострен-

¹ Эпиграмма «Не то беда, Авдей Флюгарин» предположительно датируется 16 октября 1830 года; «Моя родословная» («Решил Фиглярин, сидя дома...») — также серединой октября того же года.

² Разрядка моя, — Б. Г.

ных формулировках утверждает высокое право художника на свободу и независимость творчества.

То же отношение к искусству характерно и для пушкинского Моцарта:

Нас мало избранных, счастливых праздных,
Пренебрегающих презренной пользой,
Единого прекрасного жрецов.

Соотношения созданного в пушкинской трагедии образа Моцарта с комплексом представлений Пушкина о поэте и его особой роли в обществе прослеживаются и далее. Так, характерное для пушкинской лирики данного периода утверждение двойственной жизни поэта, который может быть самым «ничтожным» в обыденной жизни, но совершенно преображается, когда «божественный глагол до слуха чуткого коснется», несомненно, имеет отношение к противопоставлению в образе Моцарта «гуляки праздного» и «безумца» в жизни — «бессмертному гению» в искусстве:

Когда бессмертный гений
< >
... Озаряет голову безумца,
Гуляки праздного...

Пушкин сознательно и настойчиво подчеркивает в создаваемом им образе Моцарта именно эти черты жизненной простоты и глубокой человечности, столь далекие от жреческого отношения к жизни и искусству со стороны Сальери. Прямым соответствием с следующими строками стихотворения «Поэт» (1827):

Пока не требует поэта
К священной жертве Аполлон,
В заботах суетного света
Он малодушно погружен
< >
И меж детей ничтожных мира,
Быть может, всех ничтожней он —

звучат слова Сальери:

Ты с этим шел ко мне
И мог остановиться у трактира
И слушать скрипача слепого! — Боже!
Ты, Моцарт, недостойн сам себя.

В образе Моцарта Пушкин отразил самые глубокие и близкие ему представления об истинном художнике, жизнь и искусство которого составляют единое и неразрывное целое. Автор-

бессмертного Requiem'a может искренно наслаждаться ребяческой игрой на полу с своим маленьким сыном и не видеть унижения в том, что бедняк скрипач в трактире искажает его лучшее творение.

Искусство такого художника неразрывно связано с самой жизнью и естественно и просто вырастает из нее. Не таково искусство Сальери, являющееся результатом только «трудов, усердия, молений».

Принципом контраста двух типов художественного сознания и обусловлена завязка трагедии. Этот контраст становится очевидным уже с самых первых слов знаменитого монолога Сальери.

Но замечательно, однако, что из этого монолога зритель не выносит ощущения закономерности и необходимости трагической развязки, всецело вытекающей только из одной зависти Сальери.

«Отелло, — писал Пушкин, — от природы не ревнив — напротив: он доверчив. Вольтер это понял и, развивая в своем подражании создание Шекспира, вложил в уста своего Орозмана следующий стих:

Je ne suis point jaloux... Si je l'étais jamais!..¹

Нечто подобное говорит о себе и Сальери:

Кто скажет, чтоб Сальери гордый был
Когда-нибудь завистником презренным,
Змеей, людьми растоптанною, вживе
Песок и пыль грызущею бессильно.
Никто!..

И после этих неоднократных и настолько искренних, что зритель верит им, утверждений Сальери о том, что

никогда я зависти не знал,
О, никогда!.. —

Сальери говорит о внезапно появившейся у него зависти к Моцарту совсем бегло и коротко и всего лишь один раз на всем протяжении трагедии:

А ныне — сам скажу — я ныне
Завистник. Я завидую; глубоко,
Мучительно завидую. — О небо!
Где ж правота...

Это неожиданное признание большого художника не так-то легко ассоциируется с уже созданным образом Сальери —

¹ Пушкин, т. 12, стр. 157. (Перевод: «Я не ревнив... Если бы я был ревнив!..»).

подвижника в искусстве; во всяком случае оно не создает цельного и убедительного образа Сальери-завистника, тем более что в конце этой сцены сам же Сальери, говоря о принятом им решении убить Моцарта, исходит при этом из широких философских обобщений в области искусства, очень слабо связанных с мотивом личной зависти:

Нет! не могу противиться я доле
Судьбе моей: я избран, чтоб его
Остановить — не то, мы все погибли
(.)
Что пользы, если Моцарт будет жив
И новой высоты еще достигнет?
Подымет ли он тем искусство? Нет;
Оно падет опять, как он исчезнет.

Таким образом, как это имело место и в «Скупом рыцаре», в значительной степени изменялся внутренний пафос трагедии. Тема «зависти» отступала на второй план в связи с тем новым глубоким внутренним содержанием, каким наполнялся образ Моцарта. Из трагедии «зависти» произведение превращалось в трагедию гения.

Разительным несоответствием между полнотой творческой жизни Моцарта и обстоятельствами его гибели и обусловлен глубокий трагизм всего произведения.

В лирике Пушкина конца двадцатых—начала тридцатых годов особенно большой удельный вес приобретают два психологических момента, отражавших особенности самосознания Пушкина данного периода.

Первый момент возник из переживаний, связанных с особенностями нового общественного положения Пушкина после возвращения из ссылки и ощущения скрытой враждебности тех сил, от которых теперь зависела его судьба. Особенно усилившиеся и обострившиеся к 1828—1830 годам, эти настроения давали себя знать в таких стихотворениях, как «Предчувствие» (1828), «Дорожные жалобы» и «Брожу ли я вдоль улиц шумных. . .» (1829), «Бесы» (1830).

Второй момент возникал из ощущения скованности и несвободы творчества и находил выражение в утверждении высокого назначения искусства в жизни и права поэта на свободу творчества. К этому циклу относятся стихотворения «Поэт» (1827), «Поэт и толпа» (1828), «Поэту» (1830).

Оба эти момента, в той или иной степени, в предельно обобщенной форме нашли свое отражение и в трагедии Пушкина о Моцарте. Эта трагедия с огромной силой утверждает высокое назначение подлинного искусства, облагораживающего

и преображающего жизнь. В условиях николаевской реакции это приобретало характер утверждения права художника на свободу и независимость творчества.

Созданные Пушкиным глубоко жизненные и реалистические образы Моцарта и Сальери, независимо от степени соответствия их историческим прототипам, навсегда останутся как образы огромного обобщения, характеризующие два противоположных типа творческого сознания. Жизнеутверждающий образ Моцарта является одним из замечательнейших образов художника, созданных мировой литературой. Оптимистический пафос «Моцарта и Сальери», нашедший наиболее яркое свое утверждение в словах Моцарта:

... гений и злодейство,
Две вещи несовместные —

обеспечивает неуываемую жизненность этой пушкинской трагедии.

5

По словам С. П. Шевырева, Пушкин говорил о замысле «Каменного гостя» еще в 1826 году, по возвращении из Михайловского.¹

К 1 марта 1828 года относится запись Пушкина в альбоме М. Шимановской, воспроизводящая три стиха из второй сцены «Каменного гостя»:

Из наслаждений жизни
Одной любви музыка уступает;
Но и любовь мелодия.²

Эти данные свидетельствуют о существовании первоначального замысла трагедии в 1826 году и набросков к ней в 1828 году. Отсутствие недошедших до нас черновиков и наличие лишь одной рукописи, которая воспроизводит характер последней стадии работы над трагедией, затрудняют изучение предшествовавших этапов ее творческой истории. Окончательное завершение работы над «Каменным гостем» относится к Болдинской осени 1830 года. Трагедия закончена 4 ноября 1830 года.

На основании изучения обширного круга привлеченных материалов, роль известных Пушкину пьес о Дон Жуане мирового

¹ «Москвитянин», 1841, ч. V, № 9, стр. 245.

² Воспроизведено в сб. «Рукою Пушкина», М.—Л., 1935, стр. 647. Подлинник в Музее Мидкевича в Париже.

репертуара может быть определена лишь в качестве отправного момента для создания совершенно оригинального и в высшей степени своеобразного произведения.¹

Если изучение «Каменного гостя», в части его реального комментария, привело исследователей к закономерным выводам об исключительной оригинальности пушкинской трагедии на фоне мировой драматургической традиции, то осмысление проблематики «Каменного гостя», по существу, ограничивается известными высказываниями об этой трагедии Белинского. Основное достоинство «Каменного гостя» Белинский видел в своеобразии и сложности характера Дон Гуана и в ярком воспроизведении местного колорита Испании. Основную же идею трагедии Белинский усматривал в том, что «оскорбление не условной, но истинно-нравственной идеи всегда влечет за собой наказание, разумеется, нравственное же».²

Позднейшие исследования о «Каменном госте» в большинстве случаев ставили перед собой задачи источниковедческого порядка или же сводили вопросы проблематики трагедии к анализу характера героя с целью установить его отличия от традиционного образа Дон Жуана в мировой литературе; это, в свою очередь, приводило к тому, что трагедия изучалась в пределах замкнутого литературного ряда, преимущественно — в аспекте пушкинского соревнования с великими образцами мировой литературы прошлого.

Вопрос о соотношении первоначального замысла «Каменного гостя» с его окончательным выражением представляет исключительную трудность: нет сомнений, однако, в том, что и в 1826 и в 1828 годах Пушкин написал бы иную трагедию, чем та, которая была им создана в Болдинскую осень 1830 года.

Решающее значение работы Пушкина над «Каменным гостем» во время пребывания в Болдине отчетливо видно из характера и особенностей текста последнего объяснения Дон Гуана и Доны Анны в четвертой сцене трагедии. Показательно, что над этой сценой Пушкин особенно много работал, настойчиво пробуя различные варианты и сочетания. По наблюдениям, сделанным Б. В. Томашевским, «стихи 90—102 сцены IV явились в результате двойной переработки. Весь этот монолог Дон Гуана <...> является последним дополнением к основному тексту. В истории развития художественного замысла он

¹ См. сводку данных по этому вопросу в комментарии Б. В. Томашевского к «Каменному гостю»: Пушкин, АН СССР, т. VII (1935), стр. 547—578.

² В. Г. Белинский, Полн. собр. соч., М.—Л., т. XII, 1926, стр. 215.

является как бы завершающим моментом, последним звеном.¹
Вот этот монолог:

Не правда ли — он был описан вам
Злодеем, извергом, о Доне Анна,
Молва, быть может, не совсем неправа,
На совести усталой много ала,
Быть может, тяготеет. Так, Разврата
Я долго был покорный ученик,
Но с той поры как вас увидел я,
Мне кажется, я весь переродился.
Вас полюбя, люблю я добродетель
И в первый раз смиренно перед ней
Дрожащие колена преклоняю.

Создаваемый этим монологом образ Дон Гуана, перерождающегося под влиянием любви к Доне Анне, столь резко противоречит всей мировой традиции в истолковании характера героя, что именно здесь с особенной яркостью проступает то новое, что внесено было Пушкиным в первоначальный замысел на последнем этапе работы над трагедией и что определило совершенно новое звучание всего произведения в целом. Это новое и должно быть раскрыто, исходя из особенностей внутреннего мира Пушкина данного периода и окружавшей его действительности.

Если внимательно присмотреться к особенностям системы образов «Каменного гостя», можно обнаружить одно, в высшей степени любопытное обстоятельство: образ Лауры является необязательным для развития сюжета о Дон Жуане в его традиционном варианте. Мировая традиция разработки этого сюжета канонизировала следующее основное соотношение главных действующих лиц всякой пьесы на эту тему таким образом: Дон Жуан—Дона Анна—Командор (или его статуя).

Между тем Пушкин, разрушая установившуюся и привычную традицию, вводит в свою трагедию образ Лауры. Более того, этот новый женский образ не только не является эпизодическим, но играет в произведении исключительно большую роль, пожалуй, не меньшую, чем образ Доны Анны.

С введением в трагедию образа Лауры традиционная ситуация нарушалась. Центр трагедии перемещался с отношений Дон Жуана к Доне Анне и Командору — на отношения Дон Гуана к Лауре и Доне Анне. Трагедия основывалась уже не на чувстве героя к Доне Анне и последующем возмездии со стороны Командора, но на резко контрастном противопоставлении характера более раннего чувства Дон Гуана к Лауре, с одной

¹ Пушкин, АН СССР, т. VII (1935), стр. 573.

стороны, и нового — и последнего чувства его к Доне Анне, с другой. В этом — принципиальное отличие «Каменного гостя» от всех предшествовавших Пушкину драматургических интерпретаций темы о Дон Жуане. Это самым решительным образом сказалось и на характере главного героя, который имеет мало общего с традиционным образом севильского обольстителя.

Воспроизведение традиционного образа Дон Жуана, обычно ассоциирующегося с множественностью его любовных похождения, не являлось основной задачей Пушкина. Его внимание было обращено на характер лишь последнего его чувства — к Доне Анне. Чтобы особенно подчеркнуть исключительность этого чувства, Пушкин вводит в трагедию контрастный Доне Анне образ Лауры.

Уже первая сцена легкими штрихами, как бы предварительно, намечает характерные черты этих двух женских образов. Образ Лауры уже чувствуется в противопоставлении «тамошних красавиц», в которых «жизни нет» — красавицам Мадрида; в восклицании Дон Гуана на вопрос Лепорелло («Теперь, которую в Мадриде Отыскивать мы будем?»): «О, Лауру!» и в оправдавшемся впоследствии предположении о возможной встрече у Лауры с «кем-нибудь»:

... а если кто-нибудь
Уж у нее — прошу в окно прыгнуть.

Черты образа Доны Анны угадываются уже в словах монаха о ней: («О, Дона Анна никогда с мужчиной Не говорит») и в нескольких беглых, но скульптурно-четких замечаниях Дон Гуана о ее наружности:

Ее совсем не видно
Под этим вдовьим черным покрывалом,
Чуть узенькую пятку я заметил.

Первая сцена — единственная, где имена Лауры и Доны Анны названы в непосредственной близости. В дальнейшем они будут резко разграничены между собой. Лауре будет отведена вся вторая сцена, без единого упоминания в ней о Доне Анне. Последней полностью посвящены третья и четвертая сцены, также не содержащие какого бы то ни было упоминания даже имени Лауры.

Исключительно четкие образы Лауры и Доны Анны выдержаны в тонах предельного контраста. Лаура и среда, ее окружающая, охарактеризованы словами Дон Карлоса:

Вокруг тебя
Еще лет шесть они толпиться будут,

Тебя ласкать, лелеить, и дарить
И серенадами ночными тешить
И за тебя друг друга убивать
На перекрестках ночью.

В противоположных тонах выдержан образ Доны Анны:

Я никого не вижу с той поры,
Как овдовела.

Яркими жизнерадостными красками рисуется облик Лауры, облагоустроенный мотивами искусства и вдохновения:

Да и теперь глаза твои блестят
И щеки разгорелись, не проходит
В тебе Восторг.

В иных красках предстает облик Доны Анны:

Смотрю на вас, когда склонившись тихо
Вы черные волосы на мрамор бледный
Рассыплете — и мнится мне, что тайно
Гробницу эту ангел посетил.

С образом Лауры непосредственно связано вложенное в ее уста описание роскошной южной летней ночи:

Приди — открой балкон. Как небо тихо;
Недвижим теплый воздух — ночь лимоном
И лавром пахнет, яркая луна
Блестит на синеве густой и темной.

в то время как улыбка сквозь слезы Доны Анны ассоциируется с апрелем:

Всё помню я свою потерю. Слезы
С улыбкою мешаю, как апрель.

Живой, непосредственный и не связанный житейскими условностями характер Лауры во многом определяется ее отношением к искусству:

Да, мне удавалось
Сегодня каждое движение, слово.
Я вольно предавалась вдохновенью,
Слова лились как будто их рождала
Не память рабская, но сердце. —

а ее отношение к любви — диалогом:

(<...> *Лаура останавливает Дон Карлоса*).

Лаура

Ты, бешеный! останься у меня,
Ты мне понравился; ты Дон Гуана

Напомнил мне, как выбрал меня
И стиснул зубы с скрежетом.

Дон Карлос

Счастливец!

Так ты его любила
(Лаура делает утвердительный знак)
Очень?

Лаура

Очень.

Дон Карлос

И любишь и теперь?

Лаура

В сию минуту?
Нет, не люблю. Мне двух любить нельзя.
Теперь люблю тебя.

Противоположными чертами характеризуется Дона Анна:

... мне вас любить нельзя,
Вдова должна и гробу быть верна.

Образ Доны Анны окрашивает всю трагедию в мягкие, лирические тона, сообщая ей исключительную внутреннюю красоту. Признание Доны Анны:

О Дон Гуан, как сердцем я слаба —

не противоречит ее образу в целом: Дона Анна не любила мужа и вышла за него по настоянию матери:

... мать моя
Велела мне дать руку Дон Альвару,
Мы были бедны, Дон Альвар богат.

Неискушенное сердце, трогательная простота и доверчивость сквозят в ее отношениях к Дон Гуану. Пушкин дает целую гамму тончайших оттенков зарождающегося чувства.

Не зная еще, что перед ней убийца ее мужа, Дона Анна оправдывает внушенное ею чувство Дон Гуана и не видит в нем ничего оскорбительного ни для себя, ни для высшей морали:

Вы узами не связаны святыми
Ни с кем — не правда ль? Полюбив меня,
Вы предо мной и перед Небом правы.

Пробудившееся в ней самой новое для нее чувство остается в силе и после того, как она узнает тайну Дон Гуана:

Ах если б вас могла я ненавидеть!

Однако ненависти в ее сердце нет, ибо Пушкин показывает победу нового чувства Доны Анны над верностью гробу, как победу жизни над смертью, как утверждение новой жизни. Эпизод, рисующий возвращение Доны Анны к жизни, поразителен по своей глубокой правдивости:

Д о н а А н н а

Ах если б вас могла я ненавидеть!
Однако ж надобно расстаться нам.

Д о н Г у а н

Когда ж опять увидимся?

Д о н а А н н а

Не знаю.

Когда-нибудь,

Д о н Г у а н

А завтра?

Д о н а А н н а

Где же?

Д о н Г у а н

Здесь.

Д о н а А н н а

О Дон Гуан, как сердцем я слаба.

В самом характере гибели Дон Гуана заложен глубокий смысл.

Уже Белинский отметил известное противоречие между содержанием «Каменного гостя» и его развязкой. Идея рока и возмездия оправдывала подобную развязку в средневековой легенде, но, разумеется, полностью утрачивала свое значение в условиях XIX века.

Весь этот эпизод с приглашением статуи Командора в третьей сцене и ее приходом в дом Доны Анны — в четвертой, в условиях нового содержания трагедии был нужен Пушкину отнюдь не в целях сохранения колорита средневековой легенды и даже не в композиционных целях, обеспечивающих традиционную развязку трагедии, но для того, чтобы наиболее ярко показать глубочайшее различие мира Лауры, от которого отходил

Дон Гуан, и мира Доны Анны, к которому он подходил, в связи с исключительностью нового его чувства.

В этом отношении показательно, что Пушкин сознательно подчеркивает непосредственную связь эпизода с приглашением статуи Командора в дом Доны Анны и обусловленной этим гибели Дон Гуана — с эпизодом убийства Дон Карлоса и свидания Дон Гуана с Лаурой у трупа убитого — во второй сцене трагедии. Именно здесь — ключ к пониманию всей трагедии в целом.

Напомним некоторые детали. Во второй сцене Лаура признается Дон Карлосу:

Теперь люблю тебя.

Через несколько минут Лаура уже пренебрежительно отзывается о нем:

Убит? прекрасно! в комнате моей!
Что делать мне теперь, повеса, дьявол?
Куда я выброшу его?

Когда Дон Гуан целует Лауру, она слабо останавливает его:

Постой... при мертвом!.. Что нам делать с ним? —

и соглашается с намерением Дон Гуана — вынести труп на расвете:

Только
Смотри — чтоб не увидели тебя.

Далее любовное свидание продолжается, несмотря на соседство трупа убитого соперника:

Дон Гуан

А признайся,
А сколько раз ты изменяла мне
В моем отсутствии?

Лаура

А ты, повеса?

Дон Гуан

Скажи... Нет, после переговоров.

В третьей сцене Пушкин намечает начальные моменты аналогичной ситуации уже в отношениях Дон Гуана и Доны Анны.

Сказать Доне Анне о своей любви к ней Дон Гуан мог лишь на кладбище, — единственном месте, где он видит Дону Анну.

Дона Анна искренно потрясена несоответствием признания обстановке:

О боже мой! и здесь, при этом гробел
Подите прочь.¹

Побежденная чувством Дон Гуана, она назначает свидание у себя дома:

Подите — здесь не место
Таким речам, таким безумствам. Завтра
Ко мне придите.

Однако то, что было возможным в мире Лауры, оказывалось невозможным и приобретало совершенно иной смысл в мире Доны Анны:

Статуя

Всё кончено. Дрожишь ты, дон Гуан.

Дон Гуан

Я? нет, Я звал тебя и рад, что вижу.

Статуя

Дай руку.

Дон Гуан

Вот она... о тяжело
Пожатье каменной его десницы!
Оставь меня, пусти-пусти мне руку...
Я гибну — конечно — о Дона Анна!

(Проваливаются).

Трагическая развязка «Каменного гостя» с огромной силой утверждает высокий пафос моральной чистоты подлинной человеческой любви.

Приглашением статуи убитого им Командора присутствовать при своем свидании с его вдовой Дон Гуан наносил тягчайшее оскорбление не только любви Командора к Доне Анне:

Когда бы знали вы, как Дон Альвар
Меня любил!.. —

но и самой Доне Анне, которая, несмотря на возникшее в ней новое чувство, продолжала хранить память о любви покойного мужа:

...ты отнял у меня
Всё, что я в жизни...

¹ Ср.: Постой... при мертвом!.. Что нам делать с ним?

«Каменный гость» — одна из самых глубоких и лирических трагедий в мировой литературе на тему о любви. Целую гамму тончайших, разнообразных и противоречивых оттенков этого чувства раскрывает Пушкин на всем протяжении трагедии, поднимая героя со ступени на ступень на пути к подлинной любви, возвышающей и облагораживающей человека.

Как и все «Маленькие трагедии», «Каменный гость» является произведением огромного обобщения, глубочайшей внутренней красоты и напряженности. В основе всякого подлинного художественного обобщения лежат мысли и чувства, так или иначе пережитые самим художником.¹ В процессе становления обобщенного художественного образа эти моменты еще более обогащаются и усложняются всем жизненным и социальным опытом писателя, приобретая характер, не вызывающий уже ассоциаций личного порядка.

Одним из серьезнейших моментов личной жизни Пушкина периода создания «Маленьких трагедий» была переоценка им предшествовавшего этапа и переживаний, характерных для ранних лет его творчества.

Все это в предельно-обобщенной форме и нашло свое отражение в «Каменном госте», углубив и усложнив характер первоначального замысла трагедии.

6

«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 переживаний 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 1665 года, попавшие в поле зрения Пушкина во время пребывания его в Болдине, вне всякого сомнения не явились бы стимулом к созданию про-

¹ «Да, я свято верю, что он вполне разделял безотрадную муку отверженной любви черноокой *Черкешенки*, или своей пленительной *Татьяны*, этого лучшего и любимейшего идеала его фантазии; что он, вместе с своим мрачным *Гиреем*, томился этою тоскою души, пресыщенной наслаждениями и все еще не ведавшей наслаждения; что он горел неистовым огнем ревности, вместе с *Заремой* и *Алеко* и упивался дикою любовью *Земфиры*; что он скорбел и радовался за свои идеалы, что журчанье его стихов согласовалось с его рыданиями и смехом» (В. Г. Белинский. «Литературные мечтания». Полн. собр. соч., т. I, 1900, стр. 364—365).

изведения, подобного «Пиру во время чумы», если бы Пушкин познакомился с ними в иное время и в иной обстановке. Именно поэтому и оказывались несостоятельными все попытки осмысления «Пира во время чумы», исходя из одних этих данных, вне учета реальной действительности, как сопровождавшей создание этой трагедии, так и предшествовавшей ее написанию. А эта действительность была и очень сложной и противоречивой. Она заставляла Пушкина то смотреть вперед «в надежде славы и добра», то — через год — оправдываться перед друзьями в этой своей надежде.

Едва успел Пушкин, почти одновременно, обратиться в «Стансах» — к Николаю со словами заступничества за декабристов и к последним — с выражением веры в то, что «темницы рухнут»,¹ как над ним самим нависла уже реальная угроза. В самом начале 1827 года было возбуждено дело о стихотворении «Андрей Шенье», в котором усмотрели намеки на декабрьские события 1825 года, хотя стихотворение было написано до 14 декабря.

Вы ж вздохнете ль обо мне,
Если буду я повешен? —

писал Пушкин Е. Н. Ушаковой в мае 1827 года.

Дело об «Андрее Шенье» тянулось до лета 1828 года и закончилось установлением за Пушкиным тайного политического надзора. Едва оно закончилось, как было начато другое, связанное с написанием «Гавриилады». К этому времени относится стихотворение «Предчувствие»:

Снова тучи надо мною
Собралися в тишине,
Рок завистливый бедою
Угрожает снова мне.

«Ты зовешь меня в Пензу, — писал в эти дни Пушкин Вяземскому, — а того и гляди, что я поеду далее,

Прямо, прямо на восток».²

Следующие два года были не менее тягостны: за каждым шагом Пушкина неотступно следили. Свобода передвижения была ограничена до крайности. На просьбу — отправиться в действующую армию — последовал отказ. На ходатайство о путешествии по Франции и Италии — также, с оскорбительной моти-

¹ «Во глубине сибирских руд», конец декабря 1826 года — первое число января 1827 года.

² Пушкин, т. 14, стр. 26.

вировкой, что «это слишком расстроит ваши денежные дела, а кроме того отвлечет Вас от Ваших занятий».¹ Результатом поездки Пушкина на Кавказ и в Арзрум явился запрос Бенкендорфа: «по чьему позволению предприняли вы сие путешествие».²

Даже тогда, когда Пушкин возвратился снова в Москву из разрешенной ему поездки в Петербург, последовал запрос Бенкендорфа: «К крайнему моему удивлению, услышал я <...>, что Вы внезапно рассудили уехать в Москву, не предвара меня».³ Пушкин вынужден был напомнить: «В 1826 году получил я от государя императора позволение жить в Москве».⁴

До какой степени все эти подозрения были тягостны для Пушкина, свидетельствует поистине трагическое его письмо к Бенкендорфу от 24 марта 1830 года. «С горестью вижу, — писал Пушкин, — что малейшие мои поступки вызывают подозрения и недоброжелательство. Простите, генерал, вольность моих сетований, но ради бога благоволите хоть на минуту войти в мое положение и оценить, насколько оно тягостно. Оно до такой степени неустойчиво, что я ежеминутно чувствую себя накануне несчастья, которого не могу ни предвидеть, ни избежать».⁵

Все это в сильнейшей степени отражалось и на обстоятельствах личной жизни Пушкина. «Г-жа Гончарова, — писал он Бенкендорфу, — боится отдать дочь за человека, который имел бы несчастье быть на дурном счету у государя».⁶ Уезжая в Болдино, Пушкин далеко не был уверен в своем будущем. «Я уезжаю в Нижний, — писал он Н. Н. Гончаровой, — не зная, что меня ждет в будущем. Если ваша матушка решила расторгнуть нашу помолвку <...>, — я подпишусь под всеми предложениями, какие ей угодно будет выставить <...> Быть может, она права, а неправ был я, на мгновение поверив, что счастье создано для меня. Во всяком случае, вы совершенно свободны».⁷ Ко всему этому пребывание в деревне сильно затягивалось из-за распространявшейся холерной эпидемии и невозможности, в связи с этим, покинуть Болдино. «Около меня Колера Морбус, — писал Пушкин Плетневу. — Знаешь ли, что это за зверь?».⁸

¹ Пушкин, т. 14, стр. 58, 398. (Подлинник на французском языке).

² Там же, стр. 49.

³ Там же, стр. 70.

⁴ Там же, стр. 71.

⁵ Там же, стр. 73, 403. (Подлинник на французском языке).

⁶ Там же, стр. 78, 406. (Подлинник на французском языке).

⁷ Там же, стр. 109, 415. (Подлинник на французском языке).

⁸ Там же, стр. 112.

Карантины отрезали Болдино почти на три месяца от остального мира. В своих письмах Пушкин часто сравнивает Болдино с островом: «Болдино имеет вид острова, окруженного скалами. Ни соседей, ни книг. Погода ужасная».¹

В таких условиях оказавшаяся в эти дни в поле зрения Пушкина растянутая драматическая поэма английского романтика Джона Вильсона «Чумный город»,² заключающая в себе ряд деталей и картин лондонской эпидемии чумы 1665 года, не могла не вызвать у Пушкина соответствующих ассоциаций и параллелей с окружавшей его реальной действительностью и особенностями его собственного положения.

Отталкиваясь от четвертой сцены первого акта этой поэмы и сохраняя целый ряд деталей и ситуаций показанной в ней картины, Пушкин воспользовался этим материалом для создания законченной и целостной трагедии исключительного своеобразия, глубоко отличной по своей направленности не только от данной сцены, но и от всей поэмы Вильсона в целом. Это было достигнуто не только тонкими и порой трудно уловимыми интонационными изменениями воспроизводимого текста, но и полной заменой двух вершинных моментов вильсоновской композиции — песенки Мери и гимна Председателя — новыми, целиком принадлежащими самому Пушкину, носящими резкую печать его индивидуальности и ничего общего не имеющими с оригиналом Вильсона.³

Обычно, характеризуя огромную идейную глубину и непреходящее мировое значение пушкинской трагедии, исследователи ограничиваются лишь этими вершинными моментами ее — песенкой Мери и, в особенности, Гимном Вальсингама в честь чумы. Однако и помимо этих двух моментов вся трагедия Пушкина в целом с неуклонной последовательностью развивает определенную идею, в корне противоположную той, какая положена в основу произведения Вильсона. Особенно показательны в этом отношении завершающие эпизоды того и другого произведений. У Вильсона появляющийся Священник пытается увести с собой сначала Молодого человека, а потом уже Вальсингама. Пушкин сосредоточивает усилия Священника на личности одного Вальсингама и придает совершенно иную идейную окраску всему эпизоду.

У Вильсона Председатель, отвечая Священнику, мотивирует свое желание остаться с пирующими — чувством безнадежности и глубоким презрением к собственному ничтожеству:

¹ Пушкин, т. 14, стр. 115, 417. (Подлинник на французском языке).

² John Wilson. The City of the Plague, Paris (1816).

³ Пушкин пользовался переизданием поэмы Вильсона в сб. «The Poetical Works of Milman, Bowles, Wilson and Barry Cornwall (Paris, 1829).

Why camest thou hither to disturb me thus?
 I may not, must not go! Here am I held
 By hopelessness in dark futurity,
 By dire remembrance of the past, — by hatred
 And deep contempt of my own worthless self.¹

Н. В. Яковлев в своем комментарии к «Пиру во время чумы», сравнивая данный текст Вильсона с соответствующим местом трагедии Пушкина, видит разницу между ними лишь в стремлении Пушкина к достижению максимальной сжатости и выразительности.² Между тем, изменения, вносимые Пушкиным, носят глубочайший принципиальный характер и решительным образом меняют не только мотивировку, но и весь образ Председателя. Чувство безнадежности мрачного будущего и глубокое презрение к своей ничтожной личности полностью исключены Пушкиным как не соответствующие всему образу певца Гимна в честь чумы:

Зачем приходишь ты
 Меня тревожить? Не могу, не должен
 Я за тобой идти: я здесь удержан
 Отчаяньем, воспоминаем страшным,
 Сознанием беззаконья моего.

Этой заменой «глубокого презрения к собственному ничтожеству» трагическим сознанием своего беззакония, Пушкин создавал образ, решительно отличающийся от вильсоновского.

Пушкин последовательно проводит этот принцип и далее. Заключительные слова ответа Председателя Священнику у Вильсона звучат так:

I hear thy warning voice — I know it strives
 To save me from perdition, body and soul.
 Beloved old man, go thy way in peace,
 But cursed be these feet if they do follow thee.³

Этот ответ Вальсингама Пушкин переводит в план глубочайшего обобщения. Председатель у Пушкина говорит уже не только

¹ «Зачем пришел ты сюда, чтобы меня смущать? Я не могу, не должен уходить. Меня здесь удерживает безнадежность мрачного будущего, ужасные воспоминания прошлого, ненависть и глубокое презрение к своему собственному ничтожеству» (перевод Н. В. Яковлева в комментариях к «Пиру во время чумы»: Пушкин, АН СССР, т. VII (1935), стр. 589 и 599).

² Пушкин, АН СССР, т. VII (1935), стр. 603.

³ «Я слышу твой предостерегающий голос — я знаю, он стремится спасти меня от гибели — гибели тела и души. Возлюбленный старец, иди с миром своей дорогой, но да будут прокляты мои ноги, если они последуют за тобой» (Пушкин, АН СССР, т. VII (1935), стр. 589, 599; разрядка моя, — Б. Г.).

о себе, как это имело место у Вильсона («... да будут прокляты мои ноги, если они последуют за тобой»), но о любом другом человеке, который последовал бы за Священником:

...слышу голос твой,
 Меня зовущий — признаю усилья
 Меня спасти... старик! иди же с миром;
 Но проклят будь, кто за тобой пойдет!

Поэтому заключительные слова данной фразы у Пушкина воспринимаются уже не как следствие личного конфликта Вальсингама с Священником, но как резкое столкновение двух непримиримых идейных начал — утверждения пути религиозного спасения и смирения — у Священника и отрицания этого пути — у Вальсингама.

Эти изменения, последовательно осуществлявшиеся Пушкиным, приводили к совершенно новому звучанию всего произведения в целом. Особенно показателен в этом отношении конец трагедии, решительно расходящийся с вильсоновским освещением этого эпизода.

Female voice

The fit is on him.
 Fooll thus to rave about a buried wife!
 Seel how his eyes are fix'd
 < >

Priest

Come, Walsingham!
 Master of revels
 O holy fhather! go.
 For mercy's sake, leave me to my despair.

Priest

Heaven pity my dear son. Farewell! farevell!
 (*The Priest walks mournfully away*).¹

Женский голос

¹ Он обезумел! глупец! Так бредить о похороненной жене! Смотрите! как прикован сго взор!
 < >

Священник

Пойдем, Вальсингам.

Председатель пира

О, святой отец, уходи! Во имя милосердия, предоставь меня моему отчаянию.

Как видим, Председатель у Вильсона просит Священника оставить его. Пожелав, чтобы Небо сжалилось над Вальсингамом, Священник печально уходит. Все осталось по-прежнему — и верность Председателя своему отчаянию, и убеждение Священника в своей правоте. Не то мы находим у Пушкина:

Женский голос

Он сумасшедший —
Он бредит о жене похороненной!

Священник

Пойдем, пойдем...

Председатель

Отец мой, ради бога,
Оставь меня!

Священник

Спаси тебя господь!
Прости, мой сын. (*Уходит. Пир продолжается.*
Председатель остается погруженный в глупую задумчивость).

Очевидно, в ответе Вальсингама Священник почувствовал такую значительность и силу, что последние слова его, завершающие всю трагедию, неожиданно звучат как признание духовной победы Вальсингама.

Борьба с судьбой, презрение к ее ударам и мужественная непреклонность, противопоставляемые опасности, — таков основной пафос пушкинского «Пира во время чумы».

Трагический конфликт вырастает из противопоставления грозной стихийной силы физически слабому человеку. Конфликт нарастает постепенно и разрешается победой гордой человеческой воли над стихией и смелым вызовом судьбе.

Песня Председателя с исключительной силой утверждает высокое человеческое достоинство и мужество, противопоставляемые ударам и превратностям судьбы. Она перекликается с мужественными строками «Предчувствия», а может быть, даже и с более ранним посланием «В Сибирь» (1827). Только произведение такого высокого пафоса и утверждения человеческой личности, ее достоинства и мужества могли вызвать знаменательную оценку со стороны Герцена идейно-политического зву-

Священник

Да сжалится Небо над тобою, дорогой сын мой! Прощай! Прощай!
(*Священник печально уходит*).

(Пушкин, АН СССР, т. VII (1935), стр. 590, 600).

чания поэзии Пушкина в период после поражения декабристов: «Одна лишь звонкая и широкая песнь Пушкина звучала в долинах рабства и мучений; эта песнь продолжала эпоху прошлую, наполняла мужественными звуками настоящее и посылала свой голос отдаленному будущему».¹

Вместе с тем, песня Председателя, утверждающая высокий пафос борьбы человека с враждебной стихией, является и своеобразной декларацией, с которой Пушкин переходил рубеж тридцатых годов.

7

Вопрос о соотношении драматургической поэтики «Маленьких трагедий» с теми принципами, к которым Пушкин пришел в процессе работы над «Борисом Годуновым», должен решаться с учетом двух обстоятельств.

С одной стороны, первоначальный замысел большинства «Маленьких трагедий» восходит ко времени пребывания Пушкина в Михайловском, когда еще были действительны воспоминания о работе над «Борисом Годуновым». Это обстоятельство позволяет предполагать, что на характере новых драматургических замыслов Пушкина мог в какой-то степени сказаться и опыт его работы над первой трагедией. С другой стороны, «Маленькие трагедии» отделены от «Бориса Годунова» пятью годами, в течение которых Пушкин неоднократно убеждался в том, что появлявшиеся в печати сцены из «Бориса Годунова» вызывали к себе совсем не то отношение, какого он ожидал.

Вся полемика, развернувшаяся в связи с опубликованием отдельных сцен «Бориса Годунова», крайне болезненно переживалась Пушкиным и, повидимому, приводила его к убеждению в несвоевременности появления трагедии и к выводам, что «нововведения опасны и, кажется, не нужны».

Последнее обстоятельство позволяет предположить, что драматургические особенности «Маленьких трагедий» непосредственно связаны с этими раздумьями Пушкина. Это подтверждается и вариантами общего названия «Маленьких трагедий»: «Драматические изучения», «Опыт драматических изучений».

Как и в «Борисе Годунове», Пушкин и в «Маленьких трагедиях» решает сложную задачу создания трагедии без любовной интриги. Из четырех «Маленьких трагедий» — три («Скупой рыцарь», «Моцарт и Сальери» и «Пир во время чумы») построены без какого бы то ни было участия любовного момента.

¹ А. И. Герцен. О развитии революционных идей в России. Полн. собр. соч. и писем, т. VI, 1919, стр. 365.

Восходят к опыту «Бориса Годунова» и подчеркнуто-лаконичные ремарки «Маленьких трагедий», дающие указание на вещественное оформление сцены: «В башне», «Подвал» («Скупой рыцарь»); «Комната», «Особая комната в трактире; фортепиано» («Моцарт и Сальери»).

Более глубокое сопоставление драматургических особенностей «Бориса Годунова» и «Маленьких трагедий» приводит, однако, к выводам о существенных изменениях в самом принципе раскрытия характеров героев и разрешения конфликта, которые внесены Пушкиным в драматургическую структуру «Маленьких трагедий» по сравнению с его первой трагедией.

Драматический конфликт в «Маленьких трагедиях» дается не в процессе его нарастания, но в самый момент разрешения. Вместо длительного процесса развития действия дается лишь кульминационный момент его, мгновенный взрыв чувств, в ярком свете которого становятся отчетливо видны основные стороны характеров героев.

Но данное обстоятельство отнюдь не означает того, что в «Маленьких трагедиях» Пушкин, в разрешении принципа драматургического раскрытия характеров, отошел от своих прежних завоеваний и сделал шаг назад — к классицизму. Поэтика классицизма полностью отвергает принцип многосторонности, а тем более, внутренней противоречивости сценических характеров. Уже в «Борисе Годунове» Пушкин решительно отошел от этого принципа: Шуйский — «представляет <...> странную смесь смелости, изворотливости и силы характера»; Самозванец «храбр, великодушен и хвастлив»;¹ под внешней бесстрастностью летописца живут жгучие политические страсти. В «Маленьких трагедиях» Пушкин не только не делает шага назад в этом отношении, но и еще более обостряет противоречивость сложных характеров своих новых героев. В потерявшем человеческий облик зловещем старом Бароне вдруг просыпается рыцарь, и Барон, солгавший перед Герцогом, бросает рыцарскую перчатку сыну как утверждение своей правоты:

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

Талантливый Сальери, рожденный «с любовью к искусству», мирно наслаждавшийся

Трудами и успехами друзей,
Товарищей моих в искусстве дивном —

¹ Н. Н. Раевскому, 30 января или 30 июня 1829 года: Пушкин, т. 14, стр. 47—48, 396. (Подлинник на французском языке).

убивает великого Моцарта, хотя сам признается:

⟨...⟩ никогда я зависти не знал,
О, никогда!..

Совершенно очевидно, что в этом отношении Пушкин не только не отходит от достижений своей первой трагедии, но и еще более развивает и углубляет их. Особенности же драматургического принципа раскрытия характеров в «Маленьких трагедиях» заключаются в том, что вместо длительного и постепенного их развития, как это имело место в «Борисе Годунове», характеры «Маленьких трагедий» показываются в момент наи-
высшего напряжения, обеспечивающего возможность полного выявления всех сторон духовного облика героя.

Эти новые особенности драматургического построения «Маленьких трагедий» отчетливо заметны в каждой из них.

Завершающие первую сцену «Скупого рыцаря» слова Альбера:

Проклятое житье!
Нет, решено — пойду искать управы
У герцога. —

говорят о том, что конфликт между сыном и отцом уже назрел к началу трагедии и что мысль просить управы у герцога возникла у Альбера и раньше, но он все медлил и только сейчас решился на эту крайнюю меру («Нет, решено»). Этот заключительный момент давно уже определившейся ситуации и развернут в «Скупом рыцаре».

Тот же принцип развертывания действия положен в основу и «Моцарта и Сальери». Слова Сальери в конце первой сцены:

Нет, не могу противиться я доле
Судьбе моей: я избран, чтоб его
Остановить —

говорят о том, что мысль об убийстве Моцарта возникла у Сальери и ранее, но он всячески противился ей и только сейчас, когда исключительность гения Моцарта раскрылась перед ним во всей своей полноте в только что исполненном произведении («Ты, Моцарт, бог, и сам того не знаешь; Я знаю, я»), Сальери окончательно укрепился в этом своем, давно уже на-
зревшем решении:

Теперь — пора! заветный дар любви,
Переходи сегодня в чашу дружбы.

Не противоречит этому принципу и более сложная композиция «Каменного гостя». Встреча с Доной Анной создала все предпосылки к мгновенному взрыву чувств, в свете которого

Герцог

Подите ж
В ту комнату. Я кликну вас.
(Альбер уходит; входит барон)

Замечателен по своей лаконичности и стремительности эпизод дуэли во второй сцене «Каменного гостя»:

Дон Карлос (ее не слушая)
Я жду. Ну что ж,
Ведь ты при шпаге.

Дон Гуан
Ежели тебе
Не терпится, изволь (бьются).

Лаура
Ай! ай! Гуан!..
(Кидается на постелю. Дон Карлос падает)

Дон Гуан
Вставай, Лаура, кончено.

Эта предельная сдержанность и экономность в использовании средств художественного выражения приводит в «Маленьких трагедиях» к поразительной закономерности развертывания действия.

Разговор с монахом в первой сцене «Каменного гостя»:

Монах
О, Дона Анна никогда с мужчиной
Не говорит.

Дон Гуан
А с вами, мой отец?

Монах
Со мной иное дело; я монах —

обеспечивает естественность последующего превращения Дон Гуана в монаха:

...отшельником смиренным
Я скрылся здесь — и вижу каждый день
Мою прелестную вдову...

Сценичность восприятия Пушкин в «Маленьких трагедиях» усиливает еще более широко применяемым, чем в его первой тра-

гедии, методом резкого контрастирования. Этот метод, используемый Пушкиным в самых различных его вариантах и оттенках, приводит в «Маленьких трагедиях» к крайней напряженности и драматизму положений. Бедность и рыцарская беспечность сына и сокровища отца, лежащие втуне, — таков основной контраст «Скупого рыцаря». Жертвенное и бескорыстное служение искусству Сальери и его же решение убить Моцарта — резкий контраст «Моцарта и Сальери». Мир, окружающий Лауру, в котором естественно убийство соперника и любовное свидание у его трупа, и мир Доны Анны, где «оскорбление не условной, но истинно-нравственной идеи всегда влечет за собою наказание, разумеется, нравственное же»,¹ — таков основной контраст «Каменного гостя». Страшная чума, сеющая повсюду смерть, и утверждение жизни в Гимне Вальсингама — контраст «Пира во время чумы».

Эти основные контрастные соотношения «Маленьких трагедий» усиливаются характерными особенностями и самого текста, где принцип контрастирования проводится Пушкиным с исключительным искусством, последовательно и широко:

Цвел юноша вечер, а нынче умер,
И вот его четыре старика
Несут на сгорбленных плечах в могилу.
(«Скупой рыцарь»).

... и наконец нашел
Я моего врага, и новый Гайден
Меня восторгом дивно упоил!
Теперь — порал! Заветный дар любви,
Переходи сегодня в чашу дружбы.
(«Моцарт и Сальери»).

Смотрю на вас, когда склонившись тихо,
Вы черные волосы на мрамор бледный
Рассыпаете — и мнится мне, что тайно
Гробницу эту ангел посетил.
(«Каменный гость»).

И Девы-Розы пьем дыханье —
Быть может — полное Чумы!
(«Пир во время чумы»).

Исключительно важными для понимания особенностей драматургической поэтики «Маленьких трагедий» являются их окончания. В этом отношении можно установить определенную за-

¹ В. Г. Белинский, Полн. собр. соч., т. XII, М.—Л., 1926, стр. 215.

кономерность при сопоставлении с знаменитым окончанием «Бориса Годунова», относящимся также к данному времени.¹

Завершающая ремарка «Бориса Годунова»: «Народ безмолвствует» — ставит зрителей и читателей перед сложнейшей проблемой, решение которой, однако, не дано, а скрыто за этой скупой формулой. «В этом безмолвии народа, — писал Белинский, — слышен страшный, трагический голос новой Немезиды, изрекающей суд свой над новой жертвой — над теми, кто погубил род Годуновых».² Под пером Ленина пушкинская формула о безмолвии народа приобретает революционное содержание. Говоря в статье «Революционные дни» (1905) о том, «что происходит в России?», Ленин призывал «почерпать из опыта сегодняшней истории уроки, которые пригодятся завтра, в другом месте, где сегодня еще „безмолвствует народ“ и где в ближайшем будущем в той или иной форме вспыхнет революционный пожар».³

В этом отношении ремарка Пушкина производит неизмеримо сильнейшее впечатление в чтении, нежели на сцене, где для сценического воплощения этого безмолвия реальных средств пока еще не найдено. Народ на сцене, в лучшем случае, будет молчать, но это молчание не есть еще то б е з м о л в и е, какое имел в виду Пушкин.

Короткая и афористическая концовка «Скупого рыцаря»:

Ужасный век, ужасные сердца! —

также предоставляет самому зрителю решать сложнейший вопрос — кто же более виноват: старый ли барон, безумная страсть которого привела его к тому, что он своим рыцарским словом, которое «много, много значит», покрыл свою страшную ложь на сына («Он... он меня Хотел убить»), или его сын, который, независимо от своих обвинений отца во лжи, повидимому, сам с нетерпением ожидал его скорейшей смерти («Ужель отец меня переживет?»).

Окончание «Моцарта и Сальери»:

...но ужель он прав,
И я не гений? Гений и злодейство
Две вещи несовместные. Неправда:
А Бонаротти? или это сказка
Тупой, бессмысленной толпы — и не был
Убийцею создатель Ватикана? —

¹ Напомним, что беловая рукопись 1826 года имела другое окончание.

² В. Г. Белинский. Сочинения Александра Пушкина, статья X. Полн. собр. соч., т. XII, М.—Л., стр. 175.

³ В. И. Ленин, Сочинения, изд. 4-е, т. 8, стр. 84.

ставит зрителя перед новым тревожным вопросом, тем более, что содержание трагедии как будто не дает оснований думать, что сам Сальери «с его глухой славой», искренне смотрел на себя как на гения.

Окончание «Каменного гостя»:

Я гибну — кончено — о Дона Анна!

(Проваливаются). —

утверждая этим последним обращением к Доне Анне искренность Дон Гуана, оставляет, однако, неразрешенным вопрос о его праве на счастье.

«Каменный гость» вызывал к себе особенно восторженное отношение Белинского. «Теперь мы приблизились, — писал великий критик, — к перлу созданий Пушкина, к богатейшему, роскошнейшему алмазу в его поэтическом венке <...> Какая дивная гармония между идеей и формой! Какой стих, прозрачный, мягкий и упругий, как волна, благозвучный, как музыка! Какая кисть, широкая, смелая, как будто небрежная, какая антично-благородная простота стиля! Какие роскошные картины волшебной стороны, где ночь лимоном и лавром пахнет!». Так же восторженно отзывался Белинский и об остальных «Маленьких трагедиях», составивших целую эпоху в истории развития русской реалистической драматургии.¹

8

Параллельно с «Маленькими трагедиями» продолжалась работа Пушкина над «Русалкой» — драматическим произведением исключительного своеобразия, до известной степени синтезировавшим драматургические достижения и «Бориса Годунова» и «Маленьких трагедий». Речь идет о незавершенной драме из народной жизни, которая самим Пушкиным не была озаглавлена и появилась в свет вскоре после смерти Пушкина в «Современнике» под редакционным заглавием «Русалка».²

С первого взгляда «Русалка» резко отличается и от «Бориса Годунова» и от «Маленьких трагедий» и по содержанию и по форме. Вместе с тем, некоторые ее особенности позволяют сближать эту драму как с «Борисом Годуновым», так и с «Маленькими трагедиями». В отличие от последних «Русалка» всецело построена на материале русской народной жизни. В этом отношении она ближе к народной основе первой пушкинской траге-

¹ В. Г. Белинский. Сочинения Александра Пушкина, статья XI. Полн. собр. соч., т. XII, М.—Л., стр. 203.

² «Современник», т. VI, 1837, № 2, стр. 1—32.

дии. До известной степени сближает «Русалку» с «Борисом Годуновым» и протяженность ее действия во времени. Между первой и последней сценами драмы проходит семь лет, в то время как в «Маленьких трагедиях» действие разворачивается на протяжении от одного до нескольких дней. Эта длительность действия «Русалки» во времени позволяет Пушкину вновь, как и в «Борисе Годунове», показывать характеры сценических героев в их развитии, «в зависимости от обстоятельств», воздействующих на них на всем протяжении действия драмы.

В то же время «Русалка» некоторыми другими своими сторонами ближе к «Маленьким трагедиям». Глубокий, социально заостренный психологизм этой драмы раскрывается во всей своей сложности не на широком фоне политической борьбы, как это имело место в «Борисе Годунове», но в аспекте глубокой внутренней драмы героев, что, однако, отнюдь не снижает социальной остроты всей драмы в целом. То же следует сказать и об элементе фантастики, отсутствующей в «Борисе Годунове, но играющей довольно значительную роль в сюжетном построении как «Русалки», так и «Каменного гостя».

Все эти особенности «Русалки», равно как и закономерность появления ее темы в творчестве Пушкина, всецело определяются временем ее замысла и написания.

«Русалка» была задумана Пушкиным в период между «Борисом Годуновым» и «Маленькими трагедиями». Работа над драмой была начата, повидимому, в конце 1829 года и продолжалась до середины 1832 года. Отдельные нити замысла, как кажется, тянутся еще к концу 1826 года.¹

Незначительное количество дошедших до нас черновиков «Русалки»² и отсутствие в них достаточных данных для суждений о характере и особенностях творческого процесса, а также полное отсутствие упоминаний о «Русалке» в переписке Пушкина, крайне затрудняют изучение творческой истории драмы.

Ключом к определению генезиса «Русалки» в пушкинском творчестве второй половины двадцатых годов является народная основа этой драмы и мир образов народного творчества, который окружал Пушкина в период его Михайловской ссылки.

Эта стихия народного творчества повседневно давала о себе знать то в песнях и сказаниях слепцов и странников у ворот

¹ См.: «Как счастлив я, когда могу покинуть...» (1826).

² Начало сцены «Берег Днепра. Мельница», кончая словами мельника: «Пойду тебе готовить угощенье»; сцена «Светлица» и начало следующей сцены «Днепр. Ночь», включающее первый монолог князя и первую песню и первый диалог русалок. Кроме того, сохранился вариант начала сцены «Светлица», написанный, в отличие от основного, народным стихом.

Святогорского монастыря, то в старинном обряде крестьянской свадьбы, то в сказках няни. «Что за прелесть эти сказки! — писал Пушкин брату, — каждая есть поэма!».¹ Сказки и песни, записывавшиеся Пушкиным в Михайловском, не только воспринимались им в их эстетической значимости, но и раскрывали основные черты русского народного характера и русской национальной истории. Непосредственно под впечатлением песен о Степане Разине и его сыне Пушкин просил брата прислать ему материалы по биографии «Сеньки Разина, единственного поэтического лица русской истории».

Это воздействие народного творчества сыграло в художественном развитии Пушкина совершенно исключительную роль. Оно помогло ему несравненно глубже, чем это имело место у любого из его современников, поставить и разрешить проблему народности. «Есть образ мыслей и чувствований, — писал Пушкин в 1825—1826 годах, — есть тьма обычаев, поверий и привычек, принадлежащих исключительно какому-нибудь народу». Все это придает «каждому народу особенную физиономию, которая более и<ли> менее отражается в зеркале поэзии».²

Все эти особенности русского народного склада и характера именно с этого времени начали отражаться с особенной силой и красотой «в зеркале поэзии» самого Пушкина. Одно за другим в его творчестве появляются такие произведения, как «Жених» (1825), «Песни о Стеньке Разине» (1826), «Всею красны боярские конюшни...» (1827), «Утопленник» (1828), «Сказка о попе и о работнике его Балде» (1830), «Сказка о царе Салтане» (1831) и т. д. В этот ряд должна быть поставлена и «Русалка».

В период своей Михайловской ссылки Пушкин записал около сорока русских народных песен, позднее переданных им известному собирателю русского народного творчества П. В. Киреевскому. Со слов последнего П. И. Бартнев рассказывал: «Пушкин с великою радостью смотрел на труды Киреевского, перебирал с ним его собрание, много читал из собранных им песен и обнаруживал самое близкое знакомство с этим предметом. Еще прежде, через Соболевского, он доставил Киреевскому тетрадку Псковских песен, записанных с голоса, частью собственной рукою Пушкина, частью другой рукою (около 40 песен)».³

¹ Пушкин, т. 13, стр. 121, 129, 135.

² «О народности в литературе», 1825—1826: Пушкин, т. 11, стр. 40.

³ «Рассказы о Пушкине, записанные со слов его друзей П. И. Бартневым в 1851—1860 годах». М., 1925, стр. 52—53.

Пушкин передал П. В. Киреевскому свои записи русских народных песен в начале тридцатых годов, уже после того, как им была оставлена работа над «Русалкой». В первые же годы по возвращении из ссылки, и особенно в 1828—1829 годах, Пушкин сам задумывал издание сборника русских песен и серьезно занимался изучением и систематизацией их.

К этому времени и относится начало работы Пушкина над «Русалкой», наиболее ранние черновики которой находятся среди черновиков других произведений Пушкина, более или менее точно датируемых концом 1829 года.

Непосредственная связь «Русалки» с кругом русских народных песен, не только известных Пушкину, но и лично им записанных, — не подлежит сомнению. Во второй сцене, рисующей свадьбу князя, хор девушек поет одну из свадебных песен, записанных самим Пушкиным:

Бестолковый сватушко!
По невесту ехали,
В огород заехали.¹

Сопоставления фольклорных мотивов пушкинской драмы и мотивов подлинных русских народных песен, в том числе и записанных самим Пушкиным, производились неоднократно.

Несравненно более важным обстоятельством является, однако, то, что русские народные песни раскрывали перед Пушкиным подлинные черты народной жизни, рисовали яркие образы народного горя и радости, говорили о тяжелой женской судьбе, о семейных и любовных трагедиях. В ряде песен, записанных Пушкиным, рассказывалось о судьбе молодца, вынужденного жить с нелюбимой женой.

С угрюмой женою тебе век вековать,
Со мной красной девицей — ночь ночевать.²

Как вечер меня молодка огорчила,
Мне несносную насмешку насмеляла:
— Отступися, мне сказала, отвяжися,
У тебя своя жена, с ней и целуйся!³

В одной из песен, записанных Пушкиным, поется о горе девушки, которую разлюбил и обманул ее прежний друг:

Греет, греет солнушко
Зимой, не по-летнему:
Любит, любит миленький,

¹ Сб. «Рукою Пушкина», М.—Л., 1935, стр. 425.

² «Беседа моя, беседашка...». Там же, стр. 447.

³ «Уродился я несчастлив, бесталанлив...». Там же, стр. 441.

Любит не попрежнему.
Любил, всё обманывал,
Другу подговаривал.¹

В другой песне, также записанной Пушкиным, тот же образ женского горя разработан еще глубже:

Что не греть солнцу зимой против летнего,
Не светить месяцу летом против зимнего,
Не любить тебе меня пуще прежнего!²

Как известно, этот образ введен Пушкиным и в позднейшую его песню о Яныше королевиче (1834), в которой некоторые исследователи неправоммерно усматривают пересказ сюжета, недосказанного в «Русалке».³ Действительно, и в том и в другом произведении наличествует целый ряд аналогичных положений, начиная от разорванного Елицей ожерелья и кончая последним свиданием Яныша с водяной царицей на берегу Моравы.

Однако нетрудно заметить и весьма существенную разницу между «Янышем Королевичем» и «Русалкой». В песне о Яныше королевиче и покинутой им девушке, ставшей впоследствии водяной царицей, сюжет строится всецело на любовной драме, которая раскрывается вне какого бы то ни было социального ее осмысления. Об этом говорят и заключительные строки песни:

«Слаще прежнего нам не целоваться,
Крепче прежнего меня не полюбишь.
Расскажи-ка мне лучше хорошенько,
Каково, счастливо ль поживаешь
С новой любовью, с молодой женою?»
Отвечает Яныш королевич:
«Против солнышка луна не пригреет,
Против милой жена не утешит».

Между тем, сюжет «Русалки» глубоко социален. Мимолетное любовное увлечение князя приносит с собой для семьи мельника страшную и непоправимую катастрофу.

Размеры несчастья, постигшего семью мельника, подчеркиваются скупыми деталями картины запустения этих, когда-то счастливых мест:

Тропинка тут вилась — она заглохла,
Давно-давно сюда никто не ходит.

¹ «Долина-долинушка...». В сб. «Рукою Пушкина», М.—Л., 1935, стр. 443.

² «Ах ты, молодость, моя молодость...». Там же, стр. 442.

³ См., например, комментарии к «Русалке»: Пушкин, АН СССР, т. VII (1935), стр. 635.

Сама природа, как и в хорошо известном Пушкину «Слове о полку Игореве», принимает участие в жизни героев и как будто мстит князю за горе, какое он принес этим местам:

Что это значит? листья
Поблекнув вдруг свернулись и с шумом
Посыпались как пепел на меня.

Социальная острота разыгравшейся трагедии подчеркивается Пушкиным неоднократно и достаточно определенно. Она звучит и в горьких сетованиях покинутой князем дочери мельника:

Им любо сердце княжеское тешить
Бедами нашими, а там прощай,
Ступай, голубушка, куда захочешь, —

и в ответе безумного мельника на слова князя: «Не хочешь ли пойти в мой терем?»:

В твой терем? нет! спасибо!
Заманишь, а потом меня, пожалуй,
Удавишь ожерельем.

«Русалка» осталась незавершенным произведением Пушкина. Конец ее не известен. Дошедший до нас неполный беловой список драмы включает пять законченных сцен и начало шестой, повидимому, последней сцены. Переписку набело Пушкин оставил не ранее середины 1832 года, как можно думать, в связи с возникшими, но не осуществленными планами переработки конца драмы. Намеченная переработка должна была идти главным образом в плане перестановки некоторых средних сцен и соединения эпизодов встречи князя с безумным мельником и появления Русалочки — в одну сцену и, в конечном счете, не затрагивала ни содержания, ни концепции всего произведения. Это дает возможность, независимо от отсутствия конца драмы, сделать некоторые выводы о месте «Русалки» в ряду других драматических произведений Пушкина.

Задуманная и начатая в период между «Борисом Годуновым» и «Маленькими трагедиями», «Русалка» сохраняет черты преемственности от первой пушкинской трагедии и, в то же время, намечает путь, который приведет к драматическим особенностям «Маленьких трагедий». Вместе с тем, следует учесть, что работу над «Русалкой» Пушкин продолжал и после окончания «Маленьких трагедий». Последнее обстоятельство заставляет предположить, что на последнем этапе работы над «Русалкой» Пушкин уже мог учитывать и опыт своей работы над «Маленькими трагедиями».

Традиции «Бориса Годунова» сказались в большом количестве привлеченных к действию лиц и в, несравненно большем, чем это имеет место в любой из «Маленьких трагедий», соблюдении принципа сценичности. Кроме основных героев драмы, в действие вовлечен ряд второстепенных и эпизодических персонажей (сват, конюший, дружок, сваха, мамка, ловчий, гости, девушки, русалки), кроме того, в «Русалке» участвуют два хора — девушек и русалок.

С «Борисом Годуновым», как было отмечено выше, «Русалку» сближает и продолжительность действия и связанный с этим принцип показа характеров героев, раскрывающихся под влиянием обстоятельств, воздействующих на них. Гибель дочери в первой сцене драмы влечет за собой помешательство отца, и безумный старик в четвертой сцене — уже не тот мельник, какой изображен в начале драмы.

Этот, столь характерный для «Бориса Годунова» принцип построения характеров героев в их развитии под влиянием воздействующих на них обстоятельств соединяется в «Русалке» с тем углубленным психологическим анализом, какой становится особенно показательным для следующего за «Борисом Годуновым» этапа драматургического творчества Пушкина, ознаменованного появлением «Маленьких трагедий».

В этом отношении особенно примечательна первая сцена «Русалки».

На протяжении этой сравнительно небольшой сцены Пушкин не только нарисовал убедительные и четкие образы своих героев, но и раскрыл глубокую человеческую трагедию, проследив ее на всех этапах развития — от ожидания князя не подзревающей о его намерениях девушкой до ее самоубийства в конце сцены. Тонко и глубоко раскрыты переживания дочери мельника от глубокой веры в любовь князя в начале сцены до отречения от него в конце ее.

Беспокойством за любимого отмечены ее трогательные сцены в начале сцены:

То думала, что конь тебя занес
 В болото или пропасть, что медведь
 Тебя в лесу дремучем одолел,
 Что болен ты, что разлюбил меня —
 Но слава богу! жив ты, невредим,
 И любишь всё попрежнему меня;
 Неправда ли?

Ответ князя вызывает в ней беспокойство. Она улавливает в нем какую-то перемену:

Когда ты весел, издали ко мне
Спешешь и кличешь — где моя голубка,
Что делает она?
< >
А нынче — слушаешь меня ты молча.

Даже тогда, когда князь сообщает о необходимости расстаться, разлука все еще не укладывается в ее сознании:

Для тебя
Я всё готова... нет не то... Постой —
Нельзя, чтобы навеки в самом деле
Меня ты мог покинуть... Всё не то...
Да!.. вспомнила: сегодня у меня
Ребенок твой под сердцем шевельнулся.

Подлинным и глубоким драматизмом проникнуты ее переживания после отъезда князя:

Родимый, он уехал. Вон он скачет! —
И я, безумная, его пустила,
Я за полы его не уцепилась,
Я не повисла на узде коня!
Пускай же б он с досады отрубил
Мне руки по локоть, пускай бы тут же
Он растоптал меня своим конем!

Понемногу она начинает понимать страшную правду:

И мог он
Как добрый человек со мной прощаться,
И мне давать подарки — каково! —
И деньги! выкупить себя он думал,
Он мне хотел язык засеребрить.

Трагически звучат ее последние слова:

Мы развенчались.

«Русалка» глубоко и органически реалистична, несмотря на введенный в действие элемент народной фантастики. Эта фантастика еще резче подчеркивает реальность и социальную остроту происшедшей на земле трагедии.

Стремлением обеспечить полную и безусловную реалистичность драмы следует объяснить и исключение Пушкиным из текста сцены «Княжеский терем» большого эпизода, описывающего появление утопившейся дочери мельника на свадебном пиру князя («Девушка под покрывалом переходит через комнату»). Введением элемента комизма:

Д р у ж к о

... Зачем пустили эту девку?

С л у г а

Какую?

Д р у ж к о
Мокрую.

С л у г а

Мы мокрых девок

Не видели —

Пушкин, несомненно, преследовал цель несколько разрядить создававшееся странное впечатление от таинственного появления русалки среди живых людей. Однако эта мера не исправляла положения. Показ русалок в соответствующей обстановке — на дне или берегу реки — не противоречит реалистичности изображения «земных» сцен с действующими в них живыми людьми, ибо к такому представлению о русалках наше сознание подготовлено народными сказками, воспринимающимися вне всяких ассоциаций с реальностью. Появление же русалки на пиру среди живых людей, тем более с такими натуралистическими деталями, как мокрый след ее, разительно противоречит изображаемой реальной действительности, — и Пушкин решительно исключил этот эпизод.

По социальной остроте «Русалки», раскрывающей в тяжелой жизненной трагедии простой крестьянской девушки непримиримые противоречия различных социальных слоев общества, низкие моральные качества привилегированной верхушки этого общества, пушкинская драма, безусловно, не имела предшественниц ни в «Бедной Лизе» Карамзина, ни в многочисленных драматических переделках карамзинской повести.

В этом отношении пушкинская «Русалка», несмотря на свою незавершенность, является значительным шагом на пути создания народной драмы, написанной на «наречии, понятном народу», воспроизводящей «страсти сего народа», затрагивающей «струны его сердца», как о том писал Пушкин в своей незаконченной статье 1830 года о возможности создания русской народной драмы.





Глава V

ОТ «МАЛЕНЬКИХ ТРАГЕДИЙ» К «СЦЕНАМ ИЗ РЫЦАРСКИХ ВРЕМЕН»

Если бы можно было вполне высказывать свои мнения, то мы сказали бы даже, что «Сцены из рыцарских времен» должны быть в художественном отношении поставлены не ниже «Бориса Годунова», а, быть может, и выше.

Чернышевский.

1

«Моровая полоса, — писал Герцен, — идущая от 1825 до 1855 года, скоро совсем задвинется; человеческие следы, заметные полицией, пропадут, и будущие поколения не раз останутся с недоумением перед гладко убитым пустырем, отыскивая пропавшие пути мысли, которая в сущности не прерывалась. Повидимому, поток был остановлен, Николай перевязал артерию, но кровь переливалась проселочными тропинками».¹

На обломках разгромленного движения поднималось новое поколение, пробужденное к жизни катастрофой на Сенатской площади. К этому поколению принадлежали Полежаев и Герцен, Лермонтов и Огарев, Белинский и братья Критские, Сунгуров и многие другие, не оставившие своего имени в истории. Шестнадцатилетний Лермонтов взволнованно отзывался на парижские события в июле 1830 года и мечтал в своем «Предсказании» о том годе, «когда царей корона упадет».

Лучших представителей поколения Герцена, вступавших в аудитории Московского университета, сопровождала «неотлучная мысль», «что здесь совершатся наши мечты, что здесь мы бросим семена, положим основу союзу. Мы были уверены, что

¹ А. И. Герцен. Былое и думы. Полн. собр. соч. и писем, т. XIII. Пгр., 1919, стр. 27—28.

из этой аудитории выйдет та фаланга, которая пойдет вслед за Пестелем и Рылеевым, и что мы будем в ней».¹

Жестокие разочарования выпали на долю этого поколения и почти непреодолимые трудности встали на его пути. Полежаев был отдан в солдаты, Белинский и Лермонтов исключены из университета, в 1834 году были арестованы Герцен и Огарев и разгромлен и сослан кружок Сунгурова.

«После декабристов, — писал Герцен, — все попытки основывать общества не удавались, действительно: бедность сил, неясность целей указывали на необходимость другой работы, — предварительной, внутренней».²

«Порой великих разочарований» назвал это время Чаадаев в письме к Пушкину и признавался, что самый почерк последнего напомнил ему «время, которое, правда, немногого стоило, но всё же было не лишено надежд».³ Возобновившееся на рубеже тридцатых годов общение с Чаадаевым напоминало и самому Пушкину время, которое «было не лишено надежд», и он даже намеревался продолжить в переписке с Чаадаевым «беседы, начатые в свое время в Царском Селе и так часто с тех пор прерывавшиеся».⁴

Но и Чаадаев и Пушкин, правда, уже с различных позиций, оба видели невозможность искусственной гальванизации старых надежд в той форме, какая была для них естественна в начале двадцатых годов. «То, что некогда слыло скрытным учением гиерофантов, — писал Пушкин несколько позднее, — было потом обнародовано, проповедано на площадях и навек утратило прелесть таинственности и новизны».⁵ И Чаадаев и Пушкин оба искали новых путей духовной жизни и деятельности, которые могли бы обеспечить в новое время сохранение преемственности со старым и намечали бы перспективы движения к будущему. В этом отношении Чаадаев возлагал большие надежды на Пушкина, не совсем, однако, понимая особенности позиции последнего в новое время. Чаадаеву казалось, что Пушкин «склоняется перед мнением толпы», то есть перед мнением тех, которые были не на стороне восставших. Вместе с тем, эти колебания Пушкина отнюдь не расценивались Чаадаевым как решающие.

¹ А. И. Герцен, Полн. собр. соч. и писем, т. XII, Пгр., 1919, стр. 108.

² Там же, стр. 135.

³ Письмо П. Я. Чаадаева Пушкину, 18 сентября 1831 года: Пушкин, т. 14, стр. 226, 437. (Подлинник на французском языке).

⁴ П. Я. Чаадаеву, 6 июля 1831 года: Пушкин, т. 14, стр. 187, 430. (Подлинник на французском языке).

⁵ Александр Радищев: Пушкин, т. 12, стр. 31.

«Нет в мире духовном зрелища, — писал Чаадаев Пушкину, — более прискорбного, чем гений, не понявший своего века и своего призвания. Когда видишь, что человек, который должен господствовать над умами, склоняется перед мнением толпы, чувствуешь, что сам останавливаешься в пути. Спрашиваешь себя: почему человек, который должен указывать мне путь, мешает мне идти вперед? Право, это случается со мной всякий раз, когда я думаю о вас, а думаю я о вас так часто, что устал от этого <...> Я убежден, что вы можете принести бесконечную пользу несчастной, сбившейся с пути России. Не измените своему предназначению, друг мой».¹

Основной ошибкой при определении социально-политических позиций Пушкина в тридцатые годы являлось то, что к решению данной проблемы подходили с теми же критериями, что и к периоду десятых—начала двадцатых годов, между тем как в тридцатые годы действительность была значительно более сложной, ибо в этот период уже во весь рост вставал вопрос о путях буржуазного развития России. К основной проблеме — самодержавие—крепостное право — присоединялись и требовали своего разрешения новые — буржуазия—дворянство и буржуазия—народ.

Начало тридцатых годов ознаменовалось крупнейшими событиями общеевропейского значения. Июльская буржуазная революция 1830 года во Франции вызвала отзвуки почти во всей Европе. Вслед за этим произошли значительные политические события, имевшие еще более непосредственное отношение к России — польское восстание 1830—1831 годов. В самой России прокатывались волны «холерных» бунтов в среде крестьянства и в военно-солдатских поселениях.

События во Франции приковывали всеобщее внимание. «Мы следили, — писал Герцен, — шаг за шагом за каждым словом, за каждым событием, за смелыми вопросами и резкими ответами, за генералом Лафайетом и за генералом Ламарком; мы не только подробно знали, но горячо любили всех тогдашних деятелей, разумеется, радикальных, и хранили у себя их портреты, от Манюеля и Бенжамена Констана до Дюпон де Лера и Армана Кареля».² В ореоле революционной романтики воспринимал эти события и шестнадцатилетний Лермонтов.³

¹ Письмо Чаадаева Пушкину, март—апрель 1829 года: Пушкин, т. 14, стр. 44, 394. (Подлинник на французском языке).

² А. И. Герцен. Былое и думы. Полн. собр. соч. и писем, т. XII, Пгр., 1919, стр. 125.

³ «10 июля 1830 г.», «30 июля 1830 г. Париж». Последнее стихотворение связано с известием о прокламациях Тьера и Минье, обнародо-

Однако французская крупная буржуазия не хотела республики и не допустила ее. Июльская революция, по выражению Герцена, только испугала буржуазию своим призраком и «она тотчас нашла своего мещанина-короля».

После окончательного закрепления победы французской буржуазии явной и очевидной становилась именно эта буржуазная сторона нового порядка во Франции. «Их король с зонтиком подмышкой, — писал Пушкин Е. М. Хитрово 21 января 1831 года, — чересчур уж мещанин».¹

Все более и более отчетливо выявлявшийся буржуазный характер новой западной демократии, бесчеловечной в своем скрытом цинизме эксплуатации и накопления, вызывал резко отрицательное отношение со стороны Пушкина. Это нашло выражение и в последующих высказываниях его по данному вопросу в «Путешествии из Москвы в Петербург» (1833—1835) и в «Джоне Теннере» (1836).

Все эти особенности общеевропейского и американского развития, так же как и напряженная обстановка в самой России, неизбежно приводили к необходимости переоценки целого ряда положений, казавшихся незыблемыми ранее и обнаруживших свою несостоятельность в настоящее время. Так, борьба с абсолютизмом, которая совсем еще недавно заставляла передовых представителей дворянской интеллигенции идти на жертвенный подвиг во имя народа, — в обстановке тридцатых годов прошлого века приводила в Европе и Америке к господству новой буржуазии, к неограниченной власти «аристократии богатств», нового хозяина жизни. «С изумлением увидели, — писал Пушкин о лицемерии американских буржуазных «свобод», о бесчеловечной эксплуатации простого народа в Америке, — демократию в ее отвратительном цинизме, в ее жестоких предрассудках, в ее нестерпимом тиранстве. Всё благородное, бескорыстное, всё возвышающее душу человеческую — подавленное неумолимым эгоизмом и страстию к довольству (comfort); < . . . > рабство негров посреди образованности и свободы».²

Между тем и сама Россия начинала быстро двигаться по пути капиталистического развития. Ярким свидетельством возникновения и стремительного развития новых общественных отношений и складывавшихся на их основе характеров и типов являлась трактовка их в русской литературе 1830-х годов. Таков

ванных 30 июля: «Карл X не может более оставаться в Париже: он пролил народную кровь» и т. д.

¹ Пушкин, т. 14, стр. 148, 423. (Подлинник на французском языке).

² Джон Теннер (1836): Пушкин, т. 12, стр. 104.

Германн в «Пиковой даме» (1833) — «человек без нравственных правил и без веры»,¹ с профилем Наполеона и душой Мефистофеля, идущий на все, ради достижения одной цели в жизни — денег, богатства.

Характерен для этого времени и план обогащения, осуществляемый Чичиковым путем превращения в меновую стоимость «неосязаемого чувствами звука» — по его собственному выражению, — то есть имен давно умерших крестьян, сбываемых разоряющимися помещиками.

Процесс экономической деградации дворянства усиливался с каждым днем, в то же время буржуазия укреплялась и обогащалась. «Но Москва, утратившая свой блеск аристократический, — писал Пушкин, — процветает в других отношениях: промышленность, сильно покровительствуемая, в ней оживилась и развилась с необыкновенною силою. Купечество богатеет и начинает селиться в палатах, покидаемых дворянством».²

Раздробление дворянских поместий обуславливало переход помещичьих земель в руки буржуазии. Обозначился процесс выделения капиталистических элементов и из среды крепостного крестьянства, а в связи с этим, и общий процесс его дифференциации. Родоначальник известной фамилии фабрикантов Морозовых, Савва Морозов, выкупился из крепостной зависимости в 1820 и умер в 1862 году, уже будучи владельцем двух больших фабрик.³

Потенциально уже был намечен путь, который в недалеком будущем приведет не только к выделению из среды крепостного крестьянства таких элементов, как бурмистр Софрон, фактически более владеющий Шипиловкой, чем сам г. Пеночкин у Тургенева, но и к покупке с торгов Лопахиным вишневых садов бывших его господ Раневских.

Сложные и глубоко знаменательные процессы происходили и в основной массе крестьянства, продолжавшей, как и прежде, испытывать тяжелый гнет крепостничества, заметно усиливавшийся по мере проникновения капиталистических отношений и в деревню. Назревавшее издавна глухое озлобление против крепостного состояния и помещиков прорывалось в эти годы в самых разнообразных формах все чаще и чаще, пока не вылилось в широкое и массовое движение, принявшее форму «холер-

¹ «Homme sans mœurs et sans religion!» эпиграф к четвертой главе «Пиковой дамы».

² Путешествие из Москвы в Петербург (1833—1835): Пушкин, т. 11, стр. 247.

³ См.: В. И. Ленин, Сочинения, изд. 4-е, т. 3, стр. 476.

ных» бунтов 1830—1831 годов, охвативших значительную часть территории России.

Крестьянское движение было поддержано многочисленными восстаниями в военных поселениях, при этом ярко обнаружилась полная солидарность между солдатами и крестьянами.¹ «Более ста человек генералов, полковников и офицеров, — писал Пушкин Вяземскому, — перерезаны в Новг<ородских> поселениях <...> Действовали мужики, которым полки выдали своих начальников» (разрядка моя, — Б. Г.).²

Характер этих восстаний мог напомнить Пушкину и хорошо известные ему строки Радищева: «Я заметил из многочисленных примеров, что Русской народ очень терпелив и терпит до самой крайности; но когда конец положит своему терпению, то ничто не может его удержать, чтобы непреклонился на жестокость».³

Однако тяжелые формы, которые принимало движение против помещиков и крепостничества в 1830—1831 годах, свидетельствовавшие о переполнявшейся чаше терпения крепостного крестьянства, не могли заставить Пушкина видеть в этой жестокости восстаний подлинные качества русского народа, который отнюдь не жесток по своей природе, что и подчеркивалось Пушкиным неоднократно в эти годы. Кузнец Архип в «Дубровском» поджигает дом, в котором находились пьяные приказные, предварительно заперев двери на ключ, но он же, с опасностью для жизни, спасает кошку с кровли пылавшего сарая. В «Капитанской дочке» Пугачев говорит Гриневу: «Ты видишь, что я не такой еще кровопийца, как говорит обо мне ваша братья».⁴ В «Истории Пугачева» Пушкин приводит свидетельство казака Кожевникова, показавшего (под пыткой), что Пугачев намерен был обнаружить себя осенью «во избежание супротивления со стороны гарнизона и напрасно кровопролития».⁵ За событиями 1830—1831 годов Пушкин видел прежде всего мотивы ожесточенной социальной борьбы и стихийное проявление долго накап-

¹ Герцен рассказывает о характерном случае, когда во время крестьянского мятежа солдаты не выполнили приказа стрелять по толпе (А. И. Герцен. Старый мир и Россия (письма к редактору «The English Republic», В. Линтону. Письмо третье). Полн. собр. соч. в писем, т. VIII, Пгр., 1919, стр. 55—56).

² Пушкин, т. 14, стр. 204—205.

³ А. Н. Радищев. Путешествие из Петербурга в Москву, глава «Зайцово». Полн. собр. соч., т. I, изд. АН СССР, 1938, стр. 272—273.

⁴ Пушкин, т. 81, стр. 352.

⁵ Там же, т. 91, стр. 15. (Выделено Пушкиным).

ливавшегося и подавлявшегося справедливого озлобления против всякого рода угнетателей.

Пушкин не склонен был преуменьшать значения происходившего. «Россия нуждается в покое, — писал он Е. М. Хитрово в конце 1830 года. — Я только что проехал по ней <..> Народ подавлен и раздражен. 1830-й год печальный год для нас».¹

2

События 1830—1831 годов в России на фоне общеевропейского положения, вызванного июльской революцией во Франции и отзвуками ее в других странах, со всей остротой ставили вопрос о дальнейших путях развития России, о соотношении политических сил в государстве и о возможных прогнозах на ближайшее будущее.

Поиски этих путей велись в разных направлениях, и выдвигавшиеся прогнозы были обусловлены различными точками зрения. Ответы на острейшие вопросы современности пытались найти в применении выводов идеалистической философии к судьбам человечества и России, в идеях Сен-Симона и других ранних социалистов-утопистов. «У меня слезы выступают на глазах, — писал Пушкину Чаадаев в 1831 году, — когда я всматриваюсь в великий распад старого, моего старого общества; это мировое страдание, обрушившееся на Европу так неожиданно, удвоило мое собственное страдание. Однако же, все кончится хорошо, я вполне в этом уверен <..> Но как произойдет перемена, когда? <..> Не знаю <..> Может быть, вначале это будет некоторым подобием политической религии, проповедуемой в настоящее время Сен-Симоном в Париже <..> Не всё ли равно, как произойдет первый толчок того движения, которое должно завершить судьбы человечества? <..> Будем ждать».²

Прогнозы подобного рода создавались вне учета закономерностей исторического развития, обусловленного борьбой антагонистических социальных сил. Между тем все предшествовавшее развитие исторических воззрений Пушкина приводило его к пониманию социальных закономерностей исторического процесса. Это сказывалось уже и в тех опытах переосмысления концепции Карамзина, которые имели место в пушкинской работе над «Борисом Годуновым». Весь последующий личный социальный опыт Пушкина способствовал лишь укреплению этих воззрений.

¹ Пушкин, т. 14, стр. 134, 422. (Подлинник на французском языке).

² Там же, стр. 227, 438—439. (Подлинник на французском языке).

Этим, в частности, обусловлен характер пушкинской критики на второй том «Истории русского народа» Полевого. Основную причину ошибок Полевого как исследователя русской истории Пушкин видел в механическом перенесении на Россию социально-исторических схем, выработанных новой исторической школой для Западной Европы, без учета специфических особенностей русского исторического процесса. В своей критике историко-методологических позиций Полевого Пушкин обнаружил исключительную зрелость, выдвинув неременное требование при решении вопросов о характере истории любого народа, — исходить не только из общих методологических предпосылок, но и из учета специфических, исторически сложившихся особенностей каждого народа в отдельности. «Не говорите: *иначе нельзя было быть*, — писал Пушкин. — Коли было бы это правда, то историк был бы астроном, и события жизни человечества были бы предсказаны в календарях, как и затмения солнечные. Но провидение не алгебра. Ум человеческий», по простонародному выражению, не пророк, а угадчик, он видит общий ход вещей и может вывести из онога глубокие предположения, часто оправданные временем, но невозможно ему предвидеть *случая*».¹

В своем стремлении понять «общий ход вещей», разобраться в сложнейших процессах современности, исходя из принципа их причинной связанности с прошлым, Пушкин, почти одновременно, обращается и к русской и к западноевропейской истории. В прошлом русского народа его внимание привлекает в первую очередь история широкого крестьянского движения, возглавленного Пугачевым, в прошлом Западной Европы — история французской революции.

Работа Пушкина над материалами о французской революции не нашла своего выражения в форме законченного исторического труда. Отдельные нити от этих занятий Пушкина протягиваются к замыслу большой социальной драмы из эпохи европейского феодализма, оставшейся незавершенной и печатающейся под условным редакторским заглавием: «Сцены из рыцарских времен» (1835). Историческое изучение широкого крестьянского движения, связанного с именем Пугачева, легло в основу «Истории Пугачева» (1834) и «Капитанской дочки» (1835).

«История Пугачева», более или менее удовлетворительно изученная с внешней ее стороны, нуждается в дополнительном исследовании с точки зрения отражения в ней взглядов Пуш-

¹ Пушкин, т. 11, стр. 127. (Выделено Пушкиным).

кина на природу и характер широких крестьянских движений вообще. В этом отношении существенно одно обстоятельство, которое значительно расширяет наши представления о характере занятий Пушкина над историей Пугачева в связи с событиями 1830—1831 годов и вызванным ими пристальным интересом Пушкина к причинам, судьбе и последствиям широких крестьянских движений как характерной закономерности русского исторического процесса на протяжении последних трех веков.

Мы имеем в виду то обстоятельство, что дело Пугачева Пушкин рассматривал как историческое продолжение дела Разина, постоянно сближая эти имена и подчеркивая генетическую связь между ними. «Симбирск в 1671 году, — писал Пушкин, — устоял противу Стеньки Разина, Пугачева того времени».¹ Л. Майков приводит данные из воспоминаний гр. П. Х. Граббе о том, что в 1834 году, работая над историей Пугачева, Пушкин продолжал собирать материалы и о Разине, рассматривая, повидимому, истории того и другого как части одного целого: «Он (Пушкин, — Б. Г.) занят был в то время историей Пугачева и Стеньки Разина, последним, казалось мне, более».²

В самом тексте «Истории Пугачева» Пушкин, в тех границах, какие были обусловлены царской цензурой, настойчиво сближает Разина с Пугачевым. В высшей степени показательны в этом плане соотношения одного места из первой главы и примечания к нему. В тексте Пушкин пишет: «Стенька Разин посетил яицкие жилища. По свидетельству летописей, казаки приняли его как неприятеля. Городок их был взят сим отважным мятежником, а стрельцы, там находившиеся, побиты или потоплены».³ В примечании же к этому месту дается следующее разъяснение: «Г. Левшин справедливо замечает, что царские стрельцы, вероятно, помешали яицким казакам принять участие в возмущении Разина» (стр. 88). Таким образом, Пушкин утверждает факт солидарности яицких казаков делу Разина, как и делу Пугачева.

В дальнейшем мы будем касаться лишь тех сторон «Истории Пугачева», которые дают возможность, за внешним изложением исторических фактов, вскрыть отношение к ним самого Пушкина. В этом смысле чрезвычайно показателен уже самый

¹ А. И. Тургеневу, около 9 сентября 1834 года: Пушкин, т. 15, стр. 189.

² Л. Майков. Пушкин, стр. 155. (Выделено в оригинале).

³ Пушкин, т. 91, стр. 8. В дальнейшем ссылки на «Историю Пугачева» будут даваться в тексте с указанием страниц по данному тому.

эпиграф ко всему труду, взятый Пушкиным из «Краткого известия» архимандрита Платона Любарского.¹

Законспирированный именем архимандрита Платона, этот эпиграф, не обративший на себя внимания исследователей, четко выявляет характер всего движения, отнюдь не определявшегося личностью одного Пугачева, но представлявшего собой подлинно народное движение, развивавшееся в разных местах одновременно. Вот этот замечательный эпиграф: «Мне кажется сего вора всех замыслов и походов не только посредственному, но ниже самому превосходнейшему историку порядочно описать едва ли бы удалось; коего все затеи не от разума и воинского распорядка, но от дерзости, случая и удачи зависели. Почему и сам Пугачев (думаю) подробностей оных не только рассказать, но нарочитой части припомнить не в состоянии, поелику не от его одного непосредственно, но от многих его сообщников полной воли и удалства в разных вдруг местах происходили. *Архимандрит Платон Любарский*».

По существу все последующее пушкинское изложение «Истории Пугачева» является утверждением и развитием тезиса о широте и мощности Пугачевского движения. В первой главе дается краткое описание прежних исконных гражданских свобод яицких казаков. Петр Великий впервые принял меры «для введения яицких казаков в общую систему государственного управления». Казаки возмутились, «но были жестоко усмирены полковником Захаровым» (стр. 9). В царствование Екатерины II казаки, терпевшие аналогичные притеснения, также неоднократно возмущались. Местное начальство пользовалось всякими предлогами, дабы «мстить народу за его супротивления <...> Казаки волновались. Наконец, в 1771 году, мятеж обнаружился во всей своей силе» (стр. 10). Таким образом, Пушкиным установлена основная причина мятежа: борьба правительства с исконными формами народного самоуправления.

События развивались стремительно. Последовало жестокое усмирение мятежа, но движение уже нельзя было остановить: «Недоставало предводителя. Предводитель сыскался» (стр. 12).

Далее события разворачиваются совершенно так же, как в «Борисе Годунове»:

Послушные сдавались города,
А воевод упрямых чернь вязала.

¹ Полное наименование этого «Известия»: «Краткое известие о злодейских на Казань действиях вора, изменника и бунтовщика Емельки Пугачева, собранное Платоном Любарским, архимандритом Спасо-Казанским, 1774 года, августа 24 дня».

Так случилось с атаманом Илецкого городка: «Верный своему долгу, атаман думал супротивляться; но казаки связали его, и приняли Пугачева с колокольным звоном и с хлебом-солью» (стр. 16). Крестьянское движение, принимавшее невиданные размеры, стимулировало восстания угнетенных царизмом народностей. «Мордва, чувашаи, черемисы перестали повиноваться русскому начальству» (стр. 22). Уральские заводы помогали Пугачеву пушками, ядрами, порохом (стр. 24). Вооружение повстанцев было типичным для крестьянской войны: «...штыки, наткнутые на длинные палки; другие носили дубины» (стр. 26).

Пушкин четко выявляет социальный антидворянский характер всего движения, рассказывая, что отряды повстанцев «устремлялись во все стороны <...>, грабя казну и достояние дворян, но не касаясь крестьянской собственности» (стр. 27). Политическая программа повстанцев, в тех ее очертаниях, какие установлены самим Пушкиным, четко определяется характером агитации агентов Пугачева: «...распускали по площадям (В Москве! — Б. Г.) вести о вольности и о истреблении господ» (стр. 33).

В первой главе Пушкин показал, что мятеж был поднят казаками еще до появления Пугачева.¹ В дальнейшем изложении неоднократно подчеркивается, что широкое крестьянское движение развертывалось нередко помимо личной воли Пугачева, являвшегося ставленником повстанцев и что все его действия контролировались своеобразным военным штабом, являвшимся фактическим центром движения. Это свое наблюдение Пушкин подтверждает свидетельством Бибикова в его письме к Фонвизину: «Ведь не Пугачев важен, да важно всеобщее негодование. А Пугачев чучела, которою воры ящички казаки играют» (стр. 201). Даже личное поражение Пугачева и его бегство не остановило движения, которое продолжало развиваться с неслыханной силой, перекидываясь из области в область.

В свете всего этого становятся предельно ясными и смысл, какой вкладывал Пугачев в свои слова, сказанные им Панину о «вороне» и «вороненке», и значение, какое придавал этому эпизоду сам Пушкин, намеренно выделив эти слова Пугачева: «Пугачева привезли прямо на двор к графу Панину, который встретил его на крыльце, окруженный своим штабом. — Кто ты:

¹ Пушкин приводит слова Пугачева после ареста, обращенные им к бывшим его сообщникам: «... вы погубили меня; вы несколько дней сряду меня упрашивали принять на себя имя покойного великого государя; я долго отрицался, а когда и согласился, то все, что ни делал, было с вашей воли и согласия; вы же поступали часто без ведома моего и даже вопреки моей воли» (стр. 77).

таков? спросил он у самозванца. — *Емельян Иванов Пугачев*, отвечал тот. — Как же смел ты, вор, назваться государем? продолжал Панин. — *Я не ворон* (возразил Пугачев, играя словами и изъясняясь, по своему обыкновению, иносказательно), *я вороненок, а ворон-то еще летает*» (стр. 78).

Эти слова и в устах Пугачева и в контексте Пушкина имели самый прямой и точный смысл: арестом Пугачева отнюдь не устранялись коренные причины движения и, поскольку эти причины продолжали оставаться в полной силе, постольку сохранялась и потенциальная возможность и даже вероятность повторения аналогичных событий и в дальнейшем. «Холерные» бунты 1830—1831 годов, обнаруживавшие тенденцию, как казалось, перерасти в широкое массовое крестьянское движение, подтверждали это в полной мере. Связывая движение Пугачева с предшествовавшим ему движением Разина и с последовавшими событиями 1830—1831 годов, Пушкин устанавливал историческую закономерность всех этих движений, свидетельствовавших о коренном несоответствии существовавшего строя жизненным интересам народа в целом. Во всех этих движениях Пушкин видел проявление самых характерных и положительных черт русского народа. Посылая в 1836 году Д. В. Давыдову «Историю Пугачева», Пушкин рекомендовал ему Пугачева как «казака прямого», который в передовом партизанском отряде Давыдова мог бы быть «лихим урядником». Тем самым личные качества деятелей крестьянского движения 1773—1775 годов связывались с героизмом русского народа, освободившего Родину в Отечественной войне 1812 года.

Вместе с тем, Пушкин видел определенную историческую закономерность и в том обстоятельстве, что все, без исключения, попытки крестьянства бороться за свое освобождение неизменно завершались тяжелым поражением народа и победой самодержавия. Все это приводило Пушкина к выводам, что при существующей несоизмеримости сил и средств самодержавия и неорганизованной крестьянской стихии восстания крестьянства и в ближайшее время будут обречены на неудачу.

Система пушкинских воззрений на крестьянство в период 30-х годов была во многом обусловлена особенностями данного периода исторического развития России. В этом отношении глубоко знаменательны суждения В. И. Ленина о характере и закономерности социально-политических взглядов Герцена до его отъезда за границу: «Не вина Герцена, а беда его, что он не мог видеть революционного народа в самой России в 40-х годах».¹

¹ В. И. Ленин. Памяти Герцена. Соч., изд. 4-е, т. 18, стр. 14.

Этим, в частности, обусловлен, как можно думать, и характер пушкинских высказываний о положении русского крестьянства в «Путешествии из Москвы в Петербург» (1833—1835).

3

Особую роль в системе пушкинских социальных воззрений тридцатых годов занимает и проблема дворянства. Уже в самой трактовке Пушкиным этой проблемы содержался несомненный оппозиционный момент по отношению к неограниченному самодержавию.

Происхождение новой «аристократии», которая стоит близко к престолу, хотя «с трудом может назвать и своего деда»,¹ Пушкин возводил непосредственно ко временам Екатерины II и ее фаворитов: «Отселе произошли сии огромные имения вовсе неизвестных фамилий и совершенное отсутствие чести и честности в высшем классе народа».²

Эта, всецело зависящая от самодержавия, новая «аристократия» рассматривалась Пушкиным в качестве «преданных наемников», коими деспотизм окружает себя для того, чтобы «подавить всякое сопротивление и всякую независимость».³

Отсутствие независимости в высшем классе общества неизбежно приводит, по мнению Пушкина, к превращению монархии в тиранию. Новая знать, созданная самодержавием и поэтому всецело зависящая от него, постепенно вытесняла старое дворянство, возникшее ранее самодержавия и, якобы, в силу этого, от него не зависящее. Начало процесса ликвидации старого дворянства Пушкин возводил ко времени Петра I.

Суждения Пушкина о старинном дворянстве и его, якобы, «оппозиционности» самодержавию приобретали особенное значение перед лицом поднимавшейся к руководящей роли в государстве новой буржуазной «аристократии богатств».

Противопоставление старинного русского дворянства этой «аристократии богатств» особенно 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 гордо как истинная героиня романа, что родом при-

¹ «Гости съезжались на дачу...» (1829—1830): Пушкин, т. 81, стр. 42.

² «Заметки по русской истории XVIII в.», 1822: Пушкин, т. 11, стр. 16.

³ «Заметки о дворянстве», 1830: Пушкин, т. 12, стр. 205, 485. (Подлинник на французском языке).

надлежу я к самому старинному русскому дворянству, а что мой рыцарь внук бородатого миллионщика. Но ты знаешь, что значит наша Аристокрация».¹

В этом отношении взгляды Пушкина на буржуазию были характерны и для всего поколения дворянских революционеров. «Буржуазия не имеет великого прошедшего и никакой будущности», — писал в 1847 году Герцен.²

По существу же, вся система взглядов Пушкина на дворянство в обстановке тридцатых годов являлась не чем иным, как выражением своеобразной внутренней оппозиции по отношению и к монархии Николая I, и к новой «аристокрации», и к «аристокрации богатств».

Выхода, однако, из этого круга Пушкин пока не видел.

Стараясь определить гарантии своей личной независимости в этих условиях, Вяземский писал А. И. Тургеневу в 1829 году: «Чтобы не быть вне закона, то есть не давать на себя права каждому прохожему кидать в меня на улице камнями, как в бешеную собаку, я даже предал на произвол обязать меня службою, какою хотят <...> Кто-то мне говорил: лучшее средство быть свободным под самовластием есть служить самовластию <...> Собаку с ошейником и на привязи прохожий не убьет, а собаку на воле — и горя нет, хватит кирпичем в лоб, да еще придет просить денег за это, говоря, что он избавил околдовок от бешеного зверя».³

Однако то, что было возможным для Вяземского этих лет, оказалось невозможным для Пушкина. Уже в середине 1834 года он пришел к выводу: «... я не должен был вступать в службу».⁴ Ощущение духоты окружающей среды приводило к одному, наиболее характерному для этих лет, желанию: «Ух, кабы мне удрать на чистый воздух».⁵

«Тридцать лет тому назад, — писал Герцен, характеризуя это время, — Россия будущего существовала исключительно между несколькими мальчиками, только что вышедшими из детства <...>, а в них было наследие 14 декабря — наследие общечеловеческой науки и чисто народной Руси. Новая жизнь эта прозябала, как трава, пытающаяся расти на губах непростывшего кратера <...> Это — начальные ячейки, зародыши истории,

¹ Пушкин, т. 81, стр. 49.

² А. И. Герцен. Письма из Франции и Италии. Письмо второе Полн. собр. соч. и писем, т. V, Пгр., 1919, стр. 133.

³ Письмо Вяземского А. И. Тургеневу, 1 марта 1829 года. Архив братьев Тургеневых, вып. 6, 1921, стр. 74.

⁴ Н. Н. Пушкиной, 8 июня 1834 года: Пушкин, т. 15, стр. 156.

⁵ Н. Н. Пушкиной, 11 июля 1834 года: Там же, стр. 159.

едва заметные, едва существующие, как все зародыши вообще. Мало-помалу из них составляются группы <...> как бы они ни назывались: кругом Станкевича <...> или нашим кружком. Главная черта всех их — глубокое чувство отчуждения от официальной России, от среды, их окружавшей, и с тем вместе стремление выйти из нее».¹

Это чувство отчуждения от окружавшей среды и непреодолимое стремление вырваться из нее было в высшей степени характерным и для Пушкина. О своей встрече с последним в 1834 году А. Н. Вульф сообщил: «Он (Пушкин, — Б. Г.) говорит, что он возвращается к оппозиции». Подвергая сомнению возможность этого для Пушкина, Вульф заметил, что «это едва ли не слишком поздно; к тому же ее (оппозиции, — Б. Г.) у нас нет, разве только в молодежи».² Однако А. Н. Вульф слишком ограниченно понял слова Пушкина, которые, конечно, соответствовали действительности. Оппозиции, в такой форме, какая существовала во времена декабристов, в тридцатые годы, конечно, быть не могло. Пушкин имел в виду оппозицию личную, определяющуюся глубочайшим чувством отчуждения от среды, в которой он принужден был находиться. Оппозиция такого рода была характерной для подавляющего большинства передовых людей эпохи и проявлялась в самых разнообразных формах. «В продолжение десяти лет, — писал Герцен о периоде 1826—1836 годов, — умственная деятельность не могла обнаружиться ни одним словом <...> Иные отказались от своих богатств <...> и отправились на чужбину искать себе рассеяния; другие, неспособные переносить духоту петербургского воздуха, закопали себя в деревнях».³ И то и другое было выражением оппозиции в формах, допускаящихся временем.

В этом отношении исключительно большое значение приобретает указание В. И. Ленина о том, что «период дворянский» отнюдь не завершался 1825 годом, а продолжался вплоть до 1861 года.⁴

В недрах «дворянского» периода, самыми выдающимися деятелями которого, по словам В. И. Ленина, были декабристы и Герцен,⁵ намечались условия и возможности чрезвычайно сложных и в то же время глубоко знаменательных процессов личной

¹ А. И. Герцен. Былое и думы. Полн. собр. соч. и писем, т. XIII, Пгр., 1919, стр. 28.

² Л. Майков. Пушкин, стр. 208.

³ А. И. Герцен. Русский народ и социализм. Полн. собр. соч. и писем, т. VI, Пгр., 1919, стр. 460.

⁴ В. И. Ленин, Сочинения, 4-е изд., т. 20, стр. 223.

⁵ То же.

эволюции того или иного деятеля, генетически связанного с классом дворян и помещиков, но развивающегося уже в направлении к следующему периоду. Путь Герцена в этом отношении чрезвычайно показателен.

4

Весь последний период творчества Пушкина ознаменован настойчивыми поисками живой социальной среды, которая несла бы в себе залог движения к будущему и давала бы возможность опереться на нее. В самые последние годы жизни подобная возможность для Пушкина, повидимому, становилась более или менее ощутимой. Такую возможность, как ему казалось, несла в себе формировавшаяся в то время разночинная среда людей творческого, интеллектуального труда, «дружина ученых и писателей, какого б <рода> <?> они ни были», которая «всегда впереди во всех набегах просвещения, на всех приступах образованности».¹

Растущее общественное значение той «дружины ученых и писателей», какую имел в виду Пушкин, являлось свидетельством наличия уже в эти годы слоя просвещенных разночинцев — образованных представителей либеральной и демократической буржуазии, принадлежавших не к дворянству, а к чиновничеству, мещанству, купечеству, крестьянству».² Однако сам Пушкин эту «дружину ученых и писателей» отнюдь не связывал с какой-либо существовавшей в то время социальной категорией. Он противопоставлял ее и «аристокрации породы», и «аристокрации богатств», и даже самой монархии, ибо «что значит аристокрация породы и богатства в сравнении с аристокрацией пишущих талантов? Никакое богатство не может перекупить влияние обнародованной мысли. Никакая власть, никакое правление не может устоять противу всеразрушительного действия типографического снаряда».³

Таковы были основные моменты, характеризующие пушкинские искания новых путей общественного развития и той живой и развивающейся социальной среды, которая по возможностям, заложенным в ней, могла бы быть противопоставлена и реакционной монархии, и «аристокрации породы», и «аристокрации богатств».

¹ Опровержение на критики: Пушкин, т. 11, стр. 163.

² В. И. Ленин. Из прошлого рабочей печати в России. Соч., изд. 4-е, т. 20, стр. 223.

³ Путешествие из Москвы в Петербург: Пушкин, т. 11, стр. 264.

Все это, в конечном счете, определило и основные особенности последнего драматургического замысла Пушкина — незаконченной большой социальной драмы, развертывающейся на широком историческом фоне смен социальных формаций — крушения феодализма и зарождения новых общественных сил.

Работа Пушкина над этим замыслом ограничилась лишь первоначальным планом, написанным на французском языке и рядом набросков отдельных сцен, написанных прозой. Заглавия драмы самим Пушкиным не дано. «Сценами из рыцарских времен» фрагменты этой прозаической драмы были названы в «Современнике», где они впервые были напечатаны через два месяца после смерти Пушкина.¹

Работа над «Сценами из рыцарских времен» относится к 1834—1835 годам, то есть ко времени работы над также не законченным «Путешествием из Москвы в Петербург». Это сказалось на близости отдельных моментов плана драмы с текстом десятой главы («О цензуре») «Путешествия».

Пробелы в рукописи свидетельствуют о намерении Пушкина включить еще некоторые сцены между написанными; таким образом, фрагменты, какими мы располагаем, не дают полного представления о составе и драматургической структуре всей драмы в целом. Обо всем этом можно судить более или менее предположительно.

Вопросы смены социальных формаций привлекали в это время внимание не одного Пушкина. На культурный подъем в средневековом обществе, обусловленный появлением и ростом прогрессивной буржуазии, выступившей в качестве могильщика старого феодального строя, указывал в 1833 году и А. А. Бестужев в своей статье «О романах и романтизме»: «... возникла и крепла в Европе, совершенно неизвестная в древности стихия гражданственности, стихия, которая впоследствии поглотила все прочие — я говорю о мещанстве, Bourgeoisie; <...> в стенах всех городов <...> кипело бодрое, смышленное народоселение, которое породило так называемое среднее сословие <...> оно дало купцов, ремесленников, художников, ученых <...> Но всего важнее: оно дало жизнь писателям всех родов, поэтам всех величин <...> Изобретение пороха и книгопечатания добило старинное дворянство. Первое ядро, прожужжавшее в рядах рыцарей, сказало им: „Опасность равна для вас и для вассалов ваших“. Первый печатный лист был уже прокламация победы просвещенных разночинцев над невеждами дворянчиками».²

¹ «Современник», т. X, 1837, № 1, стр. 193—224.

² «Клятва при Гробе Господнем. Русская быль XV века». 4 ч. Соч. Н. Полевого. Вторая статья: Соч. г-на Марлинского. «Московский теле-

«Это была не литературная критика, — справедливо писал об этой замечательной статье Н. Котляревский еще в 1907 году, — а первый и блестящий образец критики публицистической. Автор <...> был, конечно, не самостоятелен в своих суждениях; поверхностен, неточен в выражениях, но никто до него не решался на такой смелый обзор мировых событий. И при всех своих ошибках этот обзор в основе был верен. Любопытна была в нем также и либерально-демократическая тенденция автора. Она продиктовала ему те страницы, на которых он говорил о судьбе простолюдина, об его подневольном положении и о жизни „дворянчиков“».¹

Не подлежит сомнению, что замысел Пушкина имеет мало общего с замыслом подлинно-исторической драмы, характеризующей эпоху феодализма непременно во Франции, или непременно в Германии, или в какой-либо другой стране, как, например, историческая трагедия о Борисе Годунове характеризует именно русскую действительность. Этому противоречат и подчеркнута обобщенные, слабо индивидуализированные характеры героев, и завершающая фраза плана о предполагаемом конце драмы: «Пьеса кончается размышлениями и появлением Фауста на хвосте дьявола».²

Последние слова не следует понимать буквально и видеть в фигурах Фауста и Мефистофеля какой-то символический характер. Конечно, никакого дьявола в своей драме Пушкин показывать не собирался. Все это входило в общую категорию «размышлений», которыми должна была завершиться драма, а эти размышления, повидимому, должны были быть развиты в системе более или менее обобщенных образов, все же имеющих реалистический характер. В этом отношении «Сцены из рыцарских времен» по характерной условности своей образной системы, сквозь которую просвечивает обобщенная историко-философская концепция, несомненно, гораздо более близки к «Маленьким трагедиям», нежели к «Борису Годунову».

Характер образа старого Барона из «Скупого рыцаря» отнюдь не обусловлен всецело специфическими особенностями именно французского феодализма, как, например, образы Шуйского, Пимена и Юродивого обусловлены всецело особенностями графа», часть 52, 1833, стр. 541—555. На связь отдельных положений данной статьи А. А. Бестужева с пушкинскими «Сценами из рыцарских времен» указал В. Шкловский («Литературная газета», 2 декабря 1934 года).

¹ Н. Котляревский. Декабристы. В кн.: А. И. Одоевский и А. А. Бестужев-Марлинский. Их жизнь и литературная деятельность. СПб., 1907, стр. 353—354.

² Пушкин, т. 7, стр. 348, 386.

именно феодализма русского. Ситуация, развернутая Пушкиным в «Скупом рыцаре», была характерна почти для всех стран Западной Европы, в том числе и для Франции, но с равным успехом могла иметь место и в Германии. Таким образом создавая ситуацию «Скупого рыцаря», Пушкин не ставил перед собой преимущественной задачи — изобразить характеры и нравы именно французского средневековья и только его.

Эпизоды борьбы вассалов с рыцарями, изображенные в «Сценах из рыцарских времен», также не являются характерными лишь для одной Франции. Крестьянские войны с феодалами столь же, если не более, характерны и для Германии. На соотношение места действия «Сцен» к феодальной Германии указывают немецкие имена подавляющего большинства действующих и упоминаемых в драме лиц: Франц, Мартын, Карл Герц (Карл Шмидт), Иоганн и Юлия Фурст, Бертольд Шварц, Ротенфельд (Герренфельд), Эльсбергский принц. Альбер в ранней редакции означен как Альберт, Франц назван миннезингером. Крейцер и гульден — германские монеты.

С другой стороны, окончательное написание: Альбер, и имя рыцаря Ремона, говорят, как будто бы, об отнесении места действия «Сцен» к Франции. В действительности, на основании прямых указаний текста драмы, крайне затруднительно точно определить место действия «Сцен из рыцарских времен». Данное обстоятельство показательное, как свидетельство того, что для Пушкина этот вопрос не имел принципиального характера, ибо в его замысел не входило написание социально-исторической драмы о судьбах феодализма именно во Франции или именно в Германии.

«Сцены из рыцарских времен» не являются исторической драмой в обычном понимании этого слова, как не является исторической трагедией «Скупой рыцарь». «Сцены из рыцарских времен» — это социально-философская драма широчайшего обобщения, непосредственно выросшая из размышлений Пушкина о путях развития как западноевропейского, так и русского историко-социального процесса.

В работе над текстом драмы Пушкин, в основном, придерживался ранее составленного плана, внося, однако, в него некоторые изменения. Начало плана реализовано в сохранившихся фрагментах текста почти полностью, с той лишь разницей, что Франц становится не оруженосцем старого рыцаря, которого Пушкин не показал совсем, а конюшим его сына. «Богатый торговец сукном. Сын его [поэт] влюблен в знатную девицу. Он бежит и становится оруженосцем в замке отца (девицы, — Б. Г.), старого рыцаря. Молодая девушка им пренебрегает.

Является брат с претендентом на ее руку. Унижение молодого человека. Брат прогоняет его по просьбе девушки». Далее Пушкин отходит от плана. Франц уже не застаёт отца в живых, тогда как в плане наличествует эпизод их встречи после возвращения Франца из рыцарского замка: «Он приходит к суконщику. Гнев и увещания старого буржуа». В плане объяснение отца с сыном переходит в беседу Мартына с Бертольдом: «Приходит брат Бертольд. Суконщик журит и его». В тексте беседа с Бертольдом перенесена в первую сцену. Из последующей части плана реализован лишь эпизод крестьянского восстания: «Бунт крестьян, возбужденный молодым поэтом». Вся остальная часть плана осталась не реализованной: «Брата Бертольда хватают и сажают в тюрьму. Бертольд в тюрьме занимается алхимией — он изобретает порох. <...> Осада замка. Бертольд взрывает его. Рыцарь — воплощенная посредственность — убит пулей. Пьеса кончается размышлениями и появлением Фауста на хвосте дьявола (изобретение книгопечатания — своего рода артиллерии)».¹

Мир феодалов охарактеризован в драме немногими, но яркими чертами. За пышностью замков и великолепием турниров скрывается полное отсутствие средств. При нищете вассалов единственный способ рыцарской добычи — грабежи на больших дорогах: «Барон Рауль? да где взять ему денег? Вассалы его разорены. — А, слава богу, нынче по большим дорогам не так-то легко наживаться». Моральная сторона рыцарского облика показана в обстоятельствах смерти конюшего Альбера: «Как! бедный ваш Яков умер? отчего ж он умер?». — «Ей-богу, не знаю — в пятницу он был здоровешенек; вечером воротился я поздно (я был в гостях у Ремона и порядочно подпил) — Яков сказал мне что-то ... я рассердился и ударил его — помнитса, по щеке — а может быть и в висок — однако, нет: точно по щеке; Яков повалился — да уж и не встал; я лег не раздевшись — а на другой день узнаю, что мой бедный Яков — умрёт. . . <...> На мне была железная рукавица». Отношение феодалов к вассалам, мещанству и крестьянству характеризуется словами Ротенфельда: «Да вы не знаете подлого народа. Если не пугнуть их порядком да пощадить их предводителя, то они завтра же взбунтуются опять».

Миру феодалов противостоит мир поднимающейся и богатеющей буржуазии. Несложная жизненная история отца Франца, Мартына, изложена им самим в нескольких словах: «Как минуло мне четырнадцать лет, покойный отец дал мне два крейцера в руку, да два пинка в гузно, да примолвил: ступай-ка, Мартын,

¹ Пушкин, т. 7, стр. 348, 386. (Подлинник на французском языке).

сам кормиться, а мне и без тебя тяжело. С той поры мы уж и не видались; слава богу, нажил я себе и дом, и деньги, и честное имя...».

Франц более подробно раскрывает понятие: «честное имя»: «Купец, сидя за своими книгами, считает, считает, клянется, хитрит перед всяким покупщиком: „Ей-богу, сударь, самый лучший товар, дешевле нигде не найдете“. — „Врешь, ты...“. — „Никак нет, честию вас уверяю...“. — „Честию!.. Хороша честь!“». Подчеркнут Пушкиным и прозаический финал всей этой деятельности: «Он умер, осердясь на приказчика и выпив сгоряча три бутылки пива — оттого и умер». Дело Мартына продолжает его подмастерье Карл Герц, история которого в точности соответствует истории его бывшего хозяина. Моральные качества буржуа характеризуются словами Мартына: «А мне черт ли в истине, мне нужно золото».

Одним из центральных эпизодов «Сцен» является эпизод крестьянского восстания против феодалов, организованного поэтом Францем. Типичное для всякой крестьянской войны вооружение повстанцев — дубины и косы — противопоставлено в этом эпизоде железным латам рыцарей. Эти латы спасают жизнь рыцарей, но численный перевес крестьян все же приводит их к победе над облеченными в железо феодалами: «Наша взяла!.. Кровопийцы! разбойники! гордецы поганые! Теперь вы в наших руках!».

Однако сила повстанцев, обусловленная численностью, аннулируется их полной неорганизованностью и привычным страхом перед феодалами. Крестьяне после своей фактической победы разбегаются при появлении новой небольшой группы рыцарей: «Беда! Беда! Это рыцари!.. — Куда вы! Оглянитесь, их нет и десяти человек!».

Таким образом, до сих пор в драме действуют следующие социальные силы: морально разложившееся, экономически несостоятельное, но еще сильное своими железными латами и крепкими замками рыцарство; алчная, эгоистическая и равнодушная к просвещению буржуазия; подавленное феодалами, превосходящее их по своей численности, но беспомощное в своей неорганизованности, крестьянство. Борьба этой неорганизованной крестьянской стихии с феодализмом приводит к тяжелому поражению крестьянства.

Однако феодализм, несмотря на железные латы рыцарей и их крепкие замки, оказывается в конце драмы все же побежденным. То, чего не мог осуществить прямой удар по феодализму неорганизованной крестьянской стихии, было осуществлено носителем просвещения и интеллекта Бертольдом, мысль

которого, воплощенная в изобретенном им порохе, заставляет разлетаться крепкие замки феодалов.

Изобретенный Бертольдом порох освобождает из феодальной тюрьмы не только самого ученого, но и поэта Франца. Это — в пушкинской драме — делает их обоих соучастниками общего движения той «дружины ученых и писателей, какого б <рода> они ни были», которая «всегда впереди во всех набегах просвещения, на всех приступах образованности».

В этой «дружине ученых и писателей» Пушкин и усматривал залог движения к будущему, так как, по его мнению, перед все-сокрушающей мощью прогрессивной человеческой мысли меркнет вся сила любого правления и любой «аристократии породы и богатства».

Нет сомнения в том, что острейшие проблемы общественного развития, положенные Пушкиным в основу его последнего драматургического замысла, имели глубоко современный характер как для самого Пушкина, так и для всего его времени, ибо все более и более возраставшее политическое и культурное значение того разночинного слоя, о котором говорил Пушкин, свидетельствовало о начале социального процесса, который в недалеком будущем приведет к полному вытеснению «дворян разночинцами в нашем освободительном движении».¹ Предшественником этого вытеснения дворян разночинцами в русском освободительном движении явился, еще при жизни Пушкина, молодой Белинский.

Глубочайшее общественно-политическое содержание «Сцен из рыцарских времен» остро ощущал Чернышевский. Давая общую оценку некоторым произведениям Пушкина, которые по тем или иным причинам, остались незаконченными, Чернышевский писал: «Но поразительнее всего пример, представляемый „Сценами из рыцарских времен“. Это произведение яснее всего показывает, что существенная красота заключена не в словах, которыми умеет гениальный писатель облечь свои мысли, а в том гениальном развитии, которое получает мысль в его уме, воображении, соображении, — назовите это, как хотите, — в художественности, с какою представляется ему план, а не в выражении <...> Не знаем, насколько развился бы этот план при полной обработке; не знаем, как прекрасна была бы драма тогда; но теперь в „Сценах из рыцарских времен“ мы имеем одно из превосходнейших произведений Пушкина; решаемся даже сказать, что не жалеем о том, что „остов произведения, представляющий сухость“,² не

¹ В. И. Ленин. Из прошлого рабочей печати в России. Соч., изд. 4-е. т. 20, стр. 223.

² Чернышевский цитирует слова П. В. Анненкова о «Сценах из рыцарских времен».

был обработан, не подвергся перекраиванию, развитию и распространению в объеме. Нам кажется даже, что сухость этого остова можно заметить, только узнав по внешним признакам, что оставшиеся нам „Сцены“ — остов, а не вполне законченное художественное произведение; не укажи нам на мысль о сухости и необработанности сам Пушкин, мы должны были бы думать, что даже он сам не мог бы ни прибавить, ни изменить тут ни одного слова, не испортив или не ослабив своей прекрасной драмы. Если бы можно было вполне высказывать свои мнения, то мы сказали бы даже, что „Сцены из рыцарских времен“ должны быть в художественном отношении поставлены не ниже „Бориса Годунова“, а быть может, и выше».¹

Трагизм философских и художественных исканий Пушкина в последний период его жизни заключался в том, что Пушкин подходил к проблемам и задачам, разрешение которых оказывалось невозможным в условиях его времени и окружающей действительности. Так, он далеко не все, что хотел, мог сказать о Пугачеве в «Истории Пугачева» и «Капитанской дочке». Еще менее мог бы он сказать о Петре в задуманной «Истории Петра 1». Незавершенными остались такие замыслы, как «История села Горюхина», десятая глава «Евгения Онегина», «Путешествие из Москвы в Петербург».

По этой же причине, как можно думать, Пушкин оставил работу и над «Сценами из рыцарских времен».



¹ Н. Г. Чернышевский, Полн. собр. соч., Гос. изд. худ. лит., т. II, М., 1949, стр. 458—459.



ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Созданная Пушкиным социально-историческая и социально-философская реалистическая трагедия была совершенно новым явлением не только в русской, но и в мировой драматургии того времени. Она резко отличалась и от трагедии классицизма, и от шекспировской социально-философской трагедии, построенной на условно-историческом материале, и от западноевропейской историко-романтической драмы Шиллера и Гюго.

Основанная на принципах самого строгого реализма, драматургия Пушкина является драматургией огромной жизненной правды в самом полном и глубоком значении этого слова. Жизненно-правдивы не только все персонажи трагедий Пушкина, но и ситуация, положенная в основу каждой из них. Огромной исторической правдой отмечена пушкинская трагедия о царе Борисе и о его времени. Огромной социальной правдой овеяна пушкинская драма о дочери мельника, обманутой и покинутой князем.

Историческая и социальная правда воссоздаваемых Пушкиным ситуаций обусловлена типичностью изображаемых событий, проникновением в сущность данного социально-исторического явления. Характеризуя процесс возникновения буржуазных отношений в недрах феодального общества, К. Маркс и Ф. Энгельс так определяли сущность данного социально-исторического явления: «Буржуазия, повсюду где она достигла господства, разрушила все феодальные, патриархальные, идиллические отношения. Безжалостно разорвала она пестрые феодальные пути, привязывавшие человека к его „естественным повелителям“, и не оставила между людьми никакой другой связи, кроме голого интереса, бессердечного „чистогана“. В ледяной воде эгоистического расчета потопила она священный трепет религиозного экстаза, рыцарского энтузиазма, мещанской сентиментальности».¹

¹ К. Маркс, Ф. Энгельс. Манифест Коммунистической партии. Избр. произв. в двух томах, т. I, 1952, стр. 11.

Достаточно вспомнить пушкинского «Скупого рыцаря», чтобы увидеть, до какой степени развернутая Пушкиным в этой его трагедии типическая ситуация разложения феодальной семьи соответствует приведенной выше классической характеристике периода перехода от феодального строя к буржуазному.

Пушкинская драматургия предельно конфликтна. Остроконфликтной в социально-политическом отношении была и сама эпоха Пушкина, эпоха непримиримых противоречий между помещичье-крепостническим строем и основными жизненными интересами крестьянства, между деградировавшим, но все еще мощным феодальным дворянством и поднимающейся к руководящей роли в государстве буржуазией, наконец, между устремлениями самого гения Пушкина и всей мрачной николаевской действительностью. Все это в предельно-обобщенной форме определяло особенную социальную остроту конфликтов пушкинских драматических произведений.

Вопрос о дальнейшем развитии созданной Пушкиным драматургической системы в истории русской национальной драматургии XIX—XX веков почти не являлся до сих пор предметом специального исследования.¹ Нередко при попытках решения этого вопроса становились на путь поисков прямых соответствий, а как раз таковых, по целому ряду причин, могло и не оказаться. Странно было бы отрицать исключительное воздействие, оказанное бессмертной комедией Грибоедова на последующее развитие русской драматургии, однако прямых соответствий мы не найдем и здесь. Пушкинский «роман в стихах» почти не нашел себе продолжения как жанр стихотворного романа, но оказал исключительное влияние на развитие всего последующего русского прозаического романа. Поэтому поиски прямых соответствий «Борису Годунову» и «Маленьким трагедиям» в русской драматургии XIX века и не могли дать каких-либо плодотворных результатов.

Историческая драматургия Л. Мея («Царская невеста», 1849; «Псковитянка», 1850—1860) в основном развивается в системе, отличной от пушкинской. И «Царская невеста» и «Псковитянка» построены по типу семейно-бытовых драм. Взаимная любовь красавицы Марфы Собакиной и Ивана Лыкова в «Царской невесте» сопровождается сложной интригой, в которой принимают участие опричник Василий Грязной и его любовница Любаша. Грязной полюбил Марфу и охладевает

¹ По этому вопросу см. работу С. М. Бонди «Драматургия Пушкина и русская драматургия XIX века» в сб. «Пушкин — родоначальник новой русской литературы», АН СССР, М., 1941, стр. 414—436.

к Любаше. Чтобы привлечь к себе сердце Марфы, Грязной заказывает лекарю Бомелию приворотное зелье. Любаша, в свою очередь, тайно от Грязного заказывает тому же Бомелию зелье, чтобы известить соперницу. Оба эти зелья перепутываются, и Грязной, вместо приворотного, всыпает в чарку Марфы отраву. Марфа уже помолвлена с Лыковым, когда приходит известие, что царь Иван Грозный избрал ее себе в жены. Уже будучи невестой царя, Марфа умирает, продолжая любить Лыкова. Сам Иван Грозный в драме не появляется.

По такому же типу семейно-бытовой драмы разворачивается действие и «Псковитянки».

Ожидая возвращения из военного похода мужа, псковская боярыня Вера Дмитриевна Шелога отправилась на богомолье и, заблудившись в лесу, была выведена из него воинами молодого Ивана IV. Пораженный ее красотой, Иван приехал к ней ночью в Псков. Возвращение боярыня Шелоги задерживалось, между тем, Вера стала матерью. Ее сестра Надежда, невеста князя Юрия Токмакова, не подозревающая о драме сестры, говорит ей о радости, с какой боярин Шелога встретит чужорожденную. Между сестрами происходит объяснение, чрезвычайно показательное в отношении языка, каким говорят герои Мея в 1555 году:

Надежда (испуганным голосом)

Господь с тобою, Вера!

Вера (падает на колени)

Сестра, сестра я обманула мужа:
Моя малютка — не его ребенок!¹

По возвращении боярыня Шелога и князя Токмакова из похода, Надежда, чтобы спасти сестру, говорит Шелоге, что ребенок этот ее. Между первым и остальными действиями проходит пятнадцать лет. Боярин Шелога, Вера и Надежда, ставшая женой Токмакова, умирают. Дочери Веры и Ивана идет уже шестнадцатый год. Тайны своего происхождения она не знает и считает князя Токмакова, который стал псковским посадником, своим родным отцом. В 1570 году Иван берет Псков. В доме посадника он видит его дочь, которая вызывает в нем смутные воспоминания. Токмаков рассказывает о тайне ее происхождения. Признав в Ольге свою дочь, Иван останавливает разгром Пскова, и пр.

¹ Л. А. Мей, Полн. собр. соч., изд. А. Ф. Маркса, т. 2, 1911, стр. 143.

Как видим, историзм и «Царской невесты» и «Псковитянки» ограничивается лишь некоторыми именами и аксессуарами обстановки. Своеобразная поэтизация древности в драмах Л. Мея имеет немного общего с пушкинским положением об «истине страстей, правдоподобию чувствований в предполагаемых обстоятельствах».

Более сложным является вопрос о соотношении пушкинской драматической традиции с исторической драматургией А. К. Толстого («Смерть Иоанна Грозного», 1864; «Царь Феодор Иоаннович», 1868; «Царь Борис», 1870).

Трилогия А. К. Толстого написана с несомненным учетом пушкинского опыта драматургической разработки исторического сюжета. Многочисленные текстовые параллели между трагедиями А. К. Толстого и «Борисом Годуновым» свидетельствуют о тщательном изучении А. К. Толстым пушкинской трагедии и о его невольном подчинении некоторым внешним особенностям стиля «Бориса Годунова», вплоть до индивидуальных особенностей пушкинской фразеологии. Так, окончание первой сцены первого действия «Смерти Иоанна Грозного» тождественно характерному афористическому окончанию сцен «Бориса Годунова»:

Салтыков (уходя, к Голицыну)
А Сицкий-то был прав! Ведь Годунов
Так и глядит, как бы взобраться в гору!

Голицын
Сел ниже всех, а под конец стал первый!

Шереметев
А говорили: быть без мест!

Трубецкой
Дай срок!
И скоро всех татарин переседет!
(Уходят).

Многочисленные текстовые параллели с «Борисом Годуновым», граничащие с заимствованием, вообще характерны для всей трилогии А. К. Толстого. Вот несколько примеров из «Смерти Иоанна Грозного»: «Напрасно я с тобой хотел лукавить» (д. II, «Покой во дворце Иоанна»), ср.: «Перед тобой дерзну ли я лукавить?» («Борис Годунов», сц. «Царские палаты»); «Теперь идем в собор Перед всевышним преклонить колена» (д. I, «Царская опочивальня»), ср.: «Теперь пойдем поклонимся гробам Почиющих властителей России» («Борис:

Годунов», сц. «Кремлевские палаты»); «... а от грехов и темных дел его» (д. II, «Покой во дворце Иоанна»), ср.: «... а за грехи, за темные деянья» («Борис Годунов», сц. «Ночь. Келья в Чудовом монастыре»); «Я царь еще! Мой срок еще не минул! Я царь еще» (д. IV, «Внутренние покои царя»), ср.: «Повремени, владыко Патриарх, Я царь еще» («Борис Годунов», сц. «Москва. Царские палаты»), и т. д. Особенно много подобных параллелей в «Царе Феодоре Иоанновиче» и «Царе Борисе».

Вслед за Пушкиным, А. К. Толстой перемежает стихотворный текст прозаической речью в народных сценах:

Один нищий
Скоро ль выйдет царь?

Слепой

Слышишь, панихиду служат по покойном государе, уж вечную память пропели; должно быть, скоро выйдет.

(«Царь Феодор Иоаннович», д. V, «Площадь перед Архангельским собором»).

Ср.:

Один
Скоро ль царь выйдет из собора?
Другой

Обедня кончилась; теперь идет молебствие.

(«Борис Годунов», сц. «Площадь перед собором в Москве»).

От Пушкина же в трилогии А. К. Толстого воспринята традиция введения в текст драмы фрагментов перифразированных исторических документов (например письмо Курбского к Иоанну в «Смерти Иоанна Грозного», и пр.).

«Борис Годунов» оказал несомненное воздействие на историческую трилогию А. К. Толстого некоторыми своими стилистическими особенностями. Внутренняя же структура трилогии, как и вся драматургическая система А. К. Толстого, отличны от пушкинской.

Вся глубина пушкинского анализа основных особенностей русского исторического процесса в трилогии А. К. Толстого отсутствует. Основное достижение пушкинского историзма — признание огромной роли народа в историческом процессе — не воспринято А. К. Толстым совсем. Во всех трех трагедиях друг другу противостоят лишь две силы: цари и боярская оппозиция, причем трактовка места и роли народа в этой непрекращающейся борьбе царей с боярством не возвышается над карамзинской:

Говор в народе

А что ж, братцы! И в самом деле!
Нас-то много, как не выручить! Идем, что ли, за князем?

Шаховской

К тюрьме, ребята! Шуйские живут!

Народ

Шуйские! Шуйские!

(Все бегут за Шаховским)

(«Царь Феодор Иоаннович», д. IV).

Общая идея «Смерти Иоанна Грозного», по словам самого А. К. Толстого, — «очень проста. Иоанн, властолюбивый от природы, испорченный лестью окружающих его царедворцев и привычкой к неограниченной власти <...> видит врагов во всех, кто стоит выше обыкновенного уровня <...> Ревнивая подозрительность и необузданная страстность Иоанна побуждают его осматривать и истреблять все, что <...> может, по его мнению, нанести ущерб его власти, сохранение и усиление которой есть цель его жизни. Таким образом, <...> губя все, что имеет тень оппозиции или тень превосходства, <...> он под конец своей жизни остается один, без помощников, посреди расстроенного государства, разбитый и униженный».¹

Идея «Царя Феодора Иоанновича» сформулирована А. К. Толстым следующим образом: «Две партии в государстве борются за власть: представитель старины, князь Шуйский, и представитель реформы, Борис Годунов. Обе партии стараются завладеть слабонравным царем Феодором как орудием для своих целей. Феодор <...> колеблется между обеими и через свою нерешительность делается причиной: 1) восстания Шуйского и его насильственной смерти, 2) убийства своего наследника царевича Дмитрия и пресечения своего рода».²

Концепция «Царя Бориса» в корне противоположна социально-исторической концепции пушкинской трагедии. Основное, определяющее все стороны его характера, качество Годунова в драме А. К. Толстого — это честолюбие, но честолюбие особенное, ибо «с ним соединено искреннее желание добра, и Годунов добивается власти с твердым намерением воспользоваться ею ко благу земли». Но Годунов любит добро отнюдь не

¹ А. К. Толстой. Проект постановки на сцену трагедии «Смерть Иоанна Грозного». Библиотека поэта, Л., 1939, стр. 445.

² А. К. Толстой. Проект постановки на сцену трагедии «Царь Феодор Иоаннович». Библиотека поэта, Л., 1939, стр. 492.

ради самого добра: «...он любит его потому, что светлый и здоровый ум его показывает ему добро как первое условие благоустройства земли, которое одно составляет его страсть, к которому он чувствует такое же призвание, как великий виртуоз к музыке».¹ В силу всего этого, на убийство царевича Дмитрия Годунов решается не ради осуществления планов личного честолюбия, но — ради блага России:

Кто упрекнет меня,
 Что чистотой души не усумнился
 Я за Руси величье заплатить?
 Кто, вспомня Русь царя Ивана, ныне
 Проклятие за то бы мне изрек,
 Что для ее защиты и спасенья
 Не пожалел ребенка я отдать
 Единого?

Основной пружиной драматического действия во всех трех трагедиях являются не социальные коллизии, а особенности характеров главных героев — неограниченное властолюбие Иоанна, слабохарактерность Феодора и честолюбие Годунова. Проблема индивидуального характера является основой драматургической системы А. К. Толстого. В разрешении этой проблемы — коренное и принципиальное отличие драматургии А. К. Толстого от пушкинской.

Проблему сценического характера Пушкин понимал как «истину страстей, правдоподобие чувствований в предполагаемых обстоятельствах». Драматург создает эти обстоятельства в духе и характере изображаемой эпохи, отнюдь не искажая при этом исторической действительности: «...его дело воскресить минувший век во всей его истине». В драматургической же системе А. К. Толстого историческое правдоподобие принципиально не обязательно: «Поэт же, — пишет А. К. Толстой, — имеет только одну обязанность: быть верным самому себе и создавать характеры так, чтобы они сами себе не противоречили; человеческая правда — вот его закон; исторической правдой он не связан. Укладывается она в его драму — тем лучше; не укладывается — он обходится и без нее».²

Этим принципиальным отрицанием необходимости соблюдения исторического правдоподобия А. К. Толстой — в пределах русской литературы — развивал традиции отнюдь не Пушкина,

¹ А. К. Толстой. Проект постановки на сцену трагедии «Царь Феодор Иоаннович». Библиотека поэта, Л., 1939, стр. 451.

² А. К. Толстой. Проект постановки на сцену трагедии «Смерть Иоанна Грозного». Библиотека поэта, Л., 1939, стр. 445. (Выделено А. К. Толстым).

но скорее, Лажечникова, который, отвечая на замечание Пушкина о несоблюдении исторической истины в «Ледяном доме»,¹ писал: «Ответом моим хотел я доказать, что историческую верность главных лиц моего романа старался я сохранить, сколько позволяло мне поэтическое создание, ибо в историческом романе истина всегда должна уступить поэзии, если та мешает этой. Это — аксиома».²

В кругах, близких к А. Н. Островскому, отношение к исторической драматургии А. К. Толстого было резко отрицательным. «Начались репетиции *Смерти Грозного*, — писал А. Н. Островскому Ф. А. Бурдин, — и по моему глубокому убеждению — гора родит мышь, впрочем мое мнение об этой пьесе всегда было таково — что это громадный мыльный пузырь».³

В середине шестидесятых годов сам Островский особенно интенсивно занялся исторической драматургией. «Объявляю тебе по секрету, — писал он Ф. А. Бурдину 27 сентября 1866 года, — что я совсем оставляю театральное поприще <...> Современных пьес я писать более не стану, я уже давно занимаюсь русской историей и хочу посвятить себя исключительно ей — буду писать хроники, но не для сцены; на вопрос, отчего я не ставлю своих пьес, я буду отвечать, что они не удобны, я беру форму „Бориса Годунова“. — Таким образом постепенно и незаметно я отстану от театра».⁴

Показательно, что для подтверждения непригодности будущих своих исторических пьес для сцены Островский предполагал выставить убедительный, по его мнению, аргумент: «Я беру форму „Бориса Годунова“». Как можно думать, этот аргумент был им выдвинут главным образом потому, что в кругах театральной дирекции «Борис Годунов» признавался несценичным.

Однако, обращаясь к историческим сюжетам, Островский, создавший к этому времени свою собственную, общепризнанную драматургическую систему, решил все же продолжить в этом отношении опыты Пушкина. Островский, действительно, предпринял ряд попыток по воспроизведению некоторых особенностей «Бориса Годунова», ограничившись, впрочем, несколькими смягченными вариантами, что отнюдь не явилось препятствием

¹ И. И. Лажечникову, 3 ноября 1835 года: Пушкин, т. 16, стр. 62.

² Письмо И. И. Лажечникова Пушкину, 22 ноября 1835 года: Пушкин, т. 16, стр. 67.

³ А. Н. Островский и Ф. А. Бурдин. Неизданные письма М.—Пгр., 1923, стр. 60.

⁴ Там же, стр. 44.

к постановке его исторических пьес на сцене. Сценический текст, как правило, отличался от печатного лишь разбивкой пьесы на действия, путем механического соединения отдельных групп сцен.

«Кузьма Захарыч Минин-Сухорук» (1862) в печатной редакции представлял собой драматическую хронику в пяти действиях с эпилогом. Второе и третье действия содержали по две сцены. Подготавливая пьесу к постановке, Островский отбросил эпилог и почти заново написал пятое действие, разбив его на три сцены. Таким образом, сценический вариант содержал в себе девять сцен.

Драматическая хроника «Тушино» (1867) явилась опытом построения пьесы уже без разбивки на действия. В печатном варианте пьеса состоит из восьми сцен. В сценическом варианте пьеса разделена Островским на пять действий с полным сохранением количества и порядка сцен: I д. (1-я сцена), II д. (2-я и 3-я сцены), III д. (4-я и 5-я сцены), IV д. (6-я и 7-я сцены) и V д. (8-я сцена). Как в печатном, так и в сценическом вариантах пьеса не разбита на явления.

Драматическая хроника «Дмитрий Самозванец и Василий Шуйский» (1867) является еще более решительным шагом в плане приближения к пушкинской драматургической манере. В пьесе уже тринадцать сцен, разделенных на две части (семь сцен в первой и шесть — во второй). Все сцены, за исключением двух (6-й и 7-й) имеют хронологические подзаголовки. Текст не разбит на явления. Подготавливая пьесу к постановке, Островский разделил ее на пять действий, составленных из двенадцати сцен (картин): д. I (1-я и 2-я сцены I части), д. II (3-я и 4-я сцены I части), д. III (5-я и 7-я сцены I части), д. IV (1-я, 2-я и 3-я сцены II части) и д. V (4-я, 5-я и 6-я сцены II части).

Однако в «Василисе Мелентьевой» (1868) Островский возвращается к обычной драматической системе большинства своих пьес. Эта драма состоит из пяти действий. Первое и четвертое содержат по две сцены. Текст разбит на явления.

Рассматривая этот процесс в его последовательности, нельзя не заметить характерной закономерности. Наиболее близкая по форме к «Борису Годунову» хроника Островского («Дмитрий Самозванец и Василий Шуйский») — наиболее близка к нему и по содержанию и по характеру отношения к историческому прошлому. Наоборот, «Тушино» и «Василиса Мелентьева» соответствуют, скорее, типу «Псковитянки» и «Царской невесты» Мейя, то есть семейно-бытовых драм, построенных на условно-историческом материале.

Сознательное стремление приблизиться к пушкинской системе исторической драматургии заметно уже в «Минине». Первое действие, первая сцена третьего и вторая и третья сцены пятого действий имеют хронологические подзаголовки («25 августа 1611 г.», «Октябрь 1611 г.», «24 августа 1612 г.», «Июль 1613 г.»). В одном месте, где действует народ, в стихотворный текст включена прозаическая речь (д. III, сц. 1-я, явл. 4-е). Обильны и прямые реминисценции из «Бориса Годунова»: «Вдруг вижу: образница Вся облилася светом; в изголовье Перед иконами явился муж В одежде схимника, весь в херувимах» (д. III, сц. 1-я, явл. 5-е), ср.: «... а в час его кончины Свершилося неслыханное чудо; К его одру, царю едину зримый, Явился муж необычайно светел» («Борис Годунов», сц. «Ночь. Келья в Чудовом монастыре»); «Господь не век враждует против нас, И грешнику погибели не хочет» (д. III, сц. 2-я, явл. 1-е), ср.: «... ты грешнику погибели не хочешь» («Борис Годунов», сц. «Царская дума»); «И выл сердито море-окиян» (д. III, сц. 2-я, явл. 1-е), ср.: «Волнуясь, как море-окиян» («Борис Годунов», сц. «Ночь. Келья в Чудовом монастыре»); «Семью завесть и вынянчить детей. Да не дал бог — судьба не то судила» (д. V, сц. 2-я, явл. 4-е); ср.: «Дитя мое! Судьба мне не судила» («Борис Годунов», сц. «Царские палаты») и пр.

В хронике «Дмитрий Самозванец и Василий Шуйский» Островский наиболее близко подходит к некоторым принципам пушкинской исторической драматургии. Это сказалося и на самом строе произведения. Значительная часть сценических ремарок выдержана в традициях пушкинского лаконизма: «(19 июня 1605 г.). Сени в доме В. Шуйского. Купцы и подьячие сидят на лавках; простой народ — на полу» — ч. I, сц. 1-я; «(21 июня 1605 г.). Золотая палата. Дмитрий и Басманов (входят) — ч. I, сц. 3-я, и пр. Обращают на себя внимание обильные реминисценции из «Бориса Годунова»: «Блаженный, на — копеечку! Молися О грешных нас!» (ч. I, сц. 1-я); ср.: «Помолись, Николка, за меня грешного... Вот тебе копеечка; помяни же меня» («Борис Годунов», сц. «Площадь перед собором в Москве»); «Бесовское мечтанье Осетило проклятую Москву» (ч. I, сц. 1-я), ср.: «А мой покой бесовское мечтанье Тревожило» («Борис Годунов», сц. «Ночь. Келья в Чудовом монастыре»); «И скоро люд московский православный» (ч. I, сц. 1-я), ср.: «И весь народ московский православный» («Борис Годунов», сц. «Красная площадь»); «Нет выбора другого: или плаха, Иль золотая шапка Мономаха!» (ч. I, сц. 1-я), ср.: «Так решено: не окажу я страха — Но презирать не должно ничего <...> Ох, тяжела ты, шапка Мономаха!» («Борис Году-

нов», сц. «Царские палаты»); «На сковородах железных воевод
Огнем палит и угли подгребае!» (ч. I, сц. 2-я), ср.: «Что нас
не жгут на площади, а царь Своим железом не подгребае
углей?» («Борис Годунов», сц. «Москва. Дом Шуйского»); «Да
много ль их? Всего восемнадцать тысяч» (ч. II, сц. 1-я), ср.:
«Да много ль вас, всего-то восемь тысяч» («Борис Годунов»,
сц. «Ставка») и пр.

Использован Островским и пушкинский прием комической
реакции на иностранные слова, воспринимаемые по созвучию:
«Немцы. Vivat! hoch?! hoch! — Калачник. Заохали собаки»
(ч. I, сц. 2), ср.: «Маржерет. Quoi? quoi? — Другой. Квал
квал! тебе любо, лягушка заморская, квакать на русского царевича»
(«Борис Годунов», сц. «Равнина близ Новгорода-Северского»).

В отличие от трагедий А. К. Толстого, в этой хронике
Островского дан уже самостоятельный образ народа, играющего
большую роль во всей пьесе. Это — московский люд: купцы
разных состояний, подьячие, калачники, мелочные торговцы
и пр. Народ в хронике Островского оскорблен польской ориентацией
нового царя («Вались народ! Обидели поляки!») и слухами об его
истинном происхождении («Доподлинный царевич в Коломенском,
иль вор и чернокнижник? — смущаемся»). Этим хорошо ему известным
московским людям и пользуется искусно в своих интересах Шуйский:

Сегодня трое, завтра будет больше,
А через месяц вся Москва — моя.

Драматический конфликт хроники всецело определяется
борьбой за власть Василия Шуйского с Самозванцем; уже кон-
цовка первой сцены точно характеризует роль Шуйского
в пьесе:

Для нас теперь, Дмитрий,
Нет выбора другого; или плаха,
Иль золотая шапка Мономаха!

Хроника заканчивается победой восстания, организованного
Шуйским.

Основная идея хроники выражена в словах Голицына,
завершающих пьесу:

Крамолой сел Борис, а Дмитрий силой:
Обоим трон Московский был могилой.
Для Шуйского примеров недовольно;
Он хочет сесть на царство самовольно, —
Не царствовать ему! На трон свободный
Садится лишь избранник всенародный.

Сложности и трудности, возникавшие на путях освоения русской исторической драматургией XIX века принципов, положенных Пушкиным в основу «Бориса Годунова», были всецело обусловлены социально-историческими условиями дореволюционной России. Речь идет не о формальных особенностях пушкинской драматургии, а о тех ее коренных основах, которые позволяли Пушкину говорить о своей трагедии, как о трагедии народной. Следует отчетливо уяснить, что народность пушкинской трагедии вовсе не в том, что в ней присутствует народ и что она написана народным языком. Народность пушкинской трагедии в том, что в ней — впервые не только в русской, но и в мировой драматургии — народ является центральной и решающей силой исторического процесса. Коренные особенности исторической драматургии Пушкина — не формального, а мировоззренческого порядка. И совсем не по формальным признакам, не потому, что в «Борисе Годунове» вместо пяти привычных действий — двадцать три коротенькие сценки, пушкинская историческая трагедия не имеет явного соответствия в русской исторической драматургии XIX века, а потому, что, развивая принципы драматургической системы пушкинской исторической трагедии, неизбежно нужно было прийти к постановке и разрешению таких социально-политических проблем, какие ни в какой мере не могли быть реализованы на театральной сцене XIX века. Не следует забывать, что речь идет об исторической драматургии, т. е. о драматургии, политически осмысливающей важнейшие события жизни народа и государства. Напомним, что гениальная народная опера Глинки «Иван Сусанин» ставилась вплоть до 1917 года как «Жизнь за царя».

В то же время, пушкинский «Борис Годунов» оказывал огромное и положительное воздействие тем своим могучим и демократическим историзмом, который заложен в самой основе его. Сферы и размеры этого воздействия всецело определялись демократизмом воспринимающей среды. И далеко не случайно, что пушкинский историзм почти не нашел себе отзвука в исторической драматургии А. К. Толстого, но оказался глубоко созвучен демократическому искусству Мусоргского. Прямым и непосредственным соответствием пушкинской народной драме явилась вызванная ею народная музыкальная драма Мусоргского, названная так самим композитором. О демократической основе своего «Бориса Годунова» Мусоргский писал: «Я разумею народ как великую личность, одушевленную единою идеею. Это моя задача. Я попытался разрешить ее в опере».

Язык исторической драмы, созданный Пушкиным в «Борисе Годунове», оказал сильнейшее и благотворное воздействие на

языковую сторону всей исторической драматургии XIX—начала XX века и, даже — по наблюдению академика А. С. Орлова — на позднейшие стихотворные переводы драматических произведений Шекспира.¹

«Маленькие трагедии» и «Русалка» Пушкина создали целую традицию в русской музыкальной культуре и оперном искусстве. Сюда относятся оперы: «Русалка» и «Каменный гость» Даргомыжского, «Моцарт и Сальери» Римского-Корсакова, «Скупой рыцарь» Рахманинова, «Пир во время чумы» Ц. Кюи. Новаторство Пушкина, создавшего особую форму своих «Маленьких трагедий», нашло отражение и в особенностях музыкальной интерпретации их.

Созданные Пушкиным традиции народной драмы не могли найти себе полного развития в условиях царской России. Невозможность этого Пушкин сознавал и сам, когда писал в 1830 году о препятствиях к созданию в России подлинно-народной драмы:

«Отчего же нет у нас народной трагедии? Не худо было бы решить, может ли она и быть <...> Трагедия наша, образованная по примеру трагедии Расиновой может ли отвыкнуть от аристократических своих привычек? Как ей перейти от своего разговора, размеренного, важного и благопристойного, к грубой откровенности народных страстей, к вольности суждений площади <...> где, у кого выучиться наречию, понятному народу? Какие суть страсти сего народа, какие струны его сердца, где найдет она себе созвучия, — словом, где зрители, где публика?

«Вместо публики встретит она тот же малый, ограниченный круг — и оскорбит надменные его привычки <...> Перед нею восстанут непреодолимые преграды — для того, чтоб она могла расставить свои подмостки, надобно было бы переменить и ниспровергнуть обычаи, нравы и понятия целых столетий».²

Следующую после Пушкина попытку уничтожить «непреодолимые преграды» между народом и театром, а, вместе с тем, создать и условия для развития подлинно-народной драматургии «сильного драматизма, крупного комизма, горячих искренних чувств, живых и сильных характеров» предпринял Островский в 1882 году в своем проекте устройства русского национального театра в Москве.

«В настоящее время, — писал Островский в своей «Записке», оставшейся без последствий, — в умственном развитии средних и низших классов общества наступила пора, когда эстетические

¹ Акад. А. С. Орлов. Язык русских писателей. АН СССР, 1948, стр. 48.

² «О народной драме и о драме «Марфа Посадница» М. П. Погодина»: Пушкин, т. 11, стр. 180.

удовольствия и преимущественно драматические представления делаются насущной потребностью <...> Что такая серьезная потребность подлежит удовлетворению, не может быть никакого сомнения <...> Москва — патриотический центр государства, она не даром зовется сердцем России <...> Принимая в соображение вышесказанное, нельзя не придти к заключению, что Москве нужен прежде всего Русский театр, национальный, всероссийский <...> Москва — город вечно обновляющийся, вечно юный; через Москву волнами вливается в Россию великорусская, народная сила <...> В Москве могучая, но грубая крестьянская сила очеловечивается. Очеловечиваться этой новой публике прежде всего помогает театр, которого она так жаждет. Искусство бессильно только над душами изжившимися; но над ними и все бессильно. Свежую душу театр захватывает властной рукой <...> Еще сильнее действуют на свежую публику исторические драмы и хроники: они развивают народное самопознание и воспитывают сознательную любовь к отечеству <...> Стены Малого театра узки для национального искусства: там нет хорошо сформированной труппы для бытового и исторического репертуара, там нет места для той публики, для которой хотят писать и обязаны писать народные писатели. Русские авторы желают пробовать свои силы перед свежей публикой, <...> для которой требуется сильный драматизм, крупный комизм <...> горячие, искренние чувства, живые и сильные характеры. Драматическая поэзия ближе к народу, чем все другие отрасли литературы. Всякие другие произведения пишутся для образованных людей, а драмы и комедии — для всего народа <...>. Эта близость к народу нисколько не унижает драматической поэзии, а напротив, удваивает ее силы и не дает ей опошлиться и измельчать <...> и только те произведения пережили века, которые были истинно народными у себя дома; такие произведения со временем делаются понятными и ценными и для других народов, а, наконец, и для всего света».¹

Не трудно заметить, что в этом проекте Островский последовательно развивал мысли Пушкина о создании в России народной трагедии, народной драмы, народной комедии и подлинно-народного театра. Но то, что было невозможным для времени Пушкина, продолжало оставаться невозможным и для времени Островского.

Препятствия, о которых говорил Пушкин и которые не мог преодолеть Островский, уже не существуют в наши дни. Вели-

¹ А. Н. Островский, Полн. собр. соч., ГИХЛ, т. XII, М., 1952. стр. 120—123.

кая Октябрьская социалистическая революция ниспровергла «обычай, нравы и понятия целых столетий». На наших глазах создалась и совершенствуется новая, подлинно народная социалистическая культура, литература, драматургия, театр. И следует признать, что лучшие традиции пушкинского демократического историзма находят свое дальнейшее развитие в советском искусстве, а основная пушкинская идея о неразрывности судьбы человеческой и судьбы народной находит свое развитие в основных принципах советской исторической драматургии.





СПИСОК ИЛЛЮСТРАЦИЙ

	Стр.
1. А. С. Пушкин. Рисунок В. А. Тропинина (Государственный музей А. С. Пушкина, Ленинград)	Фронтиспис
2. Первая страница рукописи статьи «Мои замечания об русском театре». (Рукописный отдел Института русской литературы (Пушкинский Дом) АН СССР, ф. 244, оп. 1, № 1027, л. 1)	64—65
3. Последняя страница дошедшей до нас черновой рукописи «Бориса Годунова». (Рукописный отдел Института русской литературы (Пушкинский Дом) АН СССР, ф. 244, оп. 1, № 835, л. 56)	112—113
4. Последняя страница белой рукописи «Бориса Годунова». (Рукописный отдел Института русской литературы (Пушкинский Дом) АН СССР, ф. 244, оп. 1, № 879, л. 51)	128—129
5. Рисунок Пушкина. Обложка «Маленьких трагедий». (Рукописный отдел Института русской литературы (Пушкинский Дом) АН СССР, ф. 244, оп. 1, № 1661)	264—265



ОГЛАВЛЕНИЕ

Стр.

Введение

Драматургическое наследие Пушкина. — Пушкинская драматургия в оценке современников. — Белинский о пушкинской драматургии. — Чернышевский о драматургии Пушкина. — Изучение пушкинской драматургии в дореволюционном литературоведении. — Проблемы изучения пушкинской драматургии в советском литературоведении . . .

3

Глава I. У истоков пушкинской драматургии

Социально-историческое содержание эпохи 1800—1825 годов. — Пушкин и движение декабристов. — Особенности мировоззренческого и художественного развития Пушкина 1812—1825 годов. — Преодоление политического и художественного романтизма. — Путь к реализму и историзму. — Проблемы театра и драматургии в период 1800—1825 годов. — Распад театральной системы классицизма. — В. А. Озеров и пути развития русской трагедии. — Русская комедия 1810—1820-х годов. — Поиски новых путей развития театра и драматургии

22

Глава II. На путях к «Борису Годунову»

Ранние драматические опыты Пушкина. — Пушкин и театральная полемика 1815—1817 годов. — «Мои замечания об русском театре». — Драматургические замыслы периода южной ссылки. — Комедия об игроке. — Трагедия о Вадиме. — Формирование взглядов Пушкина на драматическое искусство. — Пушкин и драматургическая система классицизма. — Пушкин и драматургия Байрона. — Пушкин и драматургия Шекспира. — На путях к исторической трагедии

56

Глава III. «Борис Годунов»

Замысел трагедии. — Особенности характера работы Пушкина над «Борисом Годуновым». — Композиция, проблемы и образы трагедии. — Исторические источники и материалы. — Пушкин и Карамзин. — Роль летописей в создании «Бориса Годунова». — Работа Пушкина над языком трагедии. — Творческая история «Бориса Годунова». — «Борис Годунов» в царской цензуре. — Работа над пред-

словием к трагедии. — Новое окончание «Бориса Годунова». — Трагедия Пушкина и современники	102
------------------------------------------------------------------------------------------------------	-----

Глава IV. «Маленькие трагедии». «Русалка»

Пушкин и последекабрьская действительность. — «Судьба человеческая, судьба народная». Особенности творчества Пушкина в последекабрьский период. — «Маленькие трагедии» и общественно-политическая обстановка конца 20—начала 30-х годов. — Вопросы проблематики «Маленьких трагедий». — «Скупой рыцарь». — «Моцарт и Сальери». — «Каменный гость». — «Пир во время чумы». — «Маленькие трагедии» и «Борис Годунов». — «Русалка». — Драматургические особенности «Маленьких трагедий» и «Русалки»	262
------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	-----

Глава V. От «Маленьких трагедий» к «Сценам из рыцарских времен»

Социально-историческое содержание периода 30-х годов. — Пушкин и проблемы общеевропейского развития. — Пушкин о закономерностях русского исторического процесса. — Характер работы Пушкина над «Историей Пугачева». — Проблема народа и дворянства в социальных воззрениях Пушкина 30-х годов. — Поиски новых путей общественного развития. — Замысел историко-философской драмы о крушении феодализма и о рождении новых общественных сил. — Социально-политическое содержание «Сцен из рыцарских времен». — Драматургические особенности «Сцен из рыцарских времен». — Незавершенность замысла Пушкина	319
--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	-----

Заключение

Особенный характер драматургии Пушкина. — «Борис Годунов» и русская историческая драматургия XIX века. — Драматургия Пушкина в истории русской музыкальной культуры. — Традиции Пушкина и борьба А. Н. Островского за русский национальный народный театр	342
Список иллюстраций	357

*Утверждено к печати
Институтом русской литературы
(Пушкинский Дом)
Академии Наук СССР*

*

Редактор издательства *А. И. Соболева*
Художник *М. И. Разуевич*
Технический редактор *Р. С. Певзнер*
Корректоры *Е. Б. Томсинская* и *Н. М. Шилова*

*

РИСО АН СССР № 144-16 В. Подписано
к печати 24/Х 1953 г. М-46732. Бумага
60 × 92/16. Бум. л. 11¹/₄. Печ. л. 22¹/₂.
Уч.-изд. л. 22.3 + 5 вкл. (0.25 уч.-изд. л.).
Тираж 20 000. Зак. № 872. Номинал по
прейскуранту 1952 г. 15 р. 15 к.

1-я тип. Издательства Акад. Наук СССР.
Ленинград, В. О., 9 линия, д. 12.

ИСПРАВЛЕНИЯ И ОПЕЧАТКИ.

<i>Страница</i>	<i>Строка</i>	<i>Напечатано</i>	<i>Должно быть</i>
33	14 сверху	« . . . во времена	« . . . во время
39	1 снизу	стр. 179	стр. 181
42	5 »	(1908)	(1808)
48	17 »	1814	1815
73	12—13 сверху	в комедиях, драмах, иногда в трагедиях»)	в Комедиях, Драмах, иногда в Трагедиях»)
113	3 »	«Прощай, письмо любви, прощай: она велела . . .»; оборот	Онегина. Оборот листа 50 занят черновым текстом
125	1 »	Вторая сцена	Третья сцена
189	13 »	могиле	могилке
194	19 »	Осажены	Осажены
232	12 »	как тема	как тем

Б. П. Городецкий. *Драматургия Пушкина.*