8Р1
А79
+ 7.92

Н. Н. АРДЕНС

ДРАМАТУРГИЯ И ТЕАТР А. С. ПУШКИНА

ОГИЗ

КНИГА ДОЛЖНА БЫТЬ
ВОЗВРАЩЕНА НЕ ПОЗЖЕ
УКАЗАННОГО ЗДЕСЬ СРОКА

15-I-12. 20-II-14 18-V-3	

Колич. предыд. выдач _____

66207

п14

٧٤ ١١٢



А. С. Пушкин
(Портрет работы художника В. Тропинина)

8(С)Р+792
А-79
8Р1
А79

Н. Н. АРДЕНС

ДРАМАТУРГИЯ И ТЕАТР А. С. ПУШКИНА

СТАЛИНГРАДСКАЯ
Областная библиотека
им. Горького

МОСКВА
СОВЕТСКИЙ ПИСАТЕЛЬ
1939

РЕД.Ф.

891
А—79
доб. 792

Художник И. Николаевцев

I. ТЕАТРАЛЬНЫЕ ЗРЕЛИЩА В ЖИЗНИ ПУШКИНА

Привлекательность и художественный смысл театральных зрелищ были изведаны Пушкиным еще в самом раннем детстве. Когда поэту едва исполнилось три года, родители его поселились в доме недалеко от хором кн. Н. Б. Юсупова—в Москве, у Красных ворот. Отец поэта Сергей Львович был приглашен к этому театральному тузу на службу, видимо, в качестве организатора всевозможных «дивертисманов» и домашних театральных увеселений (он даже жил одно время в доме Юсупова).

Крепостной театр Юсупова, насчитывавший несколько десятков танцовщиц, певиц и актеров, был одним из наиболее организованных в Москве. Его постановки (вплоть до «Севильского цырюльника» Россини) привлекали внимание всей светской веселящейся Москвы. Пушкин-мальчик не мог не знать об этой находившейся под боком «театральной капели». В семье Сергея Львовича Пушкина любимыми были разговоры о театральных делах, а личное пристрастие отца поэта и его дяди Василия Львовича к театру, к декламаторству, к театральному «аматерству» (по словам биографов Анненкова и Бартенева, они «игрывали на домашних спектаклях») создавало в доме обстановку, которая не могла не способствовать развитию у поэта любви и вкуса к театру.

Свидетельства о ранней жизни Пушкина сохранили нам любопытные данные об отроческих увлечениях его всевозможными «представлениями». Быть может, явно подражая отцу, так любившему декламировать Мольера, Пушкин импровизировал в детской комнате всевозможные комедийки. Со слов сестры поэта мы знаем об эпизоде с импровизированной комедией «Похититель». Пушкин вместе с сестрой Ольгой соорудил в детской сцену, причем он был

и актером, и автором пьес, а публику изображала она. В числе игранных комедий была одна, носившая название «Escamoteur» («Похититель»), сильно не понравившаяся Ольге Сергеевне. В качестве публики, она освистала этого «Похитителя», что и послужило поводом к написанию (возможно, самим Пушкиным) следующего четверостишия:

Dis-moi, pourquoi l'Escamoteur
Est-il sifflé par le parterre?
Hélas! c'est que le pauvre auteur
L'escemota de Molière.

(«Скажи мне, почему «Похититель» освистан партером?! Увы! это потому, что бедный автор похитил его у Мольера».)

На восьмом году, как вспоминает брат поэта Лев Сергеевич, Пушкин сам «сочинял на французском языке маленькие комедии и эпиграммы на своих учителей». Но с особой силой это увлечение театром проявилось у поэта в его лицейские годы, и юношеское признание его

Spectacles, bals me plaisent fort

(в стихотворении «Mon portrait», 1814 г.) точно передает главнейшие предметы удовольствий Пушкина-лицеиста.

В актовом зале лицея была устроена из ширм разборная сцена. Домашние «ученические» спектакли стали обычным и любимым делом лицеистов. В организации этих спектаклей принимали участие и лицеисты, и даже преподаватели и наставники (Д. И. Де-Будри, А. Н. Иконников и др.). Из писем А. Д. Илличевского к П. Н. Фуссу мы узнаем о том, что лицеисты «иногда представляют театр», что они занимаются сами сочинением пьес и переводами их с иностранных языков (этим делом увлекался и сам Илличевский). Есть предание, будто и Пушкин вместе с товарищем по лицею М. Л. Яковлевым написал комедию «Так водится на свете», предназначавшуюся для домашнего театра[1]. Сам Пушкин в своем лицейском дневнике проговаривается: «Начал я комедию, не знаю, кончу ли». Вскоре после этой записи, относящейся к 10 декабря 1815 года, Илличевский извещает Фусса о работе Пушкина над пьесой «Философ» в 5 действиях. Видимо, это и есть пьеса, отмеченная Пушкиным в дневнике. «План довольно

---

[1] В. П. Гаевский, Пушкин в лицее, «Современник», 1863, № 7, стр. 140.

удачен,—пишет Илличевский,—и начало, то есть I действие, до сих пор только написанное, обещает нечто хорошее, стихи и говорить нечего, а острых слов сколько хочешь!» В лицее ставились такие пьесы, как «Чудаки» Княжнина или «Новый Стерн» Шаховского и др.

Но интересы к театру лицеистов простирались и за пределы лицейских стен. Недалеко от лицея у гр. В. В. Толстого был крепостной «сераль», и с представительницами его у лицеистов (в том числе и Пушкина) быстро образовались знакомства. «У нас есть вечерние гуляния, в саду музыка и песни,—пишет Илличевский Фуссу 2 сентября 1815 г.,—иногда театры. Всем этим мы обязаны графу Толстому, богатому и любящему удовольствия человеку. По знакомству с хозяином и мы имеем вход в его спектакли: ты можешь понять, что это наше первое и почти единственное удовольствие»... В таких домах царскосельской аристократии, как Вельо, бар. Теппера де-Фергюсона и др., лицеисты также находили применение для своих театрально-литературных способностей. На всех собраниях, на которых занимались и музыкой, и пением, Пушкин, по рассказам очевидцев, «первенствовал».

Лицейская лирика поэта живо отразила театральные увлечения Пушкина-юноши. Из различных посланий к «миловидным жрицам Тальи», к которым Пушкин бывал неравнодушен в Царском Селе, мы можем заключить, что поэт не очень любил, «вперив в латинщину глубокий разум свой», иссыхать под лучами науки. С увлечением он рассказывает о том, как он

...живал да попевал,
Как в театре и на балах,
На гулянье иль в воксалах
Легким зефиром летал...
(«Послание к Наталье».)

Посещая царскосельские увеселения, Пушкин, однако, бывал всегда строг в своих суждениях о театре и об артистических способностях актрис и актеров (напр., из театра В. Толстого). С язвительной насмешкой, вспоминая прославленную Вольтером актрису Клер-Лери, он обращается к одной из пленивших его «жриц»:

Ты не наследница Клероны,
Не для тебя свои законы
Владелец Пинда начертал,

Тебе не много бог послал:
Твой голосок, телодвиженья,
Немые взоров обращенья
Не стоят, признаюсь, похвал
И шумных плесков удивленья...

(«Послание к молодой актрисе», 1814 г.)

Поэта покоряет лишь внешняя «прелесть» его «Клои».

Ты пленным зрителя ведешь,
Когда без такта ты поешь,
Недвижно стоя перед нами,
Поешь—и часто невпопад...

«Непостоянный обожатель очаровательных актрис», Пушкин, поступив в лицей,

Два года все кружился
Без дела в хлопотах,
Зевая, веселился
В театре, на пирах...

(«Городок», 1814.)

и вместе с тем с завидной основательностью изучил классический театральный репертуар своей поры. И «соперник Эврипида» «седой шалун» Вольтер, и «Озеров с Расином», и «с Мольером-исполином фон-Визин и Княжнин» (тематика его «Городка»)—все эти служители Мельпомены и Тальи были прочтены и изучены поэтом.

О вы, в моей пустыне
Любимые творцы!—

так он оценивает круг писателей, занимавших часы его лицейской «беспечности». Развивающийся вкус к литературной простоте и правдивости и неравнодушие к театру вызывают у Пушкина счастливые поэтические ассоциации. В эпиграмме «Арист нам обещал...» (1814) поэт высмеивает трагедию—такую,

Что все от жалости в театре заревут,
Что слезы зрителей рекою потекут...

В «Послании к Галичу» (1815) Пушкин рассуждает о

...театре шумном,
Где дюжий Аполлон
Партером полуумным
Прославлен, оглушен...

и где слышится «страшный рев актеров и смычков»...

В «Послании к Жуковскому» (1816) идет речь о писателях, пишущих «слогом Никона». Пушкин издевается над теми поставщиками театра, которые

...в бешеных трагедиях хрипят,
Тот, верный своему мятежному союзу,
На сцену возведя зевающую музу,
Бессмертных гениев сорвать с Парнаса мнит...

и т. п.

Любя студенческие пирушки, музыку и пение, слушая у клавира мастериц фортепианной игры, Пушкин с ликующей правдивостью признается нам в этих своих «эпикурейских» соблазнах. Он высоко ценит «доброго Сократа», который «в жизни жил» и «был умен»,—

С своею важностью притворной
Любил пиры, театры, жен...

(«Послание Лиде», 1816.)

Лицейские годы Пушкина приучили поэта к театру, приблизили его музу к театральным образам и укрепили в нем самый интерес к театру, как к таковому. Но этого мало. Уже шестнадцатилетним юношей Пушкин, несомненно определивший в самом себе критическое отношение к тогдашнему русскому трагическому и комедийному репертуару (Озеров, Княжнин, Хмельницкий, Шаховской...), несомненно почувствовавший необходимость коренных изменений в самом направлении русского сценического искусства, пускается в споры вокруг театра и входит в самый водоворот театральной полемики той поры, о чем свидетельствуют его лицейские «Мои мысли о Шаховском». Пушкин-лицеист уже сознательно воспринимает явления драматургии и театра.

К драматургическому стряпанью Шаховского он уже в юные лицейские годы относится резко отрицательно. К комедийной технике он предъявляет строгие и глубокие требования. Надо, по его мнению, «учиться своему искусству», чего не делал Шаховской. Надо обладать «большим вкусом». Нельзя «как ни попало вклеивать» в комедии всякие замысловатые и смешные наблюдения, как это делал Шаховской, не разбираясь в тонкостях своего материала и растягивая пустяковые эпизоды на несколько

картин. Для творчества нужен непосредственный порыв вдохновляющей мысли, синтетическое слияние воображения с впечатлениями реальной действительности... Сила слова—в его искренности. Пушкину давно знакомы были эти искренние творческие восторги, эти минуты «сладких дум». С большой теплотой вспоминает он о них в своем лицейском стихотворении «Сон»:

...Толпой, с лазурной высоты,
На ложе роз, крылатые мечты,
Волшебники, волшебницы слетали,
Обманами мой сон обворожали.
Терялся я в порыве сладких дум.
В глуши лесной, средь муромских пустыней,
Встречал лихих Полканов и Добрыней—
И в вымыслах носился юный ум...

2

В послелицейские годы мы видим Пушкина снова

В чаду веселий городских,
На легких крыльях Терпсихоры...

(«Юрьеву», 1818.)

Он становится лицом к лицу с театром.

Посещая «чердак» Шаховского, участвуя в заседаниях «Зеленой лампы», где Д. Н. Барков делал систематические доклады о недельном репертуаре петербургских театров, Пушкин устанавливал и укреплял обширные связи с миром драматургов и актеров своего времени. Гнедич, Катенин, Загоскин, Шаховской, Хмельницкий, Всеволожский, Жандр, Яков Толстой, Грибоедов, Лобанов, Кокошкин, Бегичев, Барков и другие вместе с целым рядом актеров и актрис—вот новый круг людей, ставших (пусть на время...) спутниками Пушкина. Драматурги и комедиографы, театральные дельцы и актеры, ценители театра из «Зеленой лампы» и «Арзамаса» и непритязательные любители его (типа гвардейца П. Б. Мансурова),— эти люди заняли сейчас внимание нашего недавнего «царскосельского пустынника», который только что с тоской «дремал перед кафедрой» в ожидании вольного служения «демону бумагомарания».

Ввергнутый в полемику вокруг театра, Пушкин до мелочей изучает быт и нравы театральных кругов и кулис, следит за репертуаром и чуть не ежевечерно пропадает в театре на спектаклях. Письмо его к Мансурову от 27 октября 1819 г. (начался театральный сезон) выдает его суетливую и фривольную любовь к театральной жизни столицы. «Мы не забыли тебя,—пишет он своему „закадышному другу“,—и в 7 часов с 1/2 каждый день поминаем в театре рукоплесканьями, вздохами...» Он сообщает о том, что «каждое утро крылатая дева (ученица театрального училища Крылова, за которой ухаживал Мансуров) летит на репетицию мимо окон нашего Никиты» (Всеволожского); далее, откликаясь на интересы своего адресата, он извещает его об актрисах, о «посредственной игре» Сосницкой, о «дурной комедии» Шаховского... Он в курсе всех интимных обстоятельств своих друзей, таких же пленников «театральных богинь», как и он, хорошо знает «потупленные взоры» Овошниковой, танцовщицы, избранной Всеволожским, посещает дом Никиты Всеволожского и рассматривает проходящих знакомых—воспитанников и воспитанниц театрального училища, находившегося близко от Большого театра (а против этого театра жил Всеволожский).

К послелицейским годам относится увлечение Пушкина такими артистками, как Екатерина Семенова и Авдотья Истомина. Первая привлекала Пушкина обаянием своего таланта[1], за второй Пушкин попросту «волочился», как выразился он несколько лет спустя в письме к брату из Кишинева в связи с исполнением Истоминой роли черкешенки в балете «Кавказский пленник» Кавоса-Дидло. Помимо этого, у Пушкина установились отношения (сперва несколько недоброжелательные) с А. М. Колосовой (Каратыгиной) и с рядом других актеров и актрис (Брянский, Щенников, Глухарев, Толченов, Каменогорский, Борецкий и др. получили у Пушкина те или иные оценки в его критических замечаниях, относящихся к интересующей нас поре).

Пушкин хорошо знал исполнителей главных ролей современного ему репертуара. До тонкостей в течение 1817—1819 гг. он изучил артистические данные Е. Семе-

---

[1] Хотя, по словам Н. И. Гнедича, Пушкин и за ней «бесполезно приволакивался».

новой в ее довольно многообразном по тому времени репертуаре, А. Колосовой, Я. Брянского и многих других.

Судя по оценкам исполнительской стороны отдельных спектаклей, данным Пушкиным в «Моих замечаниях об русском театре» (1819), поэт пересмотрел в театре по крайней мере все главнейшие постановки тогдашнего репертуара: «несовершенные творения несчастного Озерова», украшенные игрой Е. Семеновой, такие, как «Эдип в Афинах» или «Дмитрий Донской», трагедии Княжнина вроде «Дидоны», пьесы Мольера («Мизантроп» и др.), комедии Шаховского (о «Пустодомах» отзыв: «дурная комедия»...), образцы переводной драматической литературы (Корнель, Расин, Вольтер), такие пьесы, как «Ревнивая жена» или «Нечаянный заклад» и др. Пушкин восхищается игрой Е. Семеновой в ролях Меропы, Моины, Антигоны, Клитемнестры, Медеи, Дездемоны, Ксении и др. Он судит о Брянском по созданным им образам Тезея, Орозмана, Язона и т. д. Его пленила Колосова в «Эсфири» Расина и в «скромной одежде Антигоны» и разочаровала в «Заире» Вольтера... Ей он советует «менее заниматься флигель-адъютантами». Как театральный критик, он расточает актерам и актрисам свои похвалы и порицания...

Впечатления драматических спектаклей, начиная от Бомарше, виденного им еще в Царском Селе в театре Варфоломея Толстого, и кончая трагедиями и комедиями петербургского трехлетия 1817—1820 гг., обильно дополнялись у поэта оперно-водевильными и балетными зрелищами. Отзывы Пушкина о балетах плодовитого балетмейстера-режиссера К. Дидло в «Евгении Онегине» («Балеты Дидло исполнены живости воображения и прелести необыкновенной») и другие факты говорят за то, что поэт отдал немалую дань увлечению «ножками Терпсихоры». «Венчанный славой» Дидло в период конца пятнадцатых годов умножил балетный репертуар петербургской сцены такими феерическими представлениями, как «Тезей и Ариадна», «Фавн и Гамадриада», «Калиф Багдадский» и др., и надо думать, что Пушкин изощрил свое внимание на постановках Дидло и, может быть, даже до такой степени, что и «Дидло ему надоел»... (как Евгению Онегину). По отзыву такого театромана, как Жихарев, Дидло признавался «лучшим современным хореографом в Европе», а П. А. Каратыгин решительно утверждает, что «поста-

новка каждого балета Дидло составляла эпоху в театральном мире»[1]. Впечатления балетных и оперных постановок, отличавшихся большой пышностью и бутафорской изобретательностью, отлагались в сознании поэта, и поэтические следы их явственно заметны и в строфах «Руслана и Людмилы»[2] и в отдельных местах «Евгения Онегина». Отношение к театру самого героя пушкинского романа, а равным образом и авторские сентенции, подсказанные обильным восприятием зрелищных впечатлений,—все это исходило от театра и балов, которыми так увлекался поэт в столице. Позже в строфах «Евгения Онегина» Пушкин вспоминал о Петербурге, как о «волшебном крае». В этом краю, где некогда, «в стары годы», блистали Фонвизин, Княжнин и Озеров с Семеновой, где Шаховской вывел «своих комедий шумный рой» и где «венчался славой Дидло»,—в этом именно краю, говорит поэт,

...под сению кулис
Младые дни мои неслись...

Пушкин не забывал «хоры» театральных певиц («Мои богини! Что вы? Где вы?») и живо представлял себе «душой исполненные полеты» всевозможных жриц Терпсихоры.

Неравнодушный «зритель веселья», «почетный гражданин кулис», Пушкин с увлечением передает стихами свои пристрастные суждения о театре. И, в сущности, строфы XVII и следующие первой главы «Евгения Онегина» являются своеобразными «мыслями о театре» самого автора. Они насыщены театральными впечатлениями, понятиями и образами.

Люблю я бешеную младость,
И тесноту, и блеск, и радость,
И дам обдуманный наряд...
(«Евгений Онегин», гл. I, стр. XXX.)

Что это как не самопризнание поэта, вынесенное им из зрительных и танцовальных зал? К «тесноте» партера и кресел так успел привыкнуть он за годы своей столично-театральной жизни...

---

[1] С. Жихарев, «Записки», изд. Русск. архива, 1890, стр. 236 и П. Каратыгин, Записки, изд. Academia, 1929, I, стр. 71.

[2] Это убедительно показано в работе Л. П. Гроссмана «Пушкин в театральных креслах».

Театр уж полон, ложи блещут,
Партер и кресла, все кипит,
В райке нетерпеливо плещут,
И, взвившись, занавес шумит...
Все хлопает. Онегин входит.
Идет меж кресел по ногам,
Двойной лорнет, скосясь наводит
На ложи незнакомых дам.
Все ярусы окинул взором,
Все видел...

(Гл. I, строфы XX и XXI.)

В этих строках сказался заправский театрал, с нескрываемой радостью восстанавливающий в памяти столь знакомую и приятную картину театрального зала, ожидающего начала спектакля.

Театральная бутафория, сценические приемы игры, декоративные затеи и ярко блещущие костюмы, запомнившиеся и поразившие поэта, пригодились и при описании отдельных сцен «Руслана и Людмилы» (прибытие Ратмира, замок Черномора) и при воспроизведении театральных впечатлений Онегина. «Амуры, черти, змеи», которые «на сцене скачут и шумят», «Дианы грудь», «ланиты Флоры» и «ножка Терпсихоры», которую видит поэт

...Под длинной скатертью столов,
Весной на мураве лугов,
Зимой на чугуне камина,
На зеркальном паркете зал,
У моря на граните скал,

(Гл. I, стр. XXXII)

все это непосредственные отголоски различных зрелищных воздействий на поэта.

Пушкин с усердием балетомана следит за всеми движениями на сцене, изучая сложные декоративные узоры Гонзаго или Каноши и приглядываясь ко всем деталям постановок, рассчитанных на то, чтобы «раздвинуть челюсти зрителям»... Он видит:

Блистательна, полувоздушна,
Смычку волшебному послушна,
Толпою нимф окружена,
Стоит Истомина. Она,

Одной ногой касаясь пола,
Другою медленно кружит,
И вдруг прыжок, и вдруг летит,
Летит, как пух от уст Эола,
То стан совьет, то разовьет,
И быстрой ножкой ножку бьет.....

(Там же, строфа XX.)

Он подмечает малейшие изъяны исполнения и приходит в восторг от «таланта и красоты» на сцене. Ему неприятен Брянский с его «однообразным тяжелым напевом» и ролями Фингала, Язона и Димитрия, «равно бездушными, надутыми, принужденными и томительными»; он видит недостатки прекрасной комической старухи Вальберховой; зато он неизменно восхищен Е. Семеновой и, говоря о русской трагедии, хочет говорить только о ней. Отношение же Пушкина к зрителю его эпохи—удивительно проницательное. Не любит он его. Особенно ненавистны ему «кресла». «Если в половине седьмого часу,—говорит он в своих «Замечаниях об русском театре» (1819),—одни и те же лица являются из казармы и совета занять первые ряды кресел, то это более для них условный этикет, нежели приятное отдохновение. Ни в коем случае невозможно требовать от холодной их рассеянности здравых понятий и суждений, и того менее—движения какого-нибудь чувства. Следовательно, они служат только почтенным украшением Большого каменного театра, но вовсе не принадлежат ни к толпе любителей, ни к числу просвещенных, или пристрастных судей». Столь деликатно уничтожающая характеристика дополняется Пушкиным еще более резкими строками: «Сии люди великие нашего времени, носящие на лице своем однообразную печать скуки, спеси, забот и глупости, неразлучных с образом их занятий, сии всегдашние передовые зрители, нахмуренные в комедиях, зевающие в трагедиях, дремлющие в операх, внимательные, может быть, в одних только балетах, не должны ль необходимо охлаждать игру самых ревностных наших артистов и наводить лень и томность на их души, если природа одарила их душою?»

Это—знаменательные строки поэта. В них заключено достойное сведение счетов с теми «передовыми» зрителями (сидящими впереди), которые через несколько лет возглавят реакционную травлю Пушкина за его интенсивные

отрицательные оценки самодержавия Александра I и Николая I.

Пушкин откровенно не ждет от них «здравых понятий» и «какого-нибудь чувства». В этих словах много сказано, и нам только нужно до конца представить себе то широкое культурно-политическое содержание, какое вкладывал в них поэт, ревнитель лучших традиций русского театра.

Пушкин-зритель никак не походил на стандартного зрителя своей эпохи. Как в своих драматургических опытах, изучая исторические и литературные источники, наш поэт в конце концов преодолевал и Карамзина, и Мольера, и Корнуола, и Вильсона, добиваясь с в о е г о, пушкинского, так и в качестве зрителя Пушкин устанавливал свои требования и свои законы.

Пушкин часто бывал в театрах, но, читая об этих его посещениях, убеждаешься в какой-то неизменной и безутешной неудовлетворенности поэта. Пушкин в партере— раздраженно-неуравновешен. Довольно частые «скандалы», отмеченные мемуаристами, происшедшие в театрах и связанные с Пушкиным,—это не результат «бестактности» поэта. Это следствие его общего пренебрежительного отношения к тому зрителю, которого он не мог уважать, зрителя-обывателя, приходившего в театр «для условного этикета». Пушкину была непереносна эта публика— «из казарм».

По ироническому замечанию (в тех же заметках о русском театре 1819 г.) «значительная часть нашего партера (т. е. кресел) слишком занята судьбою Европы и отечества, слишком утомлена трудами, слишком глубокомысленна, слишком важна, слишком осторожна в изъявлении душевных движений, дабы принимать какое-нибудь участие в достоинстве драматического искусства (к тому же русского)...» Пушкин не жалеет красок для того, чтобы выказать все свое презрение к театральной «верхушке», к этим глашатаям «священного союза», устраивавшим судьбы центральной и восточной Европы и подавлявшим деспотическими методами малейшие проявления «вольномыслия».

Эти «зрители» с холодной и напыщенной снисходительностью слушают драмы и оперы, чаще всего ничего в них не понимая, и их «суждения» обнаруживают лишь «убийственное равнодушие» к искусству, к литературе, к театру

и к тем людям, которые своей игрой оживляют этот театр.

Пушкин был одним из первых защитников русского актера. «Достойны ли русские актеры такого убийственного равнодушия?»—спрашивает он, приступая к разбору трагедийных и комедийных артистов своей поры. Эти актеры нуждаются в иной публике. Им не нужны оценки тех, кто «переходя с места на место, восхищаются и хлопают», кто «приходит в исступление», когда «трагический актер заревет громче, сильнее обыкновенного»... Пушкин отказывается «ценить таланты наших актрис по шумным одобрениям нашей публики». Им он предъявляет иные требования: «Игра всегда свободная, всегда ясная, благородство одушевленных движений, орган чистый, ровный, приятный и часто порывы истинного вдохновения», не заимствованного у таких «бездушных французских актрис», как Жорж и др., то есть то, что есть, напр., у Е. Семеновой.

3

Воспоминания о Пушкине сохранили нам много свидетельств, как друзья и знакомые поэта видывали его в партере или ложах того или иного театра,—главным образом в Петербурге, Москве и Одессе. В воспоминаниях А. М. Каратыгиной запечатлены встречи знаменитой артистки с поэтом в 1818 (после тифа, «гнилой горячки», от которой едва не умер Пушкин), в 1827 и следующих годах. Мемуаристка немало говорит об эксцентричности поэта,—видимо, не щадившего в своих репликах пошлость как в зрительном зале, так и на сцене «императорского» театра. А. Я. Панаева (Головачева) припоминает, как однажды она видела Пушкина в ложе театра и как тот «зевал, потягивался и не смотрел на сцену, а глядел больше на ложи, отвечая нехотя, когда с ним дамы заговаривали по-французски»... Надо думать, что и спектакль, и зрители в одинаковой степени раздражали Пушкина.

С Пушкиным неоднократно встречаются в театре и на концертах И. И. Пущин, А. И. Тургенев, А. Г. Родзянко, Ф. Ф. Вигель, Д. Н. Свербеев, А. И. Дельвиг, Вяземские, Каратыгины, П. Я. Чаадаев, В. А. Соллогуб и др. «Беснующегося Пушкина мельком вижу только в театре...»—сообщает (12 ноября 1819 г.) А. Тургенев П. Вяземскому.

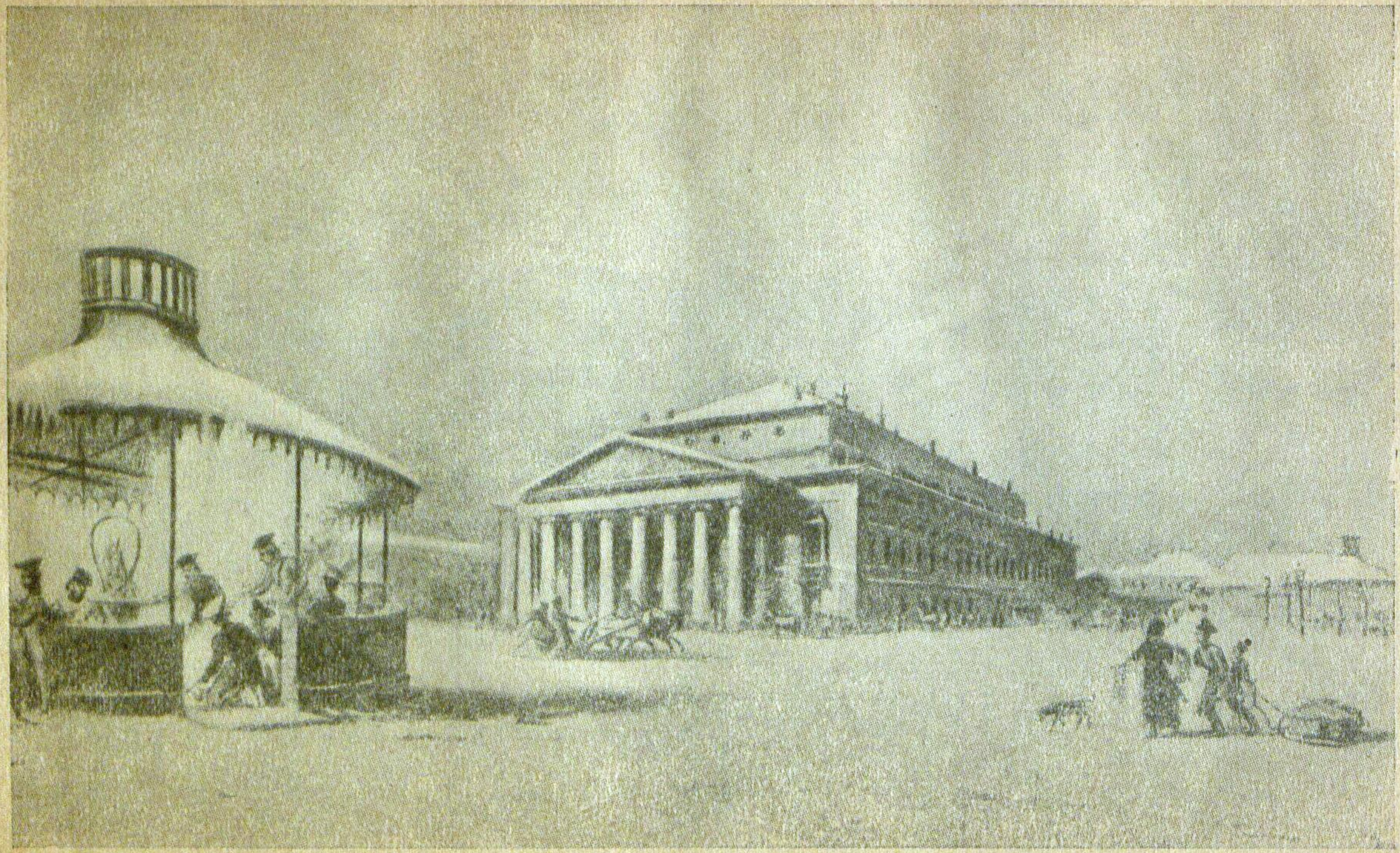
В театре Пушкин откровенно высмеивает чванную игру и чванных зрителей; он не стесняется в своих критических и политических репликах.

Со слов А. И. Михайловского-Данилевского и П. И. Бартенева мы знаем рассказы А. Родзянко и Д. Свербеева о том, что Пушкин, находясь в креслах театра, демонстративно показывал всем знакомым портрет Лувеля, убийцы герцога Беррийского, причем на этом портрете было написано: «урок царям»; Свербеев вспоминал о «возмутительных отзывах» поэта, которые тот расточал по этому поводу.

И. И. Лажечников передает в своих воспоминаниях об инциденте в театре между Пушкиным и некоим майором Денисевичем, на которого Пушкин «кричал», мешая слушать пьесу (дело едва не кончилось дуэлью). О другом подобном же инциденте в театре между поэтом и чиновником Перевощиковым доносил по начальству даже петербургский полицмейстер Горголи.

Ссылка поэта на юг оторвала его от столичного театрального мира. Он тоскует по театру и с завистью следит за выдающимися событиями театральной жизни Петербурга. Ему «молдаванно и тошно», и даже «бессарабские бредни» не очень успокаивают его. «Что Всеволожские? что Мансуров? что Барков? что Сосницкие? что Хмельницкий? что Катенин? что Шаховский? что Ежова? что гр. Пушкин? что Семеновы? что Завадовский? что весь театр?»—вопрошает он Якова Толстого, своего приятеля по «Зеленой лампе», жалуясь на то, что он не получает ни газет, ни писем. «Мне брюхом хочется театра...»—сообщает он на другой день (27 сентября 1822 г.) в письме к Н. И. Гнедичу.

С нетерпением ждет он постановки «Орлеанской девы» в Петербурге и шутя (в таких его шутках было много горечи) просит брата своего взять ему билет «для первого представления» на его имя... «Слышу отсюда драммо-торжественный рев Глухо—рева (артист Глухарев),—пишет он.—Трагедия будет разыграна тоном смерти Роллы. Что сделает великолепная Семенова?..» Он интересуется и многими другими постановками на петербургских сценах. Как раз в годы ссылки поэта в Москве и Петербурге (1821—1824) были поставлены балеты «Кавказский пленник или тень невесты» (режиссура Дидло) и «Руслан и Людмила или Низвержение Черномора, злого волшебника» (в постановке того же Дидло) на сюжеты Пушкина.



Большой театр в Петербурге в эпоху Пушкина

Кроме того, к тому же периоду относятся первые спектакли пьес А. Шаховского, скроенных по Пушкину,—«Финн», «волшебная комедия в стихах» (эпизод из «Руслана и Людмилы»), и трилогия в 5 действиях «Керим-Гирей» (по «Бахчисарайскому фонтану»).

Конечно, Пушкин хоть и с опозданием, но узнавал о всех этих постановках. Прослышав о балете «Кавказский пленник» и об успехе Дидло, который «заставил плясать» пленника, и «черкешенки»—его старой знакомой Авдотьи Ильинишны Истоминой,—он просит брата Льва Сергеевича (в письме из Кишинева 30 января 1823 г.): «Пиши мне о Дидло, об Черкешенке-Истоминой, за которой я когда-то волочился, подобно Кавказскому Пленнику...»

Как ни убоги были режиссерские достижения кишиневской сцены, Пушкин бывает и там в театрах. В. П. Горчаков видел его, например, в кишиневском «театре кочевых немецких актеров» в доме Крупенского. Но особенно часто Пушкин посещал театр в Одессе. «Я нигде не бываю, кроме в театре»,—пишет он из Одессы брату 25 августа 1823 г. Предметом увлечения Пушкина служила итальянская опера, гастролировавшая там, с репертуаром, опиравшимся на Россини. «Севильский цырюльник», «Сорока-воровка» и «Итальянка в Алжире», как вспоминает Ф. Ф. Вигель,—вот какие были приманки для театралов Одессы, которых не плохо «обрабатывал» директор труппы Замбони.

...уж темнеет вечер синий,
Пора нам в оперу скорей:
Там упоительный Россини,
Европы баловень Орфей,
Не внемля критике суровой,
Он вечно тот же, вечно новый,
Он звуки льет, они кипят,
Они текут, они горят...

(Из «Путешествия» Онегина.)

«Ресторация и итальянская опера» напомнили Пушкину, по его признанию, «старину», то есть петербургское житье, и «обновили его душу».

Россини вслед за Моцартом был одним из любимейших композиторов Пушкина. Поселившись в новом месте своей ссылки, в с. Михайловском, Пушкин выписывает из Петербурга для своих тригорских соседок Осиповых

СТАЛИНГРАДСКАЯ областная библиотека им. Горького

сочинения Россини, и произведения этого «волшебника звуков» играют ему на роялино Тышнера «Алина»—Осипова и «Зизи»—Вульф. Моцарта и Россини Пушкин всегда держал в поле своего поэтического зрения: в «Моцарте и Сальери»—ремарка: «Старик играет арию из „Дон Жуана“». В «Евгении Онегине» Онегин распевает арию Донны Анны из «Дон Жуана»—«Idol mio» («Non mi dir, bell'idol mio»). Россини («Россини и итальянская опера—это представители рая небесного»,—писал Пушкин А. Дельвигу 16 ноября 1823 г.) фигурирует у поэта во многих его высказываниях. Герой «Графа Нулина» приезжает из чужих краев «с последней песней Беранжера, с мотивами Россини, Пера...» В «Египетских ночах» оркестр исполняет увертюру к «Танкреду» и т. д.

В сезон 1826—1827 гг. в Москве Пушкин посещал Итальянскую оперу, гастролировавшую в Апраксином доме на Знаменке, и тут его видел в феврале 1827 г. Ф. Ф. Вигель на «Сороке-воровке». Во время пребываний своих в Москве Пушкин считал долгом и удовольствием бывать в Большом и Малом театрах. Нам известны посещения Пушкиным Большого театра (на «Аристофане» Шаховского, на «Итальянке в Алжире» Россини). На вопрос М. П. Погодина (который его тут видел), доволен ли он театром, Пушкин ответил: «Зала прекрасная, жаль, что освещение изнутри». По воспоминаниям Н. В. Путяты, «когда Пушкин, только что возвратившийся из изгнания (осенью 1826 г.), вошел в партер Большого театра (в Москве), мгновенно пронесся по всему театру говор, повторявший его имя: все взоры, все внимание обратились на него. У разъезда толпились около него и издали указывали его по бывшей на нем светлой пуховой шляпе. Он стоял тогда на высшей степени своей популярности...»

Во время пребывания своего в Петербурге Пушкин не забывал и петербургскую оперу. Так, известен случай посещения Пушкиным 2 октября 1828 г. спектакля «Torvaldo e Dorliska» Россини. О встречах с Пушкиным в петербургских театрах вспоминают многие мемуаристы поэта (В. А. Соллогуб и др.).

Наряду с театрами Пушкин любил и концерты, и вечера,—например, в Москве у «северной Коринны» З. Волконской, которая пела ему «Погасло дневное светило» в музыкальном пересказе Геништы и устраивала «итальян-

ские» оперы в зале Благородного собрания (ныне Дом Союзов) и т. п. 14 марта 1830 г. он сообщает Вяземскому о своем приезде в Москву: «Прямо из кибитки попал на концерт, где находилась вся Москва». Это был концерт в пользу Глазной больницы в Благородном собрании. 3 мая он также попал в зал Благородного собрания на благотворительный спектакль,—давали драму Коцебу «Ненависть к людям и раскаяние», причем в ней участвовала Е. Семенова. Быть может, в этом спектакле Пушкин в последний раз видел Е. Семенову на сцене.

4

Тридцатые годы были тяжелейшим временем в жизни поэта. Однако он попрежнему полон интереса к театру и к вопросам драматургии, хотя заметно отдалился от непосредственной театральной жизни и ее сутолочных интересов и споров. Ему просто было не до них. О некогда «волшебном» Петербурге, в котором он со всей страстью отдавался светским удовольствиям, он написал П. А. Осиповой (13—14 мая 1833 г.): «Петербург мне не подходит ни в каком отношении, ни мои вкусы, ни мои средства не могут к нему приспособиться». Отягченный семейными и материальными заботами и тревогами, приниженный своим «камер-юнкерством», Пушкин задыхался в столичной атмосфере.

Посещения театров в эти годы редеют. Театр еще более, повидимому, раздражает его своим репертуаром и «глухоревением». В сентябре 1832 г. Пушкин приехал в Москву и 22 числа пишет жене о том, что он отыскал Нащокина, который завез его к Вяземской. «Княгиня завезла меня во фр. театр, где я чуть было не заснул от скуки и усталости»... «Видел Чаадаева в театре, он звал меня с собою повсюду, но я дремал...» Пушкин посетил французский спектакль в Малом театре. Что же давали там?—Три водевиля: «Час тюремного заключения», «Шампанский любовный напиток» и «Вертер» в 1 действии. Материал—заведомо низкопробный, но весьма чтимый на «императорской сцене» той поры. С таким театром у Пушкина не было ничего общего. Он засыпал в нем от скуки и раздражался.

В тридцатые годы Пушкин почти не выезжал в театр. И это в то время, когда жена его ежевечерно бывала в театре или на балу. Н. О. Пушкина пишет Е. Н. Вревской

26 декабря 1834 г. из Петербурга: «Натали много выезжает, танцует ежедневно... Только и слышишь разговору, что о праздниках, балах и спектаклях...»

Пушкина же только изредка встречают в театре.

В. А. Соллогуб вспоминает о своей первой встрече с Пушкиным в театре: «Мы поместились во втором ряду кресел, перед нами в первом ряду сидел человек с некрасивым, но необыкновенно выразительным лицом и курчавыми темными волосами: он обернулся, когда мы вошли (представление уже началось), дружелюбно кивнул отцу, потом стал слушать пьесу с тем особенным вниманием, с каким слушают только люди, сами пишущие. «Это—Пушкин»,—шепнул мне отец. Я весь обомлел...»

Пушкин в театре—предмет всеобщего рассмотрения и любопытства. А. И. Дельвиг рассказывает, как в 1834 г. Пушкин, во время пребывания своего в Москве, посетил Малый театр и в партере «дружески обнял» его, что «произвело сильное впечатление на всю публику, бывшую в театре, с жадностью наблюдавшую за каждым движением Пушкина».

Так запечатлелись у современников часы случайных наблюдений над театральными интересами поэта.

Мы знаем о пристрастии Пушкина к подлинно-художественным образцам драматургии, к опере, к балету, к остроумному водевилю и (если верить А. Грену) даже к балаганам на площади у Большого театра... Мы знаем о тех требованиях, которые предъявил поэт к драматургии своей эпохи, и о его собственных опытах в области драмы, которые, конечно, коренным образом ломали самое формопонимание драматических представлений, не говоря уже о высокохудожественной индивидуализации в них драматических героев и разработке общей сюжетной ткани. Мы знаем Пушкина—взыскательного драматурга и театрала.

Стремясь, как драматург, к сцене, работая для театра, создавая произведения, опережавшие современный ему репертуар, Пушкин мало заботился о своей театральной славе. А если вспомнить, что «славу» драматурга Пушкина прежде всего прятали в цензурный застенок такие вершители российского самодержавия, как Николай I и Бенкендорф, эти могильщики «Бориса Годунова», то станет еще более понятен тот «заносчивый тон», с каким поэт говорил о театре и драме своей поры.

Театральные увлечения Пушкина наталкивались на необычайную косность и безвкусицу национал-патриотического театра эпохи Александра I и Николая I. Поэт, так богато оплодотворивший русскую театральную и музыкальную культуру, был как драматург затравлен поповско-бюрократической Россией. И, конечно, современные ему театр и драма заставили его мучительно переживать весь кризис столь дорогого ему дела—сценического искусства. Отверженный драматург, презиравший всю театральную ветошь своей эпохи, он не мог не быть раздраженным и столь эксцентричным театралом.

II. ИДЕОЛОГИЯ И ЛИТЕРАТУРНЫЕ СИМПАТИИ ПУШКИНА-ДРАМАТУРГА

1

Как взыскательный зритель и ценитель театра своей эпохи, Пушкин с юных лет воспитал в себе, с одной стороны, критическое отношение к самому искусству театра (и этот критицизм определялся скудным современным репертуаром и скудными средствами и приемами сцены), а с другой стороны, горячую любовь к театру, глубокое понимание его задач и социально-воспитательной роли. Гораздо ранее Гоголя он осмыслил значение театра, как народной трибуны, как «кафедры», с которой можно много «добра» (по Гоголю) сказать миру.

Все это еще в ранние годы творческой жизни поэта приблизило его к «драматургическому роду» и к вопросам театроведения. Так, уже в 1819 г. Пушкин приступил к значительной работе по театру, от которой сохранился отрывок: «Мои замечания об русском театре». Он собирался заняться специальным разбором комедии, оперы и балета, а также «комических талантов». Он поставил вопрос о коренной реформе театра, о «совершенной перемене методов», о «новом образе выражаться». Видимо, лишь ссылка на юг (1820) помешала поэту завершить намеченные критические статьи.

Театр в сознании Пушкина начинает занимать все большее и большее место. В свете такого растущего пристрастия его к театру и стремления обновить и направить его по новому пути вполне объяснимы неоднократные попытки Пушкина создать для театра новый литературный материал—дать пьесы, которые соответствовали бы преобразовательным замыслам поэта в драматургии и в методах сценического воплощения.

Пушкина определенно увлекает путь драматурга.

Искания его в области драматургии и театра направлялись и развивались в органической зависимости от всей суммы жизненных и культурных впечатлений поэта.

Человек с огромным ощущением жизни, Пушкин жадно осваивал впечатления действительности—как русской, так и мировой. Проблемы политические, культурные и литературные—это все подлежало у него художественному познанию и осмыслению, и он не только просто откликался на тревожные явления эпохи, но и глубоко переживал их в себе. Вопросы общественного устройства и культуры России, а вместе с ними и Запада, были главнейшими источниками, которыми питались творческие идеи и эстетические воззрения поэта.

Опыт европейской революции, опыт мировой литературы, творчество народов тогдашней России и всего мира—на все эти величайшие проявления мысли и воли передового человечества Пушкин неизменно опирался как художник и мыслитель, как чуткий современник, избравший ответственное поприще — о б х о д и т ь м о р я и з е м л и и словами жечь сердца людей.

Сюжетика художественных произведений, их идейная насыщенность и формопонимание—все это определялось у Пушкина только что отмеченными исходными точками.

Осознание театра, как фактора общественного воздействия, и драматургии, как того вида литературы, который, быть может, успешнее всех других умеет «жечь сердца людей», также находится в непосредственной связи с развитием общего интереса поэта к мировой жизни и борьбе. Лишь на фоне общественно-политических стремлений и взглядов Пушкина, продиктовавших ему «Деревню» и «Кинжал», лишь учитывая всю сложную и разборчивую любовь поэта к явлениям мировой и русской литературы, можно понять и все искания Пушкина в области русского театра. Лишь изучив формирование творческих вкусов и интересов поэта, вступившего на путь драматургии, можно уяснить себе процесс возникновения и создания «Бориса Годунова» и дальнейших его драматических опытов.

Общественно-политические взгляды Пушкина, сводившиеся к идее единой, могущественной, освобожденной и просвещенной России, с «неугнетенным народом» и «падшим рабством» и главенствующим участием в руководстве жизнью страны культурных и прогрессивных слоев, в период южной ссылки поэта крепли и углублялись,

но вместе с тем в это же время он переосознавал самые ф о р м ы своей борьбы с презираемым им режимом Александра I. Пушкин чувствовал уже, что он имеет дело с «необъятной силой»[1] правительства, которую должно преодолевать реальными и действенными средствами; вместе с тем это же сознание «необъятности» правительственной силы и своего «бессилия» в борьбе с ней внушило поэту чувства глубокого разочарования, иногда усталости, безнадежности. Самая необходимость считаться с силой правительства (которое его самого без труда отбросило на такое далекое расстояние от столицы) раздражала Пушкина и углубляла в его творчестве негодование и протестующие мотивы.

Поездка Пушкина в Екатеринослав и оттуда на юг (Кавказ, Крым и Украина с Бессарабией) обогатила его, автора «Деревни», новыми и внушительными впечатлениями. Перед ним во всей наготе предстала русская необозримая крепостническая действительность. «Друг человечества» тут убеждался в полном присвоении «неумолимыми владельцами» труда и собственности всей многомиллионной крестьянской массы. Он видел, как русское «рабство тощее» уже восстает против «барства дикого», как юг России кипит «бунтами» крестьян, избивающих помещиков и всевозможных казенных погонщиков александровской поры (особенно в Екатеринославской губернии; в памяти поэта резко запечатлелся побег из Екатеринославской тюрьмы двух «разбойников»—тема, легшая в основание неоконченной поэмы «Братья-разбойники»); на Кавказе он был свидетелем порабощения горских народов и наблюдал вопиющие факты русской экспансии на востоке (резко оцененные им потом в заключительных строках «Кавказа»), в Бессарабии и на Украине он очутился в центре тайной полемики и рассказов о революционной борьбе на юге России, в славянских странах и на ближнем востоке.

Будущие декабристы, с одной стороны, и деятели греческой революции, румынского и славянского освободительного движения, с другой (напр., сербские воеводы, с которыми поэт встречался в Кишиневе)—вот круг новых и так заинтересовавших Пушкина южных знакомцев. Встречи с ними, дорожные наблюдения, вольнолюбивые

---

[1] Выражение Пушкина, употребленное им в записке Николаю I «О народном воспитании» 1826 г.

песни казачества и крестьянства «Малороссии» и Бессарабии, многочисленные рассказы о героях народной борьбы (как, напр., Карагеоргий) волновали пытливый ум Пушкина.

На протяжении всех ссыльных лет оппозиционные настроения его поддерживались и питались крупными событиями как в Европе, так и в России. В то время, как Пушкин впервые подъезжал к Кишиневу, в Петербурге разразилась «Семеновская история». Лейб-гвардии Семеновский полк, выведенный из терпения бесчеловечным обращением своего командира Шварца, восстал и был отдан под суд и расформирован. В разных углах России вспыхивали крестьянские возмущения, беспощадно подавляемые войсками. В либерально-дворянской среде (главным образом среди офицерства) формировались тайные группы недовольных аракчеевским деспотическим строем. Организованный в начале 1816 г. «Союз спасения» («Общество истинных и верных сынов отечества») и возникший на его развалинах в 1818 г. «Союз благоденствия», переродившийся вскоре в систему двух тайных обществ— Южного и Северного, резко отличавшихся по своей программно-политической сущности, обнажили сложные разногласия среди революционно настроенного дворянства и вместе с тем классово-типичную боязнь решительных действий, страх перед революцией. Декабрист бар. Штейнгель заявил: «В одной Москве 90 тысяч одних дворовых, готовых взяться за нож, и первыми жертвами будут наши бабушки, тетушки, сестры...»

Умы дворян-протестантов были смущены, но длившиеся невзгоды российской действительности, разорение помещиков, рабство и обнищание крестьян, военные поселения, беспощадные телесные наказания и жестокая солдатчина,—все это толкало их к идее восстания. А заразительные и более удачные примеры Запада действовали несомненно разжигающе на нетерпеливых оппозиционеров.

Начало двадцатых годов на Западе—это пора крупных революционных событий. «Ветхая Европа», по выражению Пушкина, стала «свирепеть»,—

Надеждой новою Германия кипела,
Шаталась Австрия, Неаполь восставал,
За Пиренеями давно ль судьбой народа
Уж правила свобода,
И самовластие лишь север укрывал...

Пушкин приветствовал испанскую (с полк. Антонио Квирога во главе) революцию 1820 г., окончившуюся тем, что перепуганный Фердинанд VII дал конституцию и подписал манифест о созыве кортесов. Революция в Неаполе также встревожила поэта. В своем резко-антирелигиозном стихотворении «В. Л. Давыдову» (неоконченное, 1821), вспоминая «демократический халат» Давыдова и его «чашу спасения» в Каменке, Пушкин говорит о «тех», кто «в Неаполе шалят», и о «той» (революции), что происходит в Испании... Поэт хочет верить в успех событий:

Народы тишины хотят
И долго их ярем не треснет.
Ужель надежды луч исчез?
Но нет!—мы счастьем насладимся,
Кровавой чаши причастимся...

С не меньшим волнением Пушкин следит за освободительным движением в Греции. Лично знакомый ему по Кишиневу «безрукий князь» А. К. Ипсиланти, участник этого движения, вызывает у него чувства уважения. Он даже сам мечтает принять участие в восстании угнетенных греков против турок.

Неизменчивость и твердость своих убеждений подтверждает Пушкин в стихотворении «В стране, где Юлией венчанный»... (в письме к Н. И. Гнедичу 24 марта 1821 г. из Кишинева). Довольный тем, что он «сокрылся от гоненья ханжи и гордого глупца», поэт заявляет:

Все тот же я, как был и прежде,
С поклоном не хожу к невежде,
С Орловым спорю, мало пью,
Октавию—в слепой надежде—
Молебнов лести не пою...

Пушкин глубоко и многосторонне осознает свое положение—изгнанника. Он, в сущности, понимает, что ему, «врагу стеснительных условий и оков», не трудно было отвыкнуть от столичных «пиров». Тут, на юге, он не жалеет о покинутых им «безумцах молодых» и в послании «Чаадаеву» 1821 г. («В стране, где я забыл тревоги прежних лет...») рассказывает свои подлинные чувствования и планы жизни.

Всмотримся в эти замечательные автобиографические строки. Не забудем, что послание направлено к тому человеку, который еще с 1816 г. был для Пушкина не только «целителем душевных сил», но и советчиком в его поступках и взглядах. Чаадаев несомненно предостерегал Пушкина от бесплодных порывов возмущающегося ума, указывал на разные «заблуждения» поэта, смирял его пылкое сердце и, сам усвоив безотрадный взгляд на прошлое и настоящее России, советовал избегать опрометчивых суждений и действий, терпеливо помогая России выйти на новый путь просвещения и свободы. Пушкин пишет:

Вздохнув, оставил я другие заблужденья,
Врагов моих предал проклятию забвенья,
И, сети разорвав, где бился я в плену,
Для сердца новую вкушаю тишину.
В уединении мой своенравный гений
Познал и тихий труд, и жажду размышлений.
Владею днем моим; с порядком дружен ум;
Учусь удерживать вниманье долгих дум;
Ищу вознаградить в объятиях свободы
Мятежной младостью утраченные годы
И в просвещении стать с веком наравне.

Чаадаев был «спасителем» каких-то «чувств» поэта (говорит далее Пушкин):

Твой жар воспламенял к высокому любовь;
Терпенье смелое во мне рождалось вновь;
Уж голос клеветы не мог меня обидеть;
Умел я презирать, умея ненавидеть.
Что нужды было мне в торжественном суде
Холопа знатного, невежды при звезде...

Поэт клеймит всевозможных развратников и шулеров Ф. Толстых и таких «зоилов и глупцов», как Каченовский (редактор «Вестника Европы» и профессор истории) и др.

Пушкин осознал советы Чаадаева, он владеет днем своим и ищет твердую почву для борьбы.

К печалям я привык, расчелся я с судьбою
И жизнь перенесу стоической душою.

Старые «заблуждения» переоценены поэтом, очутившимся «в уединении». Юношеские горячие порывы сменяются «жаждой размышлений». Не так давно Пушкин мечтал «на троне поразить порок», а в 1820 г. он думал даже об убийстве царя и самоубийстве (о чем свидетельствует черновик письма его к Александру I, писанного по-французски в Михайловском в мае—июне 1825 г.). В послании же к Чаадаеву 1820 г. («К чему холодные сомненья?») поэт спрашивает:

Чадаев, помнишь ли былое?
Давно ль с восторгом молодым
Я мыслил имя роковое
Предать развалинам иным?

И отвечает:

Но в сердце, бурями смиренном,
Теперь и лень и тишина...

Это, конечно, не капитуляция перед тиранической действительностью. Это—настроения, говорящие о глубоких размышлениях поэта. Он спрашивает себя—ежечасно, каждодневно, к а к примириться с непримиримым врагом? Как преодолеть жизнь и тот строй, который им назван «неправедным»?

К этому строю Пушкин продолжает относиться резко критически и с прежним негодованием и раздражением. Революционное движение в Европе и рост недовольства самовластием в России служат самой живой темой в спорах и беседах Пушкина с декабристами на юге—в Кишиневе, в Каменке... В доме Орлова дебатируется вопрос о «вечном мире», идея которого была выдвинута еще аббатом Сен-Пьером, и Пушкин защищает идеи Руссо и Сен-Пьера. Он тоскует по иной—свободной и культурной—жизни на земле. В своих записях о спорах по поводу «вечного мира» (написанных по-французски в ноябре 1821 г.) Пушкин, между прочим, выразил такую мысль: «Не может быть, чтобы люди современем не постигли смешной жестокости войны, как они постигли рабство, королевскую власть и т. д. Они убедятся, что мы созданы для того, чтобы есть, пить и быть свободными».

С пребыванием Пушкина в Кишиневе связано увлечение нашего поэта масонством. Он состоит в масонской ложе «Овидий», которая тесно примыкала к «Союзу бла-

годенствия». Конечно, Пушкина, как и иных членов этой ложи, никак не прельщала обрядовая сторона масонства. Общественно-политические темы, какие обсуждались в этой ложе,—вот что тянуло туда поэта. Руководителя этой ложи П. С. Пущина Пушкин назвал:

Грядущий наш Квирога.

Уже по одному сопоставлению П. Пущина с испанским революционером можно судить о «масонских» настроениях в «Овидии».

И скоро, скоро смолкнет брань
Средь рабского народа.
Ты молоток возьмешь во длань
И воззовешь: свобода!

так обращается Пушкин к этому «грядущему Квироге» («Генералу Пущину», 1821).

Темы о свободе и о рабском народе—это первые и важнейшие темы в тесных кружках передовой молодежи рассматриваемого нами времени. Пушкин ярче и глубже многих и многих других переживал скорбь и протестующую боль за русский народ, забитый и не способный еще подняться на защиту своих человеческих прав. С нескрываемой ненавистью он отзывается об эксплоататорах-помещиках и казнокрадах-чиновниках александровской России. Из любопытнейшего дневника П. И. Долгорукова (чиновника, служившего в Кишиневе у ген. Инзова), имевшего возможность близко наблюдать жизнь и поведение Пушкина, мы узнаем о резких отзывах поэта о русском правительстве, чиновничестве и дворянстве. Однажды Долгоруков обедал вместе с Пушкиным. Поэт в завязавшемся разговоре «начал с любимого своего текста о правительстве в России,—вспоминает Долгоруков.—Охота взяла переводчика Смирнова спорить с ним, и чем более он опровергал его, тем более Пушкин разгорался, бесился и выходил из терпения. Наконец полетели ругательства на все сословия. Штатские чиновники—подлецы и воры, генералы—скоты большей частию, один класс земледельцев—почтенной. На дворян русских особенно нападал Пушкин. Их надобно всех повесить, а есть ли б это было, то он с удовольствием затягивал бы петли»...

Пушкин с презрением судит о тех людях, которые должны были бы, по его мнению, первыми подать пример честности и человечности. Одни земледельцы—почтенный народ, но и он беспомощен, невежественен и не может быть еще опорой в борьбе за новые формы жизни.

В 1823 г. испанская революция потерпела крушение. Австрийские интервенты еще ранее подавили революционное брожение в Италии. Французские интервенты реставрировали королевскую власть Фердинанда VII. Эти тяжелые события заставили снова и снова задуматься над средствами и путями борьбы. Революционные восстания, их внутренняя несогласованность и вытекавшие отсюда распри и неудачи в Италии и Греции еще более углубили размышления декабристов и Пушкина по поводу задач и тактики борьбы. Восклицания (как в дневнике Николая Тургенева): «Слава тебе, славная армия Гиспанская! Слава гиспанскому народу!» сменяются разочарованием, раздражением и еще большим возмущением теми, кто не умеет отстоять свою свободу.

В свете этих настроений Пушкина в начале двадцатых годов станет нам понятно такое якобы «олимпийское» стихотворение Пушкина, как «Свободы сеятель пустынный» (1823). Пушкин мог себя считать «пустынным» (то есть одиноким) «сеятелем». Он был в н е рядов декабристов, которые горячо ценили его, как поэта-трибуна. Во многом он несомненно держался своих, им обосновывавшихся, точек зрения. Он бросал в «порабощенные бразды» свое «живительное семя» так, как он мог и считал нужным. Политические события в Европе и, казалось, безысходный мрак крепостнической России внушали Пушкину нередко чувства глубокого разочарования и негодования по адресу всех тех, кто не ценит «даров свободы».

Паситесь, мирные народы!—

с горьким сарказмом восклицает Пушкин, не отделяющий себя от этих народов, а пламенно желающий им освобождения. Он ратует за свободу и потому так бичует неподвижность, косность и примиренность с «ярмом»:

К чему стадам дары свободы?
Их должно резать или стричь.
Наследство их из рода в роды—
Ярмо с гремушками да бич.

Всегда взволнованный, всегда неравнодушный к человеку и его судьбе, Пушкин напряженно ищет ответа на мучительный вопрос о путях своей жизни и борьбы. Он хочет п о з н а т ь жизнь и ее законы. Он ищет р е а л ь н ы й выход и при этом решает нести навстречу презираемой им «судьбы» «непреклонность и терпенье» своей «гордой юности».

Он верит в торжество идей вольности, в возрождение и русского, и греческого, и всех иных народов и в том же 1823 г. пишет прекрасный призыв к борьбе за освобождение от «гибельного оплота» тиранов и самовластцев:

Кто, волны, вас остановил,
Кто оковал ваш бег могучий?
Кто в пруд безмолвный и дремучий
Поток мятежный обратил?
Чей жезл волшебный поразил
Во мне надежду, скорбь и радость
И душу бурную и младость
Дремотой лени усыпил?
Вы, ветры, бури, взройте воды,
Разрушьте гибельный оплот—
Где ты, гроза, символ свободы?
Промчись поверх невольных вод.

Пушкин скитается по Бессарабии, и тень римского изгнанника-поэта Овидия Назона, оставившего свой «пепел» у берегов Дуная, вызывает у него печальные ассоциации:

Изгнанник самовольный,
И светом, и собой, и жизнью недовольный,
С душой задумчивой, я ныне посетил
Страну, где грустный век ты некогда влачил.
Здесь, оживив тобой мечты воображенья,
Я повторил твои, Овидий, песнопенья
И их печальные картины поверял...

(«К Овидию», 1821.)

Выразительны в этом стихотворении строки:

К а к т ы, в р а ж д у ю щ е й п о к о р с т в у я с у д ь б е,
Не славой, участью я равен был тебе.

Поэт «покорствует» враждебной ему «необъятной силе» правительства, сознательно усвоив, что с ней надо считаться, как считаются в борьбе с коварным, ненавистным, но сильным противником.

2

В свете такого осознания Пушкиным российской и западной действительности вполне понятными станут очередные увлечения поэта творчеством и личностью Байрона, Гете и, наконец, Шекспира. Пушкин ищет и находит с о з в у ч н ы е своим настроениям темы и образы в западных родниках творческой мысли.

При этом сложном отношении Пушкина ко всей окружающей его действительности объяснимыми станут и его излюбленные «романтические» темы южных поэм, и его рефлексивные мотивы лирики 1820—1825 гг., и, наконец, его все возрастающая тяга к драматургическому творчеству, его стремление разрешить в плане драматического действия и при помощи света рампы мучительные вопросы, поставленные жизнью и борьбой в начале XIX века. Самый выбор драматических сюжетов в начале двадцатых годов— темы о новгородской вольности, о крепостном праве, о народных мятежах в России в начале XVII века и т. д.— подсказан был Пушкину всем комплексом тревожных вопросов мятущейся действительности, спорившӗй о «естественных правах» человека и гражданина, о государственном устройстве, об обществе и личности, о природе власти, о тирании и народоправстве и т. п.

Вместе с ростом и углублением общественно-политических взглядов Пушкина растут и углубляются и его литературные интересы. Общее направление этого роста несомненно было обращено в сторону реализма. С конца пятнадцатых и начала двадцатых годов начинается в творческой биографии поэта полоса преодоления ранних политических иллюзий и параллельно этому—преодоление и литературных форм юношеской поры. Изживаются былые пристрастия к некоторым стилевым навыкам классицизма, и вызревают формы романтических поэм и романтической драмы. Путь Пушкина к романтизму весьма сложен, и вопрос о нем еще более осложнен своеобразным пониманием самого термина «романтизм», под которым

(как мы увидим дальше) Пушкин разумел реалистическую систему творчества («истинный романтизм»!).

Осмысление реалистических методов входит уже в программу юношеской художественной работы Пушкина. Уже в 1814 г., в первом своем напечатанном стихотворении «К другу стихотворцу» поэт обнаруживает проницательный критический взгляд на жизнь и свой творческий путь. Он знает, что «на Пинде лавры есть, но есть там и крапива», но он убежден также и в том, что велика цель и велики заслуги писателя, не боящегося борьбы и всех трудностей жизни. Ломоносов и Державин, говорит он тут, ценны для нас именно тем, что они служат людям («питают здравый ум и вместе учат нас»). В этом первом памятнике своего общественного служения людям Пушкин обнаружил уже и первое свое реалистическое проникновение в жизнь.

Развитие реализма Пушкина, идущее не только через политическую лирику его 1817—1819 гг., но и через «романтические» поэмы юга (1820—1824), конечно, проходило ряд восходящих ступеней—через «декабристские» (весьма условно говоря) чувствования («Вольность», «Деревня»), через полуабстрактные протесты «байронических» и «гетеанских» произведений начала двадцатых годов к ярко реалистическому освоению сюжета в «Борисе Годунове».

Это развитие реализма сопровождалось у Пушкина вместе с тем и освоением многообразной культуры художественной мысли на Западе, и в первую очередь культуры Франции.

3

Пушкин не основывает своего единения с родиной Мольера и Вольтера на элегической струе во французской литературе. Стиль посланий, сказочек и басенок, сонетов и куплетов и иных малых лирических форм, которому Пушкин отдал несомненную дань в своей лицейской литературной работе, в его творчестве был на втором плане, и вся эта альманашная французская литература, как бы она ни привлекала к себе Пушкина, все-таки вызывала с его стороны снисходительно-ироническое отношение. В послании «К Дельвигу» (1815) он шутит:

Ах, сударь!—мне сказали—
Вы пишете стишки,
Увидеть их нельзя ли?
Вы в них изображали,
Конечно, ручейки,
Конечно, василечек,
Иль тихий ветерочек,
И рощи, и цветки...

Пушкина-юношу более всего занимают «высокие» темы в духе Буало и Вольтера. Его послания к Жуковскому, Илличевскому, Каверину, Горчакову, Кюхельбекеру, Дельвигу, А. Тургеневу, Чаадаеву и др. периода 1816—1819 гг. неизмеримо сложнее и глубже мадригальной тематики французских сатириков и элегиков. А они-то, эти послания, вместе с рядом гражданско-патетических произведений (типа «Вольность», «Деревня») и составляют основную линию поэтических замыслов раннего Пушкина. В них заключено его подлинное «д у м в ы с о к о е с т р е м л е н ь е». Это подтверждается и сравнительно быстрым спадом интереса Пушкина к легким лирическим жанрам, к «парнианству», в самом начале двадцатых годов. В III главе «Евгения Онегина» (писалась в 1824 г.) Пушкин признается:

Я знаю: нежного Парни
Перо не в моде в наши дни.

Новые литературные спутники—Байрон, Гете с Шиллером и, наконец, Шекспир—вот кто, начиная с 1820 г., идет на смену нетребовательным элегикам XVII—XVIII веков, уже не удовлетворяющим беспокойный ум поэта, стремящегося к глубокому и реалистическому осознанию той действительности, которая так осложнила и его собственное бытие. «Вержье, Парни с Грекуром» с годами забываются. Лишь Вольтер—и то в развенчанных чертах—вместе с таким же разоблаченным Буало и отчасти Грессе изредка тревожат критически настроенную в конце двадцатых—начале тридцатых годов мысль Пушкина.

Все это означало то, что живые, питательные соки во французском классицизме были Пушкиным исчерпаны. Они служили ему и увлекали его, пока он был в школе, пока учился. Он своевременно использовал литературную дисциплину и «правила» Депрео и реалистический метод

памфлетной поэзии и прозы Вольтера, но когда он убедился в том, что французский классицизм отстает от требований развивающейся мировой литературы,—то есть от требований самой жизни, стремительно несущейся вперед,—он приблизился к другим источникам творчества.

«Классическая» культура Франции, как наиболее усвоенная поэтом, становится к двадцатым годам исходным положением Пушкина в его оценках новых художественных веяний. Все новое сравнивается им с классически-установленными во Франции образцами. И поэзия, и проза, а особенно драматическое искусство изучаются и переоцениваются Пушкиным в зависимости от результатов художественной практики французского классицизма. Байрона и Шекспира он противопоставляет опыту Мольера и Расина. Увлеченный Байроном, Пушкин решительно заявляет в своем письме Н. Гнедичу (от 27 июня 1822 г.), что влияние английской словесности на русскую «будет полезнее влияния французской поэзии робкой и жеманной».

Пушкин уже убежден, что чувствами и мыслями, которые брались на прокат И. И. Дмитриевым и другими из поэта-прозаика Флориана или драматурга Э. Легуве, долго не проживет русская литература.

Излюбленнейшие термины Пушкина, которыми он стремится обозначить отрицательные черты французской классической поэзии и драматургии, это—«неправдоподобие» и «жеманность». Французская поэзия—«жеманна», Парни и другие—«робки». Они не приводят в трепет мысли и чувства поэта, испытавшего уже в жизни тягчайшие потрясения, понесшего ранее всех декабристов кару за свои вольнолюбивые призывы и нуждавшегося в сильных и мощных художественных образах. На его душевную боль, на его разочарование, весьма сложное и корнями уходящее в глубокий социальный грунт, откликается сейчас Байрон. Пройдет год—два, и Пушкина привлечет к себе отчасти Гете, но более всего Шекспир. Таков рост поэта.

Послелицейский период обогащает Пушкина знаниями в области главным образом немецкой и английской литератур. Надо думать, что к 20—22 годам поэт хорошо знал такие крупные явления английской художественной мысли, как «Потерянный рай» и «Рай возвращенный» Мильтона (в «Бове» и «Руслане и Людмиле» он опасался вслед

за Мильтоном и Комоэнсом «без крыл парить»...), как главные произведения Байрона (в 1819 г. в России появилось выпущенное А. Пишо десятитомное издание сочинений Байрона на французском языке), Шелли, Томаса Мура, Лауренса Стерна и Ричардсона.

В письме к А. Дельвигу 23 марта 1821 г. из Кишинева Пушкин говорит о Байроне, как о достаточно уже знакомом ему авторе: «Поэзия мрачная, богатырская, сильная, байроническая—твой истинный удел,—умертви в себе ветхого человека, не убивай вдохновенного поэта»... 2 января 1822 г. Вяземскому он выражает удивление по поводу увлечения Жуковского Томасом Муром, автором экзотической поэмы «Лалла-Рук»: «Жуковский меня бесит,—что ему понравилось в этом Муре? чопорном подражателе безобразному восточному воображению? Вся Лалла-Рук не стоит и десяти строчек Тристрама Шанди». Таким образом, стерновский гротескный роман «Жизнь и мнения Тристрама Шенди» высоко уже оценен Пушкиным.

В последующих высказываниях, обращенных к друзьям, он еще и еще раз отрицает «чересчур восточные» и «уродливые» повести Мура, зато все более и более убеждается в силе Байрона.

С нетерпением ждет он перевода «Шильонского узника», над которым работал тогда Жуковский. Всем своим существом он чувствует в творчестве английских авторов большую литературную и общественную свежесть, оригинальность и свободу. Французская вялая и жеманная муза уступила уже место в его симпатиях английской поэзии, и это, конечно, вполне согласовывалось с его полемической (в отношении к русской государственности) позицией начала двадцатых годов и с его протестующими и мятущимися настроениями.

Революционные движения в Испании, Италии, наконец, в Греции, приковавшие к себе внимание русских декабристов, особенно в связи с ролью, которую решил играть в них Байрон,—все это властно захватывало умы. Революционную страсть Байрона разделяет Шелли, автор «Освобожденного Прометея» и лирической драмы «Hellas», являющейся гимном в честь греческой революции. Услышав о восстании испанского народа против тирании Наполеона, спешит туда пылкий песнопевец Ландор...

Не случайно как раз в это время Пушкин, напряженно следивший за всеми революционными событиями в Европе

и особенно интересовавшийся «народным делом» (его выражение) Греции (в Петербурге даже распространился слух о бегстве поэта в Грецию), заявляет в упоминавшемся нами письме к Гнедичу о полезном влиянии английской словесности на русскую. В свете только что отмеченных событий такое утверждение приобретает острый злободневный смысл.

Особое значение в жизни и творчестве Пушкина имели, конечно, такие великие представители английской и вместе мировой литературы, как Байрон и Шекспир. С ними наш поэт близко познакомился в годы своей «блуждающей» жизни на юге России и в с. Михайловском. Плохое знание английского языка мешало Пушкину понимать все красоты байроновской речи и все тонкости шекспировского письма. В 1821 г. он пытался переводить «Гяура» Байрона, очевидно намереваясь развить свои знания и понимание языка, но почти безуспешно. Скитальческая и полная тревог жизнь мало способствовала сосредоточению его на изучении английского языка. «Мне нужен английский язык,—пишет он Вяземскому в сентябре 1825 г.,—и вот одна из невыгод моей ссылки: не имею способов учиться, пока пора».

Оценки байроновских произведений, данные Пушкиным в начале и середине двадцатых годов, исключительно восторженные. К тридцатым годам они несколько остывают, особенно в отношении Байрона-драматурга. Конечно, Шекспир и Гете стоят как драматурги выше в глазах Пушкина, чем Байрон. Тем не менее и отношение Пушкина к Байрону на протяжении всего его жизненного пути было полно глубокого уважения и непрерывного вслушивания в речи ценимого им писателя. «Стань за немцев и англичан,—пишет он Вяземскому 19 августа 1823 г.,—уничтожь этих маркизов классической поэзии». Это значит: нужна сильная, свежая и оригинальная литература, а не дряблые и жеманные ее формы, столь наскучившие миру в эпоху господства классицизма. «Я не люблю видеть в первобытном нашем языке следы европейского жеманства и французской утонченности. Грубость и простота ему более пристали»,—утверждает Пушкин в письме к Вяземскому в ноябре 1823 г. Ясно, что с такими точками зрения Пушкин мог и должен был неминуемо итти навстречу Байрону и особенно Шекспиру.

Как мы знаем со слов самого Пушкина, он по Байрону «с ума сходил». Особенно высоко оценивал он его «Дон

Жуана». «Что за чудо Дон Жуан!»—восклицал он. Это «шедевр Байрона» (письмо Вяземскому в сентябре 1825 г.). Смерть Байрона (апрель 1824 г.) показалась Пушкину «высоким предметом для поэзии». Он подвел тогда же некоторые первые итоги своим восприятиям Байрона и написал Вяземскому: «Гений Байрона бледнел с его молодостью. В своих трагедиях, не выключая и «Каина», он уже не тот пламенный демон, который создал «Гяура» и «Чильд Гарольда». Первые две песни «Дон Жуана» выше следующих. Его поэзия, видимо, изменялась. Он весь создан был на выворот; постепенности в нем не было; он вдруг созрел и возмужал,—пропел и замолчал, и первые звуки его уже ему не возвратились. После 4-й песни «Чильд Гарольда» Байрона мы не слыхали, а писал какой-то другой поэт с высоким человеческим талантом...»

От этой характеристики недалеко до тех благожелательных, но вместе с тем и разборчивых мнений, какие высказывал Пушкин о Байроне после написания «Бориса Годунова», когда все «Шлегели и даже Лагарпы» были Пушкиным изучены, и он мог отчетливо судить о Байроне—драматурге и эпике. В своих заметках о Байроне 1827 г. он расценивает Байрона высоко, но вместе с тем и критически. В «Гяуре» он отмечает «пламенное изображение страстей», в «Осаде Коринфа» и «Шильонском узнике»—«трогательное развитие сердца», в «Паризине»,—«трагическую силу», в «Чайльд-Гарольде» (3 и 4 песни)—«глубокомыслие и высоту парения истинно-лирического», в «Дон Жуане»—«удивительное шекспировское разнообразие» и т. д. Но трагедии Байрона Пушкин признавал стоящими «ниже его гения». Байрон был, по его мнению, «оригинален» в «Чайльд-Гарольде», в «Гяуре» и в «Дон Жуане», но он делался «подражателем», лишь только вступал «на поприще драматическое» («Манфред»). Это же мнение Пушкин повторил потом и в рецензии на сочинения Катенина (1833), где заявил, что «Байрон в своем „Манфреде“ ослабил дух и форму своего образца», то есть «Фауста» Гете. «В других трагедиях, кажется, Байрону образцом был Альфиери. «Каин» имеет одну токмо форму драмы, но по бессвязности сцен и отвлеченным рассуждениям в самом деле относится к роду скептической поэзии Чайльд-Гарольда. Байрон бросил односторонний взгляд на мир и природу человеческую, потом отвратился от них и погрузился в самого себя». Пушкин отмечает влияние

на Байрона Гете. «Фауст» тревожил воображение «Чайльд-Гарольда». Два раза Байрон пытался бороться с великаном романтической поэзии—и остался хром, как Иаков».

Байрон привлек Пушкина общей направленностью своего творчества, ярко протестующего против капиталистической культуры и создающего героев-гордецов, непримиримых вольнолюбцев. Затравленный английским «обществом» и с презрением покинувший свою родину, Байрон заинтересовал Пушкина и своей судьбой, и своей деятельностью. Собственная участь Пушкина, сосланного на юг, в известной степени напоминала ему участь Байрона, а наделенные сильной волей и темпераментом герои английского поэта действовали на него импонирующе.

Однако Пушкин далеко не был так подчинен в своих художественных раздумьях Байрону и другим западным «властителям дум», как это полагало старое литературоведение, стремившееся обеднить творческий энтузиазм поэта, а яркие образы его протестантов, отражавшие в значительной степени авторские настроения, объяснить литературными «влияниями» извне. Ни пленник, ни Алекс не могут быть названы героями, взятыми из средоточия байроновских образов. И так называемые «восточные» поэмы Байрона («Гяур, «Корсар», «Абидосская невеста», «Лара», «Осада Коринфа» и «Паризина», 1812—1816), и его «Странствия Чайльд-Гарольда» ни в малой степени не дают повода в ы в о д и т ь героев Пушкина из этого художественного цикла. То разочарованные и остывшие сердцем, как пленник, то себялюбиво-озлобленные, как Алеко, герои Пушкина в достаточной степени далеки от социально активных, непримиримых, гневных и воинственных протестантов Байрона. В этом смысле они родственнее образам Шатобриана (вроде Рене) с их тоской, разочарованием и недовольной меланхолией. И те, и другие «вянут жертвами страстей».

Вслед за Пушкиным можно сказать, что «Кавказский пленник» и «Бахчисарайский фонтан» лишь «отзываются» чтением Байрона. Что касается «Цыган», навеянных непосредственными впечатлениями, вынесенными Пушкиным из кратковременного общения с бессарабскими цыганами, то эта поэма, как было давно подмечено, знаменует собою явное расставанье Пушкина с «байроническими» характерами.

Личности пленника и Алеко—прежде всего живые отображения печальных размышлений самого Пушкина

о всей незадачливой российской действительности, и если байроновские герои выступают с определенными уже решениями и планами, то пушкинские «пленники»—проблемные образы, отражающие мучительные наблюдения и искания самого автора и удивительно точно передающие весь болезненный, отягощенный глубоким внутренним надрывом кризис этих исканий, обусловленных тем, что поэт не нашел себе «места» в «стране родной».

А поэма «Гавриилиада», написанная Пушкиным одновременно с его «байроническими» произведениями и не напоминающая Байрона ни тематически, ни композиционно, свидетельствует уж без всяких «оговорок» о полной самостоятельности и своеобразии творческих устремлений Пушкина в двадцатые годы.

Из всех наблюдений над жизнью и работой Пушкина мы в праве сделать тот существенный вывод, что не им владели те или иные писатели и мыслители Запада, а он сам, побуждаемый всей русской общественно-политической действительностью, его увенчивавшей лаврами и его же свергавшей в бездны тяжелых испытаний, избирал себе круг своих спутников мысли и настроений. Так он от лицейских «любимых творцов» Мольера, Расина, Вольтера и Парни перешел постепенно к новой дружбе—к Байрону. Байрон был использован им, как глубоко-прогрессивное явление в истории английской и мировой культуры, но, когда у поэта стали складываться возросшие требования положительных идей в жизни, когда воспитываемое с юности чувство реализма вытеснило в нем абстрактные протесты и мечты, он (в Одессе) «предпочитает» уже читать Гете и Шекспира. Далее гетеанские мысли «Цыган» ждут своего нового углубления, и Пушкин не медлит в приближении своем к шекспировским образам и методам творчества.

Совсем не случайно в то время, как «изумленный мир на урну Байрона взирал», Пушкина звали уже «другие тени». Кроме А. Шенье, к 1825 г. в литературных осуществлениях Пушкина появился новый спутник—В. Шекспир.

4

Английского драматурга Пушкин начал изучать еще в 1823—1824 гг. Приближение к реалистическим методам шекспировской драматургии закономерно совпадало у

него с осмыслением им реальной русской действительности двадцатых годов. В 1826 г. Пушкин предлагал А. Дельвигу смотреть на трагедию декабристов «глазами Шекспира» (письмо в первой половине февраля). Это весьма содержательная фраза. Смотреть глазами Шекспира означало у поэта «не быть ни суеверными, ни односторонними», то есть воспринимать факты жизни с учетом всех их сложных, разнообразных и неизбежных особенностей.

Если творчество Пушкина на юге России «отзывалось» чтением Байрона, то в период его михайловской ссылки поэт углубляется в мудрый опыт и трезвую мысль Шекспира и создает свою «романтическую трагедию» «Бориса Годунова», «отзывающуюся» чтением Шекспира.

Пушкин уделил немало внимания в своих критических высказываниях творчеству Шекспира. В отдельных заметках он посвящает строки разбору его «Ромео и Джульетты», упоминает и сопоставляет его с другими авторами— в своих замечаниях о Байроне, о Мольере, о Вальтер-Скотте, о Гете и др. Он неизменно подчеркивает шекспировский реализм и чувство творческой меры, правдоподобие и разносторонность в изображении живых людей.

Шекспировский реализм с середины двадцатых годов становится у Пушкина мерилом его оценок всех произведений мировой литературы, и, в частности, пытливое отношение Пушкина к Вальтер-Скотту, романы которого наш поэт весьма высоко оценивал, сложилось под воздействием шекспировских методов творчества.

Вместе с тем наряду с Шекспиром и драматургия Германии занимает в середине двадцатых годов творческое внимание Пушкина. Он настойчиво (в письмах за 14 марта и 22—23 апреля 1825 г.) просит своего брата выслать ему в Михайловское вместе с Вальтер-Скоттом и другими книгами драматические произведения Шиллера и «Курс драматургии» Августа Шлегеля. Теоретические высказывания Шлегеля, отстаивавшего «романтический дух» в драматургии, сближавшего различные жанры и стили, трагическое и комическое, отвлеченные идеи и реалистические чувствования, стихи и прозу и отстаивавшего то «вольное и широкое» изображение характеров, какое Пушкин подметил у Шекспира, пришлись по сердцу поэту. И, несомненно, построение и метод драматизации в «Борисе Годунове» определились, как мы убедимся далее, в результате сложного изучения автором положений

и взглядов на задачи драматургии и Шекспира, и Шиллера, и Гете, и А. Шлегеля, и Гизо...

Пушкин расширяет свои знания немецкой философии и литературы в связи с предстоящими художественными задачами. Изучение немецкой литературы и критики позволяет ему уверенно говорить о том, что «у одного только народа критика предшествовала литературе—у германцев» (письмо к А. Бестужеву в начале июня 1825 г.), что Казимир Делявинь хоть и поэт, но «все не Вольтер, не Гете... далеко кулику до орла!» (в письме Вяземскому 25 мая 1825 г.), что надпись Жуковского, обращенная к Гете («...и в мире все постигнул он, и ничему не покорился»...),— «прелесть» и т. д., и во всех этих мимолетных высказываниях заметен рост интереса и пристрастия нашего поэта к немецкому искусству, к немецкой философской и литературно-теоретической мысли.

В России в это время культ немецкой литературы приобрел новую опору. Мы имеем в виду известное «общество любомудров», основавшееся в 1823 г. и сгруппировавшееся с 1827 г. вокруг журнала «Московский вестник». Через посредство библиофила Соболевского, друга Пушкина, любомудры привлекли к участию в «Московском вестнике» и Пушкина, а до того поэт, только что вернувшийся из ссылки в Москву, заметно приблизился к кружку Веневитинова и с огромным успехом читал в нем своего «Бориса Годунова».

Между московскими германолюбами и Гете существовали непосредственные взаимоотношения. Гете был прекрасно осведомлен о деятельности Пушкина. Через «русского путешественника» (это был Жуковский) Гете передал Пушкину свой привет и, как знак особого расположения, свое гусиное перо, которое Пушкин бережно хранил в богатом футляре и которое сберегло сь и до наших дней.

Веневитинов страстно желал полного приобщения Пушкина к немецкой философии и гетеанству. В стихотворении своем «К Пушкину» он упрекает поэта в том, что тот еще «не доплатил каменам долга вдохновенья» и, воспевая галльскую музу, мало посылал «хвалений» Гете, певцу, который ждет от русского поэта глубокого признания. Это—

Наставник наш, наставник твой,
Он кроется в стране мечтаний,
В своей Германии родной.

Но Веневитинов излишне прилагал усилия, стремясь пройти в открытую дверь, и если Пушкин не мог принять шеллингианские доктрины русских любомудров, то философия Гете нашла в нем достаточно внимательного читателя.

Пушкин считал Гете «великим», он признавал его влияние на русскую литературу вообще и на драму, в частности, утверждал, что историческая драма была создана Шекспиром и Гете (вторая статья об «Истории русского народа» Н. Полевого), что «Гете имел большое влияние на Байрона», что Гете вместе с Шекспиром и Вальтер-Скоттом очаровывают тем, что все историческое у них есть «подлинно то, что мы видим» (заметка о Вальтер-Скотте 1827 г.). «Фауст» вызывает у Пушкина восторженные оценки. «Благоговею пред созданием „Фауста“,— заявляет он в набросках статей для „Современника“.— Фауст есть величайшее создание поэтического духа, он служит представителем новейшей поэзии, точно, как Илиада служит памятником классической древности» (заметка о Байроне 1827 г.). В письме в Погодину 1 июля 1828 г. Пушкин, радуясь напечатанию в «Московском вестнике» письма Гете к Н. Берхарду из Веймара 1 мая того же года с приветом своим русским поклонникам, снова и снова называет Гете «великим» и «германским патриархом»... «Фауст» глубоко волнует творческое внимание Пушкина.

Но отголоски чтения «Фауста» запечатлелись и непосредственно в творчестве нашего поэта. В начале двадцатых годов, как об этом свидетельствуют черновые наброски поэта (напр., «Где слез во мраке льются реки» 1821 г. или ряд приступов к «Адской поэме» 1825 г.). Пушкин был во власти образов «хохочущего сатаны» и «доктора Фауста». В этих набросках фигурируют адские реки Флегетон, Ахерон и Коцит, и Мефистофель предлагает Фаусту взамен отсутствующего моста через эти реки свой хвост.

К 1825 г. относится, наконец, написание Пушкиным «Сцены из Фауста», обогатившей мировую тему о Фаусте новыми и глубокими мотивами.

Изучая мировую литературу, Пушкин извлекает из сокровищницы творческой мысли лучших и прогрессивных представителей Запада ценные для себя и своего литературного дела темы и приемы. В круг его внимания

вслед за французскими, английскими и немецкими авторами входят и писатели Италии, Испании и других стран. В связи с изучением вопросов немецкой и английской драматургии Пушкин обращается постепенно к драматургии итальянской и испанской.

На протяжении всего своего творческого пути он вообще живо воспринимает итальянские темы и образы и в своих работах то реминисцирует из Данте (разработка типа скупца, восходящая к дантовским скупцам и ростовщикам, выведенным в четвертом, седьмом и восьмом кругах «Ада»), то подражает дантовским терцинам (в стихотворениях: «В начале жизни школу помню я», или «И дале мы пошли—и страх объял меня...» и «Тогда я демонов увидел черный рой...», 1830 и 1832), то переводит из Ариосто (из XXIII песни «Неистового Орланда» отрывок «Пред рыцарем блестит водами», 1826), из Альфиери, из Франческо Джанни («Как с древа сорвался предатель ученик», 1836; это стихотворение—подражание сонету «Sorpa Giuda», переведенному на французский язык Ант. Дешаном), то обнаруживает следы чтения итальянских комедий Гольдони («Истинный друг»—«Il vero amico» и «Ревнивый скряга»—«Il geloso avaro»—в «Скупом рыцаре»), то усваивает стиль Петрарки (в сонете «Мадонна»—«Не множеством картин старинных мастеров», 1830), то цитирует Петрарку (начало 88 сонета «Se amor non è, che dunche» в «Метели») и т. д., и т. д.

Политический интерес к Испании тесно сплетается у Пушкина с интересом культурно-литературным. Пушкин хорошо знает автора «Дон-Кихота». «Дон-Кихот,—упоминает Пушкин в своем письме к Вяземскому 25 мая 1825 г.,—искоренил в Европе странствующих рыцарей». Впоследствии по новелле Сервантеса «Цыганочка» Пушкин изучает испанский язык. Он также знает уже в середине двадцатых годов и творчество Кальдерона де ла Барка (в библиотеке Пушкина есть лейпцигское издание Кальдерона в 4 томах на испанском языке) и Лопе Феликса де-Вега (автора почти двух тысяч драматических произведений) и о них думает, изучая драматургию Гете, Шиллера и Шекспира и «Курс драматургии» А. Шлегеля. С досадой в своей переписке с друзьями он заявляет о том, что еще не знает испанского языка и не может хорошо чувствовать этих драматургов Испании. Лопе де-Вега вообще интересовал Пушкина, как реформатор театрального искусства.

В различных черновых заметках о драме и о западной литературе 1830 и следующих годов Пушкин не раз ссылается на Кальдерона и Лопе де-Вега. Он говорит о «разнице систем» Шекспира и Расина, Кальдерона и Гете. С иронией он рассказывает о своем дяде, «коренном классике», который говорил: «Я предпочитаю Расина и Мольера Шекспиру и Кальдерону, несмотря на крики новейших критиков» и т. д.

В своем творчестве Пушкин также отразил и мотивы Испании и использовал некоторые темы испанского быта и культуры. Он—автор «Каменного гостя», произведения, исходящего из легенд Испании и до него прошедшего длинный и сложный путь обработок и художественных вариантов. Правда, наиболее близкими источниками Пушкину в его интерпретации старинной литературной фабулы послужили Мольер и либретто венецианского «проходимца» Лоренцо да-Понте, давшего Моцарту текст для его знаменитой оперы, но тем не менее заглавие «маленькой трагедии» Пушкина «Каменный гость» дано нашему поэту очевиднее всего Тирсо де Молина, автором «El Combidado de Piedra».

Так многообразно и широко осваивал Пушкин политические и литературные факты Запада, так страстно он сопоставлял их с фактами русской волнующейся действительности и так вместе с тем, как художник и мыслитель, как лирик, эпик и драматург, откликался в своих творческих работах на требования жизни и литературы Запада и России.

5

Используя опыт творчества мировой литературы, Пушкин в области своей родной словесности создает замечательные литературные образцы, в которых преодолевает обветшавшие эстетические принципы недавнего прошлого и пролагает новые пути художественной мысли—к реализму, к народности.

В двадцатые годы зреет Пушкин-реалист. Формируется Пушкин-драматург, мучительно думающий над методом драматургического письма.

Уже «Руслан и Людмила» знаменовала собою крупный этап в преодолении ложно-народных форм поэзии, уводив-

ших воображение и внимание читателей от подлинной действительности.

«Руслан и Людмила» вышла из борьбы Пушкина со «старым порядком» в русской литературе и языке. Искусственно-сентиментальное изображение жизни у некоторых современников Пушкина вместе с обветшавшей псевдогероикой прошлого литературного века,—все это было разоблачено в жизнеутверждающем стиле поэмы Пушкина, написанной задорно-вызывающим языком «простонародья». И Вяземскому, и многим «друзьям Людмилы и Руслана» стало ясно, что Пушкин

над славенскими глупцами
Смеется русскими стихами...

«Мужицкие» рифмы (термин враждебной поэту критики двадцатых годов), пародирование Жуковского (его «Двенадцать спящих дев») и обильное использование народно-сказочного материала (шапка-невидимка, живая и мертвая вода, огнедышащая голова и проч.)—все выдавало в авторе страстного искателя новых и при этом реально-народных представлений, по самой своей социальной и литературной природе противостоящих «жеманным», напыщенным и фальшивым имитациям «народности» в поэмах и драмах «ложно-классической» школы XVII—XVIII веков.

В сказочности поэмы Пушкина таилась яркая правда жизни. За фантастическими образами ее стояла живая жизнь с подлинными человеческими чувствованиями и страстями. Над ее призраками и поверьями торжествовали воля и разум. Над ее злыми чарами главенствовали стимулы добра и любви. В каждой строке ее бурлило неистощимое стремление автора к борьбе за счастье. Счастье надо искать и находить, и для этого нужны отвага, разум, сметливость, упорство, любовь. Сюжет поэмы удачно оттенял собою непосредственную динамику жизни.

Любя и стремясь познать жизнь, Пушкин в своей ссылке бесстрашно смотрит правде в глаза и в поэмах «Кавказский пленник», «Бахчисарайский фонтан», «Братья разбойники» и «Цыганы» показывает жизнь в ее роковых противоречиях и борьбе. В этом стремлении обнажить подлинно жизненные, господствующие в действительности чувства, страсти и порывы и сказался глубокий р е а л и з м «романтических» поэм Пушкина.

Жуковский в своей «Светлане» сводил философию жизни к тому, что надо верить в «провиденье», которое даст все, что нужно человеку,—и счастье, и любовь, и радости. В «Теоне и Эсхине» утверждается мысль о том, что все стремления человека должны быть ограничены волей бога: не надо искать счастья, не надо бороться, а подобно Теону довольствоваться тем, что дает «судьба» или «бог». Жизнь, по Жуковскому, проста и ясна, и ее счастье легко достижимо при помощи «веры»...

Пушкин же не затушевывает подлинную жизнь. Он вскрывает ее мельчайшие побуждения и противоречия до корней. Эти черты его творчества впервые получили свое яркое выражение в смятенные скитальческие годы жизни Пушкина.

В «южных» поэмах Пушкин обнаруживал свою глубоко чувствующую душу. «Романтизм» этих поэм проявился именно в повышенно-чутком и самолюбивом восприятии и осознании всей окружавшей поэта подлинной и суровой действительности. К 1820 г. по-настоящему уже

Людей и свет изведал он
И знал неверной жизни цену,—

так признается Пушкин в своем «Кавказском пленнике». Рисуя своего героя, поэт обнажает и свою личную драму и художественно претворяет собственные потрясения недавних дней. Пушкин также покинул ту страну,

где пламенную младость
Он гордо начал без забот,
Где первую познал он радость,
Где много милого любил,
Где обнял грозное страданье,
Где бурной жизнью погубил
Надежду, радость и желанье,
И лучших дней воспоминанье
В увядшем сердце заключил.

Пушкин стремится вскрыть самомалейшие личные проявления воли и стремлений человека. Вопреки Жуковскому жизнь, по Пушкину, очень сложна, жестока и неверна; она сулит человеку тяжелые испытания, вызывает его на борьбу, на величайшее напряжение рассудка и воли. Его «пленник» вянет «жертвою страстей», его черкешенка

также—жертва страсти и одна из жертв нещадных человеческих предрассудков. Она готовит себе «кинжал ильяд».

Над жизнью «братьев-разбойников» также

... сны зловещие летают...

(«Братья-разбойники»).

и под «изодранными шатрами» цыган тоже

живут мучительные сны...

(«Цыганы».)

«Цыганы»—ярко реалистическое обличение мещанско-городской культуры эпохи Пушкина. Поэт «изведал» ее суждения, обычаи и законы и язвительно клеймит в своей поэме «неволю душных городов». Вспомним его утверждение: Петербург—«мертвая область рабов, капральства, прихотей и моды» (в послании Всеволожскому 1819 г.).

Призрачно, неверно и обманчиво все в жизни, построенной на эксплоатации и неравенстве. Что слава?—«Могильный гул, хвалебный глас»... Что «бросил» Алеко перед тем, как притти в табор?

Измен волненье,
Предрассуждений приговор,
Толпы безумное гоненье
Или блистательный позор?

Алеко—вся ситуация этого и других героев в поэме—говорит о безысходности тупика, в какой попадали в пушкинское время все протестанты и бунтари, все, кто ушел от «цепей и денег», но не пришел (и не мог притти) к «вольной» жизни. «Безнадежный эгоизм» Алеко, разоблаченный старым цыганом («Ты для себя лишь хочешь воли»...),—вот какой груз старого психологического наследия давил плечи героя замечательной поэмы Пушкина. В «Цыганах» автор обнажил и всю силу своего протеста против условий «городской» жизни (опыт его петербургского «измен волненья»), и вместе с тем всю нереальность насилия и преступления, как практического средства найти выход из созданных тиранической культурой условий существования.

Однако самая постановка проблемы (личность в «неволе душных городов», то есть во всей окружавшей поэта дей-

ствительности), столь резко и протестующе разрешенная в художественном плане поэмы, талантливо отразила основные социально-культурные вопросы эпохи. Жизнь и ее вопиюще-уродливые черты и навыки приводят людей к несчастью и преступлениям—вот на что указала новая поэма Пушкина его современникам. Именно это реалистическое понимание жизни, это тревожное осознание «беззащитности» человека, стремящегося уйти из «неволи», так взволновало наиболее чутких людей пушкинской эпохи.

Все эти мысли и чувства поэта, нашедшие столь яркое отражение в первых крупных его произведениях, руководили и тем Пушкиным, который еще в Петербурге задумывал «преобразования» в театре, а в начале двадцатых годов подошел вплотную к разрешению задач новой русской драматургии.

В эти именно начальные двадцатые годы, в период создания южных поэм, Пушкин страстно жаждал разрешения назревших социальных вопросов.

Народы тишины хотят,

неспроста сказал поэт, заодно с декабристами мечтавший о бурях во имя этой тишины. Анализируя сложные чувствования эпохи и людей, стремившихся вырваться из ее оков (в «Кавказском пленнике», в «Цыганах» и т. д.), Пушкин сосредоточил свое внимание на темах конфликтов человека с окружающей его средой—кавказского пленника с «презренной суетой» и «неприязнью двуязычной» света, Алеко с «неволей душных городов» и т. д. Эти конфликтные темы Пушкин пробовал разрешать и в плане драматургическом. Так он осмысливал сюжет о Вадиме новгородском и об игроке-помещике, проигравшем своего слугу (социально острая тема о крепостном праве). Так он диалогизировал свою поэму «Цыганы». Совершенно определенная тяга к драматическому творчеству обозначилась у него в рассматриваемый нами период разрешения им проблемы личности и государства, самодержавной власти и народа. Драматическая форма казалась поэту выразительной и активной.

Байрон, Гете и Шекспир—вот умнейшие и сильнейшие спутники Пушкина в разрешении всех этих трудных, по-новому вставших проблем. Их жизнь и творчество, связанные с ощущениями народной жизни, служат в эти

годы примерами Пушкину. Он,—относящийся скептически к революции, не опирающейся на народные массы (о такой революции мечтали многие декабристы),—все более и более осознает роль «мнения народного», роль масс в истории человечества (темы Гете, Шиллера и Шекспира).

В свете такого восприятия политических, культурных и литературных фактов эпохи Пушкин осмысливает и задачи новой русской драматургии. В «Борисе Годунове» он покажет, какую роль может и должен играть народ в предстоящем разрешении спора о свободе. В «Борисе Годунове» Пушкин, опережая своих современников, укажет на те обстоятельства, которые были роковым образом упущены декабристами.

Так из потрясений жизни и социальной борьбы вырастал Пушкин-драматург.

III. ДРАМАТУРГИЯ И ТЕАТР ЭПОХИ ПУШКИНА

1

История драматургической деятельности Пушкина неразрывно связана с развитием всей предшествовавшей ему русской и западной драматургии и театрального творчества. Пушкин-драматург—явление, быть может, еще более сложное, чем Пушкин-лирик или эпик, потому что ни в каком другом роде литературы не отлагаются так обильно и бурно впечатления и устремления всей социально-политической действительности той или иной эпохи, как именно в драматургии.

По самой природе своей драма является активнейшим литературным средством политической и моральной пропаганды. Своими зрелищными формами и зрелищным воздействием она может подчинять себе жизнь, нравы и волю широких народных масс. В драматических произведениях авторы, апеллируя к массам, сводят свои счеты со всей эпохой, со всеми тенденциями времени, этим самым обнажая и свою собственную идеологическую принадлежность и целеустремленность, и свой собственный творческий метод. Это не трудно проследить на примерах Шекспира, Байрона, В. Гюго, Гете, Шиллера и др. В драматургии того или иного писателя отпечатлеваются самые сложные восприятия действительности, прошедшие через субъективную оценку творца. Распознание их представляется труднейшей исследовательской задачей. Вот почему проблемы «Гамлета» и «Фауста», «Валленштейна» и «Бориса Годунова» не исчерпаны и до сих пор в длительных спорах мировой прессы и критики.

Пушкин-драматург—яркое и сложное отражение в литературе всех сомнений, отрицаний и исканий культурно-политической жизни его эпохи. Неудовлетворенность

прошлым и настоящим и упорные поиски прочного и плодотворного будущего—все это характеризует Пушкина-драматурга. Едва прикоснувшись к вопросам драмы и театра, Пушкин подвергает, как мы уже видели, пересмотру и репертуар, и сценические приемы русского театра. В дальнейшей своей работе над теорией драмы Пушкин углубляет свои начальные точки зрения на театр Мольера, Корнеля, Расина, Вольтера, Сумарокова, Озерова и других западных и русских драматургов и обосновывает право существования театра, питающегося родниками народной мысли. Для этого театра он создает своего «Бориса Годунова».

Пушкин, вступавший на путь драматурга, должен был тщательнейшим образом изучить огромный опыт мировой драматургии и распознать те корни, из которых вырастал современный ему театр, его решительно не удовлетворявший. Переоценить и переосмыслить этот театр было равносильно тому, чтобы переосмыслить и перерешить все творческие задачи, стоящие перед н о в ы м театром и н о в о й драматургией, направив их по руслу н о в ы х—революционных—социально-политических требований. Это был грандиозный замысел, но глубина и величие самой идеи, властно диктуемой всей политической действительностью эпохи, только укрепляли силы и решимость Пушкина.

Перед ним распростиралось колоссальное по своим размерам литературное наследие XVII и XVIII веков. Это была старая, так называемая «классическая» (по Белинскому—«ложно-классическая») драматургия, взращенная главным образом на почве Франции,—Франции Людовика XIV, Франции просвещенно-абсолютистской. Стиль и приемы этой «классической» французской драматургии, украшенной именами Корнеля, Расина, Мольера и Вольтера, вкоренились и в русскую драматургию XVIII века и наложили свою печать на развивающийся в России государственный театр, для которого работали, как известно, Ломоносов («Демофонт» и «Тамира и Селим»), Тредьяковский (написал «Дейдамию»—«наипродолжительнейшее из всех русских драматических сочинений», в 2313 «двоестрочных стихов»), Сумароков, давший русскому театру первые образцы трагедий с национальной сюжетикой («Хорев», «Синав и Трувор», «Вышеслав», «Дмитрий Самозванец» и др.) и первые комедии с ярко реалистиче-

скими наблюдениями, Княжнин (трагедии «Дидона», «Титово милосердие», «Вадим», «Владимир и Ярополк» и др.), Озеров («Эдип в Афинах», Фингал», «Дмитрий Донской») и др.

Классическая или, точнее, классицистическая драматургия разрабатывала главным образом два вида драмы—трагедию и комедию. «Драма» в узком смысле этого слова не пользовалась вниманием драматургов, а такие врожденные трагедиографы, как Вольтер, питали к драме, как к «смешанному» виду искусства, нескрываемую неприязнь. Отражая мнение своего времени, П. Плавильщиков в рассуждении «О театре» говорит о драме, как о чем-то второстепенном: «Зрелища, уподобляясь природе, где смешные и плачевные происшествия бывают, разделяются естественно на плачевные и смех производящие, то есть на Трагедии и Комедии, а плач, со смехом соединенный, называют драмою, где однакож первым основанием есть плачевное действие...»

Весь процесс развития и расцвета драматургии классицизма в XVII веке в основном определялся и направлялся укреплением абсолютистской монархии во Франции. Как и всегда—во все времена и во всех странах—политическое бытие обусловливало развитие культуры и рост классового самосознания. При Людовике XIII и особенно Людовике XIV (1643—1715), Людовике XV (1715—1774) и Людовике XVI (1774—1792), в связи с упрочением самодержавной идеи во французском государственном строе (Людовик XIV придавал ей некое сакраментальное значение; ему приписывается абсолютистская формулировка: «государство—это я»...), классовый антагонизм достиг своего предельного развития и привел страну к революционным потрясениям 1789 и следующих годов.

Главенствующими сословиями во Франции в эту пору были дворянство и духовенство, которые безраздельно властвовали над крестьянами. На крестьянство—забитое и закабаленное—смотрели просто, как на податную массу (такова была откровенно-циничная точка зрения известного кардинала Ришелье), а с так называемым «третьим сословием» велась упорная и, конечно, неравная борьба. Когда на заседании генеральных штатов (при Людовике XIII) один из ораторов «третьего сословия» потребовал отмены дворянских и поповских привилегий и неосторожно сравнил три сословия с тремя сыновьями одного отца,

на скамьях дворян и духовенства поднялся стон возмущения и негодования.

Постепенно, однако, благодаря политике Ришелье и его продолжателя Мазарини дворянство и духовенство было прибрано к рукам абсолютистской монархии, Людовик XIV умело создал вокруг своего престола огромный штат придворной знати, выдвинутой им из крупно-феодальной среды, и обеспечил таким образом расцвет самодержавной власти. Все было брошено на укрепление ее: государственные ресурсы монархическая пропаганда, культурное строительство и литература. Последняя, по замыслу «короля-солнца», должна была служить интересам «просвещенной монархии» и развивать среди «настоящих» представителей нации и страны, т. е. дворян (крестьянство и «третье сословие» в расчет не принималось), чувства старо-феодальной—«рыцарской»—доблести, всецело отданной на службу королю, понятия о долге (чисто «вассального» характера), стоящем неизмеримо выше всех прочих побуждений человека, и вообще «светскую» этикетность и бонтонность, которая в быту XVII—XVIII веков часто сходила за «возвышенный» строй души... Жизнь всей страны постепенно была подчинена стилю жизни, вкусов и манер Версальского двора, а укрепленные замки тех дворян, которые стремились сохранить свою старинную автономность, были просто срыты с лица земли. Людовику XIV импонировала всякая пышность, и в его царствование обилие королевских фавориток не случайно сочеталось с обилием всевозможных академий (вплоть до «академии надписей и медалей») и литературных салонов (де-Скюдери, де-Сабле и др.), культивировавших самые вычурные стили в поэзии. Высшая и низшая школа гнались лишь за «общим образованием», стремясь обучить молодежь многим, но мало связанным с жизнью наукам и особенно уменью держать себя в «обществе»; представители этого «общества» любили блистать «знанием» во всех областях искусства (от древне-греческого вплоть до Петрарки) и соответствующей формой речи, часто весьма напыщенной, претенциозной и каламбурной (во Франции—«style précieux»,—то, что ранее насаждал Марини в Италии и что называлось в Англии—«евфуизмом» и в Испании—«гонгоризмом»).

Выработался тип так называемого «порядочного человека», носителя салонной морали, обладавшего поверх-

ностными и отвлеченными знаниями, но умевшего ловко «коснуться до всего слегка». Во всем строе жизни, скованном королевско-дворянской идеологией, чувствовалась явная надуманность ее форм и культурных проявлений.

Подражание античной культуре и феодальным моральным навыкам жизни вошло в бытовой обиход «классической» Франции. Каждое движение воли и мысли стало подчиняться обязательным «образцам» и «авторитетам», якобы уже испытанным и проверенным в истории—от Аристотеля до Декарта.

Этим общим курсом политической жизни страны определялся и характерный для эпохи рационализм в философии и литературе. Отвлеченный «разум» и столь же отвлеченная «мораль», подогнанные и приспособленные к самодержавному режиму, стали прямыми фетишами искусства и науки, стремившихся к «возвышенному», соединявшему в себе (по древней формулировке Горация) «приятность» с «полезностью» (т. е. в данном случае угождение придворно-светскому вкусу с соблюдением рекомендуемой церковью и философией морали).

Под воздействием всех этих обстоятельств созревал и литературный кодекс «классицизма», взятого под опеку самим королем.

2

Историко-теоретические предпосылки для создания такого устава сложились еще в XVI столетии в пору Пьера Ронсара и Э. Жоделля, этих гордых членов «Французской Плеяды». В трагедии Жоделля «Клеопатра» (1552) уже налицо «классические» три единства—времени, места и действия. Жан де-Латайль в своем трактате «Искусство трагедий» безапелляционно заявил (в 1572 г.), что фабула пьес должна развертываться обязательно в один и тот же день и в одном и том же месте и что героями драматических произведений могут быть только люди избранные—из «высшего сословия».

Весьма существенно обратить внимание на то, что Аристотель, к авторитету которого так любили обращаться теоретики и практики классицизма, лишь отчасти повинен в регламентации основного требования «классической» драматургии—трех единств. В своей «Поэтике»

греческий мудрец ни звука не проронил насчет «единства места». О «единстве времени» он выразился лишь в желательном смысле: греческая трагедия, по его мнению, «старается, поскольку возможно, оставаться в пределах одного круговорота солнца или немного выходить из него» (гл. V). Одно только «единство действия» было четко обосновано Аристотелем, и это его «правило», кстати сказать, никогда не пользовалось в дальнейшем репутацией «порочного». Закон о трех единствах стали на свой страх и риск укреплять драматурги XVII века, а теоретическое его утверждение, в духе картезианского понимания искусства, произвел Буало в своей поэме «Поэтическое искусство» (1674).

Драматургия «классиков», или, точнее сказать, «классицистов» XVII—XVIII веков, отражая эпоху, в значительной степени удовлетворяла требованиям Французской академии (наставником ее был сам Ришелье) и королевского двора (имеем в виду главным образом Людовика XIV). Она угадывала их вкусы и аппетит. В трагедийном творчестве Корнеля или Расина (уж не говоря о таких прямых поставщиках двора, как Кино, или Ротру, или Бенсерад, прославившийся своими скудными либретто для придворного балета), несомненно, был запечатлен в той или иной степени дворянско-монархический классицизм эпохи. «Придворный обычай», по слову Пушкина, образовывал их принципы творчества.

Однако этими «придворными» влияниями и тематикой далеко не исчерпывается содержание и идеология таких выдающихся драматургов, как Корнель, Расин и др. Пушкин, который сложно-исторически оценивал развитие драмы и театра, не мог не заметить и того прогрессивного значения, какое имели драматургические творения классицистов. Он понимал «выгоды и невыгоды той и другой трагедии», «существенные разницы систем Расина и Шекспира, Кальдерона и Гете» (заметки о драме, 1830). Он спрашивал: «Что развивается в трагедии? какая цель ее?» и отвечал: «Человек и народ. Судьба человеческая, судьба народная. Вот почему Расин велик, несмотря на узкую форму своей трагедии. Вот почему Шекспир велик, несмотря на неравенство, небрежность, уродливость отделки» (там же).

Белинский в пылу полемики с классицизмом (во имя утверждения критического реализма) назвал классицизм XVII века «псевдоклассицизмом». Этот псевдоклассицизм

столь же походил, по его мнению, на греческий классицизм, «сколько маркизы XVIII века походили на богов, царей и героев древней Греции»... «Возвышенную простоту греков, их поэтический язык, выходивший из пластического лиризма их жизни, французы думали заменить натянутою декламацией и риторической шумихой» (статья о «Горе от ума», 1839). Через год после этих суждений Белинский вновь спрашивал: «Что такое Корнель и Расин, как не поэты придворного этикета, придворной утонченности жизни? И что такое герои и героини их так называемых трагедий, эти пудреные греки и римляне, эти гречанки и римлянки, с фижмами и мушками, как не представители выродившейся рыцарственности, любезные кавалеры и дамы блестящего двора Людовика XIV?»

Белинский страстно отстаивал искусство, борющееся с «придворным этикетом» ради освобождения человеческой личности от «придворной» зависимости, и потому не мог «простить» классицизму его историческую связанность с абсолютизмом, с этикой рыцарского меча, с метафизикой аристократического стиля.

Пушкин же увидел и «узкую форму» трагедий Расина, и вместе с тем и его положительные черты творчества, то есть его сосредоточенность на темах о судьбах «человеческих» и «народных». «Что привлекает внимание образованного, просвещенного зрителя, как не изображение великих государственных происшествий?» — спрашивал поэт, уже написав своего «Бориса Годунова». Он ценит в Расине «историю, перенесенную на театр». Разоблачая «робкую чопорность» и «смешную надутость» классических трагедий, доказывая, что «и знатные должны выражать простые понятия, как простые люди» и что не надо бояться, если герой трагедии иногда выразится, как в трагедиях Шекспира, «как конюх», Пушкин вместе с тем отмечает и все то, чем Расин и прочие корифеи французской трагедии «велики».

Над этими замечаниями Пушкина стоит задуматься.

3

Совершенно верно: классицизм «перенес историю на театр». Идея государственности и национального объединения, показанная на примерах, взятых из тематики древ-

ности и средних веков, обусловила и героический тонус всех драматических сочинений Корнеля, Расина, Вольтера и др. Личность в истории, страсти и борьба при осуществлении исторических задач, ярко-политическое осмысление «судеб» человеческих и народных—вот что стало сильной стороной классицизма, в известной степени сблизившей эту школу с «системой» Шекспира.

Вместе с тем классическая драматургия чуждалась конкретного и обыкновенного героя, часто выводила бесплотные и полуотвлеченные добродетели и пороки, часто попросту выдумывала характеры, проектируя их с заданных точек философии и морали... И тем не менее в недрах этого же классицизма прорастали и новые творческие принципы,—принципы р е а л и с т и ч е с к и е. Сами герои и героини Корнеля и Расина зачастую обнажали уже реалистическое содержание своих личных переживаний. Всевозможные Ифигении и Андромахи, противостоящие насилию и произволу, дают в известной степени повод причислить их к образам реалистической литературы.

В театре классицизма исподволь формируются жанры реалистической «мещанской» драмы (Дени Дидро), «слезной» комедии (Нивелль де-Лашоссе), наконец позже—буржуазно-революционной драматургии (М. Ж. Шенье), и в этом подготовительном процессе весьма повинен Вольтер, насытивший свое творчество идеями просветительной, разоблачительной эпохи XVIII века. Представители драматургии классицизма, так энергично способствовавшие крушению иррационального мировоззрения предшествующих веков и так обогатившие творческие порывы своего времени идеей «разума», сами в своих художественных опытах несомненно начали борьбу с реакционной сущностью того режима, которому они исторически были подчинены. Изображая извергов, убийц и мстителей на троне, и Корнель, и Расин изобличали самый дух придворных преступлений и наносили сокрушительный удар тому самому «придворному этикету», который так или иначе определял их творческое направление.

Столкновение интересов монархии с волей подчиненных режиму произвола и насилия героев—сама по себе эта тема уже толкала всю драматургию классицизма на путь сложных внутренних противоречий творчества. Ими и полна поэтика классицизма. Ими полна вообще вся литература, связанная с эпохой просвещенного абсолютизма.

Не только драматургия, но и «низкие» жанры художественного письма, вплоть до популярного тогда бурлескного стиля, питаясь, с одной стороны, метафизическим рационализмом Декарта, а с другой,—материалистическими построениями Гассенди (ему особенно обязан Мольер), весьма критически воспринимали факты и явления церковной и королевской деспотии своего времени. И Лафонтен в своих баснях (как обнаружил И. Тэн в исследовании «Лафонтен и его басни») изобличал пороки всей дворцовой культуры и в образах львов и иных зверей метил в живых «высоких особ», и Лабрюйер в своих «Характерах и нравах века» (1688) направил все острие против придворной знати, причем явил образцы подлинно реалистического наблюдения над жизнью, и Фенелон обрушился на тиранию Людовика XIV, и многие иные... Но более всех в деле утверждения реализма в классицизме потрудился, конечно, Мольер.

Достаточно представить себе образы его Скапенов и Тартюфов («бессмертный Тартюф—плод самого сильного напряжения комического гения»—по Пушкину), чтобы понять всю силу связанности его с земной, реальной действительностью. Достаточно вспомнить некоторые цитаты из его «Мизантропа» (где, например, Альсест заявляет:

> ... Никого щадить отныне не хочу,
> И что нас при дворе и в свете окружает,
> Все то, что вижу я,—глаза мне раздражает.
> Впадаю я в тоску и чувствую испуг,—
> Лишь только посмотрю, как все живут вокруг.
> Везде предательство, измена, плутни, льстивость... и т. д.),

чтобы оценить всю реалистическую значимость творчества этого классициста.

Мало того, Мольер подшучивает над самими «правилами» классицизма и тем самым требует раскрепощения литературы от стеснительных теорий эпохи во имя правдивого и свободного воспроизведения жизни. В своей одноактной памфлетной комедии «Критика на „Школу жен“» (1663) Мольер устами Доранта развенчивает тех ценителей литературы, которые слепо судят о художественных произведениях на основании теоретического устава данной литературной школы. «Забавны вы со своими пра-

вилами»,—говорит Дорант Лизидасу, все справляющемуся у Аристотеля и Горация. Главное правило,—чтобы произведение «нравилось». Бывают произведения, написанные по «правилам», но они никому не нравятся. Бывает и наоборот: произведение написано не по «правилам», но оно всем нравится. Вывод отсюда один: правила дурны. Собеседница Доранта Урания утверждает, что когда она смеется от души, читая или видя какое-либо произведение, то никогда не справляется у Аристотеля, не запрещают ли его правила смеяться. На это Дорант отвечает: «Это все равно, как если бы кому-нибудь очень понравился соус, а он стал бы справляться в поваренной книге, действительно ли этот соус хорош». Нет, полагает Дорант, надо прямее и естественнее подходить к произведению и требовать от него простоты и правды. Лучше, по его мнению, говорить: «изложение» вместо «протазиса», «завязка» вместо «эпитазиса» и «развязка» вместо «перипетии». Дорант восстает против «сочиненных героев, в которых никто не ищет сходства с подлинником». Он предпочитает «истинное»—«чудесному».

Но, конечно, Мольер, судьбы наследства которого теснейшим образом связаны с ростом реалистической драмы в XVIII веке, с творчеством Дидро и Бомарше, представляет собою крайнюю степень развития реализма в классицизме. Уже в силу самой своей природы комедия Мольера была далека от «героических» тем Корнеля и Расина и пафос историзма и мифологии классической трагедии заменяла реализмом быта современной жизни.

Неизмеримо ограничительнее надо говорить о реалистических элементах в рационалистической трагедии XVII века и даже в творчестве Вольтера. И тут приходится признать, что, как ни выбивались наружу реалистические тенденции классицизма, все же «классическая» драматургия в о б щ е м являет собою пример ограниченного подхода к жизненной действительности, и прав был Пушкин, ссылавшийся на «придворный обычай» и «узкую форму» ее, столь умалявшие авторитет «великого Расина» и др.

В своих заметках о литературе 1834 года Пушкин, говоря о «толпе истинно великих писателей, покрывших таким блеском конец XVII века», о «созвездии гениев», пришедших вслед за бездарными стихотворцами, заключавшими период старинной французской поэзии, подчер-

кивает, с одной стороны, их «владычество над умами», а с другой,—их «старание приноравливаться к господствующему вкусу и мнениям публики». Он упрекает французских писателей в том, что они «не дерзнули быть самобытными», то есть не пошли против дворцовой и академической литературной тирании. Напомним, что Французская Академия (в своем «Мнении» по поводу «Сида» Корнеля) предписывала авторам: «лучше разрабатывать сюжет вымышленный, но разумный, чем правдивый, но не отвечающий требованиям разума» (читай: двора Людовика XIV).

Ришелье, по мнению Пушкина, связал литературу. «Писатели (класс бедный и насмешливый, дерзкий...) были призваны ко двору и задарены пенсиями, как и дворяне. Людовик XIV следовал системе кардинала. Вскоре словесность сосредоточилась около его трона. Все писатели получили придворную должность. Корнель, Расин тешили короля заказными трагедиями, историограф Буало воспевал его победы и назначал ему писателей, достойных его внимания»... Это—достаточно точная картина становления классицизма. Пушкин верен истории и отмечает также и черты «самобытности». Мольер замечен Пушкиным, как писатель, который «при дворе смеялся над придворными». Лафонтен «печатал в Голландии свои веселые сказки о монахинях, а сладкоречивый епископ в книге, наполненной смелой философией (имеется в виду Фр. Фенелон, автор утопического романа «Приключения Телемака»), помещал язвительную сатиру на прославленное царствование. Зато (добавляет Пушкин) Лафонтен умер без пенсии, а Фенелон в своей епархии, отдаленный от двора...»

Порождением политики Ришелье в области литературы явилась, по мнению Пушкина, «вежливая, тонкая словесность, блестящая, аристократическая, немного жеманная, но тем самым понятная для всех дворов Европы, ибо высшее общество, как справедливо заметил один из новейших писателей, составляет во всей Европе одно семейство».

Пушкин не видел в образцах драматургии классицизма той свободы и жизненности творчества, какая позволяла Шекспиру создавать сложные и реалистические образы Шейлоков, Генрихов и Фальстафов. Даже Мольер был, по Пушкину, «узок»,—он давал лишь типические черты

характеров, не индивидуализируя их. Оттого Гарпагон его вышел «только скупым». Что же касается героев трагедий классицизма, то ими, вообще говоря, распоряжалась не внутренняя индивидуальная правда жизни, а какая-то анонимная сила, исходившая от абстрактных представлений философии «просвещенного абсолютизма».

Если не считать богатого использования Мольером фольклорного материала и приемов народного языка и диалога, то и «народности» сравнительно мало было в творчестве классицистов. Отдельные признаки ее (вроде того, что в «Гофолии» Расина активным персонажем пьесы является сам народ, и др.) не дают еще права делать обширные выводы в этом направлении. Тяжелодумная рационалистическая философия XVII века, предшествовавшая освободительно-просветительной мысли XVIII века (когда вместе с абсолютизмом стал разлагаться и классицизм), тяготеет над виднейшими образцами классицистической трагедии.

Эта трагедия отводит внимание зрителя от современности. Об этом прежде всего свидетельствует ее историко-мифологическая тематика, ее упорное отталкивание от современного человека и сосредоточенность на переживаниях всевозможных Агамемнонов и Митридатов, Медей и Клитемнестр. При этом драматурги-классики вовсе не заботятся об «историзме» воспроизводимых героев и ситуаций. Они не историки, а только моралисты, их не интересует время и страна, где совершаются события, и героям своим они редко придают конкретный душевный облик, а наделяют их социально и морально заданными чувствами и страстями. Получаются типизированные характеры—вне их индивидуализации. Приводя чувства героев в столкновение, классицисты создают напряженные драматические коллизии (главным образом—борьба «высокого» чувства с «низким», добродетели с пороком) и хотя бы даже ценой гибели своих героев, но безусловно гарантируют торжество нужной—обязательной—морали.

Этот строго очерченный круг историко-героических тем и обязательное морализующее разрешение всех событий в трагедии должно быть поставлено в связь со многими

особенностями фактуры самих трагедий, с приемами сценического построения всего сюжета и со стилем театральной декламации,—при этом не надо забывать, что в «классической» драматургии мы имеем дело со стиховой трагедией и комедией.

Прежде всего в драматургической практике классицизма надо отметить строгое соблюдение чистоты жанра в пьесах. Развитие трагического сюжета абсолютно не допускало внесения какого-либо «комического» элемента. Трагический герой в течение всего развертывания действия не мог ни улыбнуться, ни обнаружить какие-нибудь человеческие слабости или вольности, проявляемые в подлинном быту. Он знал только одни возвышенные страдания и произносил монологи, наполненные рассудительным пафосом. При этом его ничто не смущало: ни битва, совершающаяся тут же, за кулисами, ни собственные раны, которые должны были бы, казалось, умерить его многоречивый пыл. Последний вздох смертельно раненного Митридата в трагедии Расина представляет собою тираду примерно в сто пятьдесят стихов.

Строгая выдержанность трагического тона в трагедиях соединялась с недопущением чередования стихов и прозы.

Тенденциозно-моральное обоснование всех событий и внутренней борьбы героев обусловило и относительную бедность содержания «классической драматургии». Трагедии Корнеля, Расина и прочих классиков не дают примера яркого фабульного разнообразия, которое так отличает, например, романтическую драму. Соперничество на почве любви, осложненной требованиями гражданского долга и вовлекающей в борьбу трех, четырех, а иногда и более героев,—вот трафарет, по которому пишутся классические пьесы, варьирующие извечную тему о трагических столкновениях страсти с судьбой, религией, национальными предрассудками и иными «препятствиями».

Развивая ход событий и ведя своих героев по заранее намеченному пути к заданной и морально-обусловленной развязке, авторы «классических» трагедий устраняют с этого пути все житейские неровности и сложные привходящие обстоятельства, неизбежно существующие в реальной действительности. Эти нюансы жизни не должны, по их мнению, касаться героев, последовательно и методически раскрывающих и утверждающих ту или иную нравственно-возвышающую и логическую идею.

Высота такой идеи требует и «высоких» исполнителей. Персонажи «классических» пьес все сплошь принадлежат к «высшим» сословным группам, игравшим в политической действительности древних и средних веков командную роль. Н а р о д как таковой отсутствует в «классических» пьесах. Лишь иногда авторы выводят на сцену в качестве наперсников или «конфидентов» всевозможных слуг, вестников, гонцов и приближенных главных героев— они пассивно участвуют в разрешении фабульных узлов пьес. Основными же действующими лицами являются мифические боги, полулегендарные цари и царицы, всевозможные военачальники, рыцари, графы, маркграфы и тому подобные представители «высших сословий».

Самая текстовая ткань трагедии строится на неизбежно длинных (при общем строе произведения) диалогах, часто перебивающихся лирическими монологами, представляющими пространные беседы героев с самими собой. В монологах и в так называемых «речах в сторону» (à part) главные герои или «резонеры», вводимые для пересказа их собственных сентенций, мотивируют все те события пьесы, которых зритель не видит на сцене и которые совершаются где-то вне сценического места.

В диалогах классицистических пьес, как правило и как выход из положения, развивается тематика фабулы. Не естественный и жизненно-убедительный ход самих событий, освещенных соответствующими решениями и чувствами героев, образует фабулу, а сложные драматические мотивы, которые поневоле и вводятся авторами в длиннейшие речи персонажей. Система диалогов и монологов (см. яркие их примеры в «Сиде» Корнеля—разговор Дон-Родриго с Хименой в 3 акте, или в «Гофолии» Расина—разговор Гофолии с Мафаном и Авениром во 2 акте, или в русской классической трагедии В. Озерова «Дмитрий Донской»—разговор Ксении с Боярином, объявляющим ей о победе русских—«рука всевышнего отечество спасла»—в 5 акте и мн. др.) служит для того, чтобы мотивировать зрителю все внесценные эпизоды и истолковать все события, развившиеся не в то время и не в том месте, какие избраны автором для развертывания его сюжета. Ведь драматург-классик не мог пренебречь единством места и времени. Эти «единства», воспринятые от поэтики Аристотеля и обоснованные, как неизбежная принадлежность драмы и сцены, в «Искусстве поэзии»

виднейшего теоретика классицизма Буало, послужили в дальнейшем объектом нападок со стороны многих драматургов, но тем не менее даже и такие недовольные деспотической поэтикой классицизма, как сам Корнель, в основном строго соблюдали их.

Единства места и времени несомненно связывали творческую свободу и размах драматурга. Ограниченность этого «места» и «времени» лишала возможности представить все тонкие эпизодические детали сложного драматического события. В. Гюго заметил, что трагедия XVII века «показывала нам одни лишь локти, а руки ее действовали где-то в другом месте». Естественно, весь анализ прямых и косвенных, основных и второстепенных побуждений героев и мотивация всех поступков их,—все это неизбежно вводилось в монологи и длиннейшие реплики главных и даже вторых персонажей, не говоря уже о многословных тирадах всевозможных «вестников» и «гонцов».

Традиционным стало также в классической трагедии деление ее на пять актов. В первом акте обычно давалась «экспозиция—введение зрителя в обстановку жизни и взаимоотношения героев,—и происходило то, что называется «завязкой»,—это был тот динамический мотив, который определял собою развитие всей фабулы. Во втором акте обычно «нарастали» события, достигавшие в третьем акте своей предельной напряженности. Четвертый акт обязывал автора «распутывать» фабульные узлы, действие пьесы «спадало», и пятый акт посвящался «развязке».

Классическая драматургия, строившаяся на всех этих подновленных и часто ложно понятых приемах сценического письма глубокой древности, достигла, однако, в свою эпоху большого блеска и влияния. Как мы видели, она не без основания гордилась своими достижениями и в области драматического обнажения человеческих чувств и страстей. Анализ сложных переживаний и эмоций—несомненно, сильная творческая сторона этой драматургии. К тому же такие поборники ее успеха, как Корнель, Расин и позже Вольтер (своего рода—«триумвират»), в своем творчестве преодолевали «средневековье» с его подчиненностью религиозной догматике и в монологах своих героев показывали силу «разума» и «морали», подсказанных идеями «просвещения»,—пусть еще отвлеченного, но уже несомненно разлагавшего прежние предста-

вления о схоластической этике. И прав был Г. Гейне, когда сказал о Расине, что «в его груди благоухали первые фиалки нашей новой жизни». Расин и другие драматурги-«классики» раскрыли те первые чувства «нового человека»—человека-борца, напряженно мыслящего и чувствующего и прозревающего борьбу будущих веков,—какие нашли впоследствии свое яркое выражение в творчестве «романтиков» и представителей революционно-эстетического «классицизма» (как Гете и Шиллер).

Но, надо все же оговориться, роль «классической» драматургии в этом творческом освоении человеческой души и разума весьма ограничена. Эта драматургия, за немногими исключениями, анализирует жизнь и чувства не конкретного человека, а «героя» вообще. Ее интересует не л и ч н о с т ь человека, а «натура», и, как бы ни были тонко психологичны наблюдения классиков-драматургов над страстями и функциями ума,—ж и в ы х людей они не создали: в их персонажах есть движения страсти, есть напряжение борьбы, есть контрасты чувств, но все это не сведено к единой индивидуалистической характеристике каждого героя, а представляет собою риторически изложенные абстрактные проявления воли и темперамента действующих лиц.

Д. Дидро, автор «Теории драматической поэзии» (приложение к «Отцу семейства»), реально оценивал в свое время творческий курс французской драматургии XVII—XVIII веков. «Мы употребили,—говорил он,—все средства для того, чтоб испортить драму. Мы заимствовали у древних высокопарный стих, который годен лишь для языков, обладающих большим количеством слогов и резкими акцентами, для просторных театральных сцен, для декламации, положенной на ноты и сопровождаемой инструментальной музыкой. Но мы отказались от простоты завязки и разговора и от правдивости изображений».

Речи персонажей в трагедиях мало напоминают подлинный—живой, часто разметанный и непродуманный—человеческий разговор. Перед нами декламационная речь,—всегда приподнятая, порою напыщенная и жеманная, с крупными, в несколько стиховых строк, репликами и с монологами, которые могут сойти за самостоятельные эпические единицы,—так они велики и часто исчерпывают с избытком очередную тему. Это течение монологов и реплик почти не оживляется игрой. Герои рассуждают, вспо-

минают, требуют, негодуют, клянутся, принимают те или иные решения, но не «играют». Все убийства и самоубийства, победы и поражения, браки и разводы совершаются главным образом вне зримой сцены,—за кулисами, и о них мы узнаем из тех же лиро-эпических излияний героев. Подлинная ж и з н ь, ее дела, факты и слухи не доходят до рампы классицистического театра.

Таким образом, трагедия классицизма в основе своей утверждала идею отвлеченно-героического театра,—театра характеров и страстей, раскрывающихся в неощутимое время и в неразличимом месте.

5

На фоне всех этих литературных норм и навыков классической драматургии отчетливо распознаются антагонистические ей отличительные особенности драматургии Шекспира: ее своеобразный психологический р е а л и з м, изображение людей с конкретными национальными, классовыми и индивидуальными чертами, людей—живых, представленных во всей сложности и разнообразии душевных эмоций и проявляющих себя в условиях определенной исторической эпохи и колоритной обстановки, ее «вольное и широкое» (по словам Пушкина) изображение характеров, ее полная освобожденность от древнетеатральных «единств» места и времени (в драмах Шекспира по крайней мере по несколько десятков смен декораций), ее «смешанный» жанровый стиль (введение в трагедию реального комического элемента и в стиховую ткань пьес—прозы), ее тематическая свобода диалога—вставки внефабульных разговоров, полных неожиданных сентенций и прибауток, ее наличие игровых моментов (на сцене—поединки, театральные представления, подслушивания, сражения, появления теней и т п.), ее свобода в выборе персонажей и, в частности, героев из народа,—ее общая близость к самой жизни, к широкому реалистическому восприятию сложных жизненных явлений и ощущений.

На протяжении всего XVII и XVIII веков на разных национальных и идеологических фронтах западной драматургии развивалась борьба классицизма и «шекспиризма», и своего зенита она достигла в начале XIX века (в пору оформления романтических идей в литературе).

Классицизм яростно отбивался от эстетики Шекспира, но, аргументируя законность и последовательность своих поэтических «правил», он, однако, сам постепенно усваивал некоторые драматургические приемы Шекспира, и тот же Вольтер, отрицая «полудикаря» Шекспира, в иных случаях подражал ему, своеобразно ассимилируя тенденции английского драматурга.

История усвоения западной драматургией и эстетикой богатого и плодотворного опыта Шекспира—это история постепенного вытеснения классицистических условных форм драмы и комедии из обихода западного театра. Появлению таких трагедий, как «Гец фон-Берлихинген с железной рукою» Гете или «Разбойники», «Лагерь Валленштейна» и «Вильгельм Телль» Шиллера, или «Борис Годунов» Пушкина, мировая драматургия в должной мере обязана Шекспиру.

Чрезвычайно сложен весь процесс овладения драматургическим наследством Шекспира. Теоретическая мысль западных драматургов и философов все настойчивее и настойчивее старалась в течение XVIII и XIX веков осмыслить практические достижения и заветы Шекспира. Лессинг (особенно в своей «Гамбургской драматургии»), Иог. Гаман, Гердер и др. вскрывали все тонкости мировоззрения и творческого метода Шекспира, отмечая его «народность», его стремление отразить в драматургии «натурального» человека и другие (впоследствии названные реалистическими) черты творчества. Отстаивая «правду» Шекспира, Виланд недоумевал, как могут «порицать Шекспира,—единственного из всех поэтов со времен Гомера, который отлично знал людей—от короля до нищего, от Юлия Цезаря до Джека Фальстафа», как могут утверждать, что «в его пьесах нет плана или есть весьма неудовлетворительный, неправильный и плохо придуманный. Комическое и трагическое у него странно перемешаны, и часто одно и то же лицо, которое вызвало на глаза наши слезы трогательным языком самой природы, через несколько мгновений какою-нибудь странною выходкою или смешною фразою если не заставит вас смеяться, то так охлаждает, что после этого ему трудно привести нас опять в желаемое для него настроение. В этом его упрекают, не сообразив того, что в таком смысле его пьесы и представляют верную картину человеческой жизни». Анализируя теоретические высказывания Корнеля, Лессинг утверждает, что «французские тра-

гедии—пьесы весьма изящные и поучительные, это произведения, достойные всякой похвалы,—только это не трагедии. Авторы их были люди, несомненно, даровитые и иные из них занимают видное место в ряду поэтов. Но они не трагические поэты, и их Корнель, Расин, Кребильон и Вольтер имеют очень мало или вовсе не имеют тех качеств, которые Софокла сделали Софоклом, Эврипида Эврипидом и Шекспира—Шекспиром».

Отталкивание от тиранической (выражение Корнеля) поэтики классицизма достигает своего высшего развития в теоретических высказываниях А. Шлегеля,—обоснователя и защитника романтической драматургии,—и особенно в художественной практике Гете и Шиллера, давших образцы «шекспиристских» трагедий, в которых наряду с «классическими» требованиями логики событий и характеров, аргументирующих речей и морализирования даны вместе с тем и широкая и колоритная историческая перспектива, и живые конкретные образы, и богатые по своей обобщающей силе картины народной жизни, народных волнений и притязаний, на которых не могли не отразиться, конечно, и демократические тенденции XVIII, «просветительского», века.

Такие трагедии, как «Гец фон-Берлихинген» (с ним неоднократно многие, начиная с Фарнгагена фон-Энзе, сравнивали «Бориса Годунова»), и ряд произведений Шиллера трактуют сложные темы о борьбе не только отдельных героев или борьбе внутри личности, но и о борьбе, тесно связанной с жизнью масс, с волей и интересами народа. Правда, и у Гете (в его «Геце» или в «Эгмонте»—ср. сцены народного недовольства испанским режимом и призывы Клерхен, на которые народ отвечает молчанием), и у Шиллера (в его «Валленштейне», где выведены солдаты, крестьяне, мещане, маркитантки и капуцины, или в «Вильгельме Телле») народ пассивен (пассивнее, чем у Шекспира, не говоря уж о «Борисе Годунове»), но тем не менее он служит тем смысловым и композиционным «добавлением» к трагедии, которое связывает несколько отвлеченно-героические облики главных героев с реальной действительностью. Гете и Шиллер, как драматурги,—несомненно следующие ступени после классицистов в деле осуществления и развития принципов реалистической драматургии Шекспира.

Борьба за Шекспира в России во второй половине XVIII века и особенно в первой половине XIX века также

была по существу борьбой с «классическими» литературными нормами. Иные из классицистов на последних этапах своего творческого пути сами сознавали ту скованность тем и анализа в пьесах, какая ограничивала их авторскую волю. Озеров, например, мучительно мечтал о создании «правдивой»—близкой к жизни—пьесы и (как потом Пушкин) чувствовал всю бесплодность этих мечтаний. Как-то в письме к Оленину он откровенно высказался: «Я весьма расположен приняться за сочинение новой трагедии, взятой из нашей истории, из царствования имп. Анны Иоанновны. Может быть, я вам уже говорил, в бытность мою в Петербурге, о смерти Волынского, пострадавшего от Бирона за правду и защиту русского народа, за сие сочинение желал бы я приняться... Я чувствую, что такая трагедия никогда не может быть сыграна на нашем театре, но примусь ее писать для моих приятелей».

«Придворный обычай» (термин Пушкина), царивший в русском театре и драматургии, резко и нетерпимо относился ко всяким попыткам драматургов приближаться к правде жизни. Рабски следуя за догматами «просвещенного абсолютизма» французского двора, русская казенная программа творчества предусматривала и отстаивала строго выдержанный в духе «классицизма» репертуар.

Но уже в предпушкинскую пору раздавались отдельные голоса, критиковавшие и высмеивавшие каноны «классической» драматургии. Так, например, Плавильщиков весьма снисходительно относился к нарушениям в области «единств» в драмах. «Правда,—говорил он,—чтоб ничто не развлекало зрителя, для чего не привесть представление к тому, чтобы все его действия были на одном месте и не более бы включали времени, сколько продолжается представление, если содержание к тому будет удобно? Но если дело идет о пожертвовании единству места и времени истинными красотами, то тогда сочинитель погрешит сам против себя и против зрителей, представив им скуку по правилам. Есть сочинения во всех правилах, но страждут недугом сухости, есть сочинения, перешагнувшие правила, но полнотою своею привлекательны и действием своим производят действие в сердцах и душе».

Однако лишь в пушкинскую пору критическое осмысление и преодоление форм классицизма достигло своей зрелости. Вместе с Пушкиным Шевырев (да и другие) твердили о «влиянии придворного вкуса, утонченного до

манерности», которое «оказывается на многих правилах Буало». Точки зрения Буало, сводящиеся к тому, чтобы и «ужас», и «сострадание», эти «две трагические стихии», были бы непременно «изящны, сладки и приятны», по мнению Шевырева, «отзываются утонченностью придворной жизни Людовика XIV».

Если еще в «Арзамасе» классицизм признавался в известном отношении господствующей школой, то в начале двадцатых годов, когда в русской прессе закипела полемика вокруг «романтизма», авторитет классической поэзии и драматургии быстро поблек. Его все заметнее и заметнее вытесняла шекспировская поэтика. Шекспиром увлекается Кюхельбекер, написавший своих «Духов Шекспира». В работе «О романтической поэзии» Орест Сомов (в 1823 г.) возносит Шекспира на недосягаемую высоту, как сердцеведа, как глубокого знатока человека и всего человеческого. Шекспиром увлекаются в кружке Веневитинова, а вслед за «любомудрами» передовая общественность Москвы и Петербурга и т. д.

Подобно тому как и на Западе, «шекспиризм» в России на протяжении всего допушкинского периода литературы претерпел сложную эволюцию. Французско-классические «придворные обычаи» драматургии Сумарокова и Екатерины II преломляли творческие образы и положения Шекспира сквозь свою призму идеологических (национально-дворянских) и историко-литературных (в духе классицизма) тенденций века.

В «Гамлете» Сумарокова мы можем распознать все следы такой «пересадки» шекспировских характеров на русскую «классическую» почву: действующие лица строго разделены на добродетельных и злодеев, к главным героям приставлены «наперсники» (к Гамлету—Арманс, к Офелии—Флемина и т. д.), в развитии событий, крайне опрощенных и сводящихся к борьбе за престол, соблюдены «классические» единства и т. п. Вся психологическая и социально-философская сторона трагедии Шекспира, оказавшаяся чуждой Сумарокову, отброшена. Композиция и ситуации знаменитой трагедии подведены под «классический» ранжир.

Не внесла по существу ничего нового в истолкование Шекспира и Екатерина II, «подражавшая» английскому драматургу в своих «вольных и слабых переложениях из Шекспира»—таких, как «Начальное управление Олега»,

или «Из жизни Рюрика», или «Вот каково иметь корзину и белье» (руссифицированная переделка «Виндзорских кумушек»).

Лишь представители русского сентиментализма, воспринимавшие поэтику «классицизма» под углом зрения своей идеи «чувства», значительно глубже уже осмысливали Шекспира, выдвигая на первый план тот анализ человеческих душевных движений и то приближение к «натуре», какие так отличали собою творчество Шекспира и противостояли рационалистическим—напыщенным и условным—формам классицизма.

Карамзин в своей «Поэзии» посвятил Шекспиру восхищенные строки:

Шекспир, Натуры друг! Кто лучше твоего
Познал сердца людей? Чья кисть с таким искусством
Живописала их? Во глубине души
Нашел ты ключ ко всем великим тайнам рока
И светом своего бессмертного ума
Как солнцем озарил пути ночные в жизни!

Карамзин был, пожалуй, первым, кто в России обратил внимание на реализм драматургии Шекспира. В своем предисловии к переводу «Юлия Цезаря» он подчеркнул незнание и непонимание Шекспира в России и резко отграничил творчество «англинского» драматурга от корифеев «классической» трагедии. «Не многие из писателей столь глубоко проникли в человеческое естество, как Шекспир,— заявил он тут.—Не многие столь хорошо знали все тайнейшие человека пружины, сокровеннейшие его побуждения, отличительность каждой страсти, каждого темперамента и каждого рода жизни, как удивительный сей живописец. Все великолепные картины его непосредственно натуре подражают, все оттенки картин сих в изумление приводят внимательного рассматривателя». В резких оценках творчества Шекспира, какие в свое время сделал Вольтер, Карамзин видит явное пристрастие и непонимание. Он решительно не согласен с Вольтером, будто Шекспир «средственный автор» и метод его творчества, пренебрегавший классическими «правилами», заслуживает осуждения. То, что Шекспир «не держался правил театральных», Карамзин объясняет «пылким его воображением, не могшим покориться никаким предписаниям». Карамзин признает:

«Не хотел он соблюдать так наз. е д и н с т в, которых нынешние драматические авторы так крепко придерживаются, не хотел он полагать тесных пределов воображению своему: он смотрел только на натуру... Драмы его, подобно неизмеримому театру Натуры, исполнены многоразличия...»

Как видим, Карамзин для своего времени с достаточной проницательностью различал существеннейшие черты драматургии Шекспира. В этом отношении его взгляды играли полезную и прогрессивную роль в деле развития русского театра. Они способствовали осмыслению в России «настоящего» Шекспира и наносили сокрушительный удар по тем утверждениям реакционеров, которые приписывали Шекспиру варварский вкус, грубую речь и полное «невежество» в деле построения драматических произведений (которые на деле подрывали самые основы ортодоксальной поэтики классицизма).

6

Несмотря на признание Шекспира в прогрессивно настроенных кругах России начала XIX столетия, трагедии и комедии великого драматурга чрезвычайно медленно осваивались на русской сцене и еще медленнее внедрялись в общественное сознание. Не только казенно-бюрократические точки зрения на роль театра мешали такому внедрению. Не было и артистов, которые могли бы «играть» Шекспира. Школа В. А. Каратыгина, выработавшая свои актерские навыки на трагедиях классических, менее всего была способна воплотить на сцене образы и мысль Шекспира[1].

Гамлет в известной трагедии Шекспира говорит актерам: «Все, что изыскано, противоречит намерениям театра, цель которого была, есть и будет—отражать в себе при-

---

[1] И. И. Панаев в своих «Литературных воспоминаниях» передает впечатления от игры Каратыгина в роли Отелло. Реплику «Крови, Яго! крови!» артист удлинял, прибавляя «жажду я», которое произносил с особым деланным эффектом. «Произнесенное со сверкающими глазами и с угрожающим жестом», это «жажду я» производило среди нетребовательной публики, привыкшей к классическому глянцу, «взрыв рукоплесканий». Ясно, что каратыгинская школа не могла еще понять подлинного Шекспира, которого так проникновенно разгадывал тогда Пушкин.

роду: добро, зло, время, и люди должны видеть себя в нем, как в зеркале». Такой реалистический взгляд на задачи театра был еще чужд русскому театру в начале XIX века. Не было и настоящих переводчиков Шекспира, таких, которые, минуя «шекспироиды» Дюси, дали бы подлинного Шекспира с его выразительным и сочным языком. Помимо этого, не были созданы еще и зрители Шекспира. Те театроманы, которые наполняли собою кресла театров, до такой степени выше всего ставили в театре «куклы, полеты и превращения», что даже «дюсированный» Шекспир их никак не трогал. А. Никитенко вспоминает, как однажды в 1833 г. он присутствовал на спектакле «Ричард III»: «О Шекспир, Шекспир! К каким варварам попал ты? Наперечет восемь или десять человек во всем театре (который был полон) изъявляли восторг: все прочее многолюдие или безлюдие было глухо, немо, без рук, ни восклицания, ни рукоплескания. Нет, наша публика решительно еще не вышла из детства». Почва для восприятия Шекспира не была взрыхлена в допушкинскую эпоху.

Вместо того театр в России культивировал классические (и к тому же отборные «патриотические») пьесы. Их только и знали зрители русского театра двадцатых годов. Вот почему Пушкин в своих черновых заметках о театре в эти годы пишет: «Изо всех родов сочинений самые неправдоподобные сочинения драматические, а из сочинений драматических—трагедии, ибо зритель должен забыть—по большей части—время, место, язык, должен усилием воображения согласиться в известном наречии—к стихам, к вымыслам. Французские писатели это чувствовали и сделали свои своенравные правила—место, время (действие). Занимательность, будучи первым законом драматического искусства, единство действия должно быть соблюдаемо. Но место и время слишком своенравны—от сего происходят такие неудобства, стеснение места действия. Заговоры свадьбы, изъяснения любовные, государственные совещания, празднества—все происходит в одной комнате! Непомерная быстрота и стесненность происшествий, наперсники... à part[1]—столь же не сообразны с рассудком...»

Развенчание Пушкиным «неправдоподобных» драматических сочинений классической драматургии с ее «стесни-

---

[1] Речи «в сторону».

тельными» и явно отставшими от жизни «правилами»— это новый этап в овладении Шекспиром в России. Понимание Шекспира Пушкиным резко отличается по своей глубине от отношений к английскому драматургу многих других современников создателя «Бориса Годунова». Даже Грибоедов, который, несмотря на уговоры приятелей и соблазнительный опыт А. Шаховского, не дерзал «перекраивать» Шекспира (см. его письмо к С. Бегичеву в августе 1824 г.), не возвысился в своих восприятиях драматургического метода Шекспира так, как это сделал Пушкин, готовившийся к созданию новой—«шекспировской», «истинно-романтической»—трагедии.

Пушкин первый в России глубоко почувствовал все значение метода творчества и литературного наследства Шекспира. И это ему удалось благодаря такому же глубокому его переосмыслению литературного наследства драматургов-классиков. С ним произошло то, что происходило потом и со многими другими чуткими и впечатлительными читателями России тридцатых годов. В. С. Печерин (в своих «Замогильных записках») вспоминает, как в ту пору он увлекался Шекспиром и одновременно забывал дряхлевшие уже образы классической драматургии. С Шекспиром он чувствовал себя «как дома—в халате»—в объятиях матери-природы,—но для того, чтобы читать Расина надобно было, по его мнению, «непременно встать, принарядиться, напудрить голову, надеть придворный кафтан и, взяв шляпу под руку, стать в третью танцовальную позицию...»

С большой рельефностью выступает вся сила противодействия староверным драматургическим формам в высказываниях Лермонтова и Белинского. В письме к своей тетке М. А. Шан-Гирей (в 1831 г.) Лермонтов, заступаясь за Шекспира, очевидно знакомого родне поэта только по «переделкам» Дюси, называет английского драматурга «гением необъемлемым, проникающим в сердце человека, в законы судьбы» и утверждает, что изучать Шекспира можно только по подлинным переводам с английского, а не по переводам «перековерканной пьесы Дюсиса, который, чтобы удовлетворить приторному вкусу французов, не умеющих обнять высокое, и глупым их правилам, переменил ход трагедии (речь идет о «Гамлете») и выпустил множество характеристических сцен: эти переводы, к сожалению, играются у нас на театре». Лермонтов «воспламенен»

письмом своей тетки, в котором та неодобрительно отозвалась о «дюсированном» Шекспире, и не позволяет «обижать Шекспира».

В своих ранних «Литературных мечтаниях» («Молва», 1834) восторженный Белинский, также развенчивая попытки гримировать Шекспира (Дюси, Гнедич в его «Леаре» и т. д.), отметил реализм великого драматурга, который «взял равную дань и с добра и с зла и подсмотрел в своем вдохновенном ясновидении биение пульса вселенной: каждая его драма есть мир в миниатюре...» Называя Шекспира «романтиком», Белинский расшифровывал «романтизм», как «возвращение к естественности, а следственно самобытности и народности в искусстве, предпочтение, оказанное идее над формой, и сверженне чуждых и тесных форм древности, которые к произведениям новейшего искусства шли точно так же, как идет к напудренному парику, шитому камзолу и выбритой бороде греческий хитон или римская тога». Борясь за «естественность» в искусстве, Белинский противопоставлял «классическим» увлечениям и официально насаждаемым литературным нормам «романтическое» творчество Пушкина, который, по его мнению, «не натягивался, был всегда истинен и искренен в своих чувствах, творил для своих идей свои формы: вот его романтизм».

Как мы уже знаем, в начале XIX века пьесы переводные, а за ними и оригинальные ориентировались на античную и историческую тематику и, если исключить не укладывающегося в классические рамки Шекспира, были написаны по всем «правилам» теории Буало. Сюжеты и режиссерская часть (особенно в 30-е годы под давлением министерской триады: «самодержавие, православие и народность», сформулированной С. С. Уваровым в 1832 г.) попросту бюрократизировались, и под казенный патриотический стандарт дирекция столичных театров пыталась подгонять даже Шекспира и Шиллера. В угоду реакционному дворянско-купеческому «патриотизму», не остывшему еще после войны 1812 г., театры пережевывали старинейшую псевдогероику на сцене, сдабривая ее свеже просоленными мелодрамами во вкусе Коцебу. Еще в 1812 г. Е. Семенова играла Семиру (в «Семире») и Вальберхова—Оснельду (в «Хореве») Сумарокова. Если не считать чужеземный материал—Шекспира, Корнеля, Расина, Вольтера и Мольера, то национальный драматический театр России

держался на двух авторах—Княжнине и Озерове, да и то первый из них как трагик уже «сходил со сцены». Такие же случайно успешные явления, как «Пожарский» Крюковского (довольно бездарного драматурга) или «Всеобщее ополчение» Висковатого, в счет не идут,—они не делали погоды в репертуаре и лишь изредка показывались на подмостках «императорских театров», вызываемые к жизни политически-злободневными настроениями и требованиями.

В пору, предшествующую деятельности Пушкина-драматурга, в России шли такие трагедии Шекспира, как «Гамлет» в пер. С. Висковатого и «Отелло» в переводе Вельяминова (сделанные по безвкусным, в духе «классицизма», переделкам для французской сцены Дюси), «Король Лир» («Леар» в переделке Н. Гнедича), «Макбет», пьеса «Буря» в переработке А. Шаховского, «Фальстаф», извлеченный из «Генриха IV» тем же Шаховским, и др. Мольер был представлен «Тартюфом» и «Школой женщин» в переделках Н. И. Хмельницкого, «Дон Жуаном» (в нем нравился публике высокий ростом артист Глухарев в роли командора), «Скупым», «Мизантропом» и др. Из трагедий Пьера Корнеля русская сцена знала во времена Пушкина «Горация» и «Сида» (в переводах П. Катенина). Кроме того, в переводе того же Катенина шла пьеса брата П. Корнеля—Тома Корнеля «Ариадна» (роль Тезея в ней исполнял Брянский, и об этом исполнении упоминает Пушкин в своих «замечаниях» о театре 1819 г.). Репертуар Расина ограничивался «Британником», «Ифигенией», «Эсфирью», «Гофолией» и несколько позже «Федрой» (переведенной Лобановым в 1823 г.). Из русских трагедий надо отметить «Дидону», «Рослава» и «Титово милосердие» Княжнина, «Эдипа в Афинах», «Фингала», «Дмитрия Донского» и «Поликсену» Озерова.

К этим чисто трагическим образцам театр примешивал без всякого разбора всевозможные мелодрамы, комедии, фарсы и водевили,—имя им легион,—и в этой области лучшие опыты принадлежали ценимому Пушкиным Хмельницкому, автору «Ифигении в Тавриде». Однако зритель пушкинской поры с бóльшим аппетитом смаковал сентиментальную драматическую стряпню Коцебу, который одно время буквально наводнил русский театр своими мелодрамами и комедиями, так что Д. Горчаков в своем «Послании С. Н. Долгорукову» верно отметил:

В комедиях теперь не нужно острых слов:
Чтобы смешить,—пусти на сцену дураков!
К законным детям дверь чувствительности скрыта:

Нет жалости к бедам несчастна Ипполита,
Иль Ифигении, стенящей от отца,—
Один лишь «Сын любви» здесь трогает сердца!
«Гусситы», «Попугай» предпочтены «Сорене»,
И Коцебятина одна теперь на сцене.

Лишь к концу двадцатых годов эта «коцебятина» выводится из употребления, и Катенин с облегченным сердцем пишет Н. Бахтину (28 апреля 1829 г.) о том, что «прошла пора Коцебятины», и теперь «взялись за Шиллерщину».

Таким образом, если не считать мимолетных «пьес кстати» (по выражению Гнедича, Крылова и Шаховского), как «Пожарский» Крюковского, основная театральная магистраль пушкинской поры включала в себя строго замкнутый, ограниченный круг трагедий и комедий «классического» репертуара, главным образом французского и подражавшего ему русского театров.

Неудовлетворенность современным репертуаром ощущалась в пушкинскую пору всеми наиболее чуткими ценителями искусства. В частности еще до Пушкина началась борьба (правда, робкая и не привлекшая многих авторов) за национальную сюжетику в драматургии, против историко-мифологических тем, обнаруживаемых при раскопках уже давным-давно истлевшей старины, к которой был так неравнодушен классицизм. Начали думать об «отечественности» в литературе, и такие, как В. Лукин, П. Плавильщиков и др., находили, что эта «отечественность в театральном произведении должна быть первым предметом: что нужды россиянину, что какой-нибудь Чингис-хан татарский был завоевателем Китая и он там наделал много добрых дел? Гораздо чувствительнее детям видеть, что их отец велик, нежели другой кто, добрые дела везде любезны и привлекательны, но посторонние добрые дела постороннее имеют и действие над сердцами, а притом не все то добро в России, что добром почитается в других землях. Какая нам нужда видеть какую-то Дидону, тающую в любви к Энею, и беснующегося от ревности Ярба? Что нам нужды до непримиримой вражды, какова изображена в Веронских гробницах? Надобно наперед узнать, что происходит в нашем

отечестве». Раздавались отдельные голоса не только против репертуара, но и против самих приемов сценического воплощения—против «певучей декламации и менуэтной выступки» (Белинский). Вслед за Пушкиным и Белинский произнес свой приговор ложно-классической игре русского театра первой трети прошлого века. Он отметил «слишком рисующиеся позы, выкрикивания и взвизгивания», «жеманность» и «больше принужденности, чем естественности» в игре Каратыгиной; вместе с Пушкиным он находил, что Брянский «тщетно усиливался из декламации перейти в естественность...» и т. д.

Унылую оценку современного Пушкину театра находим мы в отзыве Плетнева (в письме его к Пушкину 7 февраля 1825 г.): «...вообще полагаю наши трагедии и комедии (выключая Недоросль), если не совсем ничтожными, по крайней мере дурными в отношении к другим родам. Шаховской, мне кажется, тоже 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, чем в наших актрисах».

Позднее, в своих статьях о Пушкине, в главе о «Борисе Годунове», Белинский так характеризовал репертуар русского театра в пушкинскую пору: «Читая всех этих «Ляпуновых», «Скопиных-Шуйских», «Баториев», «Иоаннов Третьих», «Самозванцев»,«Царей Шуйских», «Елен Глинских», «Пожарских», 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, появлявшихся до пушкинского «Бориса Годунова»: чего же можно и требовать от них!.. Словно гигант между пигмеями высится до сих пор между множеством quasi-русских трагедий пушкинский «Борис Годунов» в гордом и суровом уединении, в недоступном величии строгого художественного стиля, благородной классической простоты...

7

Вот с таким состоянием театра и репертуара и столкнулся Пушкин в годы, когда он вышел из стен лицея. Поэт быстро почувствовал всю отсталость и творческую беспо-

мощность русского театра, и мысль о коренных «преобразованиях» его трафаретно-патриотического, по существу—реакционного, репертуара и актерской «методы» все более и более стала волновать его. На первых порах он ищет освежающий материал для театра, хватается за переводы Катенина, радуется переведенному в 1822 г. «Сиду» Корнеля («Поздравляю тебя и старого моего Корнеля,—пишет он Катенину 19 июля,—«Сид» кажется мне лучшею его трагедией»); хвалит «Андромаху» Катенина («может быть, лучшее произведение нашей Мельпомены», хотя и она «не разбудила, однакож, ото сна сцену, опустелую после Семеновой»); с нетерпением ожидает он успеха «Орлеанской девы» Жуковского (из Шиллера) и смущен лишь все той же фальшиво-героической «методой» актеров, которые будут играть трагедию («Слышу отсюда драммо-торжественный рев Глухо—рева...» в письме к брату Льву 4 сентября 1822 г. из Кишинева), и т. д.

Но такое пассивное участие в «преобразовании» (термин Пушкина) русского театра совершенно не удовлетворяло поэта. Человек активной мысли, он почти с фанатическим упорством сам стремится стать драматургом. Он сам решает дать русскому театру пьесу, которая разрушила бы старые, покрывшиеся плесенью каноны драматического творчества, унаследованные от французской классики.

Путь Пушкина к драматургии имел две колеи: 1) изучение ж и в ы х о б р а з ц о в того нового драматического репертуара, который, по мнению Пушкина, мог обещать театру счастливую будущность, и 2) изучение самой т е о р и и д р а м ы, которое позволило ему разработать основные тезисы с в о е й драматургической школы и разрешить задачу создания пьесы, отвечающей поставленным им требованиям драматургического искусства.

Классический репертуар французского театра Пушкин еще с лицейских лет (и даже со времени пребывания своего в семье, когда он по-детски подражал Мольеру) знал блестяще. Неизмеримо хуже он был осведомлен в области немецкой, английской, итальянской и испанской драматургии. В последние лицейские годы он приналег на немецкий язык, с помощью Кюхельбекера «разбирал» тяжеловесные строки «Мессиады» и скоро от Клопштока перешел к новой немецкой литературе, а позже и к английским образцам. Тотчас по выходе из лицея он однажды (не застав Жуковского дома) оставил ему записку:

Штабс-капитану, Гете, Грею,
Томсону, Шиллеру привет!
Им поклониться честь имею,
Но сердцем истинно жалею,
Что никогда их дома нет.

Они (тут отожествленные с «штабс-капитаном»Жуковским)—это и были те писатели, которые служили предметом чтения и разбора в беседах Жуковского и лицеистов, и Пушкин несомненно, выходя из лицея, знал уже драматические работы Гете и Шиллера. В период начала двадцатых годов он углубил понимание их и нашел в них мотивы, родственные себе. Работая над «Кавказским пленником», он выписал из «Фауста» («Пролог в театре») стих: «Gieb meine Jugend mir zurück» («Возврати мне мою молодость») и хотел его сделать сперва эпиграфом к поэме, а потом к «Тавриде». И если первые поэмы Пушкина, написанные на юге («Кавказский пленник», «Бахчисарайский фонтан»), «отзываются чтением Байрона», то «Цыганы» ориентируются в своей художественно-философской концепции скорее всего на Гете.

Живя на юге, Пушкин с увлечением читает Гете и Шекспира. В Одессе он познакомился с каким-то «глухим философом», англичанином Гэтчесоном, и с ним читал библию (видимо, с разоблачительными целями, беря «уроки чистого афеизма»), и в одном из своих писем к друзьям он раскрывает свои подлинные читательские симпатии: «Святый дух мне иногда по сердцу, но предпочитаю Гете и Шекспира»[1].

Увлечение Шекспиром возрастало у поэта пропорционально повышению критического отношения его к Байрону. В Байроне-драматурге Пушкин стал подмечать «подражательность». «Байрон, столь оригинальный в Чайльд Гарольде, в Гяуре и в Дон Жуане, делается подражателем, как скоро вступает на поприще драматическое»,—утверждает он. В черновике письма к Н. Н. Раевскому (июль 1825 г., подлинное по-французски) Пушкин, проводя ту мысль, что настоящими законами трагедии должны быть

---

[1] Первые следы увлечения Пушкина Шекспиром относятся едва ли не к лицейским и послелицейским годам. Я. Грот свидетельствует, что в английском книжном магазине Диксона Пушкин вскоре после выпуска из лицея скупал «книги, относящиеся к биографии Шекспира».

«правдоподобие положений и правда диалога», доказывает, что Гете охватил в своем драматургическом творчестве— нравы, а Шекспир—страсти. «Я не читал ни Кальдерона, ни Вега, но что за человек этот Шекспир! Не могу притти в себя! Как Байрон-трагик мелок в сравнении с ним!»

В середине двадцатых годов Пушкин замечает в Байроне «односторонний взгляд на мир и природу человеческую», между тем как Пушкину нужно было «многообразие» и то исчерпывающее искусство постижения жизни, каким владели Гете и Шекспир. «Фауста» Пушкин воспринимает, как «величайшее создание поэтического духа», а «Манфред» становится в его глазах лишь «подражанием».

Итак, в интересующее нас время Пушкин устанавливает новые вехи в области своей драматургической поэтики, одновременно на его книжной полке происходят значительные изменения. Раньше там стояли: «соперники Эврипида» Вольтер, Озеров с Расиным,

С Мольером-исполином
Фон-Визин и Княжнин.

(«Городок», 1814.)

Теперь же французские драматурги занимают места позади английских и немецких. На смену Вольтеру, Мольеру, Корнелю и Расину постепенно приходят Байрон, а за ним Гете и Шекспир. Вместе с тем заметным становится, как мы уже говорили, и интерес Пушкина к итальянской и испанской драматургии, его тревожат мысли об Альфиери (видимо, в связи с Байроном), о Кальдероне и Лопе де-Вега, у которых он подмечает большую самобытность.

Одновременно с усилением интереса к немецкой и английской литературам мы наблюдаем у Пушкина и стремление теоретически осознать преимущества драматургии Гете, Шиллера и Шекспира перед французским классицизмом. Пушкин приветствует проникновение в Россию новых творческих идей, несомненно опасных для авторитета Буало, этого присяжного теоретика «классической» науки о словесности. В 1822 г., видя, как «английская словесность начинает иметь влияние на русскую», Пушкин, как мы уже знаем, уверенно заявляет, что это влияние будет «полезнее» влияния французской поэзии («робкой и жеманной»). В следующем году он внимательно следит за статьями в русской прессе, посвященными романтизму

и классицизму, прислушивается к голосу Вяземского, защищающего в полемике с М. Дмитриевым романтизм, и снова разочарованно отзывается о «жеманных правилах французского театра», которым следовал Озеров (в связи с этим он решает, что «у нас нет театра»,—письмо к Вяземскому 6 февраля 1823 г. из Кишинева). Наконец обстоятельный материал для разрешения назревших вопросов о литературной тяжбе между классицизмом и романтизмом он находит в книге Августа Шлегеля (в переводе на французский язык Неккер де-Соссюр): «Cours de littérature dramatique traduit de l'allemand par m-me N. de S.», присланной ему по его просьбе в с. Михайловское его братом. Изучение «Драматургии» А. Шлегеля, где были подробно рассмотрены проблемы драматического творчества с точки зрения романтизма и дан анализ творчества Шекспира (особенно ценимого автором драматурга), совпало с непосредственной работой Пушкина над «Борисом Годуновым». Шлегель помог Пушкину разобраться в сложных спорах вокруг «классической» и романтической драматургии, и теоретические высказывания поэта о драме и театре в 1825—1836 гг. в известной степени порождены изучением им «Курса драматургии» немецкого критика.

Так радикально готовился Пушкин к драматургической деятельности. Как же он преодолел свои былые юношеские пристрастия к классицизму и к каким выводам пришел он в результате длительного изучения мировой драматургии и теоретических вопросов, связанных с активной ролью театра в культурной жизни народов?

IV. ДРАМАТИЧЕСКИЕ СЮЖЕТЫ ПУШКИНА НАЧАЛА ДВАДЦАТЫХ ГОДОВ

1

Если миновать все «пробы пера» Пушкина в области драматических сюжетов, относящиеся к его лицейской жизни, то придется признать, что первые попытки поэта писать «в драматическом роде» связаны с его творческими устремлениями начала двадцатых годов.

Театральные впечатления петербургского трехлетия (1817—1820) и споры о театральных вкусах в «Арзамасе», «Зеленой лампе» и в кругу столичных драматургов,—все это было живо в памяти поэта и волновало его творческую мысль в период южных скитаний, так обогативших его ум новыми художественными замыслами.

Летом 1821 г., живя в Кишиневе, одновременно с работой над «Гавриилиадой», Пушкин затевает писание комедии на тему об игроке—светском либерале, проигрывающем в карты своего дядьку. От этой работы поэта сохранились скудные фрагменты—программа пьесы (датированная 4 июня 1821 г.) и отрывок в стихах (с вариантами), начинающихся фразой: «Скажи, какой судьбой друг другу мы попались». План комедии изложен до такой степени «пунктирно», что реконструировать сюжет всей пьесы не представляется возможным (и попытки П. В. Анненкова, а тем более В. Я. Брюсова в его «Уроке игроку» должны быть признаны по меньшей мере неудачными), но можно представить себе реально бытовой фон комедии, отдельные ее эпизоды, любовную интригу и даже «мораль» автора, стремившегося развенчать мир шулеров (Рамазанов, Боченков) и беспринципность «либерала» Сосницкого, который поставил на карту жизнь своего крепостного слуги Величкина. Наряду с «романтическими» образами «Кавказского пленника» и героями Бахчисарайской легенды Пушкин

пытается в задуманной пьесе дать резко реалистическую картину из жизни светской России, гнилость которой поэт успел хорошо узнать за время своего пребывания в Царском селе, где он видел жизнь «двора» и посещал дома местных аристократов и гусарской молодежи, и в Петербурге. На фоне тех несколько «оромантиченных» протестов против современной поэту действительности, какие мы усматриваем в «Кавказском пленнике» и лирике Пушкина начала двадцатых годов, драматический замысел в чисто реальном плане представляет особый интерес.

Конкретность намеченных в пьесе ролей подчеркивается в черновых планах пьесы присвоением персонажам ее известных Пушкину фамилий артистов. Так, главными героями, в зависимости от характера персонажей пьесы и амплуа артистов, оказались И. И. Сосницкий (известный актер комедийного репертуара), М. И. Вальберхова («прекрасная комическая актриса», по определению Пушкина), Я. Г. Брянский (трагический и комический резонер), комики Величкин и Рамазанов и артист на вторых ролях Боченков. Они в черновом плане разрешают интригу пьесы, сводящуюся к тому, что Вальберхова и Брянский, ее любовник, способствуют излечению Сосницкого (брата Вальберховой) от страсти к картам и дают должный «урок» этому игроку при помощи каких-то сговоров с Рамазановым и, повидимому, с Боченковым.

Пьеса эта несомненно должна была в либерально-сатирическом плане разрешить больные вопросы дворянско-крепостнической действительности (ситуация: барин и крепостной дядька), а задуманные в ней традиционные комедийные образы «игроков» могли предоставить Пушкину широкий простор для разрешения всей темы.

Из плана комедии вытекает ее ярко разоблачительный и реально-бытовой характер,—обстоятельство тем более знаменательное, что замысел Пушкина, повторяем, созревает на фоне «байронических» поэм. Светский материал комедии, обнажающий будничную и низменную действительность барской России и столь далекий от «романтической» тематики, позволяет судить о драматургических планах Пушкина, как ориентирующихся на общественно значимые фабулы. Враждебное отношение к великосветскому картежничеству и скуке, к «бранчивым» дамам («По счастью, модный круг совсем теперь не в моде») наряду с мечтами о свободе,—все это типические отраже-

ния преддекабристской эпохи. Автор—в самом средоточии вольнолюбивых оценок действительности. В бытовой комедии он непринужденно хочет показать бездельную жизнь «большого света». Это была бы актуальная тема, и разрешение ее в сатирическом плане накануне работ над «Евгением Онегиным» нашло бы плодотворное объяснение с точки зрения пушкинского развивающегося реализма.

Наряду с злободневными темами Пушкина-драматурга волнуют и исторические замыслы. Как в пьесе об игроке, так и в героико-историческом сюжете о Вадиме Пушкин еще не находит точных жанровых форм для своих пьес; в работе о Вадиме он вращается вокруг традиционных «классических» ситуаций в трагедиях и даже по инерции употребляет шестистопный ямб, хотя в ту пору в таких «романтических драмах», как «Пир Иоанна Безземельного» Катенина или «Орлеанская Дева» Жуковского, был уже применен «белый» стих («англо-немецкий» размер, по определению Катенина). Тем не менее и в сюжете о Вадиме и в сюжете об игроке Пушкин весьма близок к «натуре», к реалистическому истолкованию характеров своих персонажей и реалистической трактовке всего драматургического замысла. Пусть это приближение к реализму (к «истинному романтизму») еще далеко от того «шекспировского» раскрытия героев и коллизий, какое было осуществлено Пушкиным в «Борисе Годунове», пусть оно еще вполне подчинено чувствованиям «декабристской» среды,—однако реалистические искания Пушкина-драматурга уже явственно заметны в программных заметках и набросках к пьесам о Вадиме и об игроке.

2

1821—1822 гг.—годы сближения Пушкина с южными декабристами—обострили и его протесты против современной ему самодержавной «удавки», и его интересы к историческому прошлому России, на материалах которого он мечтал разрабатывать свои злободневные темы. Беседы его с В. Ф. Раевским, подогревавшим этот интерес к старине, должны быть поставлены в связь с работами Пушкина над историческими сюжетами о князе Мстиславе, об Олеге («Песнь о вещем Олеге», 1 марта 1822 г.) и, наконец, о Новгородском «Вадиме храбром», которого, согласно летописной легенде (под 863 годом), «уби Рюрик»... К тому

же 1822 г. относится и написание Пушкиным ценнейших в биографическом отношении его исторических замечаний о XVIII веке в России. Говоря о Екатерине II, Пушкин с негодованием упоминает в них о том, что она раздарила около миллиона крестьян и закрепила «вольную Малороссию». «Екатерина любила просвещение, а Новиков, распространивший первые лучи его, перешел из рук Шешковского в темницу, где и находился до самой смерти ее. Радищев был сослан в Сибирь, Княжнин умер под розгами, и Фон-Визин, которого она боялась, не избегнул бы той же участи, если б не чрезвычайная его известность».

Если к этой цитате прибавить решительное мнение поэта (высказанное в этой же статье) о том, что «политическая наша свобода неразлучна с освобождением крестьян», то облик писателя, думающего над темой об игроке-крепостнике, станет нам совершенно ясен. Вместе с тем вполне понятным станет для нас и возникновение в творческих намерениях поэта драматического сюжета о Вадиме Новгородском. Этот сюжет складывался в ту пору, когда Пушкин был поглощен мыслями о революционных восстаниях в Греции и в других европейских странах. В эту именно пору Пушкин вспоминает о судьбах Радищева и Княжнина, автора трагедии «Вадим» (1786), истолкованной в республиканском духе и изъятой из обращения ввиду ее «дерзких и зловредных» мыслей.

Тема о Вадиме Новгородском тревожила в свое время не одного Княжнина. К ней обращались вслед за Екатериной II и Карамзин (в «Марфе Посаднице»), и Херасков («Царь или спасенный Новгород»), и Жуковский (в неоконченном «Вадиме Новгородском»), разрабатывавшие ее в реакционно-сентиментальном и ходульно-героическом (как Херасков) плане, и, наконец, одновременно с Пушкиным и Рылеев. Пушкин отчасти воспользовался уже утвердившейся фабульной схемой и, судя по сохранившемуся плану его трагедии о Вадиме, хотел дать образ борца за свободу, изведавшего измену друзей и горечь народной неблагодарности. Драма Вадима традиционно, в духе классических трагедий, осложнена любовью. Он любит Рогнеду, дочь Гостомысла, которая, в свою очередь, является невестой Громвала, олицетворяющего вместе с Рюриком «презрение к народу самовластия». Коллизия любви и гражданского долга снова занимает творческое внимание — на этот раз молодого, начинающего драматурга.

В сохранившемся отрывке диалога Вадима с Рогдаем мы находим отзвуки характерных политических настроений Пушкина, оппозиционно стоящего к русскому правительству и вместе с тем предъявляющего огромные требования к «народам» и их революционным вождям, а потому и осторожно относящегося к тактике декабристов. Когда Рогдай говорит Вадиму о том, что

народ нетерпеливый,
Старинной вольности питомец горделивый,
Досадуя, влачит позорный свой ярем.
Как иноземный гость, неведомый никем,
Являлся я в домах, на стогнах и на вече,—
Вражду к правительству я зрел на каждой встрече.
Уныние везде, торговли глас утих,
Встревожены умы, таится пламя в них,
Младые граждане кипят и негодуют,—

то читатель хорошо понимает, чьи мысли о «вольности» и «яреме» вложены в эти строки и чья вражда к правительству нашла себе укромное место здесь под тенью истории. Вадим с горечью отзывается об этих «младых гражданах», которые только что преклоняли «вольные главы под иго» («неверна их вражда, неверна их любовь...»). Примерно через год после приведенных строк Пушкин написал стихотворение «Свободы сеятель пустынный» (1823). В этом произведении, как мы уже видели, поэт дал яркую апологию свободы, облеченную в своеобразную форму стихотворного памфлета. Это было, конечно, то же прокламирование идеи свободы, какое намечалось и в замысле о Вадиме.

К этому времени теория «военной» революции, главенствовавшая среди декабристов, была уже подвергнута тяжелому сомнению благодаря мрачным событиям на Западе и в Греции. Подавление революционного движения в Италии и в Испании (австрийская интервенция в Италии 1821 г. и французская интервенция 1823 г. в Испании, закончившаяся взятием Мадрида и восстановлением Фердинанда VII) и факты отдельных изменнических действий «революционных» представителей да и, кроме того, разноголосица в рядах близких Пушкину русских революционных дворян («демагогические споры»),—все это вселило в настроение Пушкина глубокую тревогу, соединенную

с негодованием против тех, кто должен был бы дорожить «дарами свободы», но на самом деле ими не дорожил... Кишиневский дневник П. Долгорукова (как мы видели) обнажает эти тревожные чувствования поэта, сочетавшиеся с резкими оценками поведения «дворян».

И трагедия о Вадиме, и комедия об игроке остались незавершенными. Перо поэта оторвалось от бумаги, словно в нерешительности, словно обдумывая дальнейшие творческие шаги. Остановка эта объясняется тем, что и самый сюжет драматического произведения, который потенциально тревожил поэта, и его драматургическая форма не были еще «по-настоящему» найдены,—не отстоялись в творческих раздумьях его. Неясны были еще и приемы драматизации намеченного произведения для театра, и достойная внимания, актуальная и занимательная фабула. Одно только было ясно Пушкину: он не мог быть приживальщиком чужих драматургических идеологий и износившихся композиций. Он слишком хорошо понимал всю сусально-патриотическую бедность и все эстетическое убожество русского театра начала XIX века и вытекавшую отсюда необходимость его строго мотивированной реорганизации.

V. ПОИСКИ И ОСОЗНАНИЕ ДРАМАТУРГИЧЕСКОГО МЕТОДА

1

Пушкин-драматург созревал в сложную эпоху борьбы «ложно-классического» начала в драматургии с началом шекспировским, в эпоху большой литературной «смуты» в русской драматургии и театре.

Проницательный, реально ощущавший жизнь и борьбу, Пушкин в начале двадцатых годов понял, из каких корней и «придворных обычаев» вырастал реакционный классический театр и какие общественно-полезные и новые литературные идеи таятся в театре шекспировском—театре реалистическом («истинно-романтическом»,—по тогдашней терминологии Пушкина).

Первые теоретические высказывания Пушкина о театре и первые незавершенные опыты его в области драмы (в 1821—1823 гг.) свидетельствуют о недолгих раздумьях его по поводу «классических» приемов драматургического письма. Он сравнительно быстро (после приступов к писанию трагедии о Вадиме) сменил усвоенные с детства правила и обычаи классического александрийского стиха на новые искания. Но в процессе этих исканий ему надо было проделать и новую творчески-познавательную работу.

Путь Пушкина к «Борису Годунову»—это путь напряженного изучения поэтом мировой драматургии и театра и критического осознания истории русской театральной практики. Мы уже знаем, как презрительно Пушкин расценивал и театрального драматурга, и театрального зрителя в пору своего петербургского трехлетия—1817—1820 гг., когда он близко соприкоснулся со столичной театральной средой и в кружках арзамасцев и зеленоламповистов издевался над писательскими повадками всевозможных «Шутовских» и «Рифматовых».

Пушкин старательно изучает русский театральный репертуар и часто ходит в театр.

...Там египетские девы
Летают, вьются пред тобой...

Там слышит он

...звонкие напевы,
Стон неги, вопли, дикий вой,
Их исступленные движенья,
Огонь неистовых очей...

(«Всеволожскому», 1819.)

Но в театре он находит только одно светлое пятно—. это Екатерина Семенова. «Говоря об русской трагедии, говоришь о Семеновой»,—признается он. Трагедии и комедии тогдашнего репертуара не вызывают с его стороны никакого умиления. В тексте их и в исполнении их на сцене он видит одну сплошную фальшь. Фальшь на сцене, фальшь в партере и райке... «Хлопают из доверенности и кричат форо из приличия... Трагический актер заревет громче, сильнее обыкновенного—оглушенный раек приходит в исступление, театр трещит от рукоплесканий... Невозможно ценить таланты наших актрис по шумным одобрениям нашей публики...» («Мои замечания об русском театре», 1819).

Разбирая игру Колосовой и Брянского, Пушкин усиленно отмечает укоренившееся в их игровой манере отсутствие естественности, неправдоподобие создаваемых ими образов. Жесты у Колосовой, по его мнению, «жеманные», она не имеет «глубокого понятия о своих ролях». Роли Брянского—«бездушны, надуты, принужденны, томительны». Пушкин характеризует целую школу сценического ложно-патетического притворства, обусловленного стилем «классической» драматургии. Необходимо, по его мнению, «искоренение всех привычек, совершенная перемена методы, новый образ выражаться...»

Это заключение—плод многолетнего изучения театрального мастерства. Пушкин уверенно судит об актерской игре, которую он наблюдает еще с лицейской поры. В этой игре он разочарован. Его раздражает «театральщина» в театре; он требует искренности и подлинного вдохно-

венья,—того вдохновенья, о котором впоследствии рассказывала Лаура (в «Каменном госте», 1830) своим гостям:

Да, мне удавалось
Сегодня каждое движенье, слово,
Я вольно предавалась вдохновенью;
Слова лились, как будто их рождала
Не память рабская, но сердце...

Тип бездушной актрисы Пушкин нарисовал еще в своем «Посланье к молодой актрисе» (1814). Он развенчивает ее фальшивые позы, жесты и голос и отдает дань только ее внешности. Это—образец «дурной актрисы». Ее «немые взоров обращенья», то есть бездушная и неискренняя игра, не стоят похвал. Она поет «без такта» и «часто невпопад». Она «недвижно стоит перед нами», следовательно, игра ее вяла и ходульна. «В неловкости своей» она складывает у груди руки и снова их бессмысленно подымает... Она «что-то лепечет не для нас» и уверяет «без чувства» в своей любви, испуская «холодный» «ах»... Она «спокойно в кресла упадает» и этим «спокойствием» обнажает фальшь своей игры. Пушкин высмеивает ее сценическую беспомощность и решительно осуждает напыщенные и фальшивые приемы актерской игры.

К 1820 г. эти юные требования Пушкина, предъявленные им к сцене, еще более возросли и окрепли. Борясь за правдоподобие театрального мастерства, поэт решительно отрицает «искусство без чувства». С беспокойством он думает о том, что «Орлеанская дева» в переводе Жуковского будет сыграна тоном «Смерти Роллы» (драма Коцебу).

Вместе с театральным исполнением Пушкин развенчивает и театральный материал, то есть «классический» репертуар. Не случайно оценки бездушной игры на сцене совпали у Пушкина с его общим разочарованием во французской словесности и, в частности, с его пересмотром отношения к своему «вольтерьянству».

Поиски нового творческого метода в драматургии начались у Пушкина с этого переосмысления Вольтера.

«О Вольтер, о муж единственный. Будь теперь моею музой»,—восклицал Пушкин в своей неоконченной поэме «Бова» (1815), восхищаясь «катехизисом остроумия»—«Жанной Орлеанской».

В течение долгих юношеских лет Вольтер оставался в глазах Пушкина «поэтом в поэтах первым». С его именем

соединялись симпатии поэта ко всей французской классике вообще. Культ Корнеля и Расина также долго хранил Пушкин в тайниках своей души. Но это длительное признание корифеев французской драматургии определилось у Пушкина отнюдь не полным совпадением его взглядов на задачи и приемы творчества со взглядами классических авторов, и глубоко ошибались те исследователи деятельности Пушкина, которые утверждали, что лицеист Пушкин был весь во власти французской литературы XVIII века.

Разборчивый поэт еще с первых шагов своей творческой жизни обнаружил острое чутье к фактам реальной действительности. Правда живой жизни—вот что было источником его творчества и социального поведения, вот что пленяло поэта, узнавшего уже в свои отроческие годы (годы жизни в семье родителей) всю горечь и неверность жизни и потому так страстно ценившего все ее радости. Как мы указывали уже, тоном много испытавшего человека он—пятнадцатилетний юноша—говорит в первом своем напечатанном стихотворении «К другу стихотворцу» (1814) о трудностях пути поэта.

Пушкин хочет смотреть правде в глаза, и, в сущности, все его творчество, какой бы «романтической» дымкой оно ни прикрывалось иногда поэтом, представляет собою цепь все более и более сложно оформляющихся р е а л и с т и ч е с к и х наблюдений (от «Деревни» вплоть до «Дубровского») и искренно, без фальши, высказанных личных раздумий поэта (от «Пирующих студентов» вплоть до «Памятника»).

Это тяготение к жизненной верности, даже более того—к обнажению всех затемненных углов правды, предопределило собою и все отношение Пушкина к «классикам». То, что в их творчестве в с к р ы в а л о жизнь, то, что раскрепощало художественную мысль от традиционной литературной обрядности (как, напр., у Вольтера), то, что разлагало застоявшиеся в течение веков искусственные, напыщенные и фальшивые формы мысли,—все это привлекало на свою сторону поэта, который страстно искал и ждал разоблачений жизни. И Вольтер, насмешливо проникновенный в своих отношениях к окружающему, слывший во Франции «богом», а в Италии «дьяволом» (по замечанию Пушкина), покорил поэта своим свободным и беззастенчивым отношением к самым щепетильным и, казалось, неприкосновенным явлениям истории и жизни.

Смелый, страстный, неравнодушный, и в этом смысле искренний, Вольтер внушил Пушкину преклонение, а

...все, которые на свете
Писали слишком мудрено,
То есть и хладно, и темно...

(«Христос воскрес, питомец Феба», 1815.)

и в угоду чопорным «классическим правилам» удалялись от подлинной жизни и от правдивой исторической или современной действительности, вызывали у поэта злую иронию:

За Мильтоном и Камоэнсом
Опасался я без крыл парить,
В серафимов жарить пушками,
С сатаною обитать в раю,
Иль святую богородицу
Вместе славить с Афродитою.

(«Бова», 1815.)

И в искусстве, и в жизни одинаково нестерпима фальшь. Ненавистны Пушкину и «мистика придворного кривлянья», о которой он так энергично высказался в своем «Послании к кн. А. М. Горчакову» (1819), и те авторы, которые «слогом Никона печатают поэмы» и «в бешеных трагедиях хрипят» («К Жуковскому», 1816). «Глас сердца, чувства неизменны»—вот что, по мнению Пушкина («В альбом Илличевскому», 1817), переживет всякие искусственно придуманные, тленные формы.

От Вольтера Пушкин услышал свободную речь, обнажавшую язвы и пороки жизни. Э т о г о Вольтера поэт принял и использовал в своих литературных замыслах. Но Вольтер был не только смелым автором «Орлеанской девственницы», так оплодотворившей вдохновение певца «Руслана и Людмилы». Вольтер был и драматургом, и так как художественную сторону своей драматургии—в чисто «классической» манере—Вольтер сковал навязчивой моралью, благодаря которой живые образы действующих лиц омертвели, то и обаяние создателя «Заиры» с годами потеряло в глазах Пушкина свою силу. «Он шестьдесят лет наполнял театр трагедиями, в которых, не заботясь ни о правдоподобии характеров, ни о законности средств, заставил свои лица, кстати и не кстати, выражать правила своей философии».

Публицистический—антишекспировский—метод в драматургии был совершенно чужд Пушкину. Он создавал приподнято искусственный тон и лишал художественное произведение самого существенного, с точки зрения нашего поэта, качества—«правдоподобия». В 1825 г. Вольтер был уже полузабыт Пушкиным, и его «скрипницу» он жертвовал другим «модным рифмачам».

Корнель и Расин, полновластные на драматургическом склоне Парнаса предшественники Вольтера, также не сразу были критически оценены Пушкиным. Они прельстили его героическими темами своих трагедий, возвышенными тирадами персонажей, но Пушкина недолго тешил этот обман. И как ни старался Катенин воскрешать своими переводами «Корнеля гений величавый» и как ни расценивал высоко на первых порах трагедию «Сид» сам Пушкин, все же картонная бутафория этих классиков обнажалась сразу после сопоставления их с образцами немецкой «романтической» драмы и с Шекспиром.

Пушкин решительно отходит от метода французского классического театра и в ряде высказываний о драме и драматургах проводит свои новые точки зрения на задачи современной ему драматургии.

Прежде всего он отвергает все «правила» классиков, регламентированные в «Искусстве поэзии» Буало. Он безошибочно чувствует, что этот «классик Депрео» уже постигнут «неумолимым роком» и даже в своем отечестве «перестал быть пророком»,—«дерзкие умники» из «новейшей вольной школы» порядком потрепали лавры его «густого парика» («Французских рифмачей суровый судия», стих. 1833 г.). В отрывочных замечаниях о французской драме, относящихся к середине двадцатых годов, Пушкин сохраняет из трех пресловутых единств ортодоксального классицизма лишь одно единство действия (к нему он прибавляет еще «единство слога»), которое должно ориентироваться на «занимательность», этот «первый закон драматического искусства». А «непомерная быстрота», «стесненность происшествий», наперсники, «речи в сторону», педантичная строгость жанра и самое главное—тот «драмо-торжественный» стиль, определявшийся, по мнению Пушкина, стилем французского королевского двора, его раболепным придворным этикетом,—все это резко отметается Пушкиным, разрабатывающим с в о и правила драматургии.

Презирая всякое «придворное» искусство, Пушкин в дальнейшем на примерах французских драматургов показывает, как «высокий» классический стиль, которым авторы «стремятся угадывать требования утонченного вкуса людей, чуждых им по состоянию», приобретает «робкую чопорность» и «смешную надутость»—«нечеловеческий образ изъяснения». У Расина, например, Нерон не скажет просто: «Я спрячусь в этой комнате», но—«спрятанный вблизи этих мест, я буду вас видеть, сударыня», Агамемнон будит своего наперсника и говорит ему с напыщенностью: «Да, это Агамемнон...» План «Федры» Пушкин считает «верхом глупости и ничтожества в изобретении»... «Расин понятия не имел об создании трагического лица»... У него—«узкая форма»... «Римляне Корнеля суть если не испанские рыцари, то гасконские бароны», муза его «напудрена и нарумянена».

Чаще, чем о других недостатках драматургии своего времени, Пушкин говорит о «неправдоподобии», о неестественности создаваемых в ней образов и ложной патетике языка. В заметках о романах Вальтер-Скотта (1827) он снова и снова повторяет о «напыщенности французских трагедий». В исторических романах его очаровывает то, что «историческое в них есть подлинно то, что мы видим.—Шекспир, Гете, Вальтер-Скотт не имеют холопского пристрастия к королям и героям. Они не походят (как герои французские) на холопей, передразнивающих достоинство и благородство—они просты в повседневных случаях жизни, в их речах нет ничего приподнятого, театрального...»

Резкие оценки французского «классического» репертуара обусловлены у Пушкина преимущественно сознанием его «холопской» зависимости от придворного этикета и вкуса. Испытав в своей личной писательской практике весь гнет казенной программы творчества и хорошо изучив бесцеремонные и ничтожные в художественном отношении требования «двора», казенной цензуры, охранки и журналистики, Пушкин, как драматург и теоретик «романтической драмы», отстаивает прежде всего независимость писателя,—он «сам свой высший суд», он должен итти дорогою свободной и создавать свои произведения самостоятельно, предаваясь «вольно и смело своим вымыслам».

Пушкин резко отличает творца «народной трагедии» от «придворного» писателя-холопа. «Творец трагедии народной был образованнее своих зрителей,—говорит он в заметках о драме 1830 г.,—он это знал, давал им свои свободные произведения с уверенностью в своей возвышенности—и публика признавала беспрекословно, чувствуя (свою) слабость. При дворе, наоборот, поэт чувствовал себя ниже своей публики. Зрители были образованнее его,—по крайней мере так думал и он, и они. Он не предавался вольно и смело своим вымыслам. Он старался угадывать требования утонченного вкуса людей, чуждых ему по состоянию. Он боялся унизить такое-то высокое звание, оскорбить таких-то спесивых своих зрителей,—отселе робкая чопорность, смешная надутость».

В этих строках брошено основное обвинение против классицизма. Это—фальшь, проникающая собою поэзию и драматургию «классического» искусства. «Искусство без чувства—это классицизм»,—говорил Белинский. Пушкин предваряет нашего великого критика утверждением, что классицизм «образован в передней» и «никогда не доходил далее гостиной», он—подчиненное искусство, связанное чужими и чуждыми «вкусами» и готовыми «теориями» («коран» Буало!) и несущее в себе ложь—«надутость», «чопорность». Это искусство далеко от масс, от народа и равнодушно к «суждениям площади». Оно демонстрирует скорее всего абстрактные, а не живые чувства. В нем—большей частью маски, а не лица.

Между тем драматург, по Пушкину, должен показать все разнообразнейшее ощущение жизни выводимых героев. Жизнь наша сложна, противоречива, многообразна. Пушкин противопоставляет ограниченному творческому методу классицизма живую, реалистическую «манеру» Шекспира. «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. У Мольера скупой—скуп и только, у Шекспира Шейлок скуп, сметлив, мстителен, чадолюбив, остроумен. У Мольера лицемер волочится за женою своего благодетеля, лицемеря, принимает имение, лицемеря. У Шекспира лицемер произносит свой судебный приговор с тщеславною строгостью, но справедливо, он оправдывает свою жестокость

глубокомысленным суждением государственного человека, он обольщает невинность сильными, увлекательными софизмами, не смешною смесью набожности и волокитства. Анжело—лицемер, потому что его главные действия противоречат тайным страстям! А какая глубина в этом характере!» По мнению Пушкина, у Шекспира «каждый человек любит, ненавидит, печалится, радуется, но каждый на свой образец».

«Жизненная непринужденность»!—то есть правдивость, отсутствие фальши и притворства,—то есть р е а л и з м (как сказали бы мы сейчас)—вот приемы, с помощью которых Шекспир раскрывает все потаенные углы желаний, мыслей и чувствований своих сложно создаваемых героев!

П р а в д а д е й с т в и т е л ь н о с т и должна лежать в основе каждого драматургического опыта. «Правдоподобие положений и правда диалога—вот настоящие законы трагедии»,—афористически утверждает Пушкин. Ему—писателю с огромным знанием жизни—важно верное отражение этой жизни в художественном произведении.

Разбирая драму М. П. Погодина «Марфа Посадница», Пушкин так теоретизирует это свое стремление: «Драматический поэт—беспристрастный, как судьба—должен был изобразить столь же искренно отпор погибающей вольности, как глубоко обдуманный удар, утвердивший Россию на ее огромном основании. Он не должен был хитрить и клониться на одну сторону, жертвуя другою. Не он, не его политический образ мнений, не его тайное или явное пристрастие должно было говорить в трагедии,—но люди минувших дней, умы их, предрассудки. Не его дело оправдывать, обвинять и подсказывать речи. Его дело—воскресить минувший век во всей его истине». Пушкин приходит к выводу, что автор разрешил свою задачу драматурга вполне удовлетворительно, потому что придерживался «глубокого добросовестного исследования истины». Иоанн, по мнению Пушкина, «наполняет трагедию. Мысль его приводит в движение всю махину, все страсти, все пружины». Отсюда—широкий и художественно полный охват исторической обстановки, правдивая передача событий, движений и поступков героев. Автор понимает свою задачу—«ясно, верно, знает коротко—и представляет нам без театральных преувеличений, без наду-

тости, чопорности, без противусмыслия, без шарлатанства».

Соответствие художественных образов—жизни и истории—таково главное требование Пушкина—теоретика драматургии. В борьбе за «истинно-романтическую» поэтику в драматургии Пушкин был не совсем одинок. Тяга к реалистическому письму возрастала по мере роста «антиклассической» критики, соответственно выцветанию самого классицизма. Любопытно, как всю эту тревожность переходной литературной поры отразил в одном из своих писем к Пушкину Е. Баратынский, который уже «молился новым образам, но с беспокойством староверца»: «Не думай, чтобы я до такой степени был маркизом, чтоб не чувствовать красот романтической трагедии. Я люблю героев Шекспировых, почти всегда естественных, всегда занимательных, в настоящей одежде их времени и с сильно означенными лицами. Я предпочитаю их героям Расина, но отдаю справедливость великому таланту французского трагика. Скажу более: я почти уверен, что французы не могут иметь истинной романтической трагедии. Не правила Аристотеля налагают на них оковы—легко освободиться от них,—но они лишены важнейшего способа к успеху: изящного языка простонародного. Я уважаю французских классиков: они знали свой язык, занимались теми родами поэзии, которые ему свойственны, и произвели много прекрасного...» (письмо в декабре 1825 г.).

Мечты о простонародном языке, обеспечивающем успех драматургии и театра, можно было бы сопоставить с высказываниями в ту же пору таких театралов, как, например, Аксаков, который в 1830 г. писал Шевыреву по поводу театрального дела в Москве: «По-моему надобно создавать новый театр, народный. Все рамки и условия—к чорту! Начать с низкого рода, с низшего сословия (ибо нет еще актеров для хорошего тона). Наш репертуар—лоскутный ряд, свое тоже выкроено по чужой мерке, разных опытов (кроме народного) было много, большая часть неудачных...»

Все эти веяния определенно говорили о том, что русский театр эпохи Пушкина многих и многих не удовлетворял. Драматургия нуждалась в радикальном тематическом, стилевом и композиционном обновлении. Литературные и театральные мечтания устремлялись к «истин-

ному» романтизму, к правдивому воспроизведению жизни. Пушкин учитывал эти брожения недовольной мысли в русском обществе и яснее всех понимал задачи, уже поставленные перед русской драматургией и театром.

К понятию «правдоподобие» Пушкин не относился формально. Реализм самой жизни, с его «истиной страстей», с его «правдоподобием чувствований»—вот чего, по мнению Пушкина, «требовал наш ум от драматического писателя». Однако формальное следование за внешне эстетическими формами Пушкин решительно отвергал. «Если мы будем полагать правдоподобие в строгом соблюдении костюма, красок времени и места,—утверждал он,—то и тут мы увидим, что величайшие драматические писатели не повиновались сему правилу. У Шекспира римские ликторы сохраняют обычаи лондонских алдерманов. У Кальдерона храбрый Кориолан вызывает консула на дуэль и бросает ему перчатку. У Расина полускиф Иполит ее поднимает и говорит языком молодого благовоспитанного маркиза. Римляне Корнеля суть если не испанские рыцари, то гасконские бароны. Со всем тем Кальдерон, Шекспир и Расин стоят на высоте недосягаемой,—и их произведения составляют вечный предмет наших изучений и восторгов».

Из этого не следует, что Пушкин мог прощать всякие несообразности в литературе вообще и в драматургии в частности. Но все эти погрешности великих мастеров слова перечисляются Пушкиным для того, чтобы показать, насколько важно глубоко-правдивое осмысление жизни и героев в драматургии, насколько оно увековечивает в жизни человечества создания глубокой мысли и упорного труда и как ничтожно одно лишь формалистичное воспроизведение действительности.

В соответствии с реалистическими задачами драматурга стоит, по Пушкину, и проблема языка. Язык реалистический, язык народный—вот язык подлинной художественной драмы. «В зрелой словесности приходит время,—читаем мы в заметках Пушкина о литературе в 1826—1828 гг.,—когда умы, наскуча однообразными произведениями искусства, ограниченным кругом языка условленного, избранного (тут поэт разумеет произведения «классицизма»), обращаются к свежим вымыслам народным и к странному просторечию, сначала презренному».

Пушкин предлагает писать «языком честного простолюдина», итти «к благородной простоте» в поэтическом

слоге. Для этого нужна работа и работа над языком. Нужен «постоянный труд», без коего, по Пушкину, «нет истинно великого».

Люди и их речи, как они воспроизводятся в художественных сочинениях, должны отражать людей в жизни—с их живым языком, живыми чувствами и страстями. Пушкин издевается над теми писателями, которые, «почитая за низость изъяснить просто вещи самые обыкновенные», прибегают к «вялым метафорам» и жеманному выспреннему языку. Вместо «рано по утру» они пишут: «едва первые лучи восходящего солнца озарили восточные края лазурного неба», вместо «дружба»—«сие священное чувство, коего благородный пламень... и проч.» (в заметках о слоге 1822 г.).

«Классический» театр боялся простоты и естественности, и когда Расин ввел в литературу слово «pavé»—помост или Делиль—слово «vache»—корова, то эти «новые» слова на парнасском наречии были признаны «смелыми». «Жалка участь поэтов,—заметил по этому случаю Пушкин,—если они принуждены славиться подобными победами над предрассудками вкуса» (отрывок о смелости выражения 1827 г.).

В письме «О драматической реформе», жалуясь на «французскую музу», А. де-Виньи с горечью думал о том, что парижская Мельпомена, употребляя такие слова, как «собака» и др., не решалась произнести на сцене слово «платок». «Мельпомена носила „бриллиантовую повязку“, потом называла его „тканью“, и только в 1829 г. октября 24-го дня, благодаря мужику Шекспиру, французская трагедия произнесла роковое слово „платок“ (в «Отелло»). Слабый народ испугался (шутит А. де-Виньи), упал в обморок и стенал долго и печально, но большинство голосов, которое п л а т о к издавна называет п л а т к о м, было довольно, и проклятое слово вступило торжественно в ряд п о з в о л е н н ы х слов... Смешное торжество! Надобен был целый век, пока слово, всеми произносимое, было допущено на нашу сцену[1]».

Пушкин провозглашает в литературе «прелесть нагой простоты», вместо «обветшалых украшений»—приближение «поэтического слога к благородной простоте», свободу от «предрассудков вкуса». Театр, драматургия должны

---

[1] «Московский телеграф», 1831, ч. 36, стр. 451.

первыми заговорить с «народом» на понятном ему простом, смелом и сильном языке. И в этом языке должна прежде всего присутствовать мысль. «Есть высшая смелость,— утверждает Пушкин,—смелость изобретения, создания, где план обширный объемлется творческой мыслию— такова смелость Шекспира, Данте, Мильтона, Гете в «Фаусте», Мольера в «Тартюфе», Байрона в «Чайльд Гарольде» (отрывок о смелости выражения 1827 г.).

В значительной степени все эти высказывания Пушкина были направлены своим острием против французской классической литературы.

Пушкин признает (как мы видели), что из всех литератур французская «имела большое влияние на нашу». И вот—«вредные последствия» этого влияния: «манерность, робость, бледность». А между тем «у нас есть свой язык». И Пушкин, думая о будущих путях развития русской литературы, патетически восклицает: «Смелее!» и далее указывает (все это конспективно), на чем русская словесность должна сосредоточить свое творческое внимание: «обычаи, история, песни, сказки и проч.»,—вот то живое и правдивое, что является важнейшим материалом и источником всякого подлинного и нужного поэтического труда.

В своих набросках предисловия к «Борису Годунову Пушкин подчеркивал потребность в «иных, сильнейших ощущениях», которые утомленный вкус «ищет» в мутных, но кипящих источниках новой, народной поэзии. Приближение к народным источникам творчества еще более укрепляло Пушкина в безусловности первого требования подлинного искусства: простоты, искренности, правдивости. «Что касается до слога, то чем он проще, тем будет лучше. Главное: истина, искренность» (в письме к В. А. Дурову 16 июня 1835 г.).

В разборе стихотворений Делорма (Сент-Бева) Пушкин оттенил «искренность вдохновения», как первейшее условие истинной поэзии. Поэт должен доискаться до правды. Поэзия «не должна унижаться до того, чтоб силою слова потрясать вечные истины, на которых основаны счастие и величие человеческое... Но описывать слабости, заблуждения и страсти человеческие не есть безнравственность, так как анатомия не есть убийство». Это один из важнейших тезисов пушкинского реализма.

В связи с такой точкой зрения любопытны все отрицательные оценки формалистических приемов творчества,

какие мы находим в критических высказываниях Пушкина. Поэт резко осуждает творчество без чувства, построенное на «механизме языка». Говоря в своих заметках 1834 г. о Малербе и Ронсаре, забытых потомством, Пушкин так объясняет причины их забвения: «Сии два таланта истощили силы свои в борении с усовершенствованием стиха... Такова участь, ожидающая писателей, которые пекутся более о механизме языка, наружных формах слова, нежели о мысли—истинной жизни его, не зависящей от употребления».

Истинная жизнь слова—его мысль! Перед мыслью Пушкин преклонял свои колени (вспомним его возглас: «Мыслей и мыслей!» или: «Что же и составляет величие человека, как не мысль!»). Он хотел, чтобы здравствовали музы и здравствовал разум. Истинные таланты, настоящие поэты ценны для нас тем, что они «питают ум» и «учат нас», своими мыслями они служат людям (идея стихотворения «К другу стихотворцу» 1814 г.). Поэт ценит «аристократию пишущих талантов», которые налагают на целые поколения свой образ мыслей, свои страсти. «Что значит аристократия породы и богатства в сравнении с аристократией пишущих талантов? Никакое богатство не может перекупить влияние обнародованной мысли. Никакая власть, никакое правление не может устоять противу всеразрушительного действия типографического снаряда».

Так печатное слово—обнародованная мысль—возводится Пушкиным на недосягаемую «аристократическую» высоту. Это—знатное дело знатных людей, «пишущих талантов». К ним Пушкин и предъявляет свои требования о простоте, об искренности и об истинности,—о максимальной близости к самой жизни, к судьбам человеческим и судьбам народным.

Вот такое—обращенное к людям и непосредственно вытекающее из требований и кипенья жизни—искусство отстаивает Пушкин, развенчивая напыщенные формы классических трагедий и осмысливая «романтизм» в том литературно-творческом направлении, которое вскоре после Пушкина получило название реализма.

А Буало?—Он, по Пушкину, только «убивает французскую словесность». В связи с осмыслением ложных путей развития французской литературы Пушкин развенчивает и русскую «придворную» словесность, ее «высоко-

парность, изысканность, отвращение от простоты и точности, отсутствие всякой народности и оригинальности». Сумароков—«несчастнейший из подражателей. Трагедии его, исполненные противумыслия, писанные варварским изнеженным языком, нравились двору Елизаветы, как новость, как подражание парижским увеселениям...» Это были, по мнению Пушкина, «вялые, холодные произведения». Озеров «попытался дать нам трагедию народную—и вообразил, что для сего довольно будет, если выберет предмет из народной истории, забыв, что поэт Франции брал все предметы для своих трагедий из римской, греческой и европейской истории, и что самые народные трагедии Шекспира заимствованы им из итальянских новелей» (отрывки замечаний о драме 1830 г.). В Озерове Пушкин не видел «и тени драматического искусства». «Переимчивый Княжнин» считался у него «просто не поэтом».

В безотрадном свете предстала перед Пушкиным российская драматургия начала XIX века. Он не видел берегов и еще не знал, где бросить свой собственный якорь. Потребовались долгие дни размышлений и изучения, пока Пушкин не стал убежденно говорить о «народной драме» и об «истинном романтизме», который он воплотил в строках «Бориса Годунова». Пушкин изучал Гете, Шиллера, Шекспира, знакомился с драматургией Германии, Англии, Италии, Испании. Он привлек для своего творческого дела сложный теоретический аппарат, изучал критическую литературу по вопросам теории и истории драмы, работы А. Шлегеля, предисловие Гизо к французскому переводу Шекспира, сделанному Летурнером (1821), в котором обосновывалась та точка зрения, что драма возникла и возникает в народной среде и является «народным празднеством» (ср. у Пушкина: «драма родилась на площади и составляет увеселение народное...» и другие высказывания), и большую периодическую литературу.

Пушкин сам собирал книги, нужные ему для овладения научным материалом по истории и теории драмы. Библиотека Пушкина хранит в себе живые следы пристрастия поэта к вопросам театра и драматургии. В ней представлены образцы не только известного ему с самых ранних лет французского драматического творчества (издания Мольера, Корнеля, Расина, Вольтера, Лагарпа, Бомарше, Грекура, Реньяра, Скриба, Галеви, А. Дюма,

Бонжура, Мериме, Пикара, В. Гюго и др.) или издания русских драматургов (Ломоносов, Сумароков, Державин, Фонвизин, Княжнин, Озеров, «Российский Феатр» в 22 томах, изд. Академии наук конца XIX в., Грибоедов, Катенин, Погодин, Кукольник, Хомяков, Кюхельбекер и др.), но и английский театр (Шекспир в оригинале и в переводах Гизо, парижское издание 1827 г., в 13 томах, сочинения Барри Корнуола, Вильсона, Боульса, Мильмана и др.), итальянский (В. Альфиери в оригинальном трехтомном издании 1825 г., Н. Маккиавелли), испанский (сочинения Кальдерона в оригинале), древнегреческая драма («Théâtre des grecs» par le P. Brumoy, парижское издание в 13 томах 1785—1789 гг.), древнеримская драма (Плавт, Теренций и Сенека в издании «Латино-французской библиотеки», в 15 томах 1830—1835 гг.), театр древней Индии («Chefs d'Oeuvres du Théâtre indien») и т. д.

Обладая исключительной эрудицией в области развития мировой литературы, Пушкин все же непрерывно углублял свои знания. В годы перед созданием «Бориса Годунова» он сосредоточился на вопросах драматургии и изучил соответствующую литературу не только на русском языке, но и иностранные полемические и теоретические работы. Через книги А. Шлегеля («Драматургия») и де-Сталь («О Германии») он проникал в споры и литературные мнения Европы по поводу нового «романтического» направления в истории драмы. Он изучал начавшуюся борьбу за пересмотр старых литературных позиций, напряженно следил за полемикой в русской периодике того времени (об этом он сам говорит в набросках предисловия к «Борису Годунову» 1827—1828 гг.), он знал, что вся европейская общественность насторожилась в ожидании исхода боя между классическим великаном и романтическими смельчаками, и скоро убедился в том, что прогрессивные идеи немецких романтиков, опиравшихся на нерушимое наследство Шекспира, без труда разбивали старинные доспехи классицизма.

К тому времени, как Пушкин приступил к писанию «Бориса Годунова» (последние месяцы 1824 г.), основные методологические вопросы этой н о в о й драмы были поэтом уже достаточно уяснены. Ее он упорно называет в своей переписке с друзьями (1825 г.) «романтической». Мало того, в письме к А. Бестужеву (30 ноября 1825 г.), закончив свою трагедию, он говорит, что боится «выдать»

ее в свет, и мотивирует это тем, что «робкий вкус наш не стерпит истинного романтизма». Романтизм да еще истинный—эти термины надо понять.

Пушкин чувствовал всю неустойчивость содержания слова «романтизм». Изучая драматургию Шекспира и параллельно теоретические выкладки Шлегеля и сопоставляя их с критической «словесностью», какая образовалась в результате классико-романтической полемики, он убеждался в том, что этот модный термин полемисты понимали каждый по-своему. Н. Раевский увидел в «Евгении Онегине» вместо романтизма «сатиру», и это озадачило Пушкина. Вяземский и Кюхельбекер истолковывали романтизм весьма своеобразно, и Пушкин, не смущаясь, высказал Вяземскому, что тот имеет «самое темное понятие» о романтизме. Французские критики относили к романтизму «все произведения, носящие на себе печать уныния или мечтательности» («Об Андрее Шенье», 1830). Иные в определениях романтизма смешивали Ламартина с Данте (как Н. Полевой), другие под романтизмом разумели просто «Ламартина», третьи считали «истинным» романтизмом—сентиментальный романтизм, далее—«готический» (устремлявшийся к средневековью), мистический и т. п... И, провожая глазами вереницы этих мнений, Пушкин заключал: «Сколько я не читал о романтизме,—все не то; даже Кюхельбекер врет...»

Между тем «романтизм» в понимании Пушкина действительно приобрел совершенно отличные черты и иной—подвижный и прогрессивный—смысл. Ломая старые формы литературной речи, «романтизируя» их, пушкинский романтизм вырабатывал глубоко-реалистические методы творчества, и путь поэта от «байроновского» романтизма (в субъективных и полуотвлеченных чертах которого он рисовал образы и явления, протестовавшие против ненавистной ему реальной действительности) к романтизму «шекспировскому» (искавшему уже положительные идеалы этой действительности),—этот путь бесспорно определялся ростом мировоззрения поэта, обусловленного, в свою очередь, впечатлениями и фактами всей эпохи.

Романтизм, как его понимал Пушкин, был не только историко-литературной категорией. В нем был заложен живой и злободневно-политический смысл. Ходячие пред-

ставления о романтизме, как о течении, которое якобы кокетливо изображает всевозможные повышенные чувства и томления личности, были высмеяны Пушкиным в «Евгении Онегине», где о Ленском поэт сказал:

Так он писал т е м н о и в я л о,
Что романтизмом мы зовем,
Хоть романтизма тут ни мало
Не вижу я...

С в о й романтизм Пушкин удивительно удачно определил (в послании «А. Г. Родзянко» 1825 г.), как «п а р н а с с к и й а ф е и з м», то есть полное отрицание литературных «правил» и «канонов», большей частью выработанных и утвержденных классицизмом. В заметках о драме в середине двадцатых годов («Изо всех родов сочинений самые неправдоподобные сочинения—драматические...») он признал, что романтическая школа «есть отсутствие всяких правил, но не всякого искусства».

Устранение или «отсутствие» правил, преподанных для искусства «отцами» классицизма, естественно вызывало к жизни новые, п о л о ж и т е л ь н ы е, руководящие принципы творчества, и Пушкин в своем понимании «истинного романтизма» эти принципы уже и мыслил, и практически осуществлял в художественных опытах. Они сводились к следующим положениям: 1) прежде всего—«правдоподобие», то есть приведение в полное соответствие форм искусства с материальными чертами жизни, приближение к этой жизни, к очагам ее борьбы и страстей. «Что развивается в трагедии?—спрашивал Пушкин.—Какая цель ее? Ч е л о в е к и н а р о д. Судьба человеческая, судьба народная» (отрывок «Драматическое искусство родилось на площади...»). Надо изучать людей, прислушиваться к голосу самой жизни, а не следовать вслепую за «авторитетами». В заметках о французской литературе (1824) Пушкин с сожалением говорит о К. Делявине, который «бьется в сетях Аристотеля» и является «учеником трагика Вольтера, а не природы». Романтическая драматургия должна учиться у «природы», у жизни, у «суждений площади». «Что нужно драматическому писателю? Философия, бесстрастие, государственные мысли историка, догадливость, живость воображения, никакого предрассудка, любимой мысли. С в о б о д а!»

Близость к жизни, к н а р о д у сочетается с простотой, ясностью и искренностью изложения. Нужен реальный, а не вялый или темный язык. «Правдоподобие»— в противовес «классической» парадности, жеманности и чопорности, то есть неискренности. «Классическая» литература стилизовала жизнь, приглаживала, иногда искажала и скрывала ее,—и в этом заключалась ее реакционная сущность,—надо разбить оковы «лжеклассической» теории и показать подлинную жизнь и подлинных, живых людей. Это—основные требования активного, революционного романтизма Пушкина, обнаруживающего свою ярко-реалистическую природу. Вспоминаются выставленные много позже тезисы Максима Горького о слиянии романтизма и реализма у крупных художников мысли, что было «особенно характерно для нашей большой литературы» («О том, как я учился писать»). Пушкин был основоположником такого именно «активного романтизма».

Последующие черты этого романтизма непосредственно вытекали у Пушкина из только что установленного общего требования. Это были: 2) широта и разнообразие литературных форм, 3) соединение различных жанров в одном и том же произведении, 4) соединение стиха и прозы в драмах и свобода выбора стихотворных размеров (в «Домике в Коломне» Пушкин высмеял обязательные «почтенные» размеры классиков), 5) «смешение родов комического и трагического» (по выражению Пушкина), 6) «вольное и широкое», по словам поэта, изображение характеров, 7) игнорирование «единствами» и прочими «стеснительными» правилами классической поэтики и, наконец, 8) широкое использование принципов н а р о д н о с т и.

Народность в сознании Пушкина—это такое же полнокровное реалистическое понятие, как и «правдоподобие». Расшифровываясь, оно обнаруживает всю подвижность и активность авторской мысли, стремящейся к обоснованию все тех же демократических требований к искусству, предъявляемых ж и з н ь ю, людьми, народной массой, а не придворно-дворянской литературно-теоретической догматикой.

Мы уже знаем, что Пушкин считал «самыми народными трагедиями» Шекспира те, которые английский драматург заимствовал «из итальянских новелей». В заметках о литературе 1826 г. («С некоторых пор вошло у нас...») он признает «достоинства большой народности» за такими не-

английскими пьесами, как «Отелло», «Гамлет», «Мера за меру». Лопе де-Вега и Кальдерон, по его мнению, «поминутно переносят во все части света, заемлют предметы своих трагедий из итальянских повестей, из французских и т. д.». Ариосто и Расин также обращаются к «иностранным» или древним образам и темам. «Мудрено, однакож, у всех сих писателей оспаривать достоинства великой народности!» В противовес им Пушкин указывает на творчество Озерова, который пытался создавать «народные» драмы на национально-историческом материале, но,—спрашивает поэт,—«что есть народного в Ксении, рассуждающей шестистопными ямбическими стихами о власти родительской с наперсницей среди стана Димитрия?»

Народность, по Пушкину, не вмещается в «национальные» рамки. Вбирая в себя «обычаи, историю, песни, сказки...», принадлежащие тем или иным народам, она интернациональна, хотя понять это «достоинство» в писателе могут лишь «соотечественники», которые живо чувствуют «тьму обычаев, поверий и привычек, принадлежащих исключительно какому-нибудь народу...—Климат, образ правления, вера дают каждому народу особенную физиономию, которая более и менее отражается в зеркале поэзии...»

Пушкин не развил до конца свою точку зрения, не договорил (как многое он не договорил в своих теоретических высказываниях), но мы имеем все основания реконструировать главную мысль его, вложенную им в понятие «народность»: творческое слияние писателя с жизнью, с чувствованиями, стремлениями, обычаями и языком данного народа, данной социальной массы, широкое и вольное изображение не только характеров отдельных ее представителей, но всей огромной исторически-цельной среды, «мнения народного»,—вот что такое н а р о д н о с т ь.

Понимая ее именно так, Пушкин и созидал «народную» и «лучшую в русской литературе и до сего дня непревзойденную» (по мысли М. Горького) драму «Борис Годунов», где развернулась широчайшая панорама жизни целого исторического поколения—народа с его социально-классовыми противоречиями и притязаниями, с его борьбой, к которой так неравнодушен и автор, близко принимающий к сердцу «мнение народное».

«Народность» Пушкина вошла ярко-прогрессивным компонентом в его понимание «истинного романтизма», который, по мысли поэта, должен был нанести сокрушительный удар социально- и эстетически-дряхлым идеям и формам «классической» литературы и «классического»—ненародного—театра.

Усвоив себе задачи и приемы драматургии в духе такого активного романтизма, Пушкин уверенно шел от сцены к сцене в своей работе над «Борисом Годуновым».

VI. «БОРИС ГОДУНОВ»—НАРОДНАЯ РЕАЛИСТИЧЕСКАЯ ТРАГЕДИЯ

1

В период кишиневской и одесской жизни у Пушкина окончательно созревает мысль о написании «романтической» драмы. Сюжеты об игроке и о новгородской вольности, видимо, его не удовлетворяют; не рассчитывая на успех своего нового творческого дела, если оно будет построено на этих недавно им облюбованных темах, он отходит от них [1].

Он сосредоточен на изучении Шекспира и Гете, на их композиционных приемах и исторической тематике и вместе с тем на исторических сочинениях вообще, его интригуют великие эпохи, крупные исторические конфликты, трагические лица в истории, он занят революционно-историческими событиями современной поры (Испания, Италия, Греция), сопоставляет их с прошлыми эпохами, пишет замечания о революции Ипсиланти, о восемнадцативековой России, об анналах Тацита. История законно волнует его как художника, и в ней именно он ищет сюжет, на котором он мог бы продемонстрировать н о в ы е приемы драматургического письма. «История народа принадлежит поэту»,—властно думал на этот счет Пушкин (письмо его к Н. Гнедичу 23 февраля 1825 г. из Михайловского).

Интерес к истории он вынес еще из лицейских стен. С пребыванием его в Царском Селе связаны минуты общения его с Карамзиным. В январе-феврале 1818 г., когда Пушкин оправлялся после тяжелой болезни, в руки поэта попали первые, вышедшие тогда в свет, восемь томов

---

[1] В теме о Вадиме сыграла, возможно, не малую роль и мысль Пушкина о том, что создаваемая пьеса все равно не будет пропущена цензурой.

«Истории государства Российского» Карамзина. Лежа в кровати и нетерпеливо ожидая весны, Пушкин прочел их «с жадностью и со вниманием» (как вспоминал он, думая о недавно умершем Карамзине, в 1826 г.).

Ему показалось, что Россия была «найдена Карамзиным, как Америка Колумбом»; позже он считал, что труд Карамзина—это «не только создание великого писателя, но и подвиг честного человека». Пушкин следит за работой Карамзина. Из Кишинева 24 марта 1821 г. он пишет Гнедичу: «С нетерпением ожидаю 9 тома русской истории...»

Но вместе с уважением к историографическим занятиям Карамзина (его поэт считал «священным судией» и «верным стражем» прошлых лет) Пушкин несомненно критически относился к консервативной концепции Карамзина и находил, что в его «Истории»

изящность, простота
Доказывают нам без всякого пристрастья
Необходимость самовластья
И прелести кнута.

Между Пушкиным и Карамзиным были большие несогласия и происходили споры. Однажды поэт сказал Карамзину: «Итак, вы рабство предпочитаете свободе?» Карамзин,—как вспоминает Пушкин,—«вспыхнул и назвал меня клеветником. Я замолчал, уважая самый гнев прекрасной души»... Почтительное отношение к Карамзину не мешало Пушкину критически осваивать его. Как совершенно ясно вытекает из всей интерпретации исторических событий в «Борисе Годунове», Карамзин, «первый наш историк и последний летописец» (слова поэта в его рецензии на «Историю русского народа» Н. Полевого) был Пушкиным до неузнаваемости по-новому «инструментован».

Влечение Пушкина к драматургическому творчеству и работа его в области осознания творческого метода в искусстве драмы и театра развивались вместе с тем неразрывно с историческими воззрениями поэта.

Автор «Бориса Годунова» имел все основания стать историком, об этом говорят его незавершенные исследования эпох Петра I и Екатерины II, но еще в пору, предшествующую «Борису Годунову», Пушкин, в связи со своим общим интересом к истории, посвятил немало досуга

всевозможным «замечаниям» и оценкам явлений и документов истории.

История, как таковая, приковывала к себе поэта. Он даже был убежден в том, что она является прямой областью поэта. Знать прошлое—долг культурного человека. «Дикость, подлость и невежество не уважают прошлого, пресмыкаясь перед одним настоящим»,—утверждал Пушкин. Разоблачая фальшивый пресный «патриотизм», поэт писал: «...Некоторые люди не заботятся ни о славе, ни о бедствиях отечества, его историю знают только со времени кн. Потемкина, имеют некоторое понятие о статистике только той губернии, в которой находятся их поместья, со всем тем почитают себя патриотами, потому что любят ботвинью и что дети их бегают в красной рубашке».

Относясь с величайшим вниманием к историческим явлениям, Пушкин отчетливо распознавал в прошлом (да и в настоящем) борющиеся классовые силы. Тема классового состава России, как известно, проходит красной нитью через все публицистические высказывания поэта и отражена в его письмах. Пушкин различает «варягов», «воинственных пришельцев», «богатых военных славян», смердов, родовитое дворянство, «знатную чернь», дворянство, «третье состояние», крестьянство и т. д. и тем самым хочет познать реальную историческую среду в сложном ходе развития России.

Пушкин несомненно учитывает исторические и современные классовые притязания всех «состояний» в России, когда в своих исторических замечаниях 1822 г. говорит о неудавшихся попытках «аристократии» урезать идею русского самодержавия (что, по его мнению, спасло Россию от «чудовищного феодализма»): «Если бы гордые замыслы Долгоруких и проч. совершились, то владельцы душ, сильные своими правами, всеми силами затруднили бы или даже вовсе уничтожили способы освобождения людей крепостного состояния, ограничили б число дворян и заградили б для прочих сословий путь к достижению должностей и почестей государственных. Одно только страшное потрясение могло бы уничтожить в России закоренелое рабство; нынче же политическая наша свобода неразлучна с освобождением крестьян, желание лучшего соединяет все состояния противу общего зла, и твердое единодушие может скоро поставить нас наряду с просве-

щенными народами Европы». Эти мысли—великолепная прелюдия к высказываниям таких просветителей середины прошлого века, как Белинский, Чернышевский и Добролюбов, мечтавших о приобщении России к европейской культуре.

Ко времени непосредственных работ над «Борисом Годуновым» Пушкин уже обладал широкими познаниями в области истории и выработал в себе достаточно устойчивые исторические воззрения, и это особенно сказалось на той творческой самостоятельности, с какой наш поэт воскрешал эпоху Бориса Годунова в своей трагедии, преодолевая идеологическую узость и консервативные обобщения Карамзина.

В то время как Карамзин показывал личную трагедию Годунова и ссылался на «гнев небесный», пославший царю всякие несчастья и в семье, и в царстве, Пушкин в своей трагедии, вопреки нашему первому историку, обнажил глубокую социальную трагедию Бориса, показав всю неизбежность крушения его царства. Начиная с первых дней царствования Бориса, с его «избрания», сатирически освещенного поэтом в сцене, где народ «силится» плакать (у Карамзина же слащаво сказано про московских людей, будто бы они, «воздев руки на небо, славили бога; плакали, обнимали друг друга. От келий царицыных до всех концов Девичьего поля гремели крики: слава! слава!..»), и кончая последними трагическими эпизодами расправы над Борисовыми детьми, в исторической пьесе Пушкина утверждается та идея, что участь Годуновых была предопределена сложными социально-политическими причинами,— тем, что герои его трагедии называют «мнением народным».

Народ был и не мог не быть против Бориса Годунова. Утомленный тяготами царствования Бориса (вплоть до «Юрьева дня»), изголодавшийся и исхолодавшийся, он легко поверил призраку Лжедимитрия и не стал на защиту престола Годунова, и потому Самозванцу так легко было шествовать с ничтожным войском с юга на Москву. Ведь на вопрос Басманова: «Много ль вас, всего-то восемь тысяч?» Гаврила Пушкин отвечает:

Ошибся ты: и тех не наберешь.
Я сам скажу, что войско наше дрянь,
Что казаки лишь только селы грабят,
Что поляки лишь хвастают да пьют,

А русские... да что и говорить—
Перед тобой не стану я лукавить;
Но знаешь ли, чем сильны мы, Басманов?
Не войском, нет, не польскою помогой,
А мнением; да! мнением народным.
Димитрия ты помнишь торжество
И мирные его завоеванья,
Когда везде без выстрела ему
Послушные сдавались города,
А воевод упрямых чернь вязала?
Ты видел сам: охотно ль ваши рати
Сражались с ним...

Гаврила Пушкин законно ссылается на «мнение народное». Оно враждебно царю, который растерялся и не верит в свое войско, не верит в окончательную победу. После поражения Самозванца при Добрыничах Борис восклицает:

Он побежден, какая польза в том?
Мы тщетною победой увенчались.
Он вновь собрал рассеянное войско
И нам со стен Путивля угрожает.

Участь Бориса, по Пушкину, социально обусловлена,— так же, как и судьба Самозванца, который в конечном итоге также не смог обмануть народ. Призрак царя-самовластца внушил народу ужас и возмущение. Он «безмолвствует», когда Масальский предлагает ему еще одного— нового «избранника».

Так—вопреки концепции Карамзина—освещена история царствования Бориса в трагедии Пушкина.

Глубокое понимание реальных исторических путей жизни России, никак не зависимых от «знамений» небесных и индивидуальных «неудач»,—вот что руководило драматургом, раскрывавшим широкую картину мятежей начала XVII века.

Реализм исторических воззрений Пушкина, разрушавших умильное представление о социально-историческом развитии России у Карамзина, вместе с реализмом художественного осмысления эпохи предопределили правдивое и убедительное истолкование всего избранного поэтом исторического сюжета.

Как раз весной 1824 г., в период мучительных поисков сюжета для драмы, вышли в свет 10 и 11 томы «Истории» Карамзина, и в них была рассказана эпоха Бориса Годунова и Дмитрия Самозванца. Это была, по мнению Пушкина, «одна из самых драматических эпох новейшей истории». «Это животрепещуще, как вчерашняя газета», по его отзыву. Выбор сюжета был, таким образом, решен.

Однако из русской истории Пушкин выбрал не просто «занимательное» и «драматическое» время. Рубеж XVI и XVII веков в истории России выдвинул проблему власти, проблему государственного управления и участия в нем народа. Эта же проблема, как мы знаем, была злободневной и в современной Пушкину преддекабристской действительности. Революционные мятежи Запада и ближнего востока Европы, прокатившиеся в начале двадцатых годов, побудили поэта искать в русской истории такой именно сюжет, который дал бы ему возможность художественно осветить интересовавшие его вопросы народных движений и борьбы за власть.

В рукописном наследстве Пушкина сохранился листок с первоначальным заглавием писавшейся трагедии. Оно было так сформулировано: «Драматическая повесть, комедия о настоящей беде Московскому государству. О царе Борисе и о Гришке Отрепьеве. Летопись о многих мятежах и пр., писано бысть Алексашкою Пушкиным в лето 7333 на городище Ворониче». Совершенно верно утверждал автор тайной охранительной рецензии на трагедию Пушкина, написанной по поручению III Отделения, что в этом заглавии Пушкин подражал старине. «В начале русского театра, в 1705 г., комедией называлось какое-нибудь происшествие историческое и выдуманное, представленное в разговоре. В списке таковых комедий, находившихся в посольском приказе 1709 г., мы находим заглавие: Комедия о Франталасе, царе Эпирском, и о Мирандоле, сыне его, и о прочих, Комедия о честном изменнике, в ней же первая персона Арцух (т. е. герцог) Фредерик фон-Поплей, Комедия о крепости Грубетона, в ней же первая персона Александр, царь Македонский, и тому подобное. В подражание сим

названиям Пушкин назвал свое сочинение «Комедия о царе Борисе и Гришке Отрепьеве» [1].

Стилизуя древнерусские заглавия, Пушкин в распространенной форме названия своего произведения зафиксировал основные темы своей предстоящей художественной работы. Это были Борис Годунов, Григорий Отрепьев и м н о г и е м я т е ж и. Сложная и глубокая ситуация «смутного», м я т е ж н о г о времени—вот что приковало к себе внимание поэта.

С конца 1824 г. по ноябрь следующего года длилась напряженная работа над «Борисом Годуновым». При этом Пушкин поставил целью—дать показательное произведение, которое удовлетворило бы всем выработанным им за последние годы драматургическим требованиям. Его письма к друзьям и теоретические заметки этой поры раскрывают перед нами весь энтузиазм, с каким поэт осуществляет новую свою работу. Он убежден, что «успех или неуспех ее будет иметь влияние на преобразование драматической нашей системы»; он боится, что «неуспех драмы огорчит» его. Вяземскому и другим он восторженно сообщает, что пишет драму—и не какую-нибудь, а именно «р о м а н т и ч е с к у ю». Он решительно уверен в том, что «нашему театру приличны народные законы драмы Шекспировой, а не придворный обычай трагедии Расина».

Ни одно свое произведение он не писал с таким увлечением, с каким писал «Бориса Годунова». 13 июля 1825 г. он сообщает Вяземскому о писании «романтической трагедии», как о «литературном подвиге, за который тот его расцелует». А из письма в ноябре к тому же Вяземскому мы узнаем, что трагедия уже окончена и что Пушкин «прочел ее вслух один и бил в ладони и кричал: ай да, Пушкин!»

Пушкин и сам чувствовал, что «духовные силы» его уже достигли полного развития и что он «может творить» (письмо его к Н. Н. Раевскому в июле 1825 г.). Зрелость эта проявлялась и в росте его требований к драматургическому искусству, и в его социально-исторической эрудиции.

---

[1] Из «Замечаний на Комедию о царе Борисе и Гришке Отрепьеве», хранящихся в Пушкинском доме Академии Наук СССР, в составе дел III Отделения, касающихся Пушкина. Писаны они были по поручению Бенкендорфа Булгариным.

В основу драмы он положил анализ исторических событий, произведенный им по непосредственным источникам: летописные материалы (так наз. «Никонова летопись», «Летопись о многих мятежах» в изд. Новикова и др.), «История государства Российского» Карамзина и богатые фольклорные реминисценции и записи.

Ему—художнику—не было необходимости проверять верность и беспристрастность изложения Карамзина и летописцев, хотя и тот, и другие внесли немало субъективизма в истолкование исторических событий. Карамзин представил ход развития крепостной России с дворянско-патриотическим чувством, толком и расстановкой. «История государства Российского», включившая огромный, до тех пор лежавший в архивной свалке, материал, давала, в конце концов, исторически-сомнительную картину прошлого, она вышла благочестивой, умеренной и аккуратной—к общему удовольствию автора, цензуры и синода. Точно также и летописные записи, касавшиеся царствования Бориса Годунова и особенно версии об убийстве по его приказанию Дмитрия, не отражали действительного положения вещей и на самом деле были отголоском тех клеветнических слухов, какие распространялись приверженцами Шуйских и т. п.

Пушкин воспользовался своими историческими источниками, как уже отстоявшимся для сюжета материалом, приняв за основу его ту трактовку событий, какая дана у Карамзина вслед за Никоновой летописью (вступление на престол Бориса ценою убийства Дмитрия). Равным образом линия развития исторических эпизодов драмы вместе с данными об участниках событий, описаниями их наружности (Григорий Отрепьев и др.), отдельных побуждений, взглядов, поступков и даже вслух высказываемых мыслей была представлена Пушкиным с известной степенью приближения к Карамзину и летописям. Эта близость к источникам породила уже вскоре после выхода в свет драмы Пушкина поверхностные мнения о его работе со стороны его зоилов-современников.

Называя «Бориса Годунова» великим явлением нашей словесности, шагом к настоящей романтической драме, шагом смелым, делом дарования необыкновенного, «Московский телеграф» в то же время указывал на то, что Пушкин якобы «рабски влекся по следам Карамзина в обзоре событий» и своим посвящением произведения

Карамзину («детское раболепство») «невольно заставляет улыбнуться. Это делает честь памяти и сердцу, но не философии поэта»[1].

«Философия» Пушкина, конечно, не была понята. А она во всей своей сложности отпечатлелась именно в «Борисе Годунове».

В этой именно драме Пушкин синтетически применил и свои сложившиеся взгляды на драматургическое творчество, и приемы преломления истории в духе романтизма, как он его понимал, и вместе с тем обнаружил свою «философию»—живой взгляд на историю «глазами Шекспира», по его определению.

Если Карамзин, вообще говоря, проявивший достаточную осведомленность в изложении исторических эпизодов, округлял свой текст свойственными ему выводами в том духе, что «казнь небесная угрожала царю преступнику и царству несчастному» («История», т. X, гл. III), то Пушкин, пользуясь чисто фактическим материалом Карамзина, строил в своей трагедии совершенно иные творческие выводы и событиям истории придавал иное художественно-преломленное оформление. Карамзин лишь упомянул о какой-то «жене», показавшей Григорию дорогу в Литву. У Пушкина вырос целый образ хозяйки корчмы. Карамзин лишь мельком заметил о каком-то юродивом, который «предсказывал бедствия и торжественно злословил Бориса, а Борис молчал и не смел ему сделать ни малейшего зла, опасаясь ли народа или веря святости сего человека» (там же, гл. IV), а Пушкин мастерски вылепил скульптурную фигуру своего юродивого, заострив все значение «злословия» его и придав своему персонажу ярко-политическую окраску, сразу приблизившую этот образ к эпохе.

В черновике письма Н. Н. Раевскому в марте-апреле 1827 г. (из материалов которого он впоследствии пытался создать предисловие к трагедии) Пушкин сам раскрывает свои карты: «Твердо уверенный, что устарелые формы нашего театра требуют преобразования, я расположил свою трагедию по системе отца нашего Шекспира и, принесши ему в жертву пред его алтарь два классические единства, едва сохранил последнее... Почтенный (шестистопный) александрийский стих переменил я на пятистоп-

---

[1] «Московский телеграф», 1831, ч. 37, стр. 246.

ный белый,—в некоторых сценах унизился даже до пре зренной прозы, не разделил своей трагедии на действия,— словом написал трагедию истинно романтическую...»

Следуя «системе» Шекспира, Пушкин разбросал действие своей драмы по всей восточной Европе, пренебрег «пресловутыми» (по его выражению) сутками, а единство действия сохранил именно «едва». В драме его разрабатывается не одна, а по крайней мере три темы: 1) царь и трагедия его «совести», 2) Дмитрий Самозванец и Марина и 3) народ и его «мнение».

3

Тема царя-узурпатора—это излюбленная шекспировская тема. Ей посвящены такие трагедии, как «Макбет, и такие хроники-драмы, как «Жизнь и смерть Ричарда III» и «Генрих IV, король Англии». Между Борисом и Ричардом III и Борисом и Генрихом IV исследователи проводили параллели, устанавливая сходные моменты даже в речах этих героев. Устанавливалась типологическая близость Бориса и Ричарда III,—оба перешагнули через трупы младенцев и оба мучаются угрызениями совести, хотя и каждый по-своему.

На образе Бориса Годунова Пушкин испытал свои возможности в истолковании сложного трагического героя,—опыт показал всю неограниченность этих возможностей. В набросках предполагавшегося предисловия к трагедии (1829—1830) Пушкин, следуя своей манере саморазъяснений, заявил: «Несмущаемый никаким иным влиянием,—Шекспиру я подражал в его вольном и широком изображении характеров, небрежном и простом составлении типов. Карамзину следовал я в светлом развитии происшествий, в летописях старался угадать образ мыслей и язык тогдашних времен—источники богатые!»

Характер Бориса, конечно, дан в плане «вольного» социально-психологического рассмотрения исторической личности. Царь, обнажающий свою душу перед боярами, интимно беседующий с сыном, окруженный кудесниками, гадателями и колдуньями, царь, у которого «совесть нечиста», «как молотком, стучит в ушах упрек» и «мальчики кровавые в глазах»... царь, который «р а д б е ж а т ь—д а н е к у д а»—это, конечно, не карамзинский царь, а шекспировский. (Еще точнее: пушкинский.)

БОРИСЪ ГОДУНОВЪ,

СОЧИНЕНІЕ

АЛЕКСАНДРА ПУШКИНА.

САНКТПЕТЕРБУРГЪ.

1831.

«Борис Годунов». Обложка первого издания.

На создании образа Бориса Годунова Пушкин демонстрировал свой талант проникновения в душу и судьбу человека, все мысли и желания которого теснейшим образом зависят от мыслей и желаний других людей—народа.

В этом человеке заключена сложнейшая гамма чувств, побуждений и раздумий. Пушкин решительно осудил «односторонний взгляд на мир и природу человеческую» в творчестве Байрона, который этим предопределил и «однообразие» своих характеров. Байрон «дробил», по мнению Пушкина, свои величественные создания «на несколько лиц мелких и незначительных» («О Байроне и его подражателях»), наделяя одного героя гордостью, другого—ненавистью, третьего своей меланхолией и т. п. В результате не получалось никакой «трагедии».

Пушкин стремится к разнообразию, к всестороннему рассмотрению своего исторического героя. В нем он показывает величайшее напряжение воли, рассудка и душевных движений; наряду с преступными чертами открывается сложный мир «противочувствий» царя, который ценит просвещение (желая «не род, а ум поставить в воеводы» и наказывая своему сыну: «Учись... наука сокращает нам опыты быстротекущей жизни...») и вместе с тем глубоко чтит родительские чувства и обязанности и воспринимает «земли родной минувшую судьбу» и нынешнюю эпоху «многих мятежей» с сознанием большой тяжести и ответственности. Дело не только в его «шапке Мономаха»,—дело в его человеческой трагедии, в его сложно складывающейся личной судьбе, определяемой «судьбой» народной.

Царевичу Федору он завещает:

Советника во-первых избери
Надежного, холодных зрелых лет,
Любимого народом...

Это—характерно и для рассматриваемого персонажа, и для драматурга. Борис хорошо знает, что народ подпирает царский престол и что этот народ—ненадежная подпора. Не легкое дело «искать его любви».

Безумны мы, когда народный плеск,
Иль ярый вопль тревожит наше сердце!

«Суд черни» изведал уже Борис, и вот почему он так одинок в Кремлевских палатах. Трагедия царя заклю-

чается в том, что он не находит поддержки в массах, в народе, и проблема народа, в сущности, является определяющей и главенствующей во всем произведении Пушкина.

Гибель Бориса оттенена концовкой трагедии: «народ безмолвствует»... Это—знаменательная ремарка Пушкина, пришедшая ему в голову после ряда творческих колебаний и удачно передавшая последний этап мысли художника.

Тема личности Бориса была исчерпана. Иссякли те силы, которые питали жизнь и помыслы царя. Тема Самозванца также сошла на-нет, поскольку иссякли исторические силы этого нового узурпатора власти. Осталась одна тема—народа. Его силы не иссякли и не могли иссякнуть. Наоборот, в борьбе «властителей» эти силы закалились. Ему предстоит решать свою судьбу. И вот он—«безмолвствует»... Это—грозное, предостерегающее безмолвие. Народ не отвечает Мосальскому: «Да здравствует царь Дмитрий Иванович». Нет, призыв Мосальского остается без ответа. Народу надо подумать. Народ думает над своею будущностью. В его молчании слишком много слов.

Когда Николай I читал трагедию Пушкина и всматривался в ее конец, он мог думать про себя: «народ безмолвствует»...—вот это-то и самое страшное,—не знаешь, в какие формы выльется его воля, каков его приговор...

В пушкинскую эпоху «Борис Годунов», замыкавшийся грозной ремаркой автора о «безмолвии» народа, воспринимался, как трагедия на исторически-конкретную тему, но и вместе с тем ставившая реальные современные вопросы о судьбах человеческих и судьбах народных: их будет решать сам «безмолвствующий» ныне народ.

Тема «Самозванец—Марина» введена Пушкиным в порядке «шекспиризации» русских исторических источников наподобие тому, как сам Шекспир, работая над «Ричардом II», «Ричардом III», «Генрихом V» и пользуясь «хрониками» Голиншеда, старательно «романизировал» их, вводя страсть и пыл в обескровленные исторические жилы своих героев. Пушкин сам указал на то, что «Дмитрий очень напоминает Генриха IV. Как тот, он храбр, великодушен и хвастлив, как тот—равнодушен к религии, оба они из соображений политических отрекаются от своей веры, оба любят удовольствия и войну, оба предаются несбыточным проэктам, оба являются центром заговоров».

Сперва Пушкин хотел было обойтись без традиционной любовной интриги, но в конце концов «заставил Дмитрия влюбиться в Марину, чтобы лучше оттенить необычный характер этой последней. У Карамзина он только лишь очерчен, но, конечно, это была странная красавица; у нее была только одна страсть—честолюбие» (из набросков предисловия к «Борису Годунову» 1830 г., подлинник по-французски).

Наконец, тема о народе, волновавшая Пушкина еще в рассмотренных нами фрагментах о Вадиме (1821), получила у автора «Бориса Годунова» шекспировски-мощное «вольное и широкое» истолкование, а в соприкосновении с темой о дворянстве, которое ищет опору во «мнении народном», создала сложную картину политического состояния Руси в начале XVII века. Народ у Пушкина—решающая сила. Уже в первой сцене («Кремлевские палаты») все эти Шуйские и Воротынские беспокойно взвешивают настроение «народа» и связывают свою судьбу и классовые интриги с удачами того, кто сумеет пронырливее «страхом, любовью и славою народ очаровать». Шуйский мечтает «народ искусно волновать», а Воротынский жалеет о том, что «народ отвык в нас видеть древню отрасль». Но народ, угнетаемый в одинаковой степени и теми, и другими, равнодушен ко всем придворным интригам и только под кнутами идет к стенам Новодевичьего монастыря. Пушкин с тонким юмором передает искусственную слезливость согнанных под ворота монастыря баб с плачущими детьми и мужиков. Если в окончательной редакции сцены «Девичье поле. Новодевичий монастырь» он ограничился только луком и слюнями, которыми «любящий» народ мажет себе глаза, чтоб вызвать слезы, то в первоначальной редакции эта «привязанность» народа к будущему царю Борису подчеркнута гораздо резче:

Заплачем же и мы—
И силюсь, брат,
Да не могу—
Дай ущипну тебя,
Иль вырву клок из бороды.
Молчи,
Не во время ты шутишь—
Нет ли луку,
Потрем глаза—
Нет, я слюной намажу...

Народ отстаивает свои попранные царями и боярами права, и потому он «неверен»—«к смятению тайно склонен» (говорит Басманов царю в сцене «Москва. Царские палаты»). «Попробуй Самозванец им посулить старинный Юрьев день, так и пойдет потеха!»—с отчаянием предчувствует Афанасий Пушкин в разговоре с Шуйским («Москва. Дом Шуйского»). Шуйский также понимает всю опасность появления Самозванца: «Весть важная! и если до народа она дойдет, то быть грозе великой». Гнев народа страшит и Бориса. Он с беспокойством думает о том, что

На площадях мятежный бродит шопот,
Умы кипят...

(«Царская дума»).

Он хочет «смятение народа усмирить» («что день, то казнь. Тюрьмы битком набиты»), но народ умеет и «воевод упрямых» вязать, он расправится и с «Борисовым щенком». Воля народа,—утверждает Пушкин,—может проснуться от рабской спячки,—«конь иногда сбивает седока» (не обольщаясь, думает Борис), а «мнением народным» только и могут быть сильны все эти Басмановы—

Не войском, нет, не польскою помогой,
А мнением: да! мнением народным.

Почти в каждой сцене «Бориса Годунова» идут разговоры о «народе»... Поочередно все прислушиваются к тому, что он скажет и что он может сказать. Шуйский осторожно рассуждает:

Надлежит народную молву
Исследовать прилежно, беспристрастно.

Самозванец не менее других пытается опереться на народ. Он тоже воображает, что «знает дух народа» («Краков. Дом Вишневецкого»).

Главенствуя над всеми желаниями и стремлениями царя, бояр и разных политических проходимцев, народ выступает в драме Пушкина, как основное трагическое лицо, насилуемую волю которого автор обнажает в свете личных трагедий самого Годунова, Дмитрия и других персонажей. Народ не мирится со своим холопством. Он не «безмолвствует»: от него зависят судьбы царей. Его «покорность» обусловлена только его «неволей». Но он не хочет молиться «за царя Ирода».

Таким в драме Пушкина предстает тот «народ», который у Карамзина только то и делает, что «благоговеет в безмолвии».

Дворянско-патриотическая стилизация исторических явлений в «Истории» Карамзина разоблачена Пушкиным в «Борисе Годунове». Поэт, взяв те же исторические факты, какие изложены в 10 и 11 томах «Истории», подвергнул их радикальному художественному преломлению, и замаскированное, прилизанное стало живым и сочным.

Использование исторических материалов в драме Пушкина—весьма сложная исследовательская тема, но даже и на основании явно бросающихся в глаза «отступлений» Пушкина от псевдонаучного изложения Карамзина можно строить выводы о самостоятельной трактовке истории у Пушкина. Наш поэт действительно посмотрел на трагедию «глазами Шекспира» и, по-новому меблируя палаты древности, наполнил их голосами живой современности, и не спроста в предполагавшемся своем предисловии к Борису Годунову он требовал, чтобы перед чтением трагедии был прочитан «последний том Карамзина. Она наполнена славными шутками и тонкими намеками, относящимися к тому времени, как наши киевские и каменские обиняки» (Каменка и Киев—места встреч Пушкина с южными декабристами).

История Пушкина дышит страстями современности. Ради нее, игнорируя Карамзина, Пушкин вывел Воротынского, который еще в 1585 г. был, как известно, увезен в ссылку, ради нее он вывел Щелкалова, с которым советуется Борис, между тем как в действительности этого Щелкалова царь еще до появления Самозванца отстранил от всяких дел при дворе, Пушкин вывел никогда не существовавшего Афанасия Матвеевича Пушкина и Курбского-сына и при помощи этих персонажей осветил мятежное боярство, Гавриле Пушкину он приписал не только те черты, какие он «нашел в истории и в наших семейных бумагах», а и те, какие совпадали с его протестующим против режима Александра I настроением. Бродяги-чернецы Мисаил и Варлаам—это не те чудовские иноки, священник Варлаам и клирошанин Мисаил Повадин, которые у Карамзина безмятежно сопровождают Отрепьева в Литву, а совершенно новые художественно развитые образы, и ими автор еще и еще раз подчеркивает всю смятенность и политическое кипение эпохи.

В образах этих чернецов Пушкин с исключительным реалистическим мастерством дал исторически живые характеры типичных «перехожих» людей исторического прошлого. Рисуя их, он несомненно использовал не столько книжные источники, сколько свои богатейшие фольклорные восприятия и реальные впечатления жизни. Ведь рядом с Михайловским стоит Святогорский монастырь, и за примерами не надо было далеко ходить. Жители этого монастыря, по словам старожила дер. Кошкино Анания Михеева, «монахи были самые отборные воры и плуты. От игумена вплоть до послушника—все пьянствовали...» Пушкинские Мисаил и Варлаам вышли, конечно, отсюда.

Пимен Пушкина—это тоже не тот карамзинский «инок Днепрова монастыря» Пимен, который очутился в роли провожатого Отрепьева при переходе его через рубеж, «служил ему путеводителем», как сказано в «Истории» Карамзина (т. X, гл. IV),—это самостоятельный образ сурового судьи всей эпохи и, в частности, царя—захватчика престола, и его «последние сказанья»—это, пожалуй, и есть те места, которые (по предположению самого Пушкина) и могут подать повод применения намеков—allusions (черновик предисловия к драме 1827—1828 гг.). В гневных словах Пимена

Владыкою себе цареубийцу
Мы нарекли

можно было подозревать «намек» на Александра I, который в декабристских кругах числился «цареубийцей». Образ юродивого, которому богородица не велит молиться за царя Ирода, ни в какой степени не напоминает тех двух юродивых, какие упомянуты в 10 томе «Истории» Карамзина. Юродивый Пушкина, из-под колпака которого «торчат» «уши» самого автора (по образному замечанию поэта), красочно представляет собою искалеченную Русь, в самом юродстве своем таящую ненависть народа к его утеснителям.

Преломляя таким путем историю и давая «вольное и широкое изображение характеров», взятых из исторической действительности и получивших рельефное, классово-четкое освещение (царь с боярством, духовенство—высшее и низшее, «беглое» крестьянство и т. д.), Пушкин в своей трагедии дал высоко-эмоциональную картину жизни, в которой,—как бы мы ни относились критически к тен-

денциям автора,—осуществлены и «правдоподобие», и «народность», и прочие черты «истинного романтизма», то есть, по существу, прямого реализма.

Правдоподобие сказалось и в художественном оформлении сложно-противоречивой исторической и культурной обстановки. Образы бояр, чернецов, царя и его семьи, Пимена и всех этих безыменных из «народа» («один», «другой», «третий» и т. д.) вместе с Николкой Железным колпаком,—все это с подлинным верно в том смысле, что автор ничего не затушевал вслед за Карамзиным, а, наоборот, обнажил пропасти, лежавшие между «народом», «боярством» и «царем», вскрыл народные страсти,—«смуту» умов в масштабе всей эпохи.

Совершенно верно в свое время Белинский, видевший в театре глубокую народно-революционную силу и полагавший, что в нем «дух движется, растет и мужает» и «фантазия опережает действительность», оценивал «Бориса Годунова», как драму, проникнутую «везде истинно шекспировской верностью исторической действительности» (в обзоре русской литературы за 1843 г.). В статье о разделении поэзии на роды и виды он подчеркивал исключительное значение «Бориса Годунова», утверждая, что с него русская трагедия началась, «с ним и умерла», что «Борис Годунов» есть «творение, достойное занимать первое место после шекспировских драм». Ссылки на «шекспировскую» верность истории имеют тут глубокий смысл. Дело не в фактографической точности воспроизведения исторической действительности. О ней меньше всего думает Белинский. Дело в том проникновении в самый «дух» эпохи, в ее социальные тревоги и страсти, какое так отличает собою и драматургию Шекспира, и вслед за ней «Бориса Годунова» Пушкина.

4

Историческое п р а в д о п о д о б и е всей трагедии Пушкина неразрывно сплетено с ее глубокой н а р о д н о с т ь ю.

Вся трагедия в целом разрабатывает тему о сущности власти, о самоуправлении народа и борьбе его за свою самостоятельную жизнь. Пушкин художественно исследует кризис п р о т и в о н а р о д н о й власти, власти деспотической, основанной на узурпации, осуществляемой

с помощью интервенции, власти, противостоящей мнению народному. Эта власть, по Пушкину, обречена на гибель, и носители ее терпят неизбежное крушение всех своих расчетов и планов. Наиболее чуткие и мудрые из них,—как сам Борис Годунов,—все это ясно сознают. Они «предчувствуют небесный гром и горе».

Ни власть, ни жизнь меня не веселят...
Мне счастья нет...—

сознается Годунов.

Исследуя кризис эпохи и самодержавной власти, народную «смуту», Пушкин задался целью осветить в своей «комедии» «многие мятежи». Борис Годунов—эта «первая персона» в пьесе (по шутливому определению Пушкина)—показан только в шести сценах. Тематически же вся трагедия стремится охватить много событий, многих людей,—весь народ, взволнованный своей судьбой, не организованный, но мятежный и угрожающий своим насильникам и захватчикам.

По замыслу поэта должна была быть вскрыта вся сложнейшая социально-политическая обстановка эпохи, вся «настоящая беда Московскому государству»,—«летопись о многих мятежах».

Вот к чему сводился в конце концов «истинный романтизм» Пушкина: к предельно-полному во всех своих существенных чертах и правдивому, то есть р е а л ь н о м у обнажению «смутной» эпохи, со всеми ее царскими, патриаршими, монашескими и т. п. пороками и тайными страстями... Вот почему и в письме Пушкина к А. Бестужеву 30 ноября 1825 г. стоят такие прозрачные строки: «Я написал трагедию, и ею очень доволен, но страшно в свет выдать—робкий вкус наш не стерпит истинного романтизма...» и дальше рассуждение на тот предмет, что у нас не понимают, по существу, что такое романтизм. Между этих строк можно прочесть мнение Пушкина, что «Борис Годунов», как пьеса, построенная на правдивом и ничего не скрывающем от читателя изображении исторического времени, и есть трагедия и с т и н н о-р о м а н т и ч е с к а я (читай: реалистическая), но «робкий вкус наш», то есть боязнь со стороны «общества», прессы и цензуры взглянуть исторической правде в глаза, не потерпит ее. Пушкин хорошо прозревал и историю, и свою незадачливую и косную современность.

Ко всем этим только что рассмотренным отличительным признакам трагедии Пушкина присоединились и другие—предосудительные, с точки зрения классицизма,—черты: пятистопный безрифменный ямб, кое-где перемежающийся «презренной прозой», многократная смена мест, где происходит действие, время развития действия, вышедшее за все пределы, какие только могли мыслить себе Буало и даже либеральный в этом отношении Корнель, разделенность всей трагедии на 23 сцены (кроме того, две сцены были исключены автором) при полном устранении даже «актов» (тут и Шекспира Пушкин не послушался), «низкий слог» в диалогах, «площадный язык» или «библейская похабность», по определению Пушкина (поэт говорил своим друзьям, что его пьеса писана «не для дамского полу»), смешение трагического с комическим («смешанный стиль», по выражению Пушкина),—все эти «нововведения», как их называл поэт, показались «классически» воспитанным современникам Пушкина величайшей безвкусицей и дерзостью,—прямым вызовом всему «изящному». Нам, пережившим театр Островского, Л. Толстого, Чехова и М. Горького, сейчас трудно и представить себе тот переполох, какой произошел у самого подножия российского Парнаса, где ютился мелкий журнальный плебс, после появления в печати первых отрывков из драмы Пушкина. В отзывах всевозможных «Северных Меркуриев» чувствовалось абсолютное непонимание творческой цели и достижений автора новой трагедии, и лишь некоторые голоса (в их числе на первом месте А. Дельвиг и И. Киреевский) угадывали значение опыта Пушкина.

Это непонимание Пушкина или, вернее, невозможность понимания Пушкина—чрезвычайно показательное явление всей николаевской эпохи. Как трагически звучит скорбный возглас Гоголя: «Определил ли, понял ли кто Бориса Годунова, 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 доныне нетронутыми».

Между тем Пушкин, создавая «Бориса Годунова», осуществлял впервые в истории русской драматургии заветы драматурга-реалиста Шекспира—не бежать от жизни к надуманным формам ее литературного отображения, а пока-

зывать подлинную жизнь и подлинные чувства людей, с тем «правдоподобием», которое может убедить читателя и зрителя и сблизить его с автором.

Пушкиным владели уже «народные законы», а не «придворный обычай». Конечно, Пушкин предчувствовал неминуемые жаркие битвы и готовился к полемике вокруг своей трагедии. Он не верил в успех ее, в то, что его современники, имевшие самое «темное понятие» о романтизме, поймут и оценят его труд, и его письма 1825 и следующих лет и теоретические наброски 1827—1831 гг., из которых он пытался создать «предисловие» к «Борису Годунову» (по примеру известных предисловий В. Гюго к «Кромвелю» и А. де-Виньи к «Сен-Марсу»), свидетельствуют о мучительных колебаниях и тревогах поэта: «выдавать» ли в свет и в каком виде свою трагедию или покориться царской цензуре, которая уже успела нанести ему жестокие удары, предложив после тайной рецензии на пьесу, написанной по поручению III Отделения Булгариным, переработать ее в повесть или роман. «Замечания» Булгарина, по следам которых была написана известная резолюция Николая I о «Борисе Годунове», отстраняли трагедию Пушкина от сцены, от театра («играть ее невозможно и не должно, ибо у нас не видывали патриарха и монахов на сцене», заявлял Булгарин. Бенкендорф прибавлял: «Во всяком случае эта пьеса не годится для сцены»), и то произведение, которое поэт готовил именно для театра, учитывая при этом все сценические требования и впечатления (он не постеснялся даже ради этого использовать в своем эпизоде с чтением примет Варлаама аналогичный прием из либретто... оперы Россини «Сорока-воровка»), осталось благодаря «высшей» опеке царя и российской жандармерии без зрителя.

Утешительную для себя оценку поэт услышал лишь в отдельных кружках своих друзей, где он, начиная с сентября-октября 1826 г., читал свою трагедию (у Соболевского, в кружке любомудров в доме Веневитинова, у Вяземского[1],—кончая чтениями Жуковскому в 1827 г. и в салоне

---

[1] После чтения Пушкиным «Бориса Годунова» у Вяземского один из слушателей А. Я. Булгаков писал своему брату: «Я познакомился с поэтом Пушкиным... Он читал у Вяземского свою трагедию «Борис Годунов», которая объемлет всю его жизнь, он шагает по-шекспировски, не соблюдая никакого единства и позволяя себе все. Не думаю, чтобы напечатали эту трагедию: он выставляет между актерами патриарха».

гр. Лаваль в 1828 г., где его, между прочим, слушали Грибоедов и Мицкевич).

Это были восторженные (как, напр., у Погодина), но единичные голоса. Добиваясь все-таки опубликования своей пьесы, Пушкин почти накануне выхода ее в свет (ему было в конце концов разрешено напечатать «Бориса Годунова» «под его личную ответственность») пишет: «Вероятно, трагедия моя не будет иметь никакого успеха. Журналы на меня озлоблены».

Между тем появление в свет «Бориса Годунова» первым изданием в декабре 1830 г. вызвало не только «озлобленные или критически беспринципные рецензии (в роде Надеждина-Надоумко или Булгарина), но и положительные отзывы (Шаликов в «Дамском журнале», С. Глинка—там же, Дельвиг в «Литературной газете», позднее И. Киреевский в «Европейце»). Для Пушкина это была нечаянная радость, и успех своей драмы в петербургских редакциях он назвал (в письме к Плетневу 7 января 1831 г.) «странной и непонятной вещью». Особенно дорог был для него предсмертный отклик на вышедшую драму со стороны Дельвига. Оплакивая смерть Дельвига, Пушкин, между прочим, сравнил свои отношения к умершему другу с отношениями с Карамзиным и высказал подлинное мнение об этих последних: «Карамзин под конец был мне чужд» (письмо к Плетневу 21 января 1831 г.).

История «Бориса Годунова» при жизни поэта замыкается меткой фразой И. Киреевского: «Пушкин выше публики». И царь вместе с охранным отделением, которым Пушкин с достоинством заявил, что он не намерен переделывать свою трагедию в роман, и вся та лакейская журнальная «публика», которая травила поэта и способствовала недопущению его трагедии на сцену, не сломили творческой инициативы и взглядов на театр Пушкина-драматурга. И как бы история ни оборачивалась к нему спиной, и как бы он сам под напором суровой действительности ни колебался в своих творческих раздумьях,—сознание нужности реформ в русском театре, преобразования русской драмы в реалистическом направлении («воскресить минувший век во всей его истине»—из разбора драмы М. Погодина «Марфа Посадница» 1830 г.),—именно это сознание, достигшее высочайшей прочности в годы написания «Бориса Годунова» и никогда не ослабевавшее

в нем, определяло собою основную линию развития пушкинской драматургии.

В годы мрачной реакции после расправы с декабристами, когда вся литература прибиралась с благословения Николая I к рукам III Отделения, когда русскую драматургию, тащившуюся дотоле по архаическим проселочным дорогам, втолкнули в царские прихожие и всевозможные Кукольники стали служить николаевскому мракобесию,—Пушкин совершил поистине «литературный подвиг». И значение его мы поймем до конца, когда исключительные художественные достижения автора «Бориса Годунова» осмыслим в свете его историко-литературных и публицистических высказываний о театре и драме конца двадцатых и начала тридцатых годов.

Развивая теорию активного «истинного романтизма», под которым разумелась система р е а л и с т и ч е с к и х требований к искусству, Пушкин утверждал стиль «правдоподобной», с «вольным и широким изображением характеров», «понятной»—н а р о д н о й драмы. «Борис Годунов» написан был для н а р о д н о г о театра,—театра независимого, не-придворного, не-классического,—театра р е а л и с т и ч е с к о г о. Это именно и почувствовали казенные рецензенты, постаравшиеся ошельмовать пьесу, в которой фигурировали, попущением драматурга, беглые монахи и царь-убийца, захлебывающийся в волнах народных страстей и мятежа.

Пушкин не нашел своего режиссера и своего зрителя,—тогда еще закрепощенного и закабаленного. С невыразимой тоской он думал о судьбах русской сцены, так безнадежно далеко стоявшей от народа. Может ли наша трагедия,—спрашивал поэт (в 1830 г. в заметке «Драматическое искусство родилось на площади...»),—«отвыкнуть от аристократических своих привычек (от своего разговора, размеренного, важного, благопристойного)? Как ей перейти к грубой откровенности народных страстей, к вольности суждений площади? Как ей вдруг отстать от подобострастия, как ей обойтись без правил, к которым она привыкла, где, у кого выучиться наречию, понятному народу, какие суть страсти сего народа, какие струны его сердца, где найдет она себе сочувствие,—словом, где зрители, где публика?»

В этом стоне измученной души художника вскрыта основная целеустремленность Пушкина-драматурга. Он идет

к народному театру, он хочет в нем разрешать вопросы «человека и народа»,—«судьбу человеческую, судьбу народную», он хорошо знает уже, что «изображение страстей и излияний души человеческой» всегда для народа «занимательно, велико и поучительно» и что драма, которая «родилась на площади», теперь «стала заведывать страстями и душой человеческой» (из того же отрывка 1830 г.). Пушкин с увлечением думает о народно-театральной тематике:

...он сетует душой
На пышных играх Мельпомены
И улыбается забаве площадной
И вольности лубочной сцены.
То Рим его зовет, то гордый Илион,
То скалы старца Оссиана,
И с дивной легкостью меж тем летает он
Во след Бовы иль Еруслана.

(«С Гомером долго ты беседовал один», к Гнедичу, 1834.)

Признание площадной забавы и вольности лубочной сцены, которые поэт наблюдал в Петербурге на народных играх у Большого театра и в Москве под Новинским и в Сокольниках,—это органическое развитие взглядов Пушкина на задачи реалистического народного театра, осуществить которые на практике ему не позволила эпоха «литературного мора» Николая I.

VII. «ШЕКСПИРИЗМ» ПУШКИНА

1

В черновых набросках предисловия к «Борису Годунову» Пушкин подчеркивал, что «нашему театру приличны народные законы драмы Шекспировой, а не придворный обычай трагедии Расина». В этой формуле—ключ к пониманию поэтики Пушкина-драматурга.

Драму Шекспира Пушкин рассматривает как драму, возникшую на основе глубокого знания жизни народа. Только широкие наблюдения и острое, правдолюбивое восприятие народных желаний и страстей могут дать художнику богатый и плодотворный материал для творческой работы. Восприятие народной жизни—это не то, что восприятие жизни «придворной», жизни, ограниченной узко эгоистическими, антиобщественными интересами. Первое раскрывает перед художником мир непосредственных чувств, «грубую откровенность» страстей, богатство искренних переживаний. Второе обнажает перед художником черты замкнутой, узкой внутриклассовой морали,—она всегда эгоцентрична и насквозь неискрення и фальшива. Говоря о Шекспире и Вальтер-Скотте (в 1827 г.), Пушкин удовлетворенно отмечает, что они «не имеют холопского пристрастия к королям и героям. Они не походят (как герои французские) на холопей, передразнивающих достоинство и благородство. Они просты в повседневных случаях жизни, в их речах нет ничего приподнятого, театрального...» (подлинник по-французски).

Шекспир как драматург,—хочет сказать Пушкин,—изучал и воспринимал народную жизнь, и она учила его правдивому воспроизведению неприкрытой, нефальсифицированной действительности, учила его «наречию, понятному народу». Шекспир прислушивался к «струнам сердца»

народа и тем самым пролагал путь к славе, к мировому признанию, становился подлинным творцом. Он следовал «народным законам» творчества, а не «придворному обычаю», полагающемуся на предвзятую и потому неправдивую, «приподнятую», холопскую мораль... Пушкин сам указывает нам на свою близость к творческому методу Шекспира. Неизменно скромный, автор «Бориса Годунова» говорит даже о своем «подражании» Шекспиру. Конечно, нельзя вслед за самим автором безоговорочно утверждать, будто «подражание» имеет тут свое прямое и открытое место.

Мы склонны истолковать это «следование» Пушкина за Шекспиром, как новый и неизмеримо более высокий этап в понимании и творческом осмыслении английского драматурга на протяжении всех трех последних веков развития мировой драматургии, после Гете и Шиллера, после Гизо и Шлегеля.

При сопоставлении драматургии Пушкина с наследством Шекспира многочисленные исследователи ограничивались указанием лишь на общие и чисто внешние черты «сходства». Если отбросить некоторые явно искусственно созданные «сходства» между «Борисом Годуновым» и историческими трагедиями Шекспира и вместе с тем учесть все, что говорил сам Пушкин по поводу схожести своих героев с героями Шекспира, то к чему сведутся все эти наблюдения и сопоставления?

Прежде всего такие явления творчества, как отмеченная нами выше типологическая близость Бориса и Ричарда III, вовсе не убеждают нас в «подражании» Пушкина Шекспиру. Мало ли сколько можно найти в истории человечества типологически близких героев, которые идут к своим целям через преступления и даже мучаются «совестью»! Мало ли можно найти в истории «напоминающих» один другого героев, вроде Дмитрия Самозванца и Генриха IV, которых сам Пушкин «сравнивал» друг с другом! Такая «напоминаемость» говорит только о том, что все носители тех или иных ярких черт характера в какой-то мере на протяжении даже отдаленных столетий вообще повторяют один другого. Особенно «напоминают» друг друга те литературные герои, со своими яркими отличительными чертами, которые строго соответствуют действительным историческим оригиналам и которых художники никак не могли сделать иными, не желая оболгать историческую правду.

Гораздо важнее отметить другое: чем отличаются эти «напоминающие» друг друга герои и в чем сказалась оригинальность «подражающего» автора? И если бы мы проанализировали все такие «схожие» образы Пушкина и Шекспира, то убедились бы в том, насколько Пушкин самостоятельно и своеобразно, руководствуясь требованиями исторической, национальной и культурно-бытовой правды, осветил «натуры» и Бориса Годунова, и Дмитрия, и других своих героев.

В сцене «Девичье поле. Новодевичий монастырь» Пушкин изображает момент избрания Бориса на царство. Со всей Москвы согнали мужиков и баб с младенцами, и бояре принуждают их «выть». Это в какой-то мере «напоминает» сцену избрания Глостера в «Короле Ричарде III» Шекспира. В седьмой сцене III действия диалог Глостера и Букингама обнажает так же, как и у Пушкина, бездонную пропасть, лежащую между королем и народом. Но этим обнажением, в сущности, и исчерпывается вся «схожесть» в аналогичных по теме и замыслу сценах Пушкина и Шекспира. Ведь воспроизведение «избрания» на царство неизбежно должно привести любого сколько-нибудь чуткого художника к показу всей фальши и марионетности подобного эпизода. Такую фальшь и показывают Шекспир и Пушкин—и показывают к а ж д ы й п о с в о е м у. Герой Шекспира—мастер лжи, искусник притворства. Он выведывает у Букингама о настроениях толпы; когда тот кричал перед народом: «Да здравствует великий Ричард, король Англии!»—народ не промолвил

Ни слова! Как немые истуканы
Иль камни мертвые, стоял народ,
А граждане, как трупы, побледнев,
Глазели друг на друга...

Глостер возмущен: «Чурбаны безъязычные!»—говорит он и приказывает Букингаму продолжать еще энергичней «всенародную» мольбу. Букингам, сообщив лорд-мэру, что герцог «с молитвой на коленях» стоит и «обогащает душу», оставаясь глухим к «мирским просьбам», идет к народу и от имени последнего обращается к вышедшему (по заранее выработанному плану) на галлерею Глостеру с речью:

Склони свой слух к мольбам усердным нашим...
...Спасая край, всем сердцем просим мы,
Чтоб ты, светлейший герцог, на себя
Заботы принял мощного правленья,
Не как протектор, опекун, чиновник,
Не как наемник мелкой чуждой власти,
Но как наследник рода своего,
Как кровный властелин родного царства...

(Пер. А. Дружинина.)

Глостер решает еще противиться и притворствовать:

Но беден я заслугами и ваших
Великих просьб принять я не могу.
Когда бы мне до царственной короны
Был гладок и лишен препятствий путь,
Когда б по праву трон мне доставался,
То и тогда—при слабостях моих,
При множестве грехов моих тяжелых—
От пышной доли скрылся бы я сам...

Лишь постепенно он «сдается»:

Бог видит— и вы видели теперь—
Как я далек от всякой жажды власти.

При этом он расчетливо забегает вперед и просит граждан,

Ежели упреком безобразным
Иль черной клеветою встретит свет
Последствия усильной просьбы,

не давать «честь пятнать» его. Глостер «соглашается» короноваться и обращается к епископам:

Воротимся ж опять
К святой беседе нашей...

Как мы видим, у Шекспира не только исторически иные люди и взаимоотношения,—у него совсем иная психологическая «расцветка». Глостер—откровенный циник и хитрец. Он активно организует при помощи своих клевретов «избрание». Он без стеснения комедианствует, нисколько не интересуясь подлинным отношением к себе «народа».

У Пушкина—та же стена между царем и народом. Но царь Борис, мучимый сознанием своей прошлой вины, хочет, чтоб народ любил его, и когда он говорит:

Вы видели, что я приемлю власть
Великую со страхом и смиреньем,—

то читатель или зритель хочет ему верить. Это не циничная ложь Глостера, уверяющего, что он «далек от всякой жажды власти». Сцена «избрания» Бориса построена у Пушкина на материале ощущений и настроений самого народа. Борис даже отсутствует в сцене у Новодевичьего монастыря. Лишь в «Кремлевских палатах» он появляется на людях, «обнажает» свою душу и, непритворно веря народу и даже боярам, ожидая от них «любви» и еще не прозревая, насколько непрочен и противоречив его «союз» с боярами и народом, сзывает всех на пир—

Всех, от вельмож до нищего слепца,
Всем вольный вход, все—гости дорогие.

В этой вере в народ—источник будущей глубокой драмы царя, «разочаровавшегося» в народе и не понимающего, что его «царские милости» по меньшей мере не нужны этому народу.

Таким образом, у Пушкина завязаны совсем не те драматические узлы, что у Шекспира. И все «сходство» сцен избрания у Пушкина и у Шекспира сводится лишь к художественному отпечатлению глубокой противоречивости интересов самодержавного регента и народной массы в разные эпохи и в разных странах.

В последнем акте трагедии Шекспира Ричард III под влиянием являющихся теней Эдварда, Кларенса, Гастингса, Букингама и других проникается чувством сознания собственных преступлений. Его мучает «совесть». Потрясенный виденным, он в забытьи твердит:

Ты, совесть, жалкий трус,
Мучитель мой! Где я?..
Дрожу я, все в холодных каплях тело.
Мне страшно. Но чего ж? Я здесь один.
Я Ричарда люблю, и Ричард—друг мне:
Я—тот же я. Здесь нет убийцы. Нет,
Здесь есть убийца. Да, убийца—я!
Бежать мне? От кого же? От себя?..

...Сто языков у совести моей,
И каждый мне твердит по сотне сказок...
...И все кричат: «он грешен, грешен, грешен!»
Отчаянье грызет меня. Никто из всех людей,
Из всех людей любить меня не может.
Умру я—кто заплачет обо мне?

И т. д.

Но бредовое состояние сменяется у Ричарда энергичным приливом свойственной ему решимости и волевой твердости. Он умеет игнорировать «совесть», если нужно мстить врагам и побеждать. «Совесть» Ричарда существенно отличается от «совести» Годунова.

Про совесть трусы говорят одни,
Пытаясь тем пугать людей могучих,

утверждает Ричард.

Пусть наша совесть будут наши руки,
А наш закон — мечи и копья наши!

Совершенно по-иному мучается совестью Борис Годунов. Его речь, обращенная к самому себе в сцене «Царские палаты», полна искренней тревоги и разочарования. Он ищет к о р н и своих страданий. Он подводит печальные итоги своего царствования и сознает, что, достигнув высшей власти, он не достиг того счастья, которое могло быть обусловлено его «единением» с народом и благополучием в собственной семье. Ничего этого нет. Народу он—чужой. «Живая власть для черни ненавистна»,—убежденно думает он. Он не верит кудесникам, сулящим ему долгие дни безмятежной власти. Привлечь на свою сторону народ—это «пустое попеченье». Народ—против царя. Это ясно уже сознает Борис. Он чувствует: ничто не может его среди мирских печалей успокоить.

Ничто, ничто... едина разве совесть...

Но в совести его завелось «пятно». И оно парализует волю и покой Бориса. Он—«жалок», как бывает «жалок тот, в ком совесть нечиста».

Психическая организация Бориса Годунова резко отличается от духовного строя Ричарда III, тотчас после монолога на тему о «совести» приказывающего дворянам и поселянам Англии ломать копья врагов «на страх небесам» и мчаться «сильней и вскачь по лужам крови».

В «Короле Генрихе IV» (часть II, действие 4-е) умирающий Генрих обращается к принцу Гарри с предсмертным напутствием:

Бог ведает, мой сын, каким путем
Достигнул я венца, и сам я знаю,
Как зыбко, как неверно он держался
На голове моей. К тебе теперь
Он переходит тверже и законней...
Весь черный путь, которым он достигнут,
Сойдет со мной в могилу...
Вся жизнь моя была печальной драмой
Такого содержанья. Но теперь
Моя кончина все переменяет:
...Похищенное мною переходит
К тебе путем законным, по наследству.
Не доверяй, однако, слишком много
Такому положенью дел...
...Поставь себе, мой сын,
За правило: стараться занимать
Умы войной, чтоб тем скорей и легче
Изглаживалась память прошлых дней.
Но надо кончить! Голос мой слабеет,
И я не в силах высказать всего,
Что думаю. О, боже! Отпусти
Мой грех, которым я достиг короны...

В сцене «Москва. Царские палаты» Борис Годунов прощается с сыном, и в уме его теснятся тяжелые воспоминания о прошлом. Перед смертью он хочет освободиться от мучительного сознания своей виновности. Подобно Генриху, да и многим другим завещателям узурпированных престолов, он находит утешение и успокоение в том, что сын его будет властвовать «по праву», не опороченный личными преступлениями. «Я достиг верховной власти»... говорит Годунов—

...чем?
Не спрашивай. Довольно. Ты невинен,—
Ты царствовать теперь по праву станешь,
Я, я за все один отвечу богу...[1]

[1] Надо учесть, что такие переводчики, как Дружинин и др., сами иногда испытывали на себе влияние автора «Бориса Годунова» и

Исторические ситуации в сценах смерти монархов в «Генрихе IV» и «Борисе Годунове»—аналогичные. И Генрих, и Борис—оба вдумчивые и впечатлительные люди. Они не могут забыть свои преступные дела, и близость смерти порождает у них схожие мысли и чувства. Шекспир и Пушкин с одинаковой художественной проницательностью вскрывают весь ход рассуждений умирающих самодержцев, которые в последние свои минуты думают лишь о том, как удержать и укрепить власть, как «управлять под грозой», как «тушить мятеж, опутывать измену».

Борис дает сыну совет, под которым мог бы подписаться любой монарх. Было бы лучше сейчас отменить опалы и казни, рекомендует он своему наследнику:

Тебя благословят,
Как твоего благословляли дядю,
Когда престол он Грозного принял.

Но в дальнейшем, по мнению Бориса, не надо слишком доверять народу («милости не чувствует народ», —уверен царь...). Настойчиво и коварно он советует:

Со временем и понемногу снова
Затягивай державные бразды.
Теперь ослабь, из рук не выпуская.

Природу монархической власти блестяще знал Шекспир. Его трагедии—о Генрихах и Ричардах—наглядно иллюстрируют это сильное свойство его таланта. Не менее английского драматурга, так пристально исследовавшего каждое ржавое пятнышко на английской короне XV и XVI веков, знал эту природу самодержавного произвола и коварства и Пушкин. Автору «Бориса Годунова» не надо было долго рыться в наследстве Шекспира для того, чтоб с присущей ему проникновенностью показать все предсмертные психические тонкости в состоянии умирающего царя. Перед глазами Пушкина были и живые примеры монархов с запятнанной совестью, —перед ним стоял образ Александра I, о котором говорили, как об отцеубийце.

вносили в исторические пьесы Шекспира, не искажая смысла, стиль формулировок трагедии Пушкина.

Путь к престолу Александра I—это по существу путь Генрихов, Ричардов и Годуновых. Всевозможные отличительные оттенки можно тут в расчет не принимать. Как Шекспир в своих трагедиях рассмотрел стародавнее историческое явление—кровавые приемы борьбы за престол, так и Пушкин в своей исторической трагедии еще и еще раз вернулся к той же злободневной теме, разработав ее на историческом материале. «Аллюзии», которые предполагал и усматривал сам Пушкин в «Борисе Годунове», еще более подчеркивают известную историческую повторяемость эпизодов и явлений, занявших творческое внимание и Шекспира, и впоследствии Пушкина. В этом отношении «Бориса Годунова», как историческую эпоху, можно в одинаковой степени сопоставлять и с шекспировскими трагедиями-хрониками, и с живой эпохой Александра I. Царь, сыгравший такую коварную роль в жизни нашего поэта, мог послужить для автора «Бориса Годунова» точной моделью для создания образа царя, который сперва коварно «ослабил бразды державные» («дней Александровых прекрасное начало...») для того, чтобы «со временем и понемногу снова» их «затянуть». Таким образом, Пушкин в своей трагедии разрабатывал не только повторившиеся в истории факты (наследование престола предосудительным путем и тактика постепенного «затягивания» державной петли вокруг шеи народа), но и мог «вдохновляться» новыми и живыми примерами такого повторения в истории. Трудно после этого говорить о «подражании» Пушкина Шекспиру. Пушкин «подражал» реальной исторической действительности.

Всяческие сопоставления между Пушкиным и Шекспиром можно было бы при добром желании еще и еще продолжать. Можно было бы увидеть в репликах Ричмонда (из «Короля Ричарда III»—в сцене у Томворта, в пятом акте), обращенных к войскам:

Сподвижники и добрые друзья,
Измятые ярмом тирана злого!
Смелей вперед! Один кровавый бой,
Одна лишь схватка на-смерть—и пред нами
Созревшей жатвой ляжет вечный мир...

что-то «напоминающее» воззвания Самозванца, обращенные к таким «гонимым холопьям», как Хрущов:

Мужайтеся, безвинные страдальцы,—
Лишь дайте мне добраться до Москвы,
А там Борис расплатится во всем...

или призывы Курбского:

Вперед! и горе Годунову!

Можно было бы заметить какие-то аналогии между рассуждениями Бориса Годунова о тщете «власти безмятежной» и о «черни», для которой «живая власть» ненавистна и которая умеет любить только мертвых, и разочарованными мыслями короля Генриха V (из трагедии «Король Генрих V») в его известном монологе четвертого акта:

На короля—все, все на короля:
Долги, детей, грехи, семейства, души,—
Все свалим на него![1] Пусть он один
Несет всю эту тяжесть! Трудный подвиг,
Хотя и неразлучный с царским саном...
...Мишурный блеск величия! Что же в нем,
В мишурном этом блеске?.. Иль он только
Одна пустая форма, призрак страшный?!...
...Нет, лживый сон,
Играющий покоем государей,
Я раскусил тебя...

Точно так же можно было бы увидеть в терзаниях «совести» Бориса Годунова некую «связь» с муками «совести» Макбета, убийцы Дункана и Банко, старающегося рассеять свои кошмарные представления:

Исчезни, прочь! Пусть гроб тебя укроет!
Твой череп пуст и кровь охолодела...
В твоих сверкающих глазах нет зренья!..

И т. д. и т. д.

Можно было бы с такой же легкостью в мыслях доказывать подражание Пушкина Шекспиру при создании образов Мисаила и Варлаама, якобы «восходящих» к Фальстафу из «Короля Генриха IV», или образа Юродивого, в какой-то мере «напоминающего» пророка Питера из Помфрета из «Короля Джона», и т. д. и т. д.

---

[1] Ср. возглас Годунова: «Все я!..»

Все эти неосторожные литературоведческие «открытия», ничего, по существу, не открывающие и так безнаказанно обедняющие творческие заслуги Пушкина, надо сдать уже в архив.

Не о «заимствованиях» и не о «подражании» может итти речь при рассмотрении генетической связи между творчеством «отца нашего Шекспира» и самого Пушкина. Как и в вопросе о Байроне, якобы «влиявшем» на Пушкина, так и в вопросе о Шекспире надо уяснить себе ту мысль, что Пушкин в течение долгих лет вырабатывал свой, «романтический», метод творчества, что в процессе этой выработки наш поэт естественно и закономерно изучал опыт мировой литературы (Вольтер, Байрон, Гете, Шекспир и др.) и что теория и практика драматургии Шекспира были признаны поэтом наиболее жизненными и плодотворными для его реалистических исканий. М е т о д драматургического письма — вот перед чем преклонился Пушкин, решивший в своих творческих планах осуществить шекспировское вольное и широкое изображение характеров, правдоподобие их в реально предполагаемых обстоятельствах, — все те приемы правдивого и существенного воспроизведения жизни, какие потом нашли столь удачную формулировку в известном письме Энгельса к писательнице Харкнесс о реализме.

В этом письме был обоснован взгляд на реализм, который «подразумевает, кроме правдивости деталей, верность передачи типичных характеров в типичных обстоятельствах».

Творчество Шекспира оправдывало и подтверждало строгие высказывания тех людей, которые в литературной культуре видели мощный фактор борьбы за передовые идеи человечества, за преодоление гнетущих условий жизни, — за народность. Исторические и общественно-философские трагедии и комедии Шекспира корнями своими врастали в твердый народный грунт. Наследовавший ему драматургический опыт Гете и Шиллера опирался также на идею народности, столь углубленную в дальнейшем Пушкиным.

Порывая с тенденциями драматургии XVI и предыдущих веков, Шекспир отразил в своем творчестве сложные и глубокие чувствования и идеи всей своей эпохи и показал разнообразнейшие картины жизни, выбрав

персонажей из самых различных социальных слоев (и придворные, и ремесленники, и горожане, и солдаты, и священники, и «народ», и «слуги» и т. д.) и резко вычертив их индивидуальные особенности. Точно так же и Пушкин, углубляя опыт и Шекспира, а за ним и Гете, и Шиллера, в своей трагедии дал широкую и выпуклую панораму исторической жизни, индивидуализировав каждого героя и наделив его живыми, реальными и разнообразнейшими — человеческими — чертами характера. В этом — сущность «шекспиризма», сущность гуманистической драматургии Шекспира—Пушкина.

Преемствуя от Шекспира творческие приемы и вместе с тем по-новому и по-своему оживляя их в зависимости от «духа» времени, Пушкин вполне закономерно и неизбежно «сходился» с Шекспиром в реальном, правдиво анализирующем воспроизведении типичных характеров— в типичных и притом а н а л о г и ч н ы х обстоятельствах. В этом смысле Пушкин «шекспиризировал». В этом отношении его драматургические опыты «отзываются чтением» Шекспира, по которому он так же, как и по Байрону, но в другие годы, «с ума сходил»...

Не забудем и того, что реализм Пушкина оформлялся в ту пору, когда политические иллюзии декабристов, воображавших, что можно итти на переворот в стране без привлечения широких масс народа, в значительной степени подверглись уже сомнениям. Пушкин хотел смотреть на историю и на современность «глазами Шекспира». Реализм его, пройдя ранние стадии радищевского «просветительства», в духе революционных требований XVIII века, рационалистического осмысления действительности (в политической лирике 1817—1820 гг.) и романтического обнажения противоречий и страстей жизни (в южных «байроновских» поэмах), к 1825 г. возвысился до утверждения и обоснования «истинного романтизма», то есть того критического реализма, который свергал всех парнасских «богов» и провозглашал прелесть «нагой простоты»,— подлинную художественную правду,—народность.

Реализм Шекспира, отразивший все бури и страсти переходной эпохи, в которую жил драматург, как нельзя удачнее помогал Пушкину оформить реалистический взгляд на жизнь и историю. Эта р е а л и с т и ч е с к а я, объективно р е в о л ю ц и о н н а я философия истории и наличествует в «Борисе Годунове».

VIII. ПРОБЛЕМА СЦЕНИЧНОСТИ «БОРИСА ГОДУНОВА»

1

С приемами реалистической историзации прошлого времени в «Борисе Годунове» тесно связана и п р о б л е м а с ц е н и ч н о с т и трагедии Пушкина, —одна из существенных проблем драматургии поэта.

Под сценичностью условимся понимать живое и эффективное соответствие литературного материала (текста и ремарок пьесы) всем требованиям театрального воплощения, условиям, возможностям и даже прихотям сцены.

Но проблема сценичности «Бориса Годунова» рассматривалась на протяжении прошлого века в двух планах: охранители самодержавных устоев России утверждали, что трагедия Пушкина «неприлична», «неудобна» для сцены ввиду яркого отражения в ней противосамодержавной народности и выделения на показ зрителям лиц «духовного звания» в «непозволительном виде». Конечно, «несценичность» трагедии Пушкина с этой булгаринско-бенкендорфовской точки зрения не требовала в свое время никаких доказательств, точно так же как в наше время она не требует никаких опровержений. Такая «несценичность» не слишком и тревожит сейчас наше внимание и любопытство. Гораздо существеннее вопрос о другой «несценичности», которая доказывалась многими театральными и литературными деятелями России и сводилась к тому, что трагедия Пушкина по своей литературной и театральной композиционной специфике не годится якобы для сцены, для «представления», не может создать и обеспечить «успех» театрального зрелища, не может быть «понята» и усвоена «публикой».

Даже такие глубоко чувствующие движение культуры люди, как Белинский, полагали в свое время, что «Борис Годунов», это «великое создание» Пушкина, «немногим

доступно и не может пользоваться заслуживаемою им славою в большинстве нашей публики» (в ст. «Разделение поэзии на роды и виды»). Великий критик называл трагедию Пушкина «чисто эпическим» произведением. Как это надо понимать?

По мнению Белинского, «развитие» таких трагедий, как «Макбет» и «Ричард II», «в высшей степени драматическое, ибо оно полно движения, и каждое лицо вполне и всего себя высказывает в сфере своего внутреннего интереса», а трагедия Пушкина «есть трагедия чисто эпического характера». Белинский развивает свою мысль в том направлении, что в произведении Пушкина, в сущности, «нет ни одного героя». Преступление Бориса «совершено еще до начала драмы». Мы якобы не видим, что «делается у него внутри и как отзывается там преступное действие цареубийства». Едва лишь читатель ознакомится с личностью Годунова, как внимание его переходит на нового героя—Самозванца. В результате, по мнению Белинского, приходится признать, что героем пьесы является «событие», а не живой человек. Критик жалеет, что Борису автор не придал «никакого личного величия, никакой гениальной силы духа, свойственной герою истории. И потому, понимая цену некоторых частностей трагедии (как, напр., гениальной сцены Пимена-летописца в келье, наедине с собою и в беседе с будущим самозванцем), не могут схватить идею целого создания, столь колоссального в своем медленном и величаво-эпическом развитии».

Требования, предъявляемые Белинским к театральному литературному произведению, достаточно ясны из этих его рассуждений. Трагедия должна быть основана на строгом «единстве действия». Герой, непременно обладающий «личным величием», обязательным для «героя истории», должен начинать собою эту трагедию и сам же собственной персоной и кончать ее. Классическая цельность сюжета и сосредоточенность всего действия на центральном герое—вот что способно создать «драматичность» пьесы. Белинский ориентируется в своих обоснованиях «драматического развития» всего более на Шекспира, мастера собранного, сконцентрированного действия и цельных характеров героев, которые выносят на своих плечах всю тяжесть драматического напряжения от начала до конца. Таков Макбет, таков Гамлет и др.

Но все дело в том, что Пушкин отнюдь не следовал рабски за Шекспиром и для драматического построения своих сцен обеспечил себе полную формальную свободу, как совершенно пренебрег он традиционными шекспировскими пятью актами и иными чертами драматургии английского и испанского театров.

В трагедии Пушкина завязка драматического «развития» совершается еще до поднятия занавеса (убийство царевича Димитрия). Сам заглавный герой пьесы совсем сходит со сцены за три картины до конца представления. После его смерти нарастает новая цепь событий, прерываемая новыми катастрофами, и вся трагедия, вопреки шекспировскому обычаю, завершается не определенным концом борьбы, а нерешенным вопросом одного из персонажей (Мосальского). Получаются как бы «с ц е н ы из и с т о р и и», а не историческая трагедия. Вот это все и побудило Белинского заговорить об «эпичности» произведения Пушкина.

«Эпос на сцене»—так, недоуменно определяя опыт трагедии Пушкина, недоверчиво встретила эпоха новое творение поэта, поставившего своей целью совершить переворот в театральной литературе. Она не примирилась с театральным вкусом поэта и не оценила драматургические искания Пушкина, которые были новой после Шекспира ступенью в развитии драмы.

В плане «истинного романтизма» Пушкин задавался целью вскрыть прежде всего эпоху «многих мятежей» в ее неприкрашенно жизненном освещении. В системе речей его трагедии явственно видна была тенденция дать правдивейшее воспроизведение жизни. Слова, произносимые Годуновым, Мариной Мнишек, Маржеретом и всеми другими персонажами, с предельной отчетливостью и типичностью, резко отличаясь друг от друга, соответствовали исторической верности. Поразительное разнообразие языковых особенностей—от прибауточного говорного стиля Варлаама до словесной жвачки патриарха—неизменно подтверждало драматургический реализм Пушкина. В сменности отдельных, но фабульно связанных между собою сцен также видно было стремление драматурга обозреть всю сложную историческую действительность и, пренебрегая требованиями «единства действия» и «единственности» героя, осветить весь избранный им сложный исторический этап с целью вывести свое идейно-высокое

заключение — полную незаинтересованность широких масс народа в царской власти, ярко-сопротивляющееся отношение народа к царю и его советникам.

Вместо сжатого и конденсированного драматического действия, сосредоточенного на одном-двух героях, Пушкин драматизировал многоликую историческую среду, с ее разнообразными устремлениями и интересами, определявшими всю логику отдельных характеров. Вместо тяжеловесных, «отменно длинных, длинных, длинных» монологов «классической» драматургии в трагедии Пушкина был использован исторически живой диалог, характерный своими короткими репликами, отражающими реально-бытовую речь, и теми раздумьями и рассказами (оформленными в монологах), продолжительность которых была оправдана всем развертыванием событий в трагедии и особенностями самих героев.

Вместо изображения небольшой группы персонажей и строго отобранных фабульных эпизодов, относящихся к «развитию» действия, связанного лишь с этими персонажами, Пушкин интересуется жизнью целой эпохи («многими мятежами»), страстями и стремлениями всего народа, эпизодами жизни всей страны. На сцене Пушкин показывает и Красную площадь в Москве с волнующимся на ней народом, и битву у Новгорода-Северска, и польские замки, и царские палаты, и угрюмые кельи Чудова монастыря, и грязную корчму на границе Литвы и т. д. и т. п. В этих сценах фигурируют художественно-равноценные образы: с одинаковым блеском выписаны автором и Борис Годунов, и Юродивый, и сложные характеры в роде Пимена, и незатейливый Басманов...

Можно согласиться с Белинским, что в трагедии Пушкина нет «героя», того героя, который ставился бы в центре всех драматических событий, никаким образом не уклоняющихся от прямого фабульного хода, и обеспечивал бы требуемую эпохой «сценичность». Можно также согласиться и с тем, что главным героем в трагедии Пушкина является «событие», то есть самые факты и явления исторического времени, то есть сама эпоха и ее люди и борьба. Но утверждение Белинского, что трагедия Пушкина «немногим доступна и не может пользоваться заслуживаемой ею славой в большинстве нашей публики», по существу неверно, хотя и вполне объяснимо в применении к уровню старых театральных требований и вкусов: оно основано

на том, что новые методы драматургического письма Пушкина были еще неприемлемы для тогдашнего рангового зрителя, воспитанного на «классической» пьесе и не способного оценить «эпическое» произведение, как бы незаконно присвоившее себе драматизированную форму.

Пушкин, однако, решительно отверг всякие попытки навязать ему иную форму для своего сюжета о «многих мятежах» и, не думая о переделке его в прозу—«на подобие Валтер Скотта»,—считал, что «история народа принадлежит поэту» и выбор формы входит только в его личную компетенцию. Добившись издания своей трагедии в 1831 г., Пушкин демонстративно подчеркнул свою строгую преднамеренность в выборе именно формы д р а м а т и ч е с к о й, достойной его остро-конфликтного исторического сюжета. Рассказ об эпохе народной «смуты» он хотел донести до подмостков народного театра, до мнения «безмолвствующего» народа.

Таким образом, представления о «сценичности» в эпоху Пушкина резко расходились с «истинно-романтическими» требованиями, предъявляемыми к театру поэтом. Автор «Бориса Годунова» и «маленьких трагедий», также «несценичных» с точки зрения тогдашнего режиссера и зрителя, и в этом отношении опережал свое время.

Опыт русской драматургии и театра в течение прошлого века, конечно, в значительной степени расширил и углубил понятия о «сценичности», застоявшиеся в пору «классицизма». Театр А. Н. Островского и такие этапы, как «Власть тьмы» и «На дне» вместе со всей поэтикой спектакля, обоснованной А. П. Чеховым, приблизили к театру драматургию, ярко-реалистически вскрывавшую жизнь и композиционно резко отличавшуюся от установившихся старых образцов—вплоть до «сцен» М. Горького, почти бессюжетных и безгеройных, но утверждавших новую «сценичность»—сценичность живой, революционной правды, находившей уже и своего зрителя.

Однако до полного понимания таких шедевров, как «Борис Годунов», дореволюционная театральная пора не доросла и не могла дорасти. Подлинная с ц е н и ч н о с т ь «Бориса Годунова» стала объяснимой и понятной только в ту эпоху, которая ниспровергла все социальные навыки, обычаи и понятия жизни, обусловливавшие невозможность распознания идейного и композиционного значения драмы Пушкина.

Социалистическая эпоха видит в театре и в театральной работе фактор политического воспитания широких масс трудящихся. Театр социалистический—проводник социалистических идей и социалистического реализма в искусстве. Сценичность его литературного материала определяется степенью художественно-яркого и политически-верного воспроизведения современности или истории—в плане социалистического реализма. Стеснительные правила прошлого не существуют для социалистического театра. Тезис Пушкина—«отсутствие всяких правил, но не всякого искусства»—удивительно созвучен этому театру, улавливающему в драматургическом наследии прошлого живые голоса правды, «народного мнения», массовых движений. Театр социалистического реализма и социалистического гуманизма в состоянии поэтому понять р е а л и с т и ч е с к у ю сценичность «Бориса Годунова». В драматических сценах Пушкина он ощущает подлинную историческую и общечеловеческую п р а в д у жизни. А для социалистического зрителя эта правда, эти типические черты прошлого, представленные в типических обстоятельствах, это высокохудожественное правдоподобие характеров и положений и обусловливают все то, что называется «сценичностью». Советский театр умеет и хочет инсценировать пушкинскую правду жизни.

И с точки зрения реалистических представлений о театре, свободных от какой бы то ни было условной поэтики далекого прошлого, «Борис Годунов» не может не быть признан трагедией «сценической», приковывающей к себе внимание зрителя, достойной подмостков массового театра,—театра народного.

2

Каждая из двадцати трех сцен трагедии представляет у Пушкина яркое сценическое целое. В каждой—законченно очерченные характеры и с предельной лапидарностью выясненные ситуации. Каждая реплика, каждая ремарка призваны выполнять столь же ответственную художественную функцию, как и крупный монолог.

Первая сцена «Кремлевские палаты» сразу же (совершенно в духе автора «Евгения Онегина»—«без предисловий») вводит зрителя в сферу развивающихся событий.

Диалог Шуйского и Воротынского дает полное представление об «ужасном злодействе», которое и является динамическим мотивом, завязывающим драматическое действие. Из этого диалога выясняются все основные черты личности Годунова, сумевшего

...и страхом, и любовью,
И славою народ очаровать.

Вместе с тем определяются также полностью и личности двух царедворцев. Характеры Шуйского и Воротынского— это не просто «роли», как не являются просто «ролями» и прочие персонажи трагедии. Пред нами шекспировски сложные характеры. Один—Воротынский—чванный, завистливый, но вместе с тем трусливый и беспомощный, и другой—Шуйский—честолюбивый, кичливый, но вместе с тем смелый, хитрый и расчетливый.

Я сам не трус, но также не глупец
И в петлю лезть не соглашуся даром,—

совершенно точно оценивает он сам себя. Он намерен «народ искусно волновать» и не сдается перед напором событий, как это делает Воротынский, который сознает, что «трудно нам тягаться с Годуновым». Противопоставляя друг другу эти характеры, Пушкин оттеняет напряженность уже происходящей борьбы за престол. Активная личность и личность инертная, являющиеся двумя и единственными героями целой сцены, определяют собою весь драматический смысл ее и создают резкое сценическое впечатление.

Вся сцена полна затаенного внутреннего движения. Не во внешних проявлениях, а именно в репликах героев заключено все «действие» сцены. Пушкин следует за правдоподобием положений и умело, выводя лишь Воротынского с Шуйским, создает экспозицию взаимоотношений главных действующих лиц драмы. Концовка сцены

Видишь,—
Народ идет, рассыпавшись, назад—
Пойдем скорей, узнаем, решено ли...

оставляет зрителя в напряженном ожидании. Цель драматурга—приковать внимание зрителя к каким-то нарастающим трагическим событиям—достигнута.

Две следующих сцены—«Красная площадь» и «Девичье поле. Новодевичий монастырь»—представляют собою смелое творческое решение драматурга. Обе они отданы изображению народа—«суждениям площади». Это было совершенно необычно для драматургии допушкинской поры. Не только Шекспир, но и Гете и Шиллер не уделяли исключительного внимания в картинах своих трагедий народу, как массовому действующему лицу, а всегда во взаимодействии с другими персонажами. У них народ—фон событий. У Пушкина же хозяином этих сцен является только народ.

Сравнительно длинные реплики сцены Воротынского с Шуйским (тревожные размышления царедворцев, не укладывающиеся в краткие формулировки, и рассудительная шопотливая речь, таящая в себе смутные и коварные замыслы) сменяются тут короткими и открытыми репликами, живо отражающими волнение масс. Народа тут—тьма. Сцены, по замыслу драматурга, должны быть бурными и оживленными. Их «сценичность» определена самóй драматической ситуацией. У Новодевичьего монастыря—«...вся Москва сперлася»,

...ограда, кровли,
Все ярусы соборной колокольни,
Главы церквей и самые кресты
Унизаны народом.

Народ а к т и в н о мыслит, хотя и подчиняется ненавистной воле насильников. В толпе беспокойно твердят:

О боже мой, кто будет нами править?
О горе нам!

Четвертой сценой «Кремлевские палаты» как бы завершается первый «акт» трагедии. Царь «избран», он сзывает «н а ш н а р о д» на пир (Пушкин оттеняет этими словами Годунова роковое заблуждение царя насчет народа, только что мазавшего луком глаза), и Шуйский с Воротынским окончательно определяют тайные мысли друг друга, Шуйский—«лукавый царедворец» в глазах Воротынского, которого тот хотел «злословием притворным» испытать (в первой сцене трагедии).

Следующая сцена—«Ночь, келья в Чудовом монастыре»—переносит воображение зрителя в иной мир. Главный, казалось бы, герой трагедии показан пока лишь в одной маленькой сцене. Пушкина увлекает широкий масштаб событий. С полным знанием драматической техники и соблюдая всю логику в планировке фабульного материала, Пушкин сосредотачивается на образе Пимена и параллельно Григория. Завязываются новые события. Монологи Пимена—резкий контраст предшествующим речам царя и репликам народа. Угрюмые воспоминания и нравоучения старца разнообразят впечатления зрителя и вместе с тем осложняют эти впечатления новыми, требующими зрелищного внимания, сентенциями.

Пимен, как бы противопоставляя событиям в Новодевичьем монастыре и Кремлевских палатах тишину монастырского подземелья, рассказывает о слезах Иоанна Грозного, который «алкал спасенья» и, внушая всем страх, сам с тяжестью в душе носил шапку Мономаха, мечтал забыться «в подобии монашеских трудов». Точно так же и Федор «воздыхал о мирном житии молчальника» и даже царские чертоги «преобратил в молитвенную келью»...

Пимен заставляет зрителя переключиться в лирические размышления о смысле и поведении жизни, контрастирующие с блеском двора Бориса, и самый темп спектакля явно замедляется. Эта замедленность (совершенно в симфонической манере Бетховена) в короткий срок снова сменяется нарастающей темой драматических замыслов Григория. Сцена завершается угрозой героя, обращенной к Годунову:

И не уйдешь ты от суда мирского,
Как не уйдешь от божьего суда.

Зритель снова обновляет свое внимание. Торжественно-эпическое строение текста всей этой замечательной сцены сменяется «презренной прозой» следующего эпизода «Палаты патриарха». Прозой в трагедии Пушкина изложены, кроме этой сцены, еще «Корчма на Литовской границе», «Равнина близ Новгорода-Северского», «Площадь перед собором в Москве» и заключительная «Дом Борисов».

Эта проза, идущая на смену ямбу, дана в манере Шекспира. И у Шекспира, и у Пушкина стиховая речь прерывается там, где надо говорить практическим, деловым языком на бытовые и во всяком случае не «возвышенные»

темы. Так в «Короле Ричарде III» в I действии Кларенс, Брекенбери и др. говорят о своих коварных замыслах стихами, но «убийцы» в четвертой сцене советуются друг с другом только прозой. В «Короле Генрихе IV» король, его сыновья, его приверженцы и лорды разговаривают тоже стихами, а Фальстаф и его приятели, мечтающие о пирушках и авантюрах, только прозой. Влагая в уста патриарха прозаическую речь, Пушкин подчеркивает прозаичность и натуры своего персонажа, и самого содержания его старчески глуповатых рассуждений.

Сцена «Царские палаты», начинающаяся коротеньким диалогом двух стольников, не без умысла сообщающих друг другу и зрителям о смятенном состоянии духа царя, запирающегося с какими-то колдунами и кудесниками, отдана по существу одному Борису. Интерес сцены, согласованный с правдоподобием изображаемого героя, требовал исчерпывающего самоанализа главного лица пьесы. Пушкин в нужную минуту, когда царю приходится уже подводить итоги своему шестилетнему царствованию, влагает в уста его эмоционально-напряженный монолог. Итоги—печальные и сулящие в будущем еще большие волнения души и ума. «Совесть нечиста»—у царя, и в этом основание его тревоги за будущее. Ему не верят, его не любят, и он не может «свой народ в довольствии, во славе успокоить, щедротами любовь его снискать». Осмысление всей трагичности своего положения тут достигает у Бориса яркой и наивысшей выразительности.

Показывая щедрой рукой всю силу внутреннего страха перед жизнью у своего героя, Пушкин создает вместе с тем и эмоционально-повышенное настроение всего зрительного зала, который уже напряженно ждет исполнения предчувствий Бориса. Должны последовать «небесный гром и горе». И не успевает Борис осознать свои предчувствия, как следующая же сцена—«Корчма на Литовской границе»—спешит рассказать зрителю об основательности таких предчувствий. Пушкин без задержек, экономя свои эпизоды, стремит драматическую повесть о крушении царствования Годунова.

Исключительная сценическая сила картины в корчме основана на внесении в трагедию нового драматического жанра—комедийного. Муки Бориса Годунова заглушаются голосами живой и живущей своими страстями действительности.

Реализм в комическом—сильнейший фактор драматизации истории, вскрывающий подлинный быт и нравы людей в их «низкой» повседневности. На фоне наглядно показанной «обыкновенной» жизни самые переживания трагических героев кажутся рельефными и потому ярко-сценичными. В «Борисе Годунове» так именно рельефно противопоставляются друг другу жизнь царского двора и жизнь корчмы, с ее «хозяйкой», «приставами» и «бродягами». Царь и его заботы—это одно, а все его царство и жизнь этого «царства»—это нечто совсем другое, отъединенное от царских утех и печалей и по-своему чувствующее и мыслящее.

Через юмор быта в сцене на Литовской границе прорываются какие-то части драматического плана пьесы. Это смешение жанров (чисто шекспировский метод драматургического письма) еще больше повышает сценический смысл и интерес всей картины. Григорий, убегающий с кинжалом в руке через окно,—драматически-энергичное завершение ее.

В двух следующих сценах—«Москва, дом Шуйского» и «Царские палаты»—центр внимания зрителя сосредоточен на раскрытии «многих мятежей» всей эпохи. Весть о самозванце дошла и до царских покоев, и до народа. Переоцениваются взгляды на царствование Годунова. Среди боярства—смута, членение на приверженцев Бориса и недовольных.

Уверены ль мы в бедной жизни нашей?—

спрашивает Афанасий Пушкин у Шуйского,—

Нас каждый день опала ожидает,
Тюрьма, Сибирь, клобук иль кандалы,
А там—в глуши голодна смерть иль петля...
...Мы дома, как Литвой,
Осаждены неверными рабами.
Все языки, готовые продать,
Правительством подкупленные воры.
Зависим мы от первого холопа...

Народ не верен боярам, и лишь только Самозванец посулит им «Юрьев день», так и «пойдет потеха».

В палатах Годунова, узнающего о походе Лжедимитрия, также тревога. Царь насторожен и еще менее дове-

ряет боярам. Ему противен «род Пушкиных мятежный», он ненавидит «уклончивого» и «лукавого» Шуйского. Мысль об убитом Дмитрии не дает ему покоя. Как никогда, он ощущает всю тяжесть Мономаховой шапки. Все эти существеннейшие переживания героев даны Пушкиным на первых планах развивающегося сложного действия. Ничего не выносит драматург за сцену, как это часто в своих трагедиях делал Шекспир, влагавший в уста вторых героев рассказы о событиях, иногда связанных с главными персонажами. Все побуждения, тайные и явные, бояр и царя Пушкин рассматривает на виду у зрителя. Это, конечно, еще более усиливает сценический реализм характеров и событий. О двуличии Шуйского, о замыслах Афанасия Пушкина, о доносах Семена Годунова, о горе Ксении, о страданиях Бориса зритель узнает непосредственно от самих действующих лиц трагедии. Пушкин стоит лицом к зрителю.

Сцены, посвященные теме Самозванца и Марины («Краков. Дом Вишневецкого», «Замок воеводы Мнишка в Самборе», «Ночь. Сад. Фонтан», «Граница Литовская», «Равнина близ Новгорода-Северского», «Севск» и «Лес»), перебиваемые двумя картинами, рисующими царскую Москву («Царская дума» и «Площадь перед собором в Москве»), сценически необычайно подвижны и ярки: объявление похода на Москву после сговора с польскими патерами и воеводами, игра Самозванца (который, по замечанию Марины, «мог ослепить чудесно два народа») на струнах любви и власти, наконец, батальные сцены до такой степени насыщены «действием» и динамичны, что театральная ценность их вне сомнения.

Исключительного сценического эффекта достигает Пушкин в картинах у собора, где выведен потрясающий по своей художественной выразительности образ Юродивого, и в сцене смерти Бориса. Богатая энергией натура Бориса обнаруживает свою силу и перед смертью. Он еще царь и не сразу принимает «святое постриженье». Зритель ощущает не столько драму вины и возмездия, сколько слияние развертывающихся новых событий с историей. Проходит одна эпоха и неумолимо следует новая, требующая, быть может, еще большего напряжения воли и страстей.

В эпизодах «Ставка», «Лобное место» и «Кремль. Дом Борисов. Стража у крыльца» решаются новые судьбы

быстро наступившей новой исторической полосы. Внимание зрителя как бы вновь пробуждено драматургом. Со смертью «главного» действующего лица трагедия не кончилась, как не кончилась и история. Борьба продолжается, и эта борьба все глубже и глубже связывается с волей народа. Пушкин уверяет Басманова, что воеводы Самозванца якобы сильны «мнением народным»; Басманов, раздумывая, как быть ему, также вспоминает о «бедствиях народных»; к народу взывает и Мосальский, предлагающий кричать: «Да здравствует царь Димитрий Иванович!» Народ, однако, устал от придворных интриг, он потрясен «смутой», голодом, нищетой. Он вяжет Борисова щенка и хочет гибели роду Годунова, но он еще не знает, кто и что может дать ему спасение. Лишь безмерно тяжкое положение свое—вот что он ощущает уже совершенно реально.

Пушкин заканчивает последнюю картину трагедии немой сценой. М о л ч а н и е народа—оправдывающее себя драматическое средство. Оно—эмоционально-восприимчиво для зрителя. Оно логично и простым сценическим эффектом замыкает цепь драматического действия.

Ярко-конкретные исторические эпизоды трагедии Пушкина, обнажающие сложную эпоху далекого прошлого, представлены, таким образом, в «Борисе Годунове» в их подлинно реальных и живых чертах. Сценичность их обусловлена и художественной силой творческого претворения, и реалистическим методом драматизации истории, впервые осуществленным в истории русской драмы Пушкиным.

IX. ДРАМАТУРГИЯ ПУШКИНА ПОСЛЕ «БОРИСА ГОДУНОВА»

1

Мысли Пушкина о новом театре и о новой драме в России далеко не ограничивались одним лишь созданием «Бориса Годунова». Приблизительно к 1826—1827 гг. относится запись Пушкина (на обороте автографа элегии, посвященной памяти А. Ризнич, «Под небом голубым страны своей родной...», 1826) о ряде тем, которые он наметил себе для драматургической разработки: «Скупой, Ромул и Рем, Моцарт и Сальери, Д. Жуан, Иисус, Беральд Савойской, Павел I, Влюбленный бес, Димитрий и Марина, Курбский». Любопытно, что замыслы «Ромул и Рем», «Иисус», «Беральд Савойской», «Павел I», «Димитрий и Марина» и «Курбский», то есть шесть из десяти, относятся к истории древнелегендарной, средневековой или новой; эти темы не были осуществлены поэтом; равным образом остался неосуществленным и сюжет о влюбленном бесе[1] (с ним лишь связана устная новелла Пушкина, рассказанная им в Петербурге у Карамзиных в 1828 г. и известная по авторизованной записи В. П. Титова—Тита Космократова, под заглавием «Уединенный домик на Васильевском»; была опубликована в «Северных цветах» за 1829 г.), и только темы «Скупой», «Моцарт и Сальери» и «Дон Жуан» получили свое завершение в так называемых «маленьких трагедиях» Пушкина 1830 г.

Но еще до претворения этих последних фабул в самостоятельные драматические произведения творческое внимание Пушкина задержалось на других драматических

---

[1] Заглавие это, видимо, было предвосхищено известным романом Ж. Казотта, имевшимся в библиотеке Пушкина, «Le diable amoureux».

сюжетах. Мы имеем в виду приступы к писанию пьесы комедийного жанра о женихе, испытывающем любовь своей невесты, и пятиактной (судя по сохранившемуся плану ее) пьесы, которая должна была представлять собою тематическое использование пьесы К. Бонжура «Le mari à bonnes fortunes» («Муж-волокита», 1824). Сохранившиеся отрывки этих приступов и план одной из пьес не дают возможности даже приближенно говорить об их законченных фабулах и тем более об их композиционных особенностях. Конечно, они явились плодом неустанных размышлений поэта о реформе хилого русского театра и театрального репертуара; эти размышления были особенно подогреты впечатлениями московской и петербургской жизни, с которой поэт снова после шести лет ссылки сроднился в 1826—1828 гг.

В эти годы Пушкин, окрыленный успехом (среди своих авторитетных друзей) «Бориса Годунова» и сам почувствовавший в себе драматургический талант, снова приблизился к театральным подмосткам и кулисам. Он общается с драматургами и театральным идеятелями (Катенин и др.). В доме П. В. Нащокина он встречается с московскими артистами. В 1826—1827 гг. он познакомился с Мих. С. Щепкиным. В 1830 г.—с известным водевилистом и актером Д. Т. Воробьевым-Ленским. В эти годы он часто посещает театры и несомненно занят мыслью о продолжении своего драматургического творчества.

Тема «Бориса Годунова» подсказывала Пушкину новую и самостоятельную пьесу «Димитрий и Марина», поставленную им в списке драматических замыслов, цитованном нами в начале этой главы. В той же связи, очевидно, Пушкин собирался разработать и тему о Курбском, причем скорее всего о подлинном (а не измышленном в «Борисе Годунове») князе Андрее Курбском, бежавшем от преследования Иоанна IV. Тема о «снесенных отцом обидах» (о которых говорит в «Борисе Годунове» Самозванец, едущий с Курбским-сыном), могла, конечно, законно интересовать Пушкина-драматурга.

Если опираться на письма самого Пушкина, на дневник Д. Веневитинова и на воспоминания С. Шевырева, написанные последним для П. Анненкова и опубликованные Л. Майковым [1], то придется признать наличие у Пуш-

---

[1] Л. Майков. «Пушкин», СПБ., 1899, стр. 330.

кина целого цикла замыслов на темы о «междуцарствии». Шевырев говорит о намерении Пушкина писать драмы «Лжедимитрий» и «Василий Шуйский» и заключает: «Это было бы вроде шекспировских хроник». В черновике письма к Н. Н. Раевскому от 30 января 1829 г. (подлинник по-французски) Пушкин откровенно сознается в своем творческом пристрастии к образу Марины: «Она волнует меня, как страсть»... «Я еще вернусь к ней если бог продлит мои дни...» Не менее заинтересован Пушкин и личностью Шуйского. В том же письме мы читаем: «Я намерен вернуться также еще и к Шуйскому. Он представляет в истории странную смесь смелости, изворотливости и силы характера...» и т. д.

Наряду с образами «междуцарствия» Пушкина волнуют и иные темы. Тот же Шевырев вспоминает, что у Пушкина был еще «проект драмы «Ромул и Рем», в которой одним из действующих лиц намеревался он вывести волчиху, кормилицу двух близнецов». Этот замысел отмечен, как мы видели, в списке его драматических сюжетов.

Нет ничего неожиданного в таких тревоживших поэта темах, как «Павел I», «Иисус» и «Беральд Савойский».

Образ Павла I издавна интриговал Пушкина. В пору юных «демагогических споров» имя Павла, как и его сына Александра I, было на устах у декабристов. Достаточно вспомнить известный пушкинский тост в кругу кишиневской молодежи «за 11 марта». В «Вольности» Пушкин вспоминает «пустынный памятник тирана, забвенью брошенный дворец», где 11 марта 1801 г. был задушен Павел I, а в «исторических замечаниях» Пушкина, относящихся к 1822 г., дана выразительная характеристика преемника Екатерины II: «Царствование Павла доказывает одно: что и в просвещенные времена могут родиться Калигулы. Русские защитники самовластия в том несогласны и принимают славную шутку г-жи де-Сталь за основание нашей конституции: «Правление в России есть самовластие, ограниченное удавкою». Разумеется, тема о Павле I в такой ее интерпретации не обещала Пушкину учтивого приема в цензурных канцеляриях. Возможно, что он даже и не принимался за нее.

От замысла о Беральде Савойском остались кой-какие следы. В руки Пушкина попал в свое время седьмой том «Сельской библиотеки или развлечений ума и сердца», изд. в Брюсселе в 1785 г., и в июле 1826 г. он сделал из

нее значительную по размерам выписку о чрезвычайно путанных альковных приключениях императора Оттона и его «любимца и доверенного» Беральда. Сохранился подлинник этой выписки, сделанной по-французски. Она и предназначалась, как материал для драматургической обработки, к которой Пушкин, видимо, также не приступал.

Ничего положительного нельзя сказать о замысле «Иисус». Само заглавие «Иисус» (без добавки «Христос») заставляет думать, что Пушкин мыслил себе какое-то рационалистическое, быть может, атеистическое истолкование темы об Иисусе. Вряд ли это была бы новая «Гавриилиада», сатирически трактующая религиозно-легендарный сюжет. Скорее можно предполагать, что автор «Пророка» (написанного в 1826 г.) мечтал вложить в библейскую тему свежую социально-философскую идею. Это было бы в духе работ и исканий Пушкина конца двадцатых годов.

Трагедийные замыслы второй половины двадцатых годов созревают у Пушкина смежно с замыслами комедийными. Это—типично для Пушкина, писателя, словно бравировавшего своим удивительным неравнодушием одновременно к разным жанрам и, как никто другой, умевшего достигать исключительных результатов в одновременной работе над разными жанрами (эта черта с особенным блеском проявилась в его «Болдинскую осень» 1830 г.).

Во время работы над «Борисом Годуновым» Пушкин, как известно, знакомится с комедией Грибоедова «Горе от ума». Отмечая в ней различные недостатки и возражая против образа Чацкого, Пушкин вместе с тем приходит в восторг от всего стиля комедии, от ее языка и отдельных жанровых достоинств. Он сопоставляет ее с комедией Грессе «Le méchant» (1747) и—видно по всему—ценит ее, как легкую комедийную пьесу. Одновременно с увлечением Грибоедовым Пушкин проявляет огромный интерес к комедиографии Хмельницкого (его он называет своей «старинной любовницей») и вообще к комедийной литературе. Хмельницкий в 1826 г. переводит и перерабатывает стихотворную комедию Форжо «Испытания» («Les épreuves», 1785), которую Катенин (в письме к А. Колосовой) назвал комедией «в четыре лица, как партия в вист». Эта комедия à quatre personnes разрабатывает уже ставшую традиционной в комедийной литературе Запада тему об испытаниях верности невесты путем всяких любов-

ных мистификаций. В том же жанровом ряду стоят такие пьесы, как «Молодые супруги» Грибоедова или «Притворная неверность» Грибоедова и Жандра, переделанные в 1815—1818 гг. из пьес французских авторов. Таким образом, самая тема о притворных и мистифицирующих любовниках и любовницах, испытывающих верность своих возлюбленных, как бы «носится в воздухе» в десятые-двадцатые годы.

Пушкин хочет отдать дань этому легко-комедийному жанру и испытать себя на поприще комедиографа. Он намечает (видимо, это было в 1827 г.) пьесу с традиционной мистификаторской интригой и с четырьмя основными—«в вист»—персонажами. Таковы: две сестры—старшая Ольга Павловна (вдова) и младшая Софья Павловна (Сонюшка), безыменный жених Ольги Павловны и любовник Сонюшки—Эльвиров. По сохранившимся трем небольшим приступам к этой пьесе можно догадаться о завязке ее (жених Ольги Павловны хочет подбросить с помощью подкупленной горничной подложное любовное письмо и этим испытать верность невесты) и о характерах легкомысленного и ревнивого жениха Ольги Павловны и хитроватой и кокетливой горничной (невольно вызывающей в памяти Лизу из «Горя от ума»). Любопытно, что мастерской диалог в сохранившихся трех маленьких отрывках дан в стиле разностопных ямбов «Горя от ума». Живые реплики жениха и дразнящая речь горничной полны глубокого бытового правдоподобия. В диалоге жениха и горничной проступает стиль подмосковной поместной жизни, реалистически воспроизводимой Пушкиным. Жених спрашивает горничную:

— Ну, как живете в подмосковной?
Что Ольга Павловна?

Горничная отвечает:

Мы ждали, ждали вас...
Мы думали, ваш жар любовный
Уж и погас—
[И с бельведера] вдаль [?] смотрели беспрестанно...
Не мчится...

На что жених развязно возражает:

Спешить бы слишком было странно,—
Я не любовник, а жених!
И т. д.

«Барышня» и горничная, высматривающие «с бельведера» жениха, томительное ожидание приезда этого жениха, подарки горничной с целью подкупа ее—все это ярко-реалистические наблюдения автора, строящего на ходячей фабульной схеме живые ситуации и характеры.

Столь же скудные фрагмены, как и от только что рассмотренного замысла, сохранились и от другой драматургической затеи поэта, относящейся примерно к той же поре. Мы имеем в виду перевод и переработку французской комедии Казимира Бонжура «Муж-волокита» («Le mari à bonnes fortunes», 1824 г.) в 5 актах,—то «подражание тону французской комедии, и притом еще в приложении ее к русскому быту», по определению Анненкова, которое начинается строкой: «Она меня зовет: поеду или нет...» Комедия Бонжура сохранилась в библиотеке Пушкина, причем в списке персонажей рукою Пушкина обозначены крестиками те лица, на которых он собирался строить русский вариант французской комедии (некий Дервиль, его жена Адель, его мать Дервиль и кузен Шарль) с совершенно несомненным приспособлением к русскому быту (в отрывках и вариантах фигурируют Троицкий мост в Петербурге и Каменный—в Москве). Из намеченных в плане пяти актов до нас дошел лишь небольшой отрывок диалога Дервиля и его матери, в котором последняя порицает сына за его равнодушное отношение к жене и за прежние холостые привычки.

Таковы следы обращений Пушкина к драматургической работе в конце двадцатых годов.

2

Обильным в смысле развития драматургии Пушкина оказался 1830 год. В свою предсвадебную осень этого года Пушкин приехал в Болдино и тут закончил ранее начатые «Скупой рыцарь», «Моцарт и Сальери» (в октябре) и «Каменный гость» (в ноябре), а также написал «Пир во время чумы».

Эти пьесы представляют собою образцы талантливого использования Пушкиным своего драматургического опыта и отчасти тематики других авторов. В них Пушкин—уверенный уже мастер диалога и изобретательный техник сценического письма—продолжал «изображение страстей

и излияний души человеческой»; вместе с тем он удачно реминисцировал творчество таких западных писателей, как Шекспир, Мольер и Байрон, с одной стороны, и Барри Корнуол, Вильсон и др., с другой.

Вдохновляющими образами для «Скупого рыцаря» послужили хорошо известные Пушкину «Скупой» Мольера, «Венецианский купец» Шекспира, а также ряд художественных разработок образа скупца в мировой литературе— у английского писателя Метюрэна («Мельмот-скиталец», упоминаемый в «Евгении Онегине», с его типом комического скупца—старого Мельмота), Вальтер-Скотта (образ Двайнинга из «Пертской красавицы»), Гете (скупец из «Шутки, хитрости и мести», восклицающий: «Мой, мой целый свет!»), Мильмана (трагедия «Фацио»), Гофмана (новелла «Майорат») и др. Как это часто бывало у Пушкина, его литературные припоминания незримо сливались с подлинными жизненными восприятиями поэта, и, возможно, отношения скупца-барона к сыну тонко воспроизводят отношения скупого отца самого поэта к самому автору. Быть может, это именно деликатное обстоятельство заставило его вводить в заблуждение целое поколение критиков ссылкой на несуществующую в природе «трагикомедию» писателя «Ченстона». (На самом деле английский автор Шенстон, которого в пору Пушкина называли «Ченстоном», писал лишь оды, элегии, песни и философские опыты.)

В «Моцарте и Сальери» Пушкин использовал легенду о смерти Моцарта, распространенную в немецкой печати и получившую свой отзвук даже в биографическом материале о Моцарте и в художественной обработке в новелле Густава Николаи —«Ненавистник музыки».

«Каменный гость» построен на впечатлениях от чтения «Дон Жуана» Мольера, откуда Пушкин заимствовал свои незначительные отдельные части (сцена приглашения статуи и др.), и на изучении либретто (написанного аббатом да-Понте) оперы Моцарта «Дон Жуан»; кроме того, знакомство поэта с пьесами Барри Корнуола, романом Бенжамена Констана «Адольф» и, конечно, с давним спутником его Байроном,—автором «Дон Жуана»,—также внушало Пушкину мысль о написании русского «Дон Жуана».

Наконец, исходным пунктом при создании «Пира во время чумы» Пушкину служила драма Вильсона «Чум-

ный город» (1816). В Болдине Пушкин тщательно изучал книгу, где были собраны драматические произведения четырех авторов—Мильмана, Боульса, Вильсона и К. Корнуола («The Poetical Works of Milman, Bowles, Wilson and Barry Cornwall», Париж, 1829), и текстом соответствующих пьес он несомненно пользовался.

«Маленькие трагедии» Пушкина создавались им одновременно с «Повестями Белкина». Вместе с тем в те же болдинские осенние дни дописывались поэтом и последние строфы «Евгения Онегина». Завершение работы над затянувшимся романом освобождало поэта от серьезнейшей затраты творческих усилий и вместе с тем внушало ему страстное желание испытать себя на новых «видах» творчества и обогатить свои замыслы разработкой новых характеров. Пушкин весь отдается этой многопланной художественной работе.

Поразительное разнообразие героев, ситуаций, мыслей и страстей характеризует собою напряженный труд Пушкина осенью 1830 года. Он был увенчан поэтом замечательными образцами драмы, эпоса и лирики. И во всех своих замыслах рассматриваемой поры Пушкин с одинаковым старанием, еще интенсивнее применяет р е а л и с т и ч е с к и й метод художественного восприятия жизни.

Самые разнообразные, тонко подмеченные поэтом, почти неуловимые черточки души человеческой,—даны ли они в плане напряженной трагедии или в образцах лаконического повествования,—наполняют собою болдинские тетради поэта. И не забудем: все это были в известной мере только «опыты». И «маленькие трагедии», и «Повести Белкина» носят в значительной степени экспериментальный характер. Вслед за Барри Корнуолем—автором «Драматических сцен»—Пушкин хочет испытать себя на «камерных» формах драматургии. Точно так же впервые он осуществляет законченные образцы «смиренной прозы». Пушкин словно хотел совместить несовместимое—показать возможность одновременной работы над самыми непохожими друг на друга темами и жанрами.

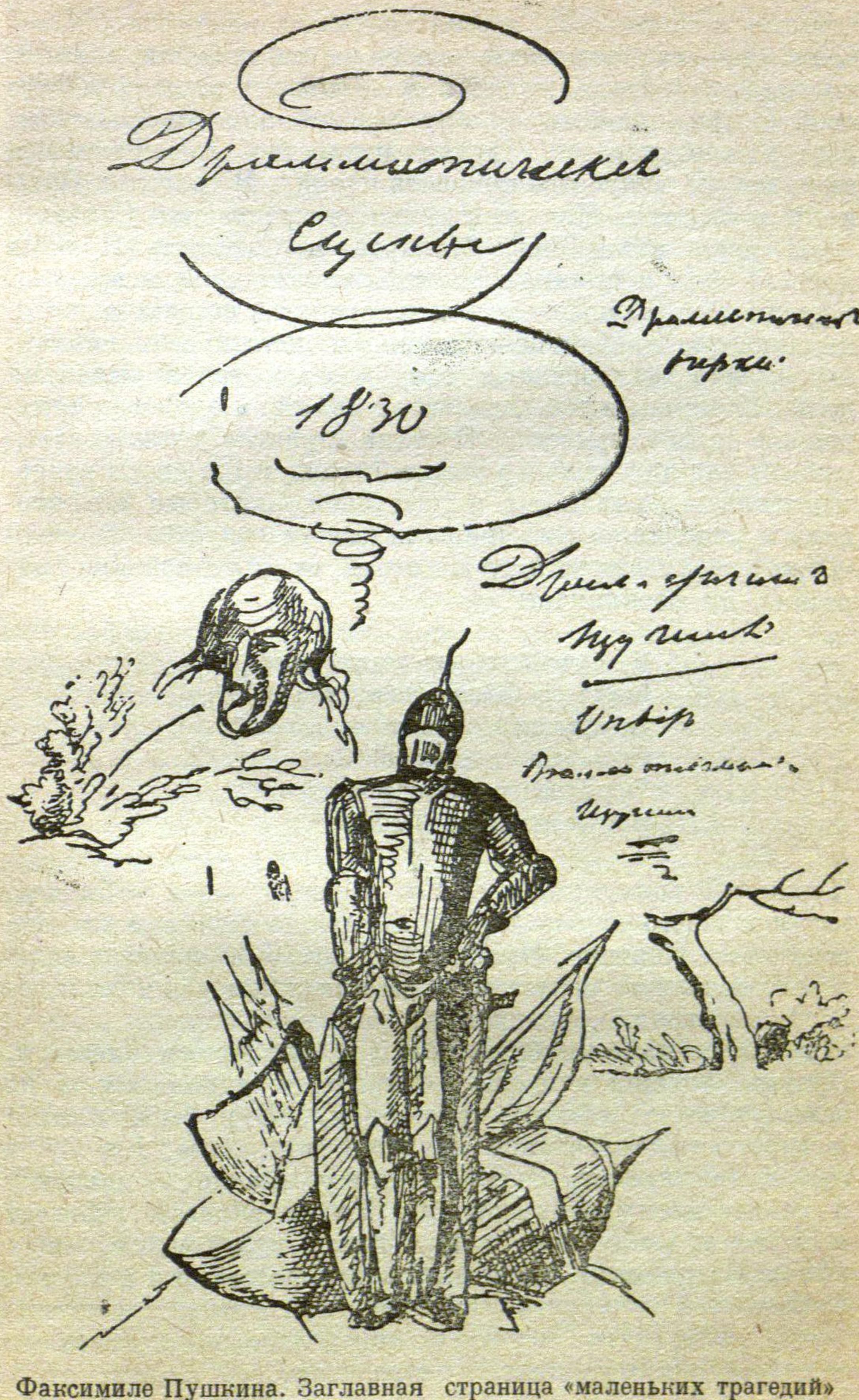
Он, в частности, долго колебался, как назвать свои новые драматические произведения. «Опыты драматических изучений»—это, пожалуй, лучшее его определение. После «Бориса Годунова» и «Евгения Онегина» так понятна эта его жажда изучить драматические характеры, ему

пока неясные, но волнующие его еще издавна (как Моцарт и Сальери, как образы «Русалки»).

В драматических опытах он изучает глубины потаенных желаний и побуждений человека. Его оценки поступков и стремлений своих героев не ведут к строгому делению людей на «добродетельных» и «преступных», как в высокопарной и фальшивой этике классицизма. Он стремится п о н я т ь и, поняв, художественно объяснить, психологически истолковать понятое.

В теме о Моцарте и Сальери он использовал фактически недостоверные данные об отравлении великого композитора. Но он знал, что во время первого представления «Дон Жуана», когда «весь театр, полный изумленных знатоков, безмолвно упивался гармонией Моцарта (из заметок Пушкина 1833 г.), Сальери публично освистал творение Моцарта и вышел из залы, «в бешенстве снедаемый завистью». После смерти Сальери (в 1825 г.) немецкие журналы сообщили о будто бы сделанном Сальери признании, что он отравил Моцарта. И этого для Пушкина, как для художника, было достаточно. Он захотел понять Сальери и в своей маленькой трагедии показать, как э т о могло быть. «Завистник, который мог освистать „Дон Жуана“, мог отравить его творца»,—решил Пушкин.

Конечно, этим не исчерпывается замысел и вся поэтическая разработка Пушкина. Он прежде всего—величайший синтетик. На биографической «догадке» он строит целый ряд проблем, стремясь извлечь из встретившегося в литературе полуфакта глубоко реальные, жизненные решения и выводы. Он подвергает рассмотрению вопрос о смысле и сущности искусства, об этической и формальной его ценности, о типах самих художников, о прямой и ясной душевной открытости и замкнутой, уродливо индивидуалистической натуре, «снедаемой завистью». В реалистически разобранных мотивах, нисколько не делая преступника Сальери «извергом», а, наоборот, скрепляя его побуждения глубокими философскими формулировками, свидетельствующими о проницательном уме этого героя (напр., «Нет правды на земле, но правды нет и выше...»), Пушкин вкладывает в свою трагедию огромную идею: торжествует художник, обладающий смелым и всепокоряющим дарованием и отдающий это дарование людям,—народу, которого он не только не чуждается, но у которого черпает свое вдохновение, и, наоборот, гибнет тот, кто



Факсимиле Пушкина. Заглавная страница «маленьких трагедий» 1830 г.

замкнут в самом себе, в своих цеховых интересах («я избран, чтоб его остановить,—не то мы все погибли, мы все, жрецы, служители музыки...» —говорит Сальери), кто свой посредственный талант хранит для «избранных», боится соревнования, делая искусство «ремеслом», и не хочет это искусство показать народу. В трагедии Пушкина возвеличен Моцарт и морально развенчан Сальери.

В пору написания «Моцарта и Сальери» Пушкин хорошо знал и понимал российских «жрецов» искусства. Кругом него (за небольшим исключением) царила «посредственность», причем общественно и политически гнилая, несомненно завидовавшая тому успеху, какой выпал на долю Пушкина, и той легкости, с какой он одолевал труднейшие темы творчества. Пушкин страстно хотел «возвыситься» над низостью и узостью взглядов тех своих современников—журналистов и писателей,—которые интриговали и радовались малейшим неудачам «друзей». В своем «Герое», написанном в ту же осень, что и «маленькие трагедии», он восклицает:

Да будет проклят правды свет,
Когда посредственности хладной,
Завистливой, к соблазну жадной,
Он угождает праздно! Нет!
Тьмы низких истин мне дороже
Нас возвышающий обман.

Пушкин дорожит гением. Его увлекает идея «обмана», возвышающего человека. Для него ценно непосредственное искусство. Конечно, Пушкин в самом себе ощущал волю к такому именно искусству. Сам прислушивавшийся к говору московских просвирен, к песням святогорских нищих, к вольным напевам бурлаков и к суждениям площади, Пушкин служил искусству открытому, народному, а не замкнутому и себялюбиво-чванному. Ему было близко и дорого моцартианское начало в искусстве. Его он и противопоставляет посредственному, жадному, низкому и завистливому «сальеризму». Таким образом «Моцарт и Сальери»,—как тема о двух типах художников, «двух сыновей гармонии», и как идея искусства н а р о д н о г о, связывается с конкретной исторической действительностью конца двадцатых годов, с определенными моментами и настроениями в жизни самого поэта.

Образ Моцарта, нарисованный Пушкиным в его «маленькой трагедии», является лучшим литературным портретом замечательного композитора. Весь «земной», полный жизненных ощущений, любящий всех этих «негодных маляров», «заезжих фигляров» и «трактирных скрипачей» из народа, берущий от впечатлений жизни свои мотивы творчества и сторицей возвращающий их той же жизни—таков Моцарт. Таково и замечательное отражение в «маленькой трагедии» и самого Пушкина

С чрезвычайной авторской заботливостью относится Пушкин к своим героям и ситуациям. Ему дорога одна правда в искусстве, в мастерстве изображения человека, который воспринимается им во всей сложности и динамичности. И в «маленьких трагедиях», как и в поэмах и в повестях своих, Пушкин обнажает до предела

Противуречия страстей,
Мечты знакомые, страданья—

как об этом он предупредил своих читателей еще в посвящении к «Кавказскому пленнику». И вместе с раскрытием всего внутреннего мира героев он вкладывает в свои строки проницательный «тайный глас души» своей.

Так и в «Скупом рыцаре», и в «Каменном госте», и в «Пире во время чумы», и в «Русалке», а в дальнейшем в «Сценах из рыцарских времен» Пушкин ищет и находит сокровеннейшие источники жизни и желаний людей, их страстей и успокоения, их любви и ненависти. Он поглощен мотивировочной стороной душевных движений и борьбы человека и, вскрывая картины его падения или возвышения, дает читателю исчерпывающий художественный материал, объясняющий нам данную личность, его историю и судьбу. Такой анализ у Пушкина всегда сложен, всегда устремлен к правдоподобию характеров, положений и диалога и всегда основан на индивидуализации каждого героя. Борис Годунов и Пимен—ярчайшие образцы такого именно анализа.

«Скупой рыцарь», являющийся вместе с прозаическим шедевром Пушкина «Пиковая дама» разоблачением одной и той же страсти, хотя и в различных ее проявлениях, служит прекрасным художественным документом, подтверждающим неограниченные возможности Пушкина в

распознавании человеческих характеров, в уменьи собрать воедино мельчайшие особенности данного именно характера и во всем многообразии и индивидуальной сложности представить цельный и законченный образ. М. Горький как-то (в 1914 г. Д. Семеновскому) писал: «Посмотрите, как широк диапазон его (Пушкина) интереса к жизни, как много он охватил на земле, ему равно доступны и русская сказка, и «Скупой рыцарь», «Борис Годунов» и «Работник Балда»,—вот как нужно брать жизнь».

Пушкинский скупец отнюдь не является обновленной копией со старых типов скупца в мировой литературе, начиная с комедии «Aularia» Плавта, хотя Пушкину были хорошо известны образы таких скупцов у Мольера, Шекспира, Вальтер-Скотта, Бальзака и др. Его скупой барон прежде всего конкретно-историческая фигура, прикрепленная Пушкиным (как это всегда делал писатель, заботившийся о локальной верности своих описаний и образов) к определенной эпохе. Она, как известно, охарактеризована К. Марксом как эпоха, когда капиталистическая эксплоатация шла на смену эксплоатации феодальной. На фоне средневековых понятий (примерно XV в.) Пушкин вычертил образ барона, покорного своему феодалу и наживающегося на грабеже и слезах вдов и сирот. Этот скупец «рыцарски» прямодушен в том смысле, что он очень хорошо сознает преступность и бессовестность своей деятельности, даже поэтически анализирует свое «окровавленное злодейство» и «совесть»; он вместе с тем и хитер, и властолюбив, и лицемерен, и жаден, и жесток, и все эти личные его отличительные черты, так рельефно показанные в сцене в «подвале его тайном», у «верных сундуков», делают его ярко-индивидуалистичным среди всех прочих образов скупца в мировой литературе.

Пушкин дал тип скупца не в плане комическом (как у Мольера и др.), а вслед за Шекспиром в плане трагическом. Страсть накопления осмыслена автором, как драматический факт, характерный для данной среды и эпохи и вместе с тем для всего развития морали в дворянско-буржуазной истории. Характеризуя силу и опасность скупости, Пушкин анализирует социальное явление. Эгоистическая мораль беспощадно развенчана художником-реалистом, основывавшимся на «истине страстей», правдоподобии чувствований в «предполагаемых обстоя-

тельствах» и возвысившим исторический образ до широко человеческого его значения.

Как в «Моцарте и Сальери» Пушкин на конкретных «предполагаемых обстоятельствах» основал свою глубокую мысль о роли великого, объединяющего людей, народно-альтруистического моцартовского искусства и о тщете личного, эгоистического начала в искусстве, ведущего к преступлению и порожденного всей антагонистической этикой буржуазного времени, так и в «Скупом рыцаре» на исторически правдивом материале, давая живой и убедительнейший образ прошлого и обнажая все его конкретно индивидуальные черты, разоблачающие данный тип человека и данную страсть его, Пушкин основывает глубокую мысль о той же тщете личного начала, эгоистических страстей, влекущих за собой преступления и так контрастирующих с понятиями общественно-гуманистическими.

В «Скупом рыцаре» совесть истолкована, как

Когтистый зверь, скребущий сердце.

Это—«ведьма»,

От коей меркнет месяц и могилы
Смущаются и мертвых высылают...

А устами герцога Пушкин произносит беспощадный приговор преступно-эгоистической морали века.

В какие дни надел я на себя
Цепь герцогов!—

с ужасом произносит герцог, возмущенный жадностью и злобой отца и сына. «Молчите: ты, безумец, и ты, тигренок!» Оба они в глазах герцога—«изверги». «Подите: на глаза мои не смейте являться...»

Ужасный век, ужасные сердца!

Если в «Моцарте и Сальери» Пушкин разрабатывает тему о всепобеждающем, всенародном искусстве, пробивающем себе дорогу среди ничтожных человеческих страстей, порожденных жизнью, если в «Скупом рыцаре» эти ничтожные эгоистические страсти он сопоставляет с моралью, не допускающей бесчеловечного отношения к людям, к вдовам и сиротам и строго уважающей и охра-

няющей честь и достоинство семьи и общества, родителей и детей, то в «Каменном госте» им утверждается идея о всепобеждающей любви, о свободных и смелых человеческих чувствах и порывах, преодолевающих ничтожные личные побуждения и лицемерные понятия и традиции.

Освобождающееся искусство, освобождающаяся мораль и освобождающаяся любовь—таковы проблемы, ставшие перед Пушкиным-драматургом в 1830 году. Они определялись всем опытом жизни поэта, особенно опытом его последних лет, когда в нем и художник, и моралист, и просто человек испытали себя на сложных переживаниях, закалили себя и должны были дать отчет в этих переживаниях. Вот «маленькие трагедии» и явились этим «отчетом». Как все, что Пушкин объективировал в художественных представлениях, темы и этих трагедий вытекают из глубоко личных раздумий поэта, и прав был Белинский, утверждая, что в таких произведениях, как «Каменный гость», можно или все понять (до глубины!), или не понять ничего.

Сальери назвал Моцарта «богом».

Ты, Моцарт, бог, и сам того не знаешь.
Я знаю, я...

А Моцарт непринужденно и беспечно отвечает:

Ба! право? может быть....
Но божество мое проголодалось...

и предлагает своему другу, напыщенно и фальшиво думающему, отправиться в трактир Золотого льва. Пушкин разоблачает наигранность, самообман, неискренность. Сальери—это зависть, интриги, ложь, это та жизнь, что окружала Пушкина. Моцарт—это искренняя простота, гениальная пушкинская «наивность».

Упоенный своим «волшебным блеском», скупой барон лицемерно твердит о своих «страданиях» во имя богатства:

Иль скажет сын,
Что сердце у меня обросло мохом,
Что я не знал желаний, что меня
И совесть никогда не грызла...

Вслед за ним и Сальери, только что бросивший яд в стакан Моцарта и слушающий реквием, восклицает:

Эти слезы
Впервые лью: и больно, и приятно,
Как будто тяжкий совершил я долг...

«Страдающие» завистники, скупцы, властолюбцы, лицемеры, ссылающиеся на «совесть» и «долг» (кто как их понимает), и бесчеловечные эгоисты—вот реальнейший материал, избранный Пушкиным-драматургом. Совсем не случайно в творческих планах Пушкина отводится место разоблачению лжи и лицемерия, столь изученных поэтом за его недолгую, но богатую опытом жизнь.

Тема о фальши и фарисействе трактуется на протяжении четырех замечательных сцен «Каменного гостя», этого «богатейшего, роскошнейшего алмаза» (по выражению Белинского) в поэтическом венке Пушкина. Феодально-буржуазная набожность оттенена здесь бесстрашием, искренностью и прямотой Дон Гуана, который силой своих чувств, безграничностью и пламенностью своей любви утверждает право человека на жизнь, на внутреннее перерождение и совершенствование. «С той поры, как вас увидел я, —говорит он Доне Анне,—

Мне кажется, я весь переродился.
Вас полюбя, люблю я добродетель...

Для Дон Гуана любовь поистине сильнее смерти, к которой он относится с явным презрением. В этом образе Пушкин воплотил идею активного и борющегося за свои права, а потому и торжествующего над жизнью чувства.

Еще более яркий контраст между активными ощущениями жизни и лицемерным неприятием, непониманием и извращением ее дан Пушкиным в «Пире во время чумы». Председатель и те, кто с ним, противопоставили фарисейской морали священника, трусливо опирающегося на «тишину гробов», свое материалистическое восприятие жизни.

Они любят жизнь и жаждут ее радостей, и потому им «не страшна могилы тьма». Наоборот, во всем, «что гибелью грозит», для них заключен «бессмертья, может быть, залог». Оно сулит им «неизъяснимы наслажденья».

И счастлив тот, кто средь волненья
Их обретать и ведать мог.

Священник им говорит:

Безбожный пир, безбожные безумцы!

Так и монах называет Дон Гуана «развратным, бессовестным, безбожным...» Но Пушкин умело отводит эти лицемерные обвинения и показывает нам, на чьей стороне ум и совесть.

В «маленьких трагедиях» Пушкин изучает с т р а с т и и с у д ь б ы л ю д е й. Он подчеркивает силу созидания жизни и силу разрушения в ней. Первая—величественна, вторая—опасна. Но обе—предмет пристальнейшего творческого внимания художника-реалиста, распознающего бездны падения и вершины возвышения человека и предчувствующего гибель всего антиобщественного и торжество подлинной человечности. В характеристике скупца Пушкин отвращается от жадности и корысти, в характеристике Сальери от циничного эгоизма, в «Каменном госте» он развенчивает косную мораль старого набожного общества, в «Пире во время чумы»—бессилие и дряблость религиозного мировоззрения.

И разоблачая все эти пороки и заблуждения, в основе своей антиобщественные, а потому и аморальные, Пушкин выдвигает в противовес им—«тяжеловесным представителям», освященным долгой феодально-буржуазной практикой, свои идеи гуманистического признания прав личности, прав человека на искусство, на любовь, на радостную, смелую, общественно-альтруистическую (а не грубо-эгоистическую) и творческую жизнь.

«Маленькие трагедии» Пушкина, как «опыты драматических изучений», несомненно развивали приемы драматургической работы поэта над «Борисом Годуновым». Если там автор вскрывал «судьбы народные» и «судьбы человеческие», то и здесь на судьбах человеческих он показывал, как это «человеческое» растворяется в «народном», как воля, престиж и мнение народное сметает с лица земли все антиобщественное, античеловечное.

«Маленькие трагедии», как и «Борис Годунов», писались Пушкиным не только для чтения, но и для сцены. И тем примечательнее те «камерные» формы, в какие вылились интересовавшие Пушкина сюжеты и какие были признаны поэтом вполне годными, очевидно, для театра. В своей совокупности они представляют цельный «Пушкинский спектакль». Испытав себя на образе Бориса

в качестве драматурга-психолога, Пушкин вполне закономерно, вместо оставленного им продолжения работ над Дмитрием и Мариной, занялся изучением таких сторон человеческого характера, как зависть, скупость, страсть любви и равнодушие к смерти... Художественная сила, с какой совершена была эта работа, обеспечила признание за «маленькими трагедиями» выдающихся самостоятельных драматических произведений, еще и еще раз подтвердивших исключительное дарование автора, который в течение болдинской осени одновременно создавал совершенно противоположные характеры: с одной стороны, напряженно-волевые, как Скупой рыцарь, или Дон Жуан, или председатель в «Пире...», а с другой стороны,—дряблый—Иван Петрович Белкин.

3

Вслед за «маленькими трагедиями» обращения Пушкина к театру и драматургии сказались в работе над «Русалкой». В творческой истории Пушкина существует предположение (авторы его Белинский, Анненков и А. Серов), будто свою «Русалку» он писал как либретто для оперы, и это либретто предназначалось для композитора А. Петрова, известного более под псевдонимом Есаулова. Это был капельмейстер и небездарный скрипач, автор ряда романсов на слова Катенина («Певец услад»), Жуковского («Утешение») и Пушкина («Гишпанская песня» и «Расставание»), и с ним довольно долго возились Нащокин и Пушкин, стремясь поставить его на ноги. Структура и «музыкальность» (по выражению Серова) текста пушкинской «Русалки», в которой поэт использовал, кстати сказать, сюжетный остов известной в пору Пушкина музыкальной пьесы «Днепровская русалка» (переделана из немецкой пьесы Генслера «Donau-Weibchen»—«Дунайская дева» Н. Краснопольским), подтверждают в известной степени предположение Белинского и Анненкова.

«Русалка», работа над которой длилась в течение 1829—1832 гг. (с большими перерывами), в известном отношении примыкает к «маленьким трагедиям» Пушкина: если считать, что в ней не дописано примерно две сцены, то объем ее равен, в среднем, такой крупнейшей «маленькой» трагедии Пушкина, как «Каменный гость». Одновремен-

ностью написания ее с циклом «маленьких трагедий» объясняется и однохарактерность исканий Пушкина в области драматургической темы и разрешения ее. Социально-конфликтная фабула «Русалки» говорит о том, что автор новой пьесы продолжает изучать сложнейшие коллизии жизни. Его интересуют яркие, шекспировски заостренные (вроде мельника) характеры и страсти, на столкновениях которых он может развить синтетическую тему общенародного, общечеловеческого значения.

«Русалка»—драма н а р о д н а я (быть может, лучше сказать «простонародная»,—ср. термин «простонародная», примененный к «сказке» Пушкина 1825 г. «Жених»). Годы ее создания—это годы повышенного интереса Пушкина к народному творчеству. Собирание народных песен, мысли об издании их (вместе с Соболевским), обработка народных мотивов на темы о Степане Разине, работа в начале тридцатых годов над рядом сказочных сюжетов («Сказка о царе Салтане», «Сказка о Балде», «Сказка о мертвой царевне», «Сказка о рыбаке и рыбке») и над «Гузлой» Пр. Мериме (цикл песен западных славян)—все это следы вдумчивого и глубокого интереса Пушкина к народной жизни и к народному искусству.

Не подделываясь под фольклорные образцы, поэт стремится в своих опытах вскрыть подлинные народные чувствования и желания. Народ и все народное дорого поэту. К его берегам невольно влечет Пушкина «неведомая сила». Мельница у Днепра, «дуб заветный», «кудрявая роща», а главное жизнь и живые чувства и мысли людей, работающих у этих дубов и мельниц,—вот что приковывает к себе творческое внимание поэта. Удивительное знание народной жизни и поэзии, позволившее ему дать для своей драмы даже собственные записи народного творчества (вроде песни «Сватушка, сватушка» или «Что же, красные девицы, приумолкли...»), обеспечило выдающееся значение «Русалки», как п е р в о й б ы т о в о й н а р о д н о й д р а м ы в русской литературе (если параллельно с ней расценивать «Бориса Годунова», как первую историческую народную драму).

По-новому истолковывая популярную тему о русалке, схематично и поверхностно разработанную в «волшебной» опере Генслера—Краснопольского и отразившуюся в таких зарисовках прошлого, как «Рыбак» Гете (пер. Жуковского) или «Ундина» Ламот-Фуке и др., вплоть

до известной повести Гоголя, Пушкин продолжал ярко обозначившуюся в его творчестве линию литературных переосмыслений («Сцена из Фауста», «Скупой рыцарь», «Каменный гость», «Пир во время чумы»). При этом некоторым ситуациям переосмысливаемого произведения Пушкин, как обычно, и сейчас придал свою реалистическую мотивировку и самих героев сделал живыми людьми; образы всего произведения приобрели совершенно новый, творчески самостоятельный вид.

Пушкин подчеркнул гуманистическую тему своей пьесы, показав силу любви своей героини, глубину нанесенного ей,—дочери народа, бескорыстной матери,—оскорбления. «Русалка»—апофеоз женщины не менее, чем «Евгений Онегин». Дочь мельника—образ исключительной моральной высоты, одухотворенности и жертвенности. Ее любовь—сильнее жизни и сильнее смерти. Она вся во власти своего чувства.

Позволишь—буду плакать, не позволишь—
Ни слезкой я тебе не досажу,—

говорит она своему возлюбленному—князю, так бездушно бросившему ее. Но она вместе с тем умеет распознавать подлинные цели и чувства людей. Жизнь и человеческие побуждения ей, как и ее отцу, открыты и глубоко ранят ее в сердце, если они гадки и подлы. Душа ее возмущена и готова мстить при мысли об измене любимого человека, который хотел ей «язык засеребрить». С негодованием она бросает мешок с деньгами и готова лучше итти на погибель, чем терпеть свое осмеяние.

Пушкин с предельной реалистической силой вскрывает трагедию глубоко чувствующей обманутой девушки и ее образу противопоставляет образ пустого и беспечного князя, пытавшегося деньгами откупиться от надоевшей «любви». В «Русалке» дана яркая классовая характеристика этого героя. Устами мельника Пушкин говорит:

... Когда князья трудятся,
И что их труд? травить лисиц и зайцев
Да пировать, да обижать соседей,
Да подговаривать вас, бедных дур.

Развитие действия в «Русалке» стремится показать всю силу и чистоту нравственных побуждений дочери

мельника. Ее любовь неподкупна и вместе с тем исполнена величайшего достоинства и самосознания. Пушкин оценивает эту силу и чистоту и, не скрывая своих симпатий к героине драмы, утверждает свое признание за народом прав на уважение. Ему дороги и для него бесспорны те глубокие чувства, которые, по его мнению, теплятся в сердцах людей «из народа». Превращение дочери мельника в русалку, гнев ее и мысли о мщеньи, как бы подымающиеся со дна речного, развалившаяся мельница, опадающие поблекнувшие листья, жалобные песни русалок и обезумевший отец—все это символически создает картину протеста против надругательства над человеческой личностью, все это сосредоточивает внимание читателя на величайших несправедливостях и противоречиях жизни.

Так конкретизированная Пушкиным «волшебная» фабула (как и на примере «Руслана и Людмилы») доходит до внимания слушателей и зрителей, как реальная повесть о жизненных невзгодах,—в данном случае—о горе и обиде бесправной девушки из народа, которая и произносит приговор своему «сиятельному» оскорбителю.

4

Романист И. Лажечников в письме своем к Пушкину (22 ноября 1835 г.) определил тридцатые годы, как «время скептицизма и исторических исследований».

В эти годы и Пушкин—в качестве романиста, драматурга и историка—сосредоточился на сложных социально-исторических темах. Он упорно и много работает, стараясь преодолевать нараставшее в нем чувство внутренней тревоги за себя и за свою семью в осложнившихся условиях жизни в Петербурге. Он изучает архивные материалы (Петр I и Екатерина II), создает такие шедевры социальной, исторической и философской беллетристики, как «Дубровский», «Медный всадник» и «Капитанская дочка»; он весь поглощен писанием новых и новых работ («Я очень занят. Работаю целое утро, до 4 часов, никого к себе не пускаю»,—читаем, напр., в письме его к жене в июле 1834 г.); он перечитывает (и это не спроста) Вальтер-Скотта (см. в письме к жене в конце сентября 1834 г. из Болдина) и признается А. Фукс: «Я весь в прозе, да еще в какой!»

Тут разумеется проза, выраставшая из глубоких исследовательских корней, из глубоких,—и несомненно скептических, разрушавших установившиеся точки зрения,—размышлений о прошлом; они обусловлены были неразрешимыми противоречиями настоящего (достаточно ощутить всю трагическую сдавленность философского вывода из одного лишь «Медного всадника»!).

В свете нахлынувших вопросов жизни и истории вполне понятным станет то богатство замыслов Пушкина, какое легко заметить в творчестве поэта тридцатых годов. Особенно сложны и беспокойны в это время искания Пушкина в области романистики и драматургии. Тут что ни сюжет, то новая и глубокая социальная проблема. Темы о Петронии, о Марии Шонинг и Анне Гарлин, о русском «Пеламе» (в связи с которым поэт хотел изобразить русское «общество у м н ы х», т. е. декабристов) и иные замыслы, ждавшие своего разрешения в повествовательном жанре, сочетаются у Пушкина в тридцатые годы с такими же проблемными сюжетами в области драматургии.

Заканчивая «Русалку» (и так ее и не кончив), Пушкин переосмысливает в своем «Анджело» комедию Шекспира «Мера за меру» и этой диалогической поэмой продолжает прежние свои опыты диалогизирования стихотворного рассказа («Цыганы», «Полтава»). Вместе с тем Пушкина увлекают несколько драматических сюжетов, чисто гетевского масштаба, с монументальными композиционными планами,—таковы пьесы о борьбе средневекового рыцарства с крестьянством, пьеса о папессе Иоанне и пьеса о палаче и его сыне.

Пушкин хочет драматически осмыслить многие творческие идеи. Эти его стремления оформить новые стеснившиеся в сознании темы и образы опережают подчас самые возможности такого оформления. Многие сюжеты лишь намечаются Пушкиным и не получают своего дальнейшего развития. Поэт ищет форму, но, видимо, колеблется в выборе ее... Опасения цензурных репрессий не менее смущают его,—и вот в его творчестве отлагается ряд приступов к драмам и повестям, роковым образом незавершенных, лишь слегка запланированных...

Так в самом начале тридцатых годов Пушкина увлекает комедийная фабула, в какой-то мере тематически связанная с адюльтерным мотивом «Арапа Петра Великого». Из одного сохранившегося диалога Графини с ее

любовником Дорвилем (ср. Мервиль в «Арапе Петра Великого») выясняется, что Графиня, изменившая мужу, ждет ребенка и озабочена подысканием средств скрыть от графа свою измену. Драматическое повествование «Арапа Петра Великого» не только приобрело здесь диалогический вид, но и облеклось в явно сатирические черты, обнажающие тайны великосветского Парижа. Прочтя письмо графа («Через неделю буду в Париже непременно...»), Дорвиль уверяет графиню: «Я не допущу его до Парижа, я поеду навстречу к графу. Мы поссоримся, я вызову его на дуэль и проколю его». Но Графиня никак не сочувствует этому плану. «Какой ужас!—восклицает она.—Я не позволю вам проколоть моего мужа. Он для меня был всегда так добр. Я перед ним кругом виновата, я могла забыть все свои обязанности, изменить ему...» Она изобретает какое-то иное средство скрыть от мужа последствия измены, но пока не сообщает его Мервилю. «Я умру со стыда, но нет иного способа»,—убеждена она.

Отрывок, таящий в себе такую огромную интригующую драматическую силу, на том и обрывается. Однако и из этих скупых пушкинских реплик у читателя составляется яркое представление о героине намечавшейся пьесы: хитрая и расчетливая, типичная питомица гнилой парижской аристократии, эта «графиня» вышла у Пушкина неподдельно-живым и выразительным персонажем.

Тема упадка и разложения дворянско-аристократической среды, как известно, особенно занимала Пушкина в тридцатые годы («Дубровский», тема о Езерском, «Пиковая дама»). Развенчание образа князя в «Русалке» и параллельное ему возвеличение крестьянского образа дочери мельника—не случайное разрешение фабулы в драме Пушкина. С другой стороны, изображение людей из «низших» сословий, пробивающих себе путь к высокому общественному положению, также типично для тематики Пушкина этих лет. Достаточно вспомнить Пугачева и пугачевцев и к ним присоединить образы Иоанны, дочери «честного ремесленника», становящейся римским папой, или сына суконщика, поэта Франца, выступающего против феодального мира, или сына палача, Жака, который в конце концов «выходит в люди» и «становится рыцарем» и т. п.—и основное направление творческого интереса Пушкина (к острым социально-конфликтным сюжетам,

в которых резко отмечается моральная и интеллектуальная сила «третьего состояния») станет ясным.

Тема упадка феодального мира и развивающейся крестьянской революции заняла внимание Пушкина в трагедии из рыцарских времен, писавшейся им примерно в 1834—1835 гг. и оставшейся незаконченной. Она обычно печатается под заглавием, данным еще «Современником» (опубликовавшим ее тотчас после смерти поэта),—«Сцены из рыцарских времен».

В литературоведении[1] отмечена зависимость этих «Сцен» от фабулы и образов пьесы Пр. Мериме «Жакерия». Однако, несмотря на некоторые сходные между «Жакерией» и «Сценами» Пушкина черты (Франц у Пушкина и Пьер у Мериме, оба поэты, влюбленные в знатных женщин, грубо отвергаемые ими и впоследствии примыкающие к восставшим крестьянам, или Клотильда у Пушкина и Изабелла у Мериме и т. д.), эти пьесы радикально отличны друг от друга. Прежде всего сразу бросается в глаза социально-психологическая целеустремленность героев «Сцен» Пушкина. Франц, Бертольд и иные представители «третьего состояния» спаяны одной идеей одоления феодалов. Ситуации героев в пьесе нашего поэта—исторически закономерны и оправданы. Восстание крестьян и взрыв замка—логичное драматическое завершение фабулы. В пьесе же Мериме нет никакого цельного крестьянского движения, а лишь даны разрозненные эпизоды борьбы и личных устремлений, обусловленных большей частью эгоистическими соображениями отдельных героев или групп. Образы пьесы не отчетливы в смысле их классовых характеристик, и весь ход несвязанных событий предопределяет безутешный финал.

Не то у Пушкина. В «Сценах» отчетливо и резко намечены социальные характеристики действующих лиц. Ярко-феодальная знать—Альбер, Ротенфельд, Клотильда. Огромная жизненная правда вложена в образы буржуазии (Мартын, Карл Герц). Своеобразны и по-пушкински

---

[1] Ценные историко-литературные комментарии к драматургии Пушкина читатель найдет в полном собрании сочинений Пушкина изд. Академии наук, 1935 г., в т. VII (работа Д. П. Якубовича, Б. В. Томашевского, Г. О. Винокура, С. М. Бонди, М. П. Алексеева и др.). Глубокая оценка драматургического наследия Пушкина дана в книге Н. Л. Бродского «А. С. Пушкин. Биография», М., 1937.

сложны Франц и старик-монах Бертольд. Франц борется за глубоко-гуманистические идеи жизни. Он,—рожденный в буржуазной обстановке,—отталкивается от нее, так как ему ненавистны «гульдены», которым поклоняется его отец. Услыхав об угрозе отца лишить его наследства, Франц равнодушно заявляет: «Твоя воля, батюшка. Делай, как хочешь...» Франц борется за уважение человеческой личности—и вот почему он предпочитает дворянский титул купеческому званию: «Дворянин, у которого нет ничего, кроме зазубренного меча да заржавленного шлема, счастливее и почетнее отца моего. Отец мой сымает перед ним шляпу,—а тот и не смотрит на него...» По мнению Франца, деньги рыцарям не нужны, пусть ими занимаются «мещане». Лучше быть «последним менестрелем» (его хоть в замках везде принимают), чем носить «презренное мещанское имя». Но и в замке, у рыцарей, Франц не находит успокоения своей требовательной, чуткой и страдающей душе. Его любовь безжалостно оскорблена. От Альбера он ничего, кроме грубостей, не видит и не слышит. Он начинает понимать, что и зависимость от отца, и зависимость от Альбера, к которому он нанялся «конюшим», лишь бы быть ближе к Клотильде,—все это в одинаковой степени нестерпимо. Не все ли равно, в чьем быть плену,—у буржуазных ли нравов и понятий или у дворянских «рыцарских» обычаев жизни, по-иному грубых и расчетливых, найденных Францем в «гордом замке», где живет «наглая благородная девица»?

Франц мужественно предводительствует вассалами, вооруженными косами и дубинами, и мстит рыцарству. Пушкин резко подчеркивает классовую ненависть сражающихся. «Подлый народ бьет рыцарей»,—подает реплику один из рыцарей. Несмотря на нависшую угрозу смерти, Франц спокоен и верит в правоту своих притязаний и чувств. На пирушке рыцарей, готовых его убить, он распевает свои песни, предваряя их заявлением: «Чего мне бояться? Пожалуй, я вам спою песню моего сочинения. Голос мой не задрожит, и язык не отнялся». По замыслу Пушкина, Франца спасает изобретение Бертольдом пороха. Бертольд взрывает замок, в котором был заточен Франц.

«Сцены из рыцарских времен», таким образом, должны были воплотить грандиозную идею автора: жалки и пошлы все расчетливые доводы жизни и меркантильные нравы

буржуазии. Ограниченность мышления всех этих Мартынов и Карлов презрительно осуждена в пьесе. Не менее презренны и гнусны и все «рыцарские» гнилые «добродетели». Бездушие и жестокость аристократии также разоблачены в пьесе Пушкина. И вот над этими отталкивающими явлениями в пьесе Пушкина возвышаются образы Франца и Бертольда. Их отличает прежде всего смелость и трепетность мысли. Франц—человек борьбы. В нем упорная воля и несдающаяся страсть. Он герой с чутким социальным сознанием. На стороне же Бертольда—острота ума, мучительно ищущего истину, изобретательский талант. Любопытно, что к одному из рыцарей Пушкин в плане пьесы применил характеристику: «воплощенная посредственность». Это обозначение контрастно оттеняет оригинальность, свежесть и жизненность таких образов, как Франц и Бертольд.

«Сцены из рыцарских времен»,—несмотря на свою незавершенность и неотделанность,—значительнейший памятник драматургии Пушкина. О «Сценах из рыцарских времен», как и о «Скупом рыцаре», Чернышевский правильно заметил, что в них «верность всех подробностей тому веку и той стране, к которой относится действие, так же удивительна, как и поэтическое достоинство».

Эти «Сцены» не окончены поэтом, но ясно, что Пушкин намечал широкий план трагедии, воспроизводящей излюбленную его тему—острый социальный конфликт, в данном случае столкновение крупной феодальной знати с мелкими землевладельцами (вассалами) и крестьянством. Значительное место в трагедии уделил Пушкин и судьбе выходца из мещанства, отстаивающего свое право «дышать одним воздухом с дворянином». В «Сценах из рыцарских времен», которые писались одновременно с работой Пушкина над «Капитанской дочкой» и после «Дубровского» и «Медного всадника» (все это не надо упускать из виду), поэт стремился, продолжая линию «Бориса Годунова», дать н а р о д н у ю, массовую драму, с резкими, реалистически очерченными характерами.

С чисто шекспировской широтой и сложностью охвата исторической эпохи Пушкин подошел к своей теме. Сохранившийся (написанный по-французски) план намечавшейся драмы раскрывает сюжет ее: сын купца-суконщика поэт Франц любит знатную девицу Клотильду, бежит из родительского дома и становится оруженосцем

в замке отца своей возлюбленной. Но та им пренебрегает, и его прогоняют из замка. «Он приходит к суконщику,— конспектирует Пушкин.—Гнев и увещания старого буржуа. Приходит брат Бертольд. Суконщик журит и его. Брата Бертольда хватают и сажают в тюрьму. Бертольд в тюрьме занимается алхимией—он изобретает порох. Бунт крестьян, возбужденный молодым поэтом. Осада замка. Бертольд взрывает его. Рыцарь—воплощенная посредственность—убит пулей. Пьеса кончается размышлениями и появлением Фауста на хвосте дьявола (изобретение книгопечатания—своего рода артиллерии)».

Восстание крестьянства—по Пушкину—было обречено на неудачу, но в борьбе крестьян поэт прозревал их конечную победу. На их стороне моральная правота и изобретательский талант, и они при помощи пороха разрушают рыцарские твердыни, освобождая своего вождя—Франца. Книгопечатание должно было быть истолковано, как новая культурная сила, способная обеспечить нравственное перерождение и прогресс человечества. Вместе с тем в намечавшейся драме проводилась мысль об обреченности рыцарской—дворянской—идеи. Феодализм сходит с лица земли; у рыцарей—«голые замки», они «с голоду свищут», а на стороне энергичных Францев и Бертольдов—все будущее с его техникой и химией. Они хотят открыть perpetuum mobile.

Пушкин несомненно замыслил сложнейшую историческую пьесу и хотел по-шекспировски, детально и многопланно, показать борьбу в классовом обществе, жизнь которого вся построена на неравенстве и зависти («В первом семействе уже мы видим неравенство и зависть»,— рассуждает Бертольд).

Любопытно, что новая пьеса строилась Пушкиным на прозе, хотя первый приступ к ней и был сделан стихами. Пушкин быстро отошел от стихотворной формы. Это наводит на мысль о том, что поэт хотел сосредоточить свое внимание исключительно на разрешении сложных мотивов и ситуаций пьесы, не употребляя лишних творческих усилий на стиховую чеканку пьесы. Забота о полноте общественно-психологического анализа в разрабатываемых сюжетах «клонила» Пушкина к «суровой прозе». А этот анализ вызывался все более и более развивавшимся интересом поэта к сложным социально-конфликтным темам.

Они освещали, в глазах поэта, жизнь широких народных масс. Судьба народная и судьба человеческая все глубже и глубже волновала творческую мысль Пушкина.

5

Примерно в те же годы (1834—1835) Пушкин уделил внимание драматургическому замыслу, основывавшемуся на легенде о женщине-папе Иоанне VIII, якобы занимавшей папский престол в IX веке (между папами Львом IV и Бенедиктом III). В эту легенду, настойчиво оспаривавшуюся в европейской историографии (Блонделем и др.), Пушкин внес некоторые свои мотивировки и фактические изменения. Так будущая папесса Иоанна из дочери миссионера (из города Майнца или Ингельгейма) превращена им в «дочь честного ремесленника». Пушкин в плане драмы подчеркивает ее «ученость», которой дивится отец. Жанна—гордость отца, заботящегося и преданного ей. Она, по Пушкину, «чудо семьи» («le prodige de famille»). У нее—«страсть к знанию». Она стремится попасть в университет и поступает туда, искушенная «демоном знания» («le démon du savoir»), под именем Жана Майнцского. Она отдается науке, защищает диссертацию и становится доктором. Попутно в университете она переживает неясную из плана трагическую любовь к какому-то «молодому испанскому дворянину». Ремарки поэта: «любовь, ревность, дуэль» проливают весьма тусклый свет на университетское увлечение героини. Возможно, что эта любовь определяет дальнейшую судьбу Иоанны. Она попадает в монастырь настоятелем и тут проявляет свой суровый и строгий характер. Монахи на нее «жалуются». Но слава ее возносит все выше и выше. Она достигает кардинальского звания, и когда умирает папа, конклав в Риме избирает папой именно ее. В третьем действии Иоанна «скучает». Надо думать, ее не удовлетворяют слава и папские обязанности. От жизни она не получила того, что хотела. В Риме появляется снова ее университетский друг, «испанский дворянин», которого теперь назначили «испанским посланником» при папском дворе. Снова—любовь и ревность. Иоанна угрожает своему другу инквизицией. Тот обещает из мести разоблачить ее. В конце концов она становится его любовницей. Где-то «между Колизеем и монастырем» она рожает (по данным легенды роды про-

изошли во время одной торжественной процессии в Риме и вызвали неслыханный скандал). План задуманной пьесы заканчивается ремаркой автора: «дьявол ее уносит».

Как мы знаем, этот дьявол фигурирует и в «Сценах из рыцарских времен». Там он появляется тоже в конце пьесы и на своем хвосте приносит Фауста, который должен выступить в роли распространителя книгопечатания (вариант легенды о Фаусте, сподвижнике Гуттенберга, был известен еще Карамзину).

Несомненно, тени драматургии Гете реют над этими замыслами Пушкина. В приписке поэта к плану пьесы об Иоанне стоят такие строки: «Если это будет драмой, она слишком будет напоминать „Фауста“.—Лучше сделать из этого поэму в стиле „Кристабель“, или же в октавах». («Кристабель»—фантастическая поэма Кольриджа, 1816). Но,—как это установлено в литературоведении,—и другие источники несомненно питали замысел Пушкина о папессе Иоанне. Мистерия Дитриха Шернберга «Апофеоз первосвященника римского Иоанна VIII» (сохранилась в библиотеке поэта), в которой юная Ютта, получив папскую тиару, «погибает жертвой своей беременности, и бес нераскаянности уносит ее душу в ад», а также, возможно, комедия Леже «Папесса Жанна» (шла в конце XVIII века в Париже, в пору революции) и переработанный из нее Симоненом и Незелем водевиль под таким же заглавием и поэма итальянского поэта Касти «Папесса» в какой-то степени составили круг вдохновляющих поэтических материалов для Пушкина.

Для нас важно осмыслить всю широту и сложность затеянного Пушкиным огромного драматургического полотна. Сопоставив замысел о папессе Иоанне с сюжетом трагедии из рыцарских времен (работа одних и тех же лет), мы можем связать их общей идейной устремленностью поэта. Как в «Сценах из рыцарских времен» Пушкин отдает все свои симпатии изобретателям пороха и мужественным рационалистам-революционерам типа Франца и апофеозирует величайшую «артиллерию»—книгопечатание, так и в фабуле о папессе Иоанне он рассматривает трагедию женщины, отдающей себя на служение разуму, науке и прогрессу, но вовлекаемой силой неумолимых обстоятельств и условий жизни в деятельность и карьеру, решительно не соответствующую интересам этого диссертанта и доктора.

Жизнь заставила ее ради науки притвориться мужчиной (иначе бы она не попала в университет), но эта цена оказалась непомерно и трагически высокой. Та же жизнь не дала ей возможности осуществить свои мечтания в области разума («страсть к знанию»). Глубокий ум и строгий нрав были растрачены на чуждое ей дело. Жизнь, в которой ей было «скучно», разбила ее планы, дьявол (Мефистофель) унес ее, как погибшую на земле Гретхен, обещая ей апофеоз в царстве мысли.

Пушкин, как известно, жил «уроками афеизма». Религия не вызывала с его стороны глубокого отклика. Наоборот, ирония в отношении религии и церкви—характерная черта в лирике и высказываниях поэта. В пору написания «Гавриилиады» и ярко-антирелигиозного стихотворения В. Л. Давыдову («Меж тем как генерал Орлов...») Пушкин в своих заметках по истории Петра I и Екатерины II высказал ту мысль, что в России монахи распространяли книжность и, следовательно, и просвещение, а на Западе, «в землях римско-католических», влияние духовенства было «пагубно». Там оно, «признавая главою своею папу, составляло особое общество, независимое от гражданских законов, и вечно полагало суеверные преграды просвещению».

Эти «суеверные преграды просвещению»—тема и драмы о папессе Иоанне. В сложной исторической коллизии Пушкин ищет разрешения проблемы: «наука—любовь—религия». История не дала и не могла дать ему материала для реального разрешения этой проблемы. Но поэт, столь ценивший человеческую мысль и разум, решил в своей пьесе показать, насколько этот разум мало ценится людьми, насколько он страдает от соприкосновения с жизнью, как трудно служить ему в условиях феодально-капиталистической действительности. Папесса Иоанна погибает, но ее урок жизни останется в памяти веков. Демон знания, который искушал ее в жизни, увенчивает ее и в бессмертии.

К сюжетам о борьбе крестьянства с рыцарством и о папессе Иоанне примыкает также и сюжет о старом палаче и его сыне (сохранился отрывок, начинающийся словами: «От этих знатных господ покою нет и нашему брату тюремщику...»). Тяготение этого сюжета к предыдущим сказывается в том, что и здесь Пушкина интересует контрастное изображение «знати» и «простых людей». Из плана

пьесы, написанного по-французски, видно, что ход событий в ней Пушкин успел в достаточной степени продумать и уточнить. «Вельможа,—рассказывается в этом плане,—виновный в государственной измене и присужденный к смерти, ждет в тюрьме дня своей казни и т. д. Палач и его сын оба присутствуют при прощании знатного семейства. Дочь падает в обморок, молодой человек оказывает ей помощь. Сцена эшафота. Молодой человек возвращается к родителям, чтобы проклясть их и покинуть навсегда. Гнев старого палача. Молодой человек поступает на службу к князю. Он выходит в люди. Он делается рыцарем и т. д. Он встречает на турнире дочь осужденного и т. д. Он получает ее руку и т. д.». Такова фабула.

Видимо, в центре пьесы должен был стоять эпизод с проклятием со стороны молодого человека, отец которого, палач, по обычаям эпохи передавал по наследству свою профессию сыну. Сын же видит в этой профессии печать проклятия. Она мешает ему жить и любить. Он исполнен негодования к обычаям времени и преодолевает их.

Он «выходит в люди».

Жуткое впечатление производит сохранившийся монолог тюремщика, недовольного тем, что приговоренному к смерти знатному вельможе, графу Конраду, чересчур много оказывается внимания со стороны начальства и близких его родных. «Я у него на посылках... С тех пор, как судьи приговорили его к смерти,—так тюрьма моя сделалась трактиром»,—возмущается тюремщик. Иного мнения он о «простых людях». «Простых людей, слава богу, мы вешаем каждую пятницу, и никогда с ними никаких хлопот. Прочтут им приговор, священник причастит их на скорую руку, дадут бутылку вина, коли есть жена или ребятишки, коли отец или мать еще живы, впустишь их на минуту, а чуть лишь слишком завоют или заболтаются, так и вон милости просим. На рассвете придет за ними Жак, палач,—и все кончено».

Реализм намеченной драмы, несомненно включавшей в себя сложнейшие ситуации и чувствования героев, может быть поставлен в один ряд с таким же реалистическим отрывком-диалогом, написанным на смежном с предыдущим листке бумаги и начинающимся словами: «И ты тут был?» В нем какой-то граф ведет пространный разговор

с кровельщиком Гаспаром Диком о заработке и семейном положении последнего. Гаспар Дик недоверчиво и осторожно отвечает графу. Этот отрывок—последний фрагмент, оставшийся от драматургических замыслов поэта последних лет его жизни.

Как мы видим, драматургия Пушкина—явление столь же сложное и широкое, как и его лирика и эпика. Она отнюдь не исчерпывается датами писания «Бориса Годунова» или «маленьких трагедий» поэта. В течение всей его творческой жизни тревожила она внимание его—старого записного «театрала».

В литературном наследии Пушкина-драматурга числятся законченные одна трагедия («Борис Годунов»), 4 пьесы «малой формы» («Скупой рыцарь», «Моцарт и Сальери», «Каменный гость» и «Пир во время чумы») и неоконченные драмы «Русалка» и «Сцены из рыцарских времен», а также не менее 15 драматических замыслов (к восьми из них Пушкин определенно приступал). В этом же литературном ряду можно поставить и диалогические поэмы и отрывки Пушкина: «Цыганы», «Сцена из Фауста», «Полтава» и «Анджело».

Жизнь Пушкина-драматурга замыкается его последним предсмертным письмом к писательнице А. Ишимовой, и в нем заключена и последняя забота поэта о «драматическом роде», о театре. Посылая ей книгу четырех английских драматургов (Мильмана, Боульса, Вильсона и Б. Корнуола), Пушкин просит Ишимову заняться переводами пьес Б. Корнуола: «Вы найдете в конце книги пьесы, отмеченные карандашом, переведите их, как умеете,—уверяю вас, что переведете как нельзя лучше».

Драматургия Пушкина на протяжении всего XIX века числилась в умах российской записной театральной «критики»—«несценичной»...

Автор «Бориса Годунова» не вместился в рамках своего класса и всей окружавшей его действительности. Он опередил ровно на сто лет те театральные «вкусы» своих современников, какие так тягостно давили на его творческое сознание.

Советский читатель и зритель воспринимает драматургическое наследство, Пушкина, как революционный этап в развитии русской драмы и театра, отразивший всю силу стремления нашего поэта к реальным восприятиям жизни, к глубокой индивидуализации человеческих образов,

взятых из живой современности и из остропроблемных, волнующих и полных борьбы исторических эпох.

Революционным оказался в творческих исканиях Пушкина самый метод исторического и бытового изображения жизни («парнасский афеизм»). Революционной оказалась и тематика великого поэта, использованная им в его драматических опытах.

Таким образом, драматургическое наследие Пушкина, которому поэт посвятил значительную часть своей творческой жизни и которому придавал решающее значение в судьбах русского театра, явно противоречило всей казенной программе творчества, осуществлявшейся ставленниками русского самодержавия на протяжении всего прошлого века.

Пушкин-драматург пришелся не только не ко «двору», но всей своей творческой сущностью противостоял целому строю русской государственности, ее политике в области искусства, ее цензурным тискам и затхлым театральным вкусам и приемам. Отсюда проистекает драма Пушкина-драматурга. Этим определяется «неудача» театра Пушкина.



Декорация 2-й картины I акта балета Дидло «Руслан и Людмила» в петербургской постановке 1824 г.

X. ДРАМЫ ПУШКИНА НА СЦЕНЕ ПРИ ЖИЗНИ ПОЭТА

1

Писание драматических опытов сопровождалось у Пушкина законными заботами о театральной судьбе создаваемого произведения. Он беспокоится о сценических претворениях своего литературного материала и даже сам иногда заранее намечает исполнителей ролей в своих драматических работах. Так, например, роль Марины в «Борисе Годунове» он готовит для А. М. Колосовой. П. А. Катенин сообщал ему 6 июня 1826 г.: «Она с охотой возьмется играть в твоей трагедии, но мы оба боимся, что почтенная дама цензура ее не пропустит, и оба желаем ошибиться». Роль скупого рыцаря он отдал (уже в предсмертные свои месяцы) В. А. Каратыгину.

Вся драматургическая работа поэта проходила под знаком мощного стремления не только обновить формы драматических произведений, но и реально—на примерах театральной практики—показать и утвердить новый поэтический стиль.

Великий драматург, однако, оказался явным «неудачником» на сцене. В сущности, ровно сто лет пришлось ждать поэту того дня, когда его драматургические опыты стали наконец «любезны» и театру, и зрителям—в иной, социально-преображенной, обстановке.

Злоключения Пушкина-драматурга должны быть исторически объяснены. Пушкин без сцены—явление социального порядка. Обратимся к фактам, нас интересующим.

Позорно скудны эти факты в области постановок пушкинских драматических опытов при жизни поэта.

Первая по времени написания драматическая работа Пушкина «Борис Годунов» претерпела, как известно,

неслыханные издевательства со стороны солдафонской цензуры самого Николая I. Поэта хотели заставить переделать драму в роман. При этом еще «с нужным очищением». «Я щитаю,—начертал свою резолюцию царь,—что цель г. Пушкина была бы выполнена, если бы с нужным очищением переделал комедию свою в историческую повесть или роман на подобие Валтера Скотта».

Только в декабре 1830 г. появился в печати «Борис Годунов», изданный самим поэтом, «с дозволения правительства», как было оговорено на обороте заглавного листа.

Пушкину (утверждает в своих «Воспоминаниях» Катенин) очень «хотелось видеть свою пьесу на сцене», но он сомневался в возможности постановки ее [1].

Вслед за цензурными мытарствами в связи с публикацией «Бориса Годунова» неминуемо шли и мытарства постановочные. В деле удушения трагедии Пушкина объединились на долгие годы печать и театр николаевской России.

Первая робкая попытка постановки одной лишь сцены «Ночь. Сад. Фонтан», относящаяся к 1833 г., исходила от Малого театра. В мемуарах А. М. Каратыгиной («Мое знакомство с А. С. Пушкиным») мы находим сообщение о том, как А. М. и В. А. Каратыгины, исполняя желание самого поэта, горячо взялись за разучивание ролей Самозванца и Марины. Просьба о постановке пошла по жандармской и цензурной линиям. Цензор Е. И. Ольдекоп в своем заключении так обосновал отрицательное отношение к постановке (подлинник по-французски): «Так как решение его величества ясно доказывает, что эта пьеса не должна быть представлена на театре, я отказал в разрешении поставить выдержки из книги, которые петербургские актеры выбрали для сцены; по этой же самой причине выдержка, представленная государственным театром в Москве, должна быть запрещена»[2]. А. М. Каратыгина с грустью вспоминает: «Несмотря, однако, на наши многочисленные личные просьбы, гр. А. Х. Бенкендорф с обычной своей любезностью и извинениями отказал нам в своем согласии: личность Самозванца была тогда запрещенным плодом на сцене».

---

[1] «Литературное наследство», вып. 16—18, стр. 641.

[2] Из протокола за 1833 г. Гл. управл. по делам печати. См. также П. А. Каратыгин. Записки, изд. Academia, 1930, т. II, стр. 284.

НА БОЛЬШОМЪ ТЕАТРѢ.

Сего дня въ Среду, 27 Генваря, Россійскими Придворными Актёрами представлены будутъ

въ пользу Актера Г. Брянскаго

ВЪ ПЕРВЫЙ РАЗЪ:

МОЦАРТЪ И САЛЬЕРИ,

Драматическія сцены, въ стихахъ, соч. А. С. Пушкина.

ДѢЙСТВУЮЩІЯ ЛИЦА:

Моцартъ . . . . *Г-нъ Сосницкій.*
Сальери . . . . *Г-нъ Брянскій.*

За онымъ послѣдуетъ въ первый же разъ:

БѢДОВЫЙ МАСКАРАДЪ

или ЕВРОПЕЙСТВО ТРАНЖИРИНА,

Новая комедія въ четырехъ дѣйствіяхъ, съ водевильными куплетами, соч. Князя А. А. Шаховскаго; происшествіе въ маскарадѣ взято изъ комической поэмы: расхищенныя шубы. Въ маскарадѣ будутъ танцовать: Allemande г. Гольцъ и г. Дюръ замаскированный дамой; Мазурку Гг. Эбергардъ, Шелиховъ сб. Артемьевъ и Марсель, и г-жи Телешова б., Авошникова, Ланзеръ и Азарова, г. Шелиховъ м. и г-жа Телешова м. по Руски

ДѢЙСТВУЮЩІЯ ЛИЦА:

Транжиринъ . . . . *Г-нъ Брянской.*
Кирбитова, сестра его . . . . *Г-жа Ежова.*
Всеволодъ Рославлевъ, братъ ея зятя *Г-нъ Дюръ.*
Степанъ Борисовичъ Адашевъ, его дядя *Г-нъ Борецкой.*
Г-жа Ухлова, вдова . . . . *Г-жа Сосницкая.*
Ксенофонтъ Панкратіусъ, ученый секретарь . . . . *Г-нъ Рославской.*
Чупксенчъ, библіотекарь . . . . *Г-нъ Великимъ.*
Лучини, Итальянецъ, музыканты *Г-нъ Сосницкій*
Коротай, доктоpъ самоучка . . . . *Г-нъ Петровъ м.*
Конча, слуховикъ . . . . *Г-нъ Семихатовъ.*
Абдулъ, камердинеръ . . . . *Г-нъ Воротниковъ.*
1-я } маски . . . . *Г-нъ Пиконовскій.*
2-я } маски . . . . *Г-нъ Григорьевъ м.*
3-я } маски . . . . *Г-нъ Коротыгинъ м.*
4-я } маски . . . . *Г-нъ Радинъ.*
5-я } маски . . . . *Г-нъ Сосновскій.*
6-я } маски . . . . *Г-жа Телешова б.*
Швейцаръ . . . . *Г-нъ Бекеръ 2.*
Слуга Рославлева . . . . *Г-нъ Алексѣевъ.*
Маски, музыканты и слуги.

Въ заключеніе спектакля дань будетъ:

ДЕВКАЛІОНОВЪ ПОТОПЪ

или МЕРКУРІЙ ПРЕДЪЯВИТЕЛЬ.

Афиша первого представления «Моцарта и Сальери» в Петербургском Большом театре в 1832 г.

Это «любезное» запрещение надолго отшибло охоту просить цензурное ведомство о разрешении постановки «Бориса Годунова». Только в 1866 г. артистка Снеткова заявила о желании дать «запретную» пьесу на сцене. Главное управление по делам печати, не возразив принципиально, поставило решительное условие: «личности патриарха, игумена и монахов вообще, а равно монастырские обрядности, равно как и все атрибуты церковного и монастырского чина, должны быть исключены из текста пьесы» [1].

Пушкин продолжал оставаться вне сцены. Лишь в 1870 г. была осуществлена в России постановка пушкинской «Комедии о настоящей беде Московскому государству». Сорок пять лет она пролежала под запретом.

Из всех пьес Пушкина лишь одна «Моцарт и Сальери» появилась на сцене при жизни автора (так сказать, в чистом виде, без какого-либо «приспособления» для сцены).

Это было в 1832 г. В это время сгорел драматический Малый театр в Петербурге (тогда в столице России были Большой и Малый императорские театры, в которых поочередно ставились драмы, оперы, балеты, французская и немецкая драма и водевили). На месте сгоревшего был выстроен по проекту Росси Александринский театр, но открытие его осуществилось только 31 августа 1832 г. драмой М. Крюковского «Пожарский». «Моцарта и Сальери» поставили поэтому в Большом театре вместе с комедией Шаховского «Бедовый маскарад» и водевильчиком его же «Девкалионов потоп», причем «Моцарт и Сальери» шел в спектакле первым.

Представление состоялось 27 января в бенефис актера А. Брянского, который играл Сальери (Моцарта исполнял Сосницкий). Спектакль в целом прошел с успехом, но «Моцарта и Сальери» тогдашние зрители почти не заметили. Правда, то, что пушкинская «маленькая трагедия» шла в спектакле первой, сыграло свою роль, и не даром «Северная пчела» с возмущением писала о шуме и кашле, стоявших в театре благодаря опаздывающей и еще не сосредоточившейся на представлении публике. Тем не менее та же газета утверждала, что «сцены „Моцарт и Сальери“ созданы для немногих» (и «эти немногие не могли насладиться ими вполне»...). Пушкин не дошел до

---

[1] Н. Дризен. Драматическая цензура двух эпох, стр. 222.

зрителя,—это несомненно и подтверждается еще тем обстоятельством, что «Моцарт» был повторен только один раз (1 февраля), в то время как дирекция императорских театров как правило все новые постановки давала не менее трех раз подряд. «„Моцарт и Сальери“ был игран, но без успеха»,—пишет в своих воспоминаниях П. А. Катенин.

В дни постановки «Моцарта и Сальери» Пушкин был в Петербурге, но мы не обладаем никакими данными о том, заглянул ли поэт в Большой театр, чтобы увидеть свое литературное детище воплощенным на сцене [1].

Неудача постановки «Моцарта и Сальери» должна быть оттенена на фоне значительных успехов тех произведений поэта, которые были в свое время «приспособляемы», то есть переделываемы для сцены.

В начале двадцатых годов имя Пушкина стало уже популярным. Шум и споры вокруг «Руслана и Людмилы» и далее успех «Кавказского пленника» и «Бахчисарайского фонтана» обеспечивали внимание ко всем новинкам печати и театра, скрепленным именем поэта. И театральные дельцы быстро поняли, что уже «пора» использовать Пушкина на сцене.

Жанр переделок был чрезвычайно распространен в пушкинскую эпоху (им, пожалуй, пробавлялись российские театральные подмостки и в течение всего прошлого века). Иногда эти «переделки» осторожно и культурно пользо-

---

[1] До нас дошел лишь один (и то не внушающий полного доверия) рассказ о посещении Пушкиным спектакля «Керим-Гирей». Дочь П. Мочалова передает в своих «Воспоминаниях»:

«Однажды давали «Бахчисарайский фонтан» с отцом моим в роли Керим-Гирея. На этот раз и Пушкин был в театре. Все с напряженным вниманием следили за ходом пьесы. Но вот дошло до того места, когда Зарема спрашивает Марию:

Ужели так она прекрасна?
Ужели свет ее очей
Светлее солнечных лучей?

И когда Мочалов начал свой монолог:

Ее пленительные очи
Светлее дня, чернее ночи,

то Пушкин вскочил с места и сказал чуть не вслух:

— Совсем заставил меня забыть, что я в театре».

(Е. П. Шумилова: «Воспоминания», «Ист. в.» 1896 г., октябрь, стр. 102.)

вались текстом оригинала, но большей частью всевозможные закулисные сочинители пьес занимались прямым литературным мародерством, производя тяжелые разрушения подлинников и извращая в угоду всяким якобы сценическим требованиям и «красотам» сюжетную и идейную линии оригинальных произведений. Из самых незначительных по размеру литературных опусов известных авторов они выкраивали длиннейшие «драмы» и «феерии» и доводили дело (как у Шаховского) до весьма прибыльных «трилогий». Из какой-нибудь «Людмилы» Жуковского получалась «драма в... трех отделениях». При этом все внимание либреттистов направлялось на «приумножение эффектов», которые должны были (так некогда говорил Гораций) «раздвинуть челюсти зрителям». Введение вставных музыкальных и плясовых номеров (по типу зингшпильных представлений), изобретение новых персонажей и ситуаций, дающих обильную пищу для фантазии постановщика, актеров, декоратора и бутафора,—вот какие были и права и обязанности у пресмыкающихся перед дирекцией театров и «почтенной публикой», наполнявшей кресла, театральных поставщиков.

Первыми жертвами приспособления Пушкина к сцене стали поэмы «Руслан и Людмила» и «Кавказский пленник». «Кавказский пленник» вышел в свет в конце августа 1822 г., а 15 января следующего года, то есть пять с небольшим месяцев спустя, в Петербурге на сцене Большого театра был уже поставлен балет на эту пушкинскую тему.

Автором его музыки явился популярный в то время капельмейстер императорских театров, весьма плодовитый компилятор в области музыки и пения, итальянец Катерино Кавос, а балетмейстером—общепризнанный хореограф, запечатленный в «Евгении Онегине», Карл Дидло, со времени которого, по мнению балетоманов пушкинской поры, «наша Терпсихора ожила».

Афиша торжественно вещала о новом достижении Кавоса и Дидло: «Кавказский пленник или тень невесты, большой, древний, национально пантомимный балет, в 4 действиях, с великолепным спектаклем, украшенным играми, сражениями, маршами, явлением теней» и т. д.

Постановка балета была исполнена пышности и всяких феерических причуд. Рецензент, известный в то время «дансер» и либреттист Глушковский, восхищался декора-

циями и бутафорско-реквизиторской стороной. «Местность, нравы, дикость и воинственность народа»—все это, по его мнению, было схвачено в балете. Как это было «схвачено», можно судить по составу действующих лиц балета: Ростислав, славянский князь, Кзелкаия, черкешенка, Гориславa, невеста князя, и т. п.

Пушкинский «пленник» в громоздкой любовной ситуации балета перелицован. А черкешенка спасена от гибели в реке собственными руками Дидло, который с трогательной режиссерской заботливостью заставил ее выйти замуж за другого. Костюмы были сделаны по затейливым выдумкам Бабини, и последний акт, оканчивавшийся массовым славяно-русским танцем, в котором участвовали все первые танцовщицы, являл собою зрелище причудливых красок и световой игры. Это окончательно покоряло зрителей. Балет нравился и шел в течение нескольких лет (судя по хронике «Северной пчелы», он много раз ставился в 1824 г., шел 6 января, 5 февраля и 14 апреля 1825 г. и в последующие годы). Театральный критик и рецензент Р. Зотов так выхваливает его в своих воспоминаниях: «Кавказский пленник, взятый из известной поэмы Пушкина, замечателен был по эпизоду невесты, коей тень была новым и прекрасным явлением в области вымыслов, а характерные танцы 3-го и последнего актов принадлежали к нашим лучшим национальным представлениям»[1].

Общее признание, как исполнительницы роли черкешенки, заслужила Авдотья Ильинична Истомина,—та самая балерина (родилась в один год с Пушкиным), которой увлекался поэт в Петербурге и о которой продолжал думать, находясь в ссылке (о ней вспоминает он в первой главе «Евгения Онегина»). Тот же Зотов находит, что она была «воздушна, пламенна, восхитительна, одним словом, достойна пера Пушкина». Выделился, как исполнитель, также и бенефициант трагический мимик Авг. Л. Огюст (Пуаре).

В дни постановки «Кавказского пленника» Пушкин томился в Кишиневе. Разлука с представителями и представительницами веселящейся столицы, с театральным Петербургом мучительно отзывалась на настроении поэта. Цитованные нами его вопросы в письмах к Н. И. Гнедичу и Я. Н. Толстому за 1822 г. «Что Всеволожские? Что Ман-

---

[1] «Репертуар русского театра», 1840, т. 2, кн. 9, стр. 36.

суров? Что Барков? Что Сосницкий? Что Хмельницкий? Что Катенин? Что Шаховской? Что Ежова? Что Гр. Пушкин? Что Семеновы? Что Завадовский? Что весь театр?» и его утверждение: «Мне брюхом хочется театра...» выдают тревогу и тоску поэта, оторванного от артистического мира столицы.

В ссылке он следил за театральными новинками и дебатами и, едва прослышав о постановке «Кавказского пленника», просит брата Льва 30 января 1823 г.: «Пиши мне о Дидло, об Черкешенке-Истоминой, за которой я когда-то волочился, подобно Кавказскому пленнику...» Под игривой и беззаботной внешностью в его письмах проступала скука. «Кюхельбекерно мне на чужой стороне»,—проговаривается он в том же письме своему «благоразумному Левиньке». Только пребывание в Одессе внесло оживление в душу поэта. «Ресторация и итальянская опера» напомнили ему старину и «обновили душу»,—так он говорит о себе в письме к брату 25 августа 1823 г. Он «нигде не бывает,—кроме в театре».

В Петербурге, между тем, на балетной сцене готовилась новая постановка, связанная с творческим делом Пушкина. Тот же Дидло вместе с Глушковским решили использовать на этот раз фабулу «Руслана и Людмилы». Музыку к балету написал капельмейстер Ф. Е. Шольц. Это было типичное для того времени «представление с большими очарованиями», рассчитанное на незатейливые и простодушные вкусы и потому обильно уснащенное «волшебной» отсебятиной. На сцене фигурировали волшебницы Злослава, Змеяна и Зломира, обольщающие Руслана и старающиеся помешать счастью его и Людмилы, Черномор сделан был вдвое коварнее против оригинала и метался по сцене с целым штатом чудовищ (Злотвор, Чертовид, Ядомир), пока его не «низвергли» витязи с такими же старославянскими именами. Афиша совершенно точно характеризовала весь колорит спектакля: «Низвержение Черномора, злого волшебника, большой волшебно-героический балет в 5 действиях, украшенный великолепным спектаклем, с сражениями, маршами, превращениями, полетами, машинами» и т. п.

Балет впервые был поставлен еще в Московском государственном театре на Моховой ул. 16 декабря 1821 г. (бенефис балерины Г. Глушковской), а 8 декабря 1824 г. на сцене Большого театра в Петербурге шел вслед за

«оперой-водевилем» «Странное похищение» (перевод с французского Таскина). В спектакле снова блеснула Истомина, исполнявшая Людмилу, и выделились Огюст—князь Киевский и Гольц—Руслан. Конечно, и слава самого Дидло еще более прибавила в весе. Танцы и смена мизансцен вполне оправдывали мнение Пушкина о том, что балеты Дидло «исполнены живости воображения и прелести необыкновенной».

Так же, как и «Кавказский пленник», «Руслан и Людмила» Шольца—Дидло удержалась на петербургской и московской сценах в течение ряда лет. Театральная хроника той поры зарегистрировала представления этого балета вплоть до 1832 г. (27 и 29 октября в бенефис Алексис) и через небольшой перерыв в конце тридцатых годов. В 1831 г. было напечатано и либретто «Руслана и Людмилы», написанное Глушковским.

Почти одновременно с хореографическим приспособлением «Руслана и Людмилы» для сцены, за ее драматургическую переработку принялся Шаховской—тот самый присяжный драматург пушкинской поры, о котором Грибоедов писал (17 октября 1824 г.) П. А. Катенину: «Ни одна сказка, ни басня не минует его рук, все перекраивает в пользу Дюр, Брянского и пр.».

Шаховской перекроил «Руслана и Людмилу» в «волшебную комедию в стихах» и в смысле времени постановки перегнал «Низвержение Черномора» Глушковского—Дидло. Его «Финн» (так называлась новая переделка) был поставлен на петербургской сцене 7 ноября 1824 г. Это была не только безвкусная и бездарная литературная стряпня, но она даже и с точки зрения театральных требований и изобретательности не отличалась достойным и свойственным Шаховскому мастерством [1]. Мы располагаем данными о том, что эта пьеса (ее автор называл «эпизодом из „Руслана и Людмилы“») удержалась на Большом театре лишь в течение 1825 г. (постановки 23 апреля, 22 мая и др.) и только изредка появлялась в последующие годы.

---

[1] В «Русской Талии» за 1825 г., изд. Ф. Булгарина, помещены вместе с отрывком. из «Горя от ума» Грибоедова и др. пьесами и отрывки из «Финна»: часть I. Пастух, часть II. Герой и часть III. Колдун. В этом многословном «Финне» Тавальса (финна) играл Брянский, Гандо—его брата-рыбака—Рамазанов, Бельзея—внука чародея Бутунтая—Ежова, ее дочь Наину—Дюрова. Наина бегала все время по сцене и на тысячу ладов произносила: «Пастух, я не люблю тебя».

Несколько «занимательнее» вышли у Шаховского две других переделки из Пушкина. Мы имеем в виду его «трилогию в 5 действиях», составленную на материале «Бахчисарайского фонтана», под названием «Керим-Гирей» (напечатана в «Текущем репертуаре русской сцены», 1841, № 10, изд. при «Пантеоне русского и европейских театров») и «Хризоманию», в которой был использован сюжет «Пиковой дамы».

Шаховской пытался осуществить на практике мысль о комбинированном спектакле, в котором бы декламационная сторона тесно сливалась с музыкальной. В одном из своих театральных рассуждений на этот счет он высказал желание дожить до того времени, когда «музыка, соединенная со стихотворением, составит целое высокое творение, принадлежащее исключительно нашему театру»[1]. Переделка «Бахчисарайского фонтана», в котором Шаховской не мог не заметить элементы глубокой музыкальности, соединяла в себе драматические и музыкальные части спектакля. Музыка была написана К. Кавосом. Трилогия «Керим-Гирей—крымский хан» состояла из пьес: «Татарский стан», «Польский замок», «Бахчисарайский фонтан» и в таком сюжетно-осложненном виде шла впервые на сцене Большого театра в Петербурге 28 сентября 1825 г. Спектакль, видимо, пришелся по вкусу столичным театралам и меломанам. В нем еще и еще раз выразительно прозвучала трагическая речь Е. Семеновой (Зарема) и Каратыгина (Керим-Гирей), не плохи оказались в новых ролях и бенефициантки спектакля (Дюрова и Азаричева), и Брянский (Хамид), и Бобров (Юсуф-Мурза). Современники и рецензенты единодушно отмечают успех Семеновой в монологе

Я гибну. Выслушай меня...,

который актриса произнесла «с большой энергией». Покорила всех и «нежность» исполнения Дюровой роли Марии—«дочери польского князя Владимира». И такой театроман, как С. Т. Аксаков, вернулся домой после спектакля «в полном восхищении». Всего более любопытен, однако, отзыв летописца театра, который пролил свет в самый зрительный зал театра: «Первые ряды кресел были

---

[1] «Русская Талия», СПБ, 1825, изд. Ф. Булгарина, в тип. Н. Греча, ст. Шаховского «Нечто о театральной музыке».

заняты гвардии офицерами, в ложах помещались семейства высшего петербургского общества, посещающего театр в известных случаях»[1] .

«Керим-Гирей» довольно часто шел в первые годы после «премьеры» (между прочим, особенно «зачастил» в год после смерти Пушкина—несколько раз в марте, (26 мая, 2 июня, 27 августа, 12 ноября, 29 декабря 1837 г.) и удержался вплоть до 1851 г. (постановки 19 и 27 сентября).

В «Хризомании» Шаховской прибегнул к обычному своему приему осложнения сюжетного стержня и наращивания новых «интриг». Пушкинскую повесть он превратил в «драматическое зрелище в трех частях и трех сутках, с прологом, эпилогом, песнями и танцами». Афиша спектакля красочно демонстрирует и стиль, и объем, и композицию всего представления. Первая часть—«Приятельский ужин или глядением сыт не будешь». Вторая часть представляет собою целую «романтическую комедию с дивертисментом в трех сутках»: первые сутки—«утро столицы», вторые сутки—«убийственная ночь» и третьи—«игрецкий вечер» и в заключение дивертисмент—«детский бал». Третья часть—водевиль под названием «Крестница или полюбовная сделка». В этом «эпилоге-водевиле» Шаховской изобразил некую бывшую горничную графини, которая пытается оттяпать наследство графини у Лизаветы Ивановны. Для этого вводятся новые персонажи—подьячий, фельдфебель, заседатель, старуха-нянька (ее не плохо разыграла бенефициантка Ежова) и т. п. Битых два часа развертывается эта бенефисная интермедия, и дело кончается торжеством Лизаветы Ивановны, которая выходит замуж за Томского. Премьера состоялась 3 сентября 1836 г. (Пушкина тогда не было в Петербурге). Успех был «средний», и после повторных спектаклей 9 и 18 сентября новая «трилогия» Шаховского почти сошла со сцены.

Театральные ценители тридцатых годов указывали на «большие достоинства пьесы» («авторская изобретательность» и пр.), но вместе с тем отмечали и ее явные слабости. Особенно ополчился против «Хризомании» театральный обозреватель «Северной пчелы» П. Медведский [2]. В своей

---

[1] Арапов А. Летопись русского театра, СПБ. 1861, стр. 375.
[2] «Северн. пчела», 1832, № 216, стр. 863.

рецензии он прежде всего недоумевал по поводу заглавия пьесы: «Что бы оно означало? Какого-нибудь зверя, птицу или рыбу?» С иронией он рассуждал: «Язык Гомера решительно входит в моду, и скоро можно будет сделаться отличным эллинистом, читая одни театральные афиши». По мнению критика, «автор безжалостно растянул свою пьесу и до такой степени развел ее водою, что в этом наводнении потонули все остальные ее достоинства, которые могли быть перенесены на сцену, и пьеса сделалась очень суха при всей своей водянности». П. М. убедительно показывает основную ошибку переделывателя в истолковании идеи пьесы. Хризомания, то есть «златобесие», отнюдь не составляет отличительную черту Германа. Он «не скряга, а игрок в душе»,—утверждает рецензент, обвиняя Шаховского в извращении пушкинского замысла.

2

Вслед за «Русланом и Людмилой», «Кавказским пленником» и «Бахчисарайским фонтаном» в сценический оборот при жизни Пушкина попали и «Цыганы». Пожалуй, они оказались самым лакомым пушкинским куском для всех переделывателей-драматургов и впоследствии для ряда композиторов.

Если не считать запретного «Бориса Годунова», то эта поэма в смысле сценарном была среди всех пушкинских произведений наиболее подходящей для театрального использования. Недаром Лермонтов еще пятнадцатилетним юношей драматизировал ее в плане либретто (сохранилось два явления). Недаром и сам Пушкин, по свидетельству П. Анненкова, признавался, что он только после «Цыган» почувствовал в себе «призвание к драме».

Тема «Цыган» еще до напечатания самой поэмы (в 1827 г.) приобрела большую популярность. Широко стали известны начальные строки поэмы, напечатанные в «Полярной звезде» А. Бестужева и К. Рылеева за 1825 г.; отрывки из поэмы появились также и в «Северных цветах» за 1826 г., но особенно быстро пошла в ход «цыганская песня» из поэмы «Старый муж, грозный муж», изданная приложением к «Московскому телеграфу» в ноябре 1825 г. (№ XXI) вместе с нотами «дикого напева сей песни», слышанного «самим поэтом в Бессарабии», как объявляли

издатели. Песня увлекала своей страстностью и вольным трепетом чувств и настолько распространилась в «обществе», что такой блюститель восемнадцативековой нравственности, как Карамзин, восклицал в своем письме композитору М. Ю. Вьельгорскому, работавшему над этой песней: «Как можно класть на музыку такие ужасы. И охота вам их петь!»

Первым, кто соблазнился «Цыганами» для сценического претворения, был В. А. Каратыгин. В 1831 г. он переделал поэму в «драматическое представление в 2-х картинах» (цензурное разрешение выдано было 7 октября того же года) и поставил его на сцене Большого театра в Петербурге в один вечер со «Скупым» Мольера и водевилем «Усы» (перевод Д. Ленского). Спектакль состоялся 9 июня 1832 г. в бенефис М. С. Щепкина. Алеко играл Каратыгин, Земфиру—Шелехова 1-я и старого цыгана—Брянский. Переделка была повторена 12 июня, а потом с большими перерывами 4 июня 1838 г. и 13, 17 и 19 декабря 1845 г.

Переделка Каратыгина, надо отдать ему справедливость, была сделана культурно и осторожно. Были введены вставные музыкальные номера, но ни одна «не-пушкинская» строка «не была допущена в текст» драматического представления (о чем с гордостью говорил сам автор инсценировки). Но это-то, очевидно, и было «слабым» местом во всем предприятии, которое вообще ориентировалось на вкусы светской петербургской «черни». Количество спектаклей «Цыган» говорит о холодном приеме их «публикой». Только отдельные исполнители, как Каратыгин и впоследствии (в постановке 1845 г.) Самойлова 2-я, дебютировавшая в роли Земфиры, или П. С. Мочалов вместе с Н. В. Репиной (в московской постановке), изредка вытаскивали из театральных архивов роли пушкинских героев.

Любопытно, что столичная «публика» была вообще чрезвычайно падка на всякую «цыганщину», и многие пьесы с «цыганской» тематикой, изукрашенные бесхитростными куплетами, танцами, лубочной «экзотикой» и т. п., пользовались успехом, не сходя со сцены (напр., «Картины степной жизни цыган», «Цыганский табор», водевиль «Цыганка» и пр.).

Но Пушкин с его тревожными мыслями и смятенными чувствами, вложенными в живую и ликующую поэтиче-

скую речь, с его какими-то «недобродетельными», не кающимися (вроде Алеко или Дон Гуана) героями, всегда внушал чиновной России «подозрение» и заставлял «остерегаться». И на театральных подмостках он оказывался... «несценичным».

Хроникер петербургских театров безапелляционно заявляет о «Цыганах», что «отсутствие драматического элемента было причиной претерпенного Пушкиным фиаско на сцене», что «Цыганы» писаны «вовсе не для театра»[1].

Мнение критики, что такие пьесы, как «Цыганы», написаны поэтом «для чтения, а не для сцены, и поэтому естественно, что постановка их на театре остается неудачной попыткой», стало общим местом в суждениях о Пушкине-драматурге на протяжении почти всего прошлого столетия.

Желая объяснить неудачи пушкинских пьес на сцене, один критик так витиевато рассуждал: «Картина Рафаэля требует дневного света, сцена же в свою очередь требует декорации, освещаемой лампами, поставьте на сцену картину Рафаэля, и она потеряет свое достоинство».

Точки зрения, подобные этой, лишний раз показывающие, как бывают нелепы всевозможные сравнения несравнимых обстоятельств, как бы оправдывали простодушное неприятие и непониманпе Пушкина. И поэт продолжал одиночествовать среди драматургов, театральных дельцов и критиков своего незадачливого времени (его одиночество трагически разделял лишь автор «Маскарада»—драматург Лермонтов).

«Северная пчела» по поводу постановки «Цыган» писала: «Прекрасная поэма Пушкина „Цыганы“, перенесенная на сцену, вновь доказала, что не все прекрасное в поэзии может быть хорошо и на театре. Поэма не имела никакого успеха, а цыганская песня из оперы «Пан Твардовский», пришитая, так сказать, на живую нитку к произведению Пушкина, заслужила аплодисменты. В «Цыганах» хорошо прочел стихи г. Каратыгин (Алеко) и г. Брянский (ст. цыган). Г-жа Шелехова, играя Земфиру, делала в пользу этого характера все, что могла. Не ее вина, если она не могла представить пламенной египтянки, которой вся жизнь—чувственное наслаждение. Неуверенная в себе, г-жа Шелехова в песне „Старый муж, грозный

---

[1] Хроника петербургских театров А. Вольфа, т. I, стр. 31.

муж“ пела робко». После такого пустенького объяснения газета с увлечением остановила внимание своих читателей на водевиле «Усы», шедшем в конце спектакля тотчас после «Цыган». Содержание его, в передаче «Северной пчелы», таково: «один молодой повеса хотел посмеяться над близоруким полковником Дюплесси и взял у него обманом очки. Полковник, узнав, что повеса носит накладные усы, заставил его при всех «обезусить». Газета трогательно участвует в судьбах героев этого «остроумного» водевиля. «Долг платежом красен,—добавляет она.— Довольно забавная пьеска принесла удовольствие публике». Это было после «никакого успеха „Цыган“» [1]. Упомянув о постановке при жизни Пушкина еще одной «переделки», закончим эту главу рассказом об инсценировке «Скупого рыцаря».

Знакомый уже нам либреттист Глушковский посягнул в 1831 г. на пушкинскую «Черную шаль». Напечатанная в «Сыне отечества» в 1821 г. (№ XV), «Черная шаль» была положена на музыку в 1828 г. М. Вьельгорским (напечатана в известном «Лирическом альбоме» на 1829 г. М. Глинки и Н. Павлищева) и И. Геништой, а в 1830 г. А. Верстовским и приобрела широкую известность. Глушковский превратил ее в «большой пантоминный балет в I действии» под названием «Черная шаль или наказанная неверность». Музыку для балета «набрал из разных авторов и арранжировал» Нейтвих. Балет был поставлен на сцене Большого театра в Петербурге 11 декабря 1831 г. (в бенефис Т. Глушковской) и не оставил сколько-нибудь значительных следов в памяти даже театралов столицы, но постановка его, видимо, была дана совершенно в духе банальных оперно-балетных традиций императорской сцены. Как гласила афиша, он исполнялся «с принадлежащими к нему турецкими, сербскими, молдавскими, арабскими и валахско-цыганскими плясками».

«Молва» в рецензии спрашивала: «Что сказать о новом балете Ч е р н а я ш а л ь? На нем лежит печать творчества Глушковского. Ни содержания, ни связи, ни соответствия между частями. Танцы—нечего сказать, были прекрасны, особенно последняя группа с шарфами очень живописна и занимательна. Но панафидная, (т. е. похоронная) процессия, которою для вящшего эффекта

---

[1] Северная пчела, 1832, 24 июня.

Глушковский заключил свое создание, произвела самое неблагоприятное впечатление. Эти два гроба, покрытые черными покрывалами, брошенные, при свете факелов, в намалеванный Дунай, были зловещими предсказаниями участи, приготовляемой сердитой будущностью новому балету. И между тем театр был полнехонек».

«Скупой рыцарь», как мы знаем, был отдан, по авторитетному свидетельству А. М. Каратыгиной, В. А. Каратыгину для его бенефиса. Дело было, повидимому, к концу 1836 г. Каратыгин стал изучать роль Альбера. В январе 1837 г. репетиции были закончены, и на 1 февраля дирекция назначила бенефис Каратыгина. Афиша извещала о бенефисном спектакле, состоявшем из трех вещей: «Скупого рыцаря», драмы Ансело «Мария или Три эпохи из жизни женщины» (в ней должна была блеснуть Каратыгина в роли матери, самоотверженно жертвующей всем ради дочери) в 3 актах и водевиля «Дамский доктор» (перевод с французского Ленского). В «сценах из Ченстоновой трагикомедии в стихах А. С. Пушкина» должны были играть роли: герцога—Григорьев, барона—Брянский, Альбера—Каратыгин, Соломона-ростовщика—Борецкий и Ивана—слугу Альбера—Третьяков.

29 января Пушкина не стало.

А. И. Тургенев извещал своего брата 31 января: «Случилось, что в день отпевания, т. е. в театре завтра дают его пьесу. Пойду посмотреть»... Смерть и похороны Пушкина между тем внесли в жизнь столицы большое волнение, и не без участия (думаем) самого Николая I, следившего за репертуаром «своих» театров, вопрос о бенефисе Каратыгина, ставившего в «первый раз» пьесу Пушкина, был перерешен. Бенефициант «отказался» от спектакля 1 февраля и перенес свой бенефис на 2 февраля. Однако дирекция, по инструкции свыше, не удовольствовалась перенесением спектакля. 1 февраля А. И. Тургенев извещает Нефедьеву: «Сегодня еще прежде дуэли назначена и в афишах объявлена была для бенефиса Каратыгина пьеса Пушкина „Скупой рыцарь“, сцены из Ченстоновой траги-комедии. Каратыгин по случаю отпевания Пушкина отложил бенефис до завтра, но пьесы этой играть не будут, вероятно опасаются излишнего энтузиазма»[1].

---

[1] Пушкин и его современники, вып. VI, стр. 61, 67.

И действительно, 1 февраля появилась афиша, извещавшая о новом составе спектакля. Драма Ансело и водевиль «Дамский доктор» остались на месте, а «Скупой рыцарь» был как ни в чем не бывало заменен водевилем «Сцепление ужасов». 2 февраля состоялся бенефис Каратыгина без пушкинской пьесы, а в полночь 3 февраля А. И. Тургенев увез гроб поэта в Святогорский монастырь.

XI. ПОСТАНОВКИ ДРАМ ПУШКИНА ПОСЛЕ СМЕРТИ ПОЭТА

1

Боязнь «излишнего энтузиазма» надолго определила судьбу пушкинской драматургии и после смерти поэта.

Театральные Катоны старой России продолжали думать, что Пушкин «несценичен», цензура неистовствовала, вытравляя пушкинское «вольнолюбие», радетели православия отплевывались от пушкинского «афеизма», тщательно оберегая театр от «Бориса Годунова», а зрители театра эпохи Николая I и последующих десятилетий,— зрители-мещане (во дворянстве и в чиновничестве), зевали, слушая монологи скупого рыцаря или Сальери. Новый зритель, революционер-демократ, был количественно мал, слаб на карман и политически жестоко сдавлен.

Рассмотрение истории театральных воплощений драматургического наследия Пушкина после смерти поэта мыслится нами в трех направлениях: осуществление театральных постановок драм Пушкина, постановки всевозможных «переделок» Пушкина и, наконец, огромная область музыкально-оперного творчества на пушкинские темы.

Мы уже знаем, что после робких попыток дать «Бориса Годунова» на сцене в 1833 и в 1866 гг. эта трагедия увидела свет рампы только в 1870 г. 17 сентября этого года «Борис Годунов» был поставлен в Мариинском театре силами Александринского театра (как раз к этому времени, заметим в скобках, и Мусоргский закончил работу над своей оперой «Борис Годунов»).

В ту пору «императорские» театры в соответствии с «веяниями» времени вступили в полосу патриотической историзации. Выстрел Каракозова в 1866 г. и последовавшие после него карательные меры и дворянско-купеческие челобитные определили курс печати («Современник»

был закрыт, а прочие были «далече»...) и театра. «Александринку» наводнили национально-исторической тематикой. В 1866 г. идет «Дмитрий Самозванец» Чаева, в 1867 г.— «Тушино» Островского, в 1870 г.—«Борис Годунов», которого по камергерским обычаям и указаниям специально принарядили и причесали, чтоб он оказался «ко двору», в 1872 г.—«Дмитрий Самозванец и Василий Шуйский» Островского и т. д.

На постановку «Бориса Годунова» денег не пожалели... Увы! Это была, кажется, единственная положительная черта во всем этом грандиозном предприятии сезона 1870—1871 гг. К непосредственной работе над постановкой трагедии Пушкина были привлечены люди науки и искусства, археологии и живописи, этнографии и театра. Одежды были изготовлены из специальных тканей по образцам изображаемого времени. Декорации были спроектированы и осуществлены академиками Шишковым и Бочаровым. Боярские хоромы и Грановитая палата были выписаны с сохранением всех деталей их орнаментики. Монументальность и пышность красок вызывали, по воспоминаниям В. В. Стасова, шумные рукоплескания зрительного зала.

И все же театральная эпоха семидесятых годов не дала подлинного Пушкина и не воспитала того зрителя, который бы понял и принял Пушкина на сцене. Конечно, и в эти годы были отдельные, опережавшие свое время, голоса. Как в пору появления в печати «Бориса Годунова» высказывания А. Дельвига, И. В. Киреевского и немногих других об этой трагедии возвышались над уровнем прочих «критик», так и теперь мнения таких людей, как Н. Костомаров («С внешней стороны появление „Бориса Годунова“ на сцене составляет истинный феномен») и другие, звучали тоном выше всех прочих досужих суждений. Но общий вывод несомненен: Пушкин не был культурно осознан театром и воспринят зрителями.

Прежде всего авторы постановки уложили всю трагедию в 16 сцен, конечно, отбросив все, что ярко оттеняет «крамольную» толпу, с такой любовью выводимую поэтом на сцене. Текст Пушкина был изуродован в угоду цензуре и патриотическим вкусам казенных режиссеров, и недаром некто Д. А. резко порицал самый сценарий «Бориса Годунова»[1].

---

[1] «Голос», 1870, № 260. Видимо, это был Д. Аверкиев.

Далее, дирекция в начале спектакля пустила глупейший водевиль Григорьева 1-го «Жена или карты», а после «Бориса Годунова», в качестве, очевидно, «третьего блюда», дала водевиль «Петербургские когти» Худякова и Жулева. И вот летописец петербургских театров (А. Вольф) пишет о постановке и игре «Бориса Годунова»: «Исполнение было гладкое, ровное, добросовестное, но никто не выдавался вперед, даже Вас. Вас. (Самойлов—Самозванец). Высокопоэтическая сцена у фонтана прошла вяло. Несравненно больший успех, чем «Борис Годунов», имела комедия с куплетами Худякова и Жулева «Петербургские когти»[1].

Что же это была за комедия—«Петербургские когти»? В ней под прозрачными именами были выведены известные в ту пору «представители петербургского общества» вроде игрока Невского и прочих. В комедии бойкой рукой провинциального писаки изображались нравы столичных дельцов и прожигателей; тут были и подьячие—забулдыги, и всевозможные ростовщики, в которых все угадывали известных всему городу биржевых плутов, и т. п. И вот эта пьеса прошла «26 спектаклей сряду» и в дальнейшем не сходила со сцены. Она вполне угодила вкусу «публики», да и актерский состав, очевидно, без труда разобрался во всех ее театральных «требованиях».

Судя по многочисленным откликам в прессе за 1870 г., «Борис Годунов» был плохо понят артистами, «понимание» зрителей довершило дело. Бориса Годунова играл Леонидов, Дмитрия Самозванца—Самойлов и Марину—Струйская. Об их игре Д. Аверкиев высказался: «Весьма слабо, чтоб не сказать более».

В исполнении Л. Леонидова преобладал напряженный каратыгинский прононс. Его староактерская завывающая декламация уводила образ Годунова и от соответствующей эпохи, и от жизненной правды вообще. На сцене снова и снова был повторен некий мелодраматический персонаж—наподобие тех, которыми кишели так презираемые Пушкиным сентиментально-исторические драмы французского и русского театров.

По Леонидову равнялись и прочие актеры Александринского театра. Если Борис показан был в незатейливой роли кающегося и наказываемого царя-убийцы,

---

[1] Хроника петербургских театров, ч. III, стр. 14 .

то Самозванец истолковывался только как ловкий авантюрист и бездарный любовник.

Их окружали штампованные фигуры бояр, пышно разнаряженных и гневно поглядывавших друг на друга. Убогим вышел и Пимен (арт. П. Григорьев), смахивавший на елочного деда-мороза и унивавшийся своим рассказом о былых потехах юных лет.

Народа выпустили на сцену не скупясь, но он лишь галдел—бестолково и невпопад. Вряд ли зритель мог поверить в существование «мнения народного» на основании этих массовых мизансцен режиссера А. А. Яблочкина. Да обнаружение такого народного мнения и не входило и не могло входить в задачи постановки всей трагедии. Мятежная эпоха, так живо представленная Пушкиным, была намеренно затушевана безвкусным и не знающим меры использованием технических средств сцены и старо-актерской «игры». Реальной картины «смутной» эпохи не получилось вовсе.

Вл. Зотов в «Иллюстрированной газете»[1] утверждал, что артисты «не умеют читать стихов, не похожи на бояр», Борис даже «не умеет говорить по-русски», Марина—«барышня с неприятным органом» и вообще—«ряд чудных картин, но почти ни одного стиха, ни одного слова, высказанного как следует». Рецензенты спектакля в один голос отметили высокое качество «внешней» стороны дела; даже в Самойлове нашли замечательный грим и следы «изучения роли», но при этом очень мало сказано было о самом исполнении его. «Декорации, костюмы, бытовые потребности—все это заслуживает полнейшего одобрения»,—сообщала «Заря», а «С.-Петербургские ведомости», подхватывая столь подержанный уже тезис о «несценичности» Пушкина, характеризовали: постановка «роскошная, тщательная, научно-верная до невероятности и вместе с тем настолько привлекательная, что заставляла до некоторой степени забывать малую сценичность самой драмы Пушкина».

Между строк этих часто противоречивых цитат можно найти подлинное впечатление, вынесенное от новой постановки современниками. В лучшем случае обнаружилась «недооценка» Пушкина, но, говоря без обиняков, попросту никто не осмыслил самого значения появления пушкин-

---

[1] «Иллюстрированная газета», 1870, № 38.

ской трагедии на сцене. На нее посмотрели, только как на очередную театральную затею, в которой оказались и очередные режиссерские и актерские промахи и в которой была «привлекательность», сглаживающая «несценичность» впервые появляющейся пьесы. Пушкин же, заявивший в свое время о том, что «успех или неудача моей трагедии будет иметь влияние на преобразование драматической нашей системы»,—этот Пушкин остался чужд поколению театралов семидесятых годов.

Мысль о том, что показ Пушкина на сцене должен превратиться в культурно-национальную задачу, не созрела еще в рассматриваемое нами время, и, пожалуй, одна лишь «Заря» в анонимной статье «Театральные порядки и беспорядки» в какой-то степени приближалась к решительным выводам в связи с постановкой «Бориса Годунова». Она писала: «Наше невежество, наше верхоглядство, наше пустозвонство, уверяющее, что для таланта, как для ясновидящих, все ясно без науки,—вот что провалилось при постановке «Бориса Годунова»[1].

«Борис Годунов» 1870 г. был полностью (в 16 картинах) возобновлен в 1908 г. в Мариинском театре силами Александринского театра при консультации В. В. Стасова (Борис—Н. Ге, Димитрий—Ходотов, Варлаам и Мисаил—Давыдов и Варламов, Шуйский—К. Яковлев). Кроме того, отдельные сцены из трагедии Пушкина в этой же постановке время от времени появлялись на подмостках Александринского театра в 1887 г., в юбилейный 1899 г., в 1913 г. и в 1922 г.

Эти обращения к «Борису Годунову» вызывались главным образом лишь желанием отдельных актеров испытать свои силы на трудном и сложном пушкинском материале. Так, напр., В. Н. Давыдов (после исполненной им роли Самозванца в 1871 г. в Казанском театре) выступал в роли Варлаама в Александринском театре в 1899 г. вместе с М. Дальским—Самозванцем и Н. Сазоновым—Мисаилом.

Петербургский опыт постановки «Бориса Годунова», несмотря на его явную неудачу, однако заражающе подействовал на Москву и на крупные провинциальные центры. И это—весьма характерно. Никто, видимо, не задумался над вопросом о том, можно ли безнаказанно ста-

---

[1] «Заря», 1870, № II, стр. 240.

вить трагедию Пушкина в искаженной редакции (12—16 сцен из 23-х и с вытравленными отдельными репликами и целыми диалогами), какую только и допускала цензура, и как вообще сценически трактовать «Бориса Годунова», чтобы на театре получилось то именно произведение, какое писал Пушкин.

Об этом не думали и начали ставить «Бориса Годунова», выхватывая из него отдельные сцены и тривиально истолковывая отдельных героев и толпу[1]. Пьеса Пушкина приравнивалась к обычным репертуарным новинкам.

В год открытия памятника Пушкину в Москве (1880) Малый театр осуществил постановку «Бориса Годунова», которая должна была в известной степени конкурировать с опытом Александринского театра 1870 г. В Москве также не пожалели денег на внешнедекоративную сторону. Судя по отзывам многих рецензентов московской прессы («Русские ведомости», «Московские ведомости», «Русский курьер» и пр.), «декорации» и «костюмы» были изготовлены щедрой рукой. Но самая «постановка» от этой роскоши мало выиграла. Печать казенного рутинерства, охватившего жизнь Малого театра в послещепкинскую пору, легла и на «Борисе Годунове». Как отмечают историки Малого театра, в семидесятые годы курс этого заслуженного театрального предприятия был решительно взят на отдельных исполнителей. Любопытно, что вся постановочная часть Малого театра была передана в ведение особого «постановочного отделения» конторы императорских театров, действовавшего почти независимо от режиссуры. Даже традиционные постановки «Ревизора» и «Горя от ума», которыми театр обычно начинал свои сезоны, ставились небрежно и тривиально. При этих условиях можно понять, в какой степени театр мог (да и мог ли вообще?) сосредоточить свое творческое коллективное внимание на разработке литературного материала и актерской игре в такой сложнейшей трагедии, как «Борис Годунов». Спектакль вышел «без особой удачи», как выразился один из самых снисходительных историков Малого театра акад. П. Н. Сакулин[2].

---

[1] Напр., четыре сцены были поставлены тотчас после петербургской премьеры в Москве—силами любителей в зале Я. Пуаре в январе 1871 г.

[2] «Московский Малый театр, 1824—1924», стр. 414 (в ст. «Малый театр в последнюю четверть XIX века»).

Текст Пушкина был почему-то разбит на 5 актов. Из 23 сцен в спектакль попали всего лишь 14. С. Васильев в своей рецензии[1] с возмущением говорит о том, что сцены в Кремлевских палатах, в палатах патриарха, в замке Мнишека и др. по цензурным условиям выпущены. Рассказ патриарха об исцелении был поручен боярину Захарьину и т. д. Исполнительская сторона была далеко не на высоте, несмотря на участие первых сил. Борис (арт. Валье) только в рецензии С. Васильева назван «удовлетворительным». Роль ему вообще не далась. Слабы были, судя по отзывам театроведов и театралов той поры, Пимен—И. Самарин, местами Ермолова—Марина (ее упрекали в излишней «пластичности» и отсутствии задора и коварства). Ленский—Самозванец играл, повидимому, неровно. Сцена у фонтана и у него, и у Ермоловой вышла бледно. Живокини «из пристава сделал шута». Единодушную положительную оценку заслужил лишь один Правдин, игравший Шуйского. Его с жаром вызывали, хотя роль его не считалась «вызывной». С. Васильев находит, что он «умно и с необыкновенной выдержанностью провел всю свою роль», а «Русский курьер» (в № 287) замечает: «Хорошей, умной игрой выделились только Правдин (Шуйский) и Музиль (Юродивый)». Макшеев и Никифоров («старцы») были «типичны» в своих ролях.

П. Д. Боборыкин в своих замечаниях на постановку «Бориса Годунова»[2] жаловался на то, что русские актеры не умеют читать стихи Пушкина. «Общее исполнение «Бориса Годунова», кроме недостаточно «приподнятого» тона, страдало,—по его мнению,—на первом представлении какой-то нетвердостью. Во многих местах чувствовалась ходьба ощупью, искание манер и строя игры. Мы желали бы другого Бориса, но знаем, что в труппе Малого театра нет актера на сильные роли с трагическим оттенком». Пимен, по впечатлениям Боборыкина, был «более похож на нынешнего сельского священника, чем на летописца начала XVII века».

Таким образом, опыт двух самых мощных казенных театральных предприятий России не только не разрешил проблемы постановки «Бориса Годунова» на сцене, но воочию показал всю неспособность «императорской» сцены

---

[1] «Московские ведомости», 1880, № 298, стр. 3.
[2] «Русские ведомости», 1880, № 276.

режиссерски и идеологически понять трагедию Пушкина. Автор и постановщики оказались людьми слишком различных взглядов и темпераментов. Против Пушкина говорила вся политическая действительность самодержавной страны, в которой вместо «мнения народного», единственно могущего понять и оценить Пушкина, хозяйничала тупая цензура и вместо творчески-свежего актерского мастерства насаждался на сцене бездарный старотеатральный патриотизированный шаблон.

Попытки провинциальных театров воплотить на сцене трагедию Пушкина также неизбежно оканчивались полным разочарованием и сознанием неудачи и бессилия. И постановка П. М. Медведева в Казани в 1871 г., в которой участвовал В. Н. Давыдов, исполнявший роль Самозванца, и отдельные постановки восьмидесятых и девяностых годов (Харьков, Саратов, Киев, Екатеринбург и др.) и особенно в юбилейный 1899 год, и постановка в 1904—1906 и 1911—1912 гг. в Лиговском Народном доме (С. В. Паниной) в Петербурге подтверждали полную неспособность старорусского театра понять Пушкина и создать для него зрителя[1].

Но вот «Борис Годунов», снова признанный «несценичным», нашел наконец культурные условия для сценического воплощения. Трагедия Пушкина попала в репертуарную магистраль Московского Художественного театра. В 1907—1908 гг. она продолжила собою, скажем, пользуясь термином К. С. Станиславского, «историко-бытовую линию» театра.

Хотя эта постановка и не удовлетворила ни самый театр, ни строгую критику, тем не менее нужно признать, что Московский Художественный театр, проводивший тогда и на постановках исторических пьес («Царь Федор Иоаннович», «Смерть Иоанна Грозного») свой лозунг: «Долой отжившее! Да здравствует новое!», несомненно отошел от театрального боярского шаблона старорусских пьес,

---

[1] Отдельные сцены из «Бориса Годунова» стали в конце прошлого века достаточно часто появляться на подмостках многих провинциальных театров, а также и в любительском исполнении. В частности, в год столетия со дня рождения поэта (1899) такие сцены, как «Корчма на Литовской границе» и др., были использованы во многих юбилейных затеях (вплоть до ученических спектаклей). Малый театр в Москве осуществил специальный Пушкинский спектакль, состоявший из отрывков «Бориса Годунова», «Каменного гостя», «Русалки» и «Скупого рыцаря».

совершенно преодолел штампы «императорских» театров и, по-новому меблируя на сцене старинные палаты, добился значительного художественного успеха в смысле воплощения исторической «правды» (пусть пока еще только «внешней») и реального быта. В истолковании же отдельных ролей, как бы они ни были еще несовершенны, театр шагнул вперед от Александринского и Малого театров на «дистанцию огромного размера».

После первого спектакля (10 октября 1907 г.) «Борис Годунов» был повторен свыше 50 раз. Это говорило уже об определенном успехе постановки, хотя и не разрешавшей всю проблему «Бориса Годунова» на сцене, но несомненно вносившей в это разрешение свежие и убедительные данные.

Режиссура театра (в лице Вл. И. Немировича-Данченко и В. В. Лужского) сумела скрепить отдельных героев трагедии Пушкина с массой, с народом, который осмысленно двигался по сцене, «по-настоящему» участвовал в ходе событий, волновался и дышал тяжелыми предчувствиями. Весьма выразительной вышла и финальная сцена, где театр удачно передал пушкинскую ремарку «народ безмолвствует». Боярство также было показано с известной долей приближения к реально-исторической верности.

Но все это были по преимуществу внешние театральные достижения. Совершенно неоспоримо было все-таки отсутствие внутреннего раскрытия образов и всей трагедии в целом, и об этом именно говорили многочисленные оценки спектакля в прессе.

Театр пошел за историей, игнорировав поэзию, то есть не дал самого Пушкина, в драматургическом опыте которого удивительно сочеталось историческое с поэтическим, документы и факты с психологией и страстями. В спектакле были учтены и любовно отмечены всевозможные историко-бытовые детали (даже с излишним натуралистическим пристрастием), но не было реализма самой исторической жизни, самих людей, их сложных чувств и борьбы.

Великолепны были движения, позы, мимика и костюм Бориса (А. Вишневский),—но по выражению одного рецензента—«никакого внутреннего захвата». Самозванец (И. М. Москвин) «ужасал чудовищными бородавками, рыжей лохматой шевелюрой и диким гортанным голосом». Его подчеркнутая неуклюжесть в сцене у фонтана и в дипломатических приемах недопустимо снижала (по сравнению

с пушкинским оригиналом) весь образ Дмитрия. Такой же внешне уж слишком «исторической» сделана была театром и Марина (Германова)—неподвижная, точно «восковая фигура в паноптикуме». Талант и ласкающий голос В. И. Качалова решительно не подошли к Пимену. Старец вышел большим рационалистом, добродушным философом, под суровой внешностью которого совсем не клокотали былые страсти.

Постановка «Бориса Годунова» в Московском Художественном театре была последней серьезной попыткой воплощения бессмертной трагедии на сцене в дореволюционной России.

2

Чем же можно объяснить эти систематические «неудачи» и «провалы» трагедии Пушкина в прошлых театрах? Только ли одна призрачная «несценичность» предопределяла роковые результаты всех режиссерских и актерских усилий в деле осуществления «Бориса Годунова» на сцене?

В числе многих других Белинский тоже ошибочно думал, что «Борис Годунов» «писан для чтения». Но великий критик при этом верно отметил, что трагедия Пушкина «потребовала бы такого выполнения, какого от нашего театра и ожидать невозможно»...

Конечно, постановка «Бориса Годунова» требует колоссального сценического напряжения, она представляет исключительные режиссерские и технические трудности. Но не будем думать, что все эти трудности были безусловно непреодолимы в эпоху дореволюционного театра России. Не будем также думать, что цензурные условия прошлого должны были полностью парализовать театральное воплощение трагедии Пушкина. Цензурное вмешательство в историю публикации (1826—1830) и постановок «Бориса Годунова» сейчас может подлежать полному учету. Оно неоспоримо, но оно не в состоянии исчерпывающе объяснить все эти «неудачи» с постановками пушкинской трагедии. Причина их лежит гораздо глубже, чем видимые нам факты из деятельности цензурных комитетов царской России.

В 1830 г. Пушкин писал о народной, следовательно, и о своей трагедии: «Для того чтобы она могла расставить

свои подмостки, надобно было бы переменить и ниспровергнуть обычаи, нравы и понятия целых столетий». Знаменательные слова! Поэт с печальной ясностью предчувствует судьбу трагедии, которая «переходит к грубой откровенности народных страстей, к вольности суждений площади». Где найдет себе «Борис Годунов» с о з в у ч и е? Где его «зрители, где публика»?—вот тревожные вопросы поэта.

Пушкин предвидит, что «вместо публики встретит она тот же малый, ограниченный круг—и оскорбит надменные его привычки (dédaigneux), вместо созвучия, отголоска и рукоплесканий услышит она мелочную привязчивую критику. Перед нею восстанут непреодолимые преграды...» (из отрывка «Драматическое искусство родилось на площади» 1830 г.).

Что ж, разве не прав был поэт в своих скорбных предчувствиях? И «непреодолимые преграды», и «привязчивая критика»—все это сопутствовало продвижению его народной трагедии к зрителю. И трагедия Пушкина не могла «расставить свои подмостки». И это произошло именно потому, что не были «ниспровергнуты обычаи, нравы и понятия целых столетий».

Как истолковать эту глубокую и пророческую мысль Пушкина? Создатель «Бориса Годунова» был драматургом с богатейшим знанием жизни. Реально чувствуя эпоху, ее н р а в ы, о б ы ч а и и п о н я т и я, ее п о л и т и ч е с к и е т е н д е н ц и и, Пушкин вместе с тем хорошо знал и основные линии развития театра, так жестоко зависимого от «понятий» времени. Театр в пору Пушкина осуществлял задания «придворной» трагедии,—трагедии, «образованной по примеру трагедии Расина» (по выражению Пушкина в том же отрывке), с ее «аристократическими привычками» и с ее невозможностью «перейти к грубой откровенности народных страстей». На протяжении долгих десятилетий русский театр, начиная с мистерий Дмитрия Ростовского, оставался, по утверждению Пушкина, «поприщем, чуждым нашим обычаям», то есть он был театром, отрешенным от жизни, театром замкнутым, с ограниченной («классической») тематикой и шаблонными формами, ютившимся то при дворе, то при палатах «ближних бояр»—на крепостных, помещичьих сценах. Не было н а р о д н о г о театра и н а р о д н о й трагедии. Мало того: народная трагедия, по мнению Пушкина, и не м о г л а б ы т ь в Р о с с и и

при ее крепостнических нравах и чиновничьих понятиях. Касаясь развития народной трагедии в России, Пушкин уместно спрашивает—«может ли она и быть»? Поэт мечтает «придворную сумароковскую трагедию низвести на площадь»... и тут же обрывает себя трагическим восклицанием: «но какие препятствия!» Для этой народной трагедии, для народного театра в России были, конечно, неодолимые препятствия, и Пушкин хорошо это знал. «Придворный обычай» властвовал над театром, и в эпоху Пушкина не видно было конца этому властвованию. Театр служил дворянско-бюрократическим вкусам и интересам, он вполне соответствовал застоявшимся «понятиям целых столетий», нравам и обычаям российского империалистического строя. Формы его, такие же лицемерные и напыщенные, как и режим, его породивший, только закрепляли его придворно-чванный и художественно-фальшивый тон.

Пушкин же создал трагедию в плане народного театра, не «по примеру трагедии Расина». Но создав ее, он понял, что для его трагедии нет еще зрителей; зрители были еще закабалены, культурно забиты и не могли свободно видеть и ценить образцы им близкого и понятного народного искусства. Не было для новой трагедии также и актеров и режиссеров. Не было для нее и литературных ценителей (отдельные голоса не в счет), не говоря о том, что «вместо публики», по выражению Пушкина, она должна была встретить лишь «малый, ограниченный круг», который (как думал поэт) несомненно ее осудит и не поймет, которому она просто не нужна и даже мешает. Жандармерия и цензура завершали, в глазах поэта, дело удушения народного театра.

Вот какие «непреодолимые преграды» восстали, по выражению Пушкина, перед трагедией, построенной на откровенности народных страстей. Вот почему Пушкин решил, что надо «переменить и ниспровергнуть обычаи, нравы и понятия целых столетий» для того, чтобы народная трагедия, а в том числе и «Борис Годунов», могла в России «расставить свои подмостки».

Вся история русского театра XIX века неизменно подтверждала и оправдывала этот прозорливый взгляд поэта. Лишь только в наше время, когда «понятия целых столетий» оказались ниспровергнутыми, народная трагедия Пушкина, раскрепощенная от цензуры, нашла своих

зрителей, своих актеров и режиссеров. Исполнители и слушатели «Бориса Годунова», который на тысячах сцен у различных народов СССР получил свое театральное истолкование, были теми людьми, какие могли уже по-иному чувствовать и воспринимать трагедию Пушкина. Это были люди уже иных ощущений жизни, иных, социалистических, «обычаев, нравов и понятий». Они составили собой неограниченный круг людей, которым нужна народная драма, и такой народной драмой и оказалась для них драма Пушкина «Борис Годунов». Вот секрет «созвучия», о котором мечтал поэт.

*

Весьма несложна история постановок в дореволюционное время «маленьких трагедий» и «Русалки» Пушкина.

Эти замечательные образцы драматургического искусства нашего поэта ставились на сцене и неоднократно потом возобновлялись главным образом по прихоти отдельных крупных исполнителей. Всевозможные «бенефисы» украшались введением в спектакль какой-либо маленькой пьесы Пушкина или переделки из Пушкина.

Художественный коэфициент всех таких полуслучайных постановок крайне ничтожен, а на многих из них лежит постыдная печать гастролерской небрежности и пошлости.

«Моцарт и Сальери» впервые был поставлен, как мы знаем, еще при жизни поэта в 1832 г. В сезон 1839—1840 гг. В. А. Каратыгин избрал эту маленькую трагедию для своего бенефиса (10 января). Он сыграл Сальери и, по отзывам современников и театральных рецензентов, не одолел своей роли.

Напыщенное исполнение В. Каратыгина совсем не раскрыло образа Сальери, и обаяние сложной и нежной пьесы Пушкина было безжалостно попрано развязной в ту пору «театральщиной». Спектакль даже ни разу не был повторен.

Драматическая цензура выбросила из текста Пушкина строки:

Все говорят, нет правды на земле,
Но правды нет и выше. Для меня
Так это ясно, как простая гамма...

В такой же степени неудачным оказался и образ Сальери в следующей постановке «Моцарта и Сальери» в 1854 г. в исполнении М. С. Щепкина (также—«бенефис»).

В годы 1887, 1892 и 1899 изредка появлялась эта «маленькая трагедия» на сцене Александринского театра благодаря таким крупным мастерам сцены, как В. Далматов, Р. Аполлонский, Н. Ге (последний неплохо разработал роль Сальери), а постановка 1899 г., повторявшаяся в 1902 и 1903 гг., заслуживает быть отмеченной, как выделяющаяся из всех прочих,—особенно благодаря выразительной игре Н. Ге—Сальери и Волохова—Моцарта и талантливому художественному оформлению А. Головина.

Первая постановка «Скупого рыцаря» относится к 1852 г. Осуществленная Александринским театром, при участии В. Каратыгина (барон), А. Самойлова (Соломон) и А. Максимова (Альбер), она прошла почти незамеченной,—так тускло было исполнение и режиссерская сторона. «Северная пчела» в сотый раз распространилась об «известной несценичной пьесе» Пушкина, а «Хроника петербургских театров» А. Вольфа, подтвердив это положение «Пчелы», впоследствии взяла на себя неблагодарную задачу хвалить новую постановку. Щепкину и Вальберховой, писала она, «пришла в голову благая мысль поставить на сцену „Скупого рыцаря“ Пушкина и „Маскарад“ Лермонтова. Оба эти замечательные произведения не были писаны для сцены, но при хорошем чтении можно было их послушать с большим удовольствием, а хороших чтецов тогда было не занимать стать. Каратыгин и Максимов 1-й превосходно прочли роли Скупого рыцаря и Альбер[illegible], а Самойлов—Соломон, хотя и зело плохо читал прекрасные стихи Пушкина, но был интересно и мастерски загримирован» [1].

Через год после этой постановки огромная сценическая удача выпала на долю Щепкина, сыгравшего в московском Малом театре скупого барона при партнере И. Самарине (Альбер). Впоследствии И. Самарину довелось самому блеснуть в роли скупого барона в постановке Малого театра 1880 г.

Изредка появлялся «Скупой рыцарь» и на подмостках Александринского театра, и этими появлениями он обязан исключительно таким крупным отдельным исполнителям, как М. Писарев, М. Дальский и Ф. Горев.

---

[1] «Хроника петербургских театров», часть I, стр. 158.

Сценическая история «Каменного гостя» начинается с сезона 1847/1848 г. в Александринском театре. Он был поставлен в бенефис П. Каратыгина, игравшего Дон Жуана вместе с Максимовым—Лепорелло и донной Анной—В. В. Самойловой. «Хроника петербургских театров» А. Вольфа отметила, что «сцены эти, хотя не драматические, были прекрасно прочтены им (П. Каратыгиным) и В. В. Самойловой». Пьеса Пушкина шла в спектакле вместе с «Дон-Кихотом» по Сервантесу, пародией на Россини «Отелло на песках» и водевилем «Натуральная школа». Эта ничем не примечательная постановка была возобновлена 3 октября 1855 г. в бенефис Ф. Бурдина (вместе с «Игроками» Гоголя), причем Дон Жуана играл Максимов и донну Анну—Жулева.

В Москве «Каменный гость» впервые появляется в сезон 1862/1863 г. Мелодраматизм исполнения (особенно фальшивила донна Анна—Н. Медведева) неизбежно и в сотый раз погубил тут Пушкина.

В последние десятилетия прошлого века «Каменный гость» не раз возобновляется и в Петербурге (в Александринском театре, где за пушкинские роли берутся такие артисты, как А. П. Ленский—Дон Жуан и К. А. Варламов—Лепорелло, и в Суворинском театре—в 1899 г.), и в Москве (в Малом театре, где сложились такие талантливые донны Анны, как Г. Н. Федотова и Е. К. Лешковская, и во Введенском народном доме), но все эти столичные постановки ни в какой степени не приблизили зрителя к Пушкину. Те приемы игры и сценического воплощения литературных образов, какие усвоены были школами Александринского и Малого театров на материале «классической» трагедии и комедии, преемственно применялись и на пушкинских пьесах. Таким образом скупой барон и Дон Жуан Пушкина начали смахивать на соответствующие образы Мольера и т. д.[1].

---

[1] Следует заметить, что заграничные постановки пьес Пушкина начались, повидимому, с «Каменного гостя» в переводе Тургенева и Виардо в парижском театре «Порт Сен-Мартен» 7 февраля 1877 г. Дон Гуана исполнял известный артист Дюпон-Вернон, донну Анну—Мария Дюма. Успех спектакля был исключительный. В прессе появились восторженные заметки о Пушкине.

Любопытно, что в газете «Русский мир» (в № 31) была помещена корреспонденция из Парижа, говорившая о том, что «Каменный гость» считался вещью несценичной, в то время как на самом деле сценичность является его отличительным достоинством».

«Пир во время чумы» дождался своей театральной реализации лишь в 1899 г. на сцене Александринского театра. Председателя играл В. Н. Давыдов, Мэри—В. Ф. Комиссаржевская. Дирекция «императорских театров» осталась, конечно, верна своим заплесневевшим казенным традициям, и постановка вышла (по А. Кугелю) «сухой, скучной, казенной. Пир изображался десятком актеров, уныло приткнувшихся к столу. Фона не было. Не чувствовалось ни вакхического веселья, ни хмурого ужаса чумы».

«Русалке» не суждено было в дореволюционную пору полностью попасть на сцену. Первый акт ее был поставлен впервые в спектакле Александринского театра 25 апреля 1838 г. в бенефис П. Каратыгина вместе с «Пятнадцатилетним королем» (пер. с франц. в 2 акт.) и водевилями «Дом на Петербургской стороне» и «Ложей 1-го яруса» П. Каратыгина. В спектакле участвовала известная Асенкова. П. Каратыгин вспоминает: «Спектакль удался наславу, доставил мне полный сбор»[1]. В дальнейшем «Русалка» в отрывках появляется лишь в последние годы прошлого века на столичных сценах и в провинции (с участием М. Н. Ермоловой и Г. Н. Федотовой). В начале девяностых годов сцены из «Русалки» возобновляются в Александринском театре (23 января 1891 г., 30 августа 1893 г.) и ставятся в Михайловском театре (вместе со «Своей семьей» Грибоедова—Шаховского шло первое действие «Русалки», причем мельника исполнял Писарев, дочь—Федорова и князя—Новинский), а в девятисотые годы (1903—1904) в Лиговском народном доме.

Начиная с девятисотых годов, некоторые театры осуществляют постановку цельных спектаклей, составленных из нескольких маленьких трагедий Пушкина, и почин в этом культурном обычае принадлежит едва ли не Лиговскому народному дому (С. В. Паниной), который ставил спектакль из 2—3 маленьких трагедий Пушкина в течение 1904—1906 и 1910—1912 гг.[2].

Но особого внимания заслуживает пушкинский спектакль Московского Художественного театра 1914—1915 гг. Если о постановочных достоинствах вышеперечисленных театральных явлений почти нечего сказать, если в них мы

---

[1] П. Каратыгин, «Записки», т. I, стр. 421.
[2] П. Гайдебуров, «Народный театр», стр. 26—30.

не отыщем никакой яркой сценической инициативы, то артистическая интерпретация «маленьких трагедий» Пушкина в Художественном театре стоит куда выше уровня благополучной посредственности. Пусть оформление сцены и костюмерная часть, сработанные А. Н. Бенуа, являются спорными и порою (как в «Каменном госте», где художник дошел до мистических извращений Пушкина) абсолютно неприемлемыми, все же исполнительская сторона спектакля (особенно блеснули К. С. Станиславский [1] и В. И. Качалов) выделила работу театра как его мастерскую дань памяти великого поэта.

Вслед за столичными опытами постановок «маленьких трагедий» Пушкина потянулись еще в конце прошлого века и некоторые крупные провинциальные театры, которые вместе со сценами из «Бориса Годунова» охотно показывали маленькие пьесы Пушкина или даже отдельные сцены из них. Провинциальная пресса сохранила память о таких именно незатейливых и большей частью серых, типичных для нетребовательной режиссуры, постановках (Киев, Саратов, Одесса, Харьков, Тифлис, Нижний-Новгород, Ростов-на-Дону и др.).

Вместе с тем в ту же пору стали популярными обращения к Пушкину-драматургу со стороны актеров-любителей. Любительские постановки Пушкина в петербургском «Пассаже» еще в шестидесятые годы, о которых рассказал нам П. Д. Боборыкин, сам некогда исполнявший такие роли, как герцога в «Скупом рыцаре», постепенно становились довольно обычным явлением на любительской и ученической сценах [2].

Если художественные достижения этих кустарных опытов были ничтожны, то в них зрело здоровое зерно: трудно пробивающаяся, но подлинная тяга к великому реформатору нашей драмы.

---

[1] Между прочим, К. С. Станиславский работал над ролью «Скупого рыцаря» еще в 1888 г., а в 1889 г. играл и Дон Гуана — с большим успехом.

[2] П. Д. Боборыкин, «За полвека», 1929, стр. 221.

XII. ДРАМАТИЗАЦИЯ И ТЕАТРАЛИЗАЦИЯ ПУШКИНА-ЭПИКА

1

Переделки поэм и повестей Пушкина не прекращались на протяжении всего прошлого столетия. Мы уже говорили о хищническом отношении к сочинениям поэта, приспособлявшимся к сцене, со стороны некоторых либреттистов и бойких комедиографов. После смерти Пушкина их фантазия все возрастала. Проследим интересующие нас факты из жизни театра XIX века.

«Цыганы» (работа В. Каратыгина), как мы уже знаем, возобновлялись в 1838 и 1845 гг. В этот последний год в «Цыганах» дебютировала Самойлова 2-я. Игра и исполнение песни Земфиры у Самойловой прозвучали так выразительно, что охранительница всяких «устоев» булгаринская «Северная пчела» потребовала «облагорожения» образа цыганки. Кроме того, заявляла глубокомысленно эта газета, «измены жен, допускаемые на сцене, должны быть оправданы каким-нибудь обстоятельством, облегчающим вину, иначе лицо жены не только не занимательно, но даже отвратительно». С еще большим заражающим подъемом исполняла роль Земфиры на московской сцене Н. В. Репина, игравшая в «Цыганах» вместе с П. С. Мочаловым.

В середине сороковых годов была осуществлена переделка «Евгения Онегина», сделанная кн. Г. Кугушевым (автором таких ходовых в ту пору пьес, как «Голубой капот», «Талисман» и др.). Из пушкинского романа в стихах было сделано четыре «отделения»: 1. Письмо, 2. Проповедь и дуэль, 3. Встреча и 4. Отповедь. Автор не постеснялся разбавить пушкинские кристаллы в собственной «онегинской строфе» и, повидимому, угодил и театральным заправилам, и публике. В первый раз эта переделка шла в бенефис режиссера Г. Куликова 24 апреля 1846 г.

В дальнейшем она после перерыва часто шла в 1849 г. (26, 29 и 30 апреля, 3, 6, 8 и 23 мая и 2 декабря), в 1850 г. (12 января, 1 февраля и 26 мая) и в 1851 г. (2 июня, 27 и 30 августа и 23 ноября). Онегина играл Каратыгин, Татьяну—Самойлова 2-я, Ленского—Самойлов, князя Дольского (нечто вроде Гремина у Чайковского)—Брянский, Ларину—Сосницкая.

Сильный актерский состав обеспечивал успех дела, хотя отзывы современников об этом спектакле разноречивы. Так, например, А. Вольф утверждает: «Переделка, не заключавшая в себе ничего драматического, конечно, не имела успеха»... Отдельные частности исполнения лишь пришлись ему по вкусу: «прелестно прочтена», например, Самойловой сцена с письмом и встреча с Онегиным.

Судя по отзывам присяжного рецензента «Северной пчелы» Р. Зотова, этот спектакль, в котором несомненно были учтены «требования» столичных зрителей, «пользовался вниманием». «Все бросились,—вспоминает Зотов,—на этот спектакль и если не нашли пьесы, то все были довольны поэмою, которую всякий знал наизусть... Составитель пьесы вставил кое-где свои стишки для общей связи и смысла сцен, и как ни слабо вышло все это сценическое творение, но мы все-таки благодарны этому г. сочинителю за удовольствие, доставленное нам стихами Пушкина». Зотов отмечает один момент в ходе спектакля: когда Самойлова 2-я читала в последнем «отделении» свою «отповедь», театр разразился оглушительными рукоплесканиями... «Эта минута потрясла нас какой-то электрической струей...»

К пятидесятым годам относится постановка переделки «Графа Нулина» на петербургской и московской сценах. Цензоры из Главного управления по делам печати выкинули в 1852 г. следующие строки из «Графа Нулина» в переделанном виде:

Нет, я уснуть не в состояньи.
Во мне (!) вселился бес любви
И будит грешные желанья
В моей взволнованной крови...

По этой строфе можно безошибочно судить и о «переделывателях», и о цензорах пресловутого «доброго, старого времени»... Превращенный в одноактный водевиль, «Граф Нулин» бесследно сошел со сцены.

Кроме этой переделки (принадлежавшей, повидимому, А. Реймерсу), имеется еще переделка «Графа Нулина», относящаяся к девяностым годам, К. Остол-Диткевича (комедия в 2-х действ. и 3 карт.) и анонимная переделка, относящаяся к 1915 г., довольно точно воспроизводящая пушкинскую повесть.

Из других переделок пушкинских поэм, сказок и драм отметим: «Руслана и Людмилу» (драма в 5 действиях и 7 картинах с пением, шествиями, волшебными явлениями, превращениями и танцами А. А. Черепанова, «большая драматическая русская легенда» в 7 картинах Н. Мушинского под заглавием «Киевский витязь и княжна Людмила» и драматическая феерия в 5 действиях и 8 картинах Н. Дингельштедта), «Бахчисарайский фонтан» («пантомимный балет» А. Я. Алексеева-Яковлева, драматическое представление в 4 действиях под заглавием «Звезда востока» С. А. Трефилова), «Домик в Коломне» (водевиль в 1 действии под заглавием «Два с полтиной и больше ничего» Н. Яковлевского и А. Трепова, водевиль в 1 действии А. Я. Алексеева под заглавием «Бреющаяся кухарка или ворона с места—сокол на место» и водевиль в 1 действии А. Реймерса), «Кавказский пленник» (драматические сцены А. Алексеева, пантомима в 2 действиях для народных театров и цирка А. И. Корнеева, пьеса в 4 действиях В. С. Шалковского, драматическое представление в 3 действиях И. Е. Шувалова и др.), «Полтава» (драма в 5 действиях В. Долина-Сосновского, исторические картины в 6 действиях Тугая, историческая драма в 6 действиях А. Десятникова-Васильева под заглавием «Мазепа», под тем же заглавием пьеса в 5 действиях П. Кононенко и др.), «Русалка» (несколько опытов «окончания» драмы Пушкина и, кроме того, переработки Трефилова—в 3 действиях с апофеозом, драматические сцены А. Я. Алексеева под заглавием «Покинутая» и др.), сказки—о золотом петушке (пьеса в 5 картинах Д. Дмитриева), о спящей царевне (феерия в 12 картинах А. Алексеева, детское сказочное представление в 5 картинах И. Шувалова, детская феерия в 3 действиях Н. Шабельникова, феерия в 3 действиях Н. Денисовой, пьеса в 5 действиях под заглавием «Белоснежка» А. Фостром и др.), о попе и работнике его Балде (феерия А. Алексеева), о рыбаке и рыбке (феерии в 3 картинах В. Мещерякова, в 2 действиях и 6 картинах А. Малевича, в 6 картинах А. Обольянинова, пьесы В. Яковлева,

И. Шувалова, А. Шабельского, А. Алексеева и др.), о царе Салтане (пьесы А. Обольянинова, А. Алексеева и др.) и др.

Переделка «Братьев-разбойников», сделанная Н. Р., потерпела фиаско в цензурном застенке николаевской России. Цензор Ольдекоп нашел, что разбойников как личностей вообще не стоит выводить на сцену. Кроме того «из разбойника, которого (по мнению цензора) без сомнения будет играть г. Каратыгин, делать героя и молодца, конечно, противно всем правилам драматической цензуры, и пьеса по справедливости должна быть запрещена». Ольдекоп остался весьма недоволен личными «прибавками» стихов самого Н. Р., который еще более усиливал «разбойничий нрав» героев. Цензору неприятно было слышать, как разбойник говорит, что «он режет более стариков», но в совершенное уже раздражение он приходил, когда натыкался на такие «прибавки» Н. Р.:

Ты плачешь. Полно, брось печали,
К чему о прошлом вспоминать...
К добыче новой поспешим.
В шуму (!) оружия вернее
Мы нашу грусть развеселим[1].

Как и в истории с «Графом Нулиным», тут удивительно хороши оказались—каждый в своем роде—и автор, и цензор.

«Простонародная сказка» Пушкина «Жених» («Три дня купеческая дочь Наташа пропадала...») в шестидесятые годы переделана была актером Вороновым в драму в 2 действиях и 4 картинах под названием «Наташа, купеческая дочь» или «Жених-разбойник» и шла на сценах сперва Александринского театра (в конце шестидесятых годов) и далее московского Малого театра (впервые в сентябре 1876 г.).

Наконец «Анджело» переделал Дм. Лобанов в драму в 3 действиях под заглавием «Искушение». Она несколько раз была представлена в провинциальных театрах в восьмидесятые годы. Это была типичная «любительская переделка», и постановки ее были сугубо провинциальны.

---

[1] Дризен, Русск. драм. цензура, стр. 114—115.

Пушкин-прозаик оставил театру не менее искупающий материал. С конца тридцатых годов уже начались всевозможные приспособления повестей Пушкина на сцене. Начиная с опытов Н. А. Коровкина («Барышня-крестьянка», 1838—1839) и продолжая работами Н. Куликова (начало пятидесятых годов) и многих-многих других, прослеживается длинный ряд попыток театрализовать прозу поэта.

На протяжении прошлого века появляются переделки «Арапа Петра Великого» (драматическое представление в 3 действиях П. С. Соколова и драма в 6 картинах Павла Соколова под заглавием «Князь Ибрагим»), «Барышни-крестьянки» (имеются «сцены из помещичьей жизни» А. Я. Алексеева-Яковлева и комедия в 4 действиях В. Кольбе), «Станционного смотрителя» (драма в 3 действиях Н. Куликова), «Пиковой дамы» (помимо упомянутой «Хризомании» А. Шаховского,—«Картежник», драма в 5 действиях Д. Лобанова, «Пиковая дама», драма в 5 действиях Н. А. К-ва,—вплоть до советских опытов—«Пиковая дама», драма, в 9 картинах Н. Алибегова, «Пиковая дама» Юр. Слезкина—на правах рукописи, «Герман» Гуса и др.), «Капитанской дочки» (драма в 4 действиях и 8 картинах А. Б. Криницыной, драматические сцены в 5 действиях с прологом и эпилогом Н. А. Кропачева и Д. И. Мухина, драма в 5 действиях Кондаковой, драма П. Соколова, драматическое представление в 5 действиях и 10 картинах под заглавием «Пугачевский бунт» Ф. Задубровского и М. Кретовой, драматические сцены в 4 действиях и 8 картинах Л. Георгиевского, историческая пьеса в 12 картинах А. Стровинского, драма в 5 действиях с прологом и эпилогом А. Ивантера, драма А. Золина под заглавием «Пугачев», драма П. П. Лидова и др.), «Дубровского» (драма Д. Лобанова в 5 действиях под названием «Смерть за смерть», драма-либретто в 4 действиях Г. Карловского и Скрибкова под названием «Мститель», драма в 5 картинах Павла Соколова под названием «Владимир Дубровский» и др.) и др. Далеко не все из многочисленных переделок Пушкина попадали на сцену. «Бунтовщические» темы «Капитанской дочки» (в пер. А. Криницыной) и «Дубровского» систематически запрещались. И ни одна из инсценировок Пушкина-прозаика не оставила сколько-нибудь глубокого следа

в истории художественной работы дореволюционного театра.

Качество литературной работы над всеми этими переделками—также весьма низко. Автор переделки «Барышня-крестьянка» Н. А. Коровкин пошел, например, по пути самого откровенного водевильного опошления пушкинского рассказа. Использовав основу его и действующих лиц (с прибавкой таких, как Николай Емельянович Бубнов и др.), Коровкин приправил текст Пушкина разными мещанскими сальностями, исказил диалоги оригинала и, желая удовлетворить в полной мере бульварные вкусы зрителей, снабдил свой двухактный водевиль обильными куплетами.

Настя рассказывает Лизе про Алексея Берестова, и вот что она говорит у Пушкина: «Удивительно хорош: красавец, можно сказать. Стройный, высокий, румянец во всю щеку»....

А Коровкин смакует: «Погодите-с, просто красавец: такой стройный, высокий, во всю щеку румянец, а тут этак парикмахтерская прическа»...

Таковы все приемы «работы» автора над текстом Пушкина. В сцене, когда Лиза разыгрывает перед Алексеем «крестьянку» (так просто и с большим художественным тактом и лаконизмом переданной у Пушкина), Коровкин дает полную волю своему «знанию сцены» и размазывает маленький диалог Пушкина до пределов большого «явления», которое оканчивается долгим прощанием влюбленных, с возгласами «ау» под звуки отдаленной музыки и «благовеста» (тут, конечно, «занавес опускается»).

Во время этого свидания Лиза вдруг «хочет плакать»... И вот какой пошлый диалог происходит между ними:

Л и з а. Ах, барин, грех я делаю, что с вами баю здесь.

А л е к с е й (*в сторону*). Саратовская невинность! (*Вслух.*)

Чего тебе меня бояться!
Ведь я на волка не похож...

Л и з а. Да, как же с волком те ровняться,
Когда ты так собой пригож...

И т. д.

Постановка «Барышни-крестьянки» Коровкина и «Станционного смотрителя» Куликова связана с участием крупных артистических сил петербургских и московских

театров. Первая из этих вещей была поставлена на петербургской сцене в 1839—1840 гг. в бенефис Н. В. Самойловой. «Водевильчик прошел весьма живо,—отмечает «Хроника петербургских театров»,—бенефициантка и ее братец (В. В. Самойлов) в первый раз играли роли, никем не игранные, для них, собственно, написанные, Н. В. Самойлова—самой барышни-крестьянки, а Вас. Вас.—влюбленного Берестова. Сосницкий мастерски сделал англомана-помещика»[1].

Хотя, по мнению «Северной пчелы», «переделке не посчастливилось» и «по всему видно, что пьеса была сделана на скорую руку» и автору не удалось «распустить соль», тем не менее спектакль имел «успех», и пьеса продержалась на сцене в течение 1840 г. (21 января, 9 мая), 1841 г. (18 августа, 14 и 22 октября), 1842 г. (19 и 31 июля и 16 декабря) и 1843 г. (19 августа). Критика отметила Самойлову, которая «показала свой талант во всем блеске. Не говоря уже о том, что русские песни поет превосходно, она сыграла свою метаморфозу из светской милой девушки в простую деревенскую девку с таким правдоподобием, искусством и умом, что едва ли можно поверить, что эта артистка только пять месяцев на сцене». В пьесе было много вставных «номеров» и занимательных реплик, и Лиза пела песни «Ах, вы, молодчина...», «Как вечер, тоска нападает» и др. соч. П. А. Рупини, которые «всех приводили в восторг».

Одновременно с петербургской постановкой и московский Малый театр показал на своих подмостках «Барышню-крестьянку». Тут блеснула в роли Лизы талантливая Н. В. Репина.

«Станционный смотритель» Куликова был поставлен скромнее и принят холоднее. Премьера этой «драмы в 3 действиях» состоялась 11 февраля 1854 г. в Александринском театре. В тот же сезон 1854 г. «Станционный смотритель» был поставлен и в Москве на сцене Малого театра.

В Петербурге Самсона Вырина играл Самойлов, Дуню—Самойлова, Минского—Максимов, Бельского (трансформирован из И. П. Белкина)—П. Каратыгин, в пьесе еще были такие действующие лица: купец Брюханов, Лепешкина, приятели Минского, камердинеры, курьеры, ямщик и его внучка и др. Самойлова, по ходу пьесы, пела «попурри из мазурок Шопена в арранжировке дирижера В. Кажин-

---

[1] «Хроника...» А. Вольфа, ч. 1, стр. 76.

ского». Театральные рецензенты находили, что «Самойлов окончательно затмил собою прочих актеров, в том числе и свою сестрицу, взявшуюся за неподходящую к ней роль молоденькой и наивной Дуни».

В московской постановке «Станционного смотрителя» выделилась Г. Федотова—Дуня.

Переделка Куликова совершенно извращала сюжетную концовку Пушкина. Дуня оказывалась свидетельницей смерти своего отца. Умирающий отец бредит и торопит погоню за дочерью. Так заканчивалась драма на тему Пушкина. Реалистическая белкинская повесть в угоду нетребовательной публике и мещанским режиссерским вкусам была мелодраматизирована по самому незатейливому трафарету.

Яркой иллюстрацией всего отношения казенно-театральной России к литературному наследию Пушкина служит постановка драматических сцен Д. Лобанова «Капитанская дочка» в 1875 г. в Александринском театре. По заданиям дирекции «императорских театров» и цензурного комитета повесть Пушкина о Пугачеве была превращена в убогую мелодраму на тему Гринев—Марья Ивановна. Широкое историческое полотно Пушкина изрезали вдоль и поперек, выбросив все куски, воспроизводившие Пугачева и его сообщников, Екатерину и ее генералов. Осталась история о сентиментальной любви, лишенная сочного социально-психологического рассмотрения в том реальном плане, как это было сделано в повести Пушкина. Автор переделки Лобанов вполне «справился» с поручением казенных руководителей театра и без смущения обезобразил замечательное творение, положившее начало подлинно-реалистическому русскому историческому роману. Однако такой цензорский «пересол» дал себя почувствовать даже в пору семидесятых годов, когда наряду с крупными политическими процессами и репрессиями насаждался бесшабашный «патриотизм». Пьеса Лобанова вышла на сцене на редкость бесцветной, а постановка ее обрекала всю бездарную затею на неизбежный и заслуженный провал.

3

Параллельно театральному показу развивалось на протяжении долгих лет и эстрадное исполнение Пушкина. Уже при жизни поэта его стихотворения (особенно поло-

женные на музыку) приобретали широкую популярность, входя в обиход домашних и публичных вечеров.

В хронике московского Малого театра запечатлелось выступление знаменитого П. Мочалова с «Черной шалью» Пушкина 11 ноября 1824 г. Мочалов воспользовался вокальным переложением Верстовского и не декламировал, а п е л «Гляжу я безмолвно на черную шаль», вызывая восторг слушателей, уже ранее успевших оценить популярную мелодию «кантаты» Верстовского. Это был самостоятельный эстрадный номер в сборном спектакле Малого театра, состоявшем из переводного водевиля «Наследницы», дивертисмента «Гулянье на Крестовском острове» и одноактной оперы Кавоса «Мнимый невидимка»[1].

Вслед за Мочаловым выдающимся исполнителем Пушкина на эстраде сделался Щепкин,—актер, которого лично знал поэт, которому подарил специальную тетрадь для мемуарных записок (и даже сам начал их писать). Щепкин благоговел перед Пушкиным, многие страницы Пушкина знал наизусть и не только публично, но часто «про себя» любил вслух читать Пушкина. Его друзья заставали его за исполнением для самого себя стихотворений Пушкина. Особенно любил он

Во глубине сибирских руд
Храните гордое терпенье...

и со слезами на глазах произносил:

Как в ваши каторжные норы
Доходит мой свободный глас...

Щепкин явился блестящим создателем роли скупого барона в «Скупом рыцаре» Пушкина (постановка 1853 г.). Иные знатоки театра утверждали, что это—лучшая роль артиста. С эстрады и на различных литературных вечерах Щепкин с большим успехом читал «Полтаву», «Полководца» и многие другие стихотворения Пушкина. Его исполнение было неизмеримо глубже, чем патетическая декламация такого «лейб-гвардейского трагика» (выражение Герцена), как Каратыгин, любившего выступать также с эстрадным чтением Пушкина.

---

[1] В. П. Погожев. Столетие организации имп. московских театров, СПБ, 1908, вып. I, кн. 2, стр. 246.

С ростом эстрадного исполнения Пушкина (вторая половина XIX в.) возросли и все «халтурные» приемы передачи пушкинской поэзии и прозы в «художественном чтении». «Переделывание» Пушкина на эстраде, никем и ничем не контролируемое, шло главным образом по линии вольного обращения с текстом поэта (сокращения и «отсебятина») и декламационного искажения его строк. В этих грехах повинны даже и крупные мастера художественного слова. Если В. А. Каратыгин мог, читая с эстрады «Медного всадника», приклеивать себе усы «à la Петр I», то какая же безвкусица и пошлость царила в глухих провинциальных притонах «искусства»! Пляшущая под звуки «Старого мужа» Земфира или Татьяна, пишущая в малиновом берете стальными перьями письмо за письмом воображаемому Онегину, который через три минуты после этого «номера программы» появлялся на эстраде под звуки колокольчика за сценой (он летел «в пыли на почтовых...») и твердил монолог о честных правилах своего дяди,—это были «бытовые явления» на эстраде второй половины прошлого века.

И. С. Тургенев (как вспоминает Д. Солодовников) присутствовал однажды в 1850 г. на концерте в зале Дворянского собрания во время выступления В. А. Каратыгина. Трагик читал «Медного всадника» с традиционной для той «классической» поры приподнятостью в голосе и эффектными жестами. Он был «во фраке и белом галстуке» и «с петровскими усами». Как иронизировал Тургенев, он читал:

На берегу пустынных волн
Стоял о н (крик) дум вели-и-и-ких полн
И вдаль (движение рукой...) глядел...

И т. д.

Фальшивая патетика актерского исполнения Пушкина на эстраде характеризует собою всю зрелищную практику в России второй половины XIX столетия. Не надо забывать, что проникновение Пушкина на эстраду к концу этого столетия достигло огромных размеров. Такие годы, как 1880 (открытие памятника Пушкину в Москве) и юбилейный 1899 год, особенно способствовали эстрадной популяризации Пушкина. Процент опошления Пушкина в это время достиг также исключительных размеров.

Между тем, начиная с пятидесятых годов, история дореволюционной эстрады насчитывает и примеры культурно-

художественного исполнения Пушкина на эстраде. И, пожалуй, первыми, кто пошел вслед за Щепкиным по пути реального истолкования Пушкина средствами слова, были Максимов 1-й и Владимирова[1].

В их искусстве слова и жеста заметно было стремление к пушкинскому «правдоподобию» на сцене. Их робким шагам подражали некоторые театральные мастера конца XIX и начала XX веков. Предшествовавшая революции пора выдвинула ряд заслуженных эстрадных исполнителей классического репертуара и в частности Пушкина (напр., М. Н. Ермолова, В. Ф. Комиссаржевская), но это все были одинокие явления, оторванные друг от друга. Артисты проявляли себя каждый за свой риск и страх, иногда достигая серьезного успеха, как Ермолова, перечитавшая огромный пушкинский репертуар, а иногда продолжая линию установившихся декламаторских шаблонов.

Искусство социалистическое предъявило иные требования к театру и к эстраде. Оно стремится к организованному удовлетворению художественных запросов неизмеримо выросшего в культурном отношении зрителя и слушателя нашей эпохи. Популяризации классического материала оно придает огромное общественное значение. В частности, оно работает над разрешением проблемы ч т е н и я Пушкина,—той проблемы, которая занимала многих еще в прошлые годы России[2], начиная со Щепкина, впервые доказавшего всю «сценичность» нашего великого драма-

---

[1] «Театральный и музыкальный вестник» в 1859 г. (25 января сообщал об одном концерте, в котором эти артисты исполнили, напр. сцену из «Евгения Онегина». «Владимирова показала много старания в роли княгини Татьяны, манеры ее отвечают роли княгини, но не доставало полного одушевления. Г. Максимов уже давно известен публике в роли Онегина, которую он передает со всеми оттенками житейской действительности» (стр. 28).

[2] Еще И. А. Гончаров в своем «Миллионе терзаний» заметил, что исполнение таких пьес, как «Борис Годунов», должно быть не просто сценическое, но и «наиболее литературное». В этой трагедии, напр., «всякое прочее действие, всякая сценичность, мимика должны служить только легкой приправой литературного исполнения, действия в слове».

Пьесы, подобные «Борису Годунову», им расцениваются, как «своего рода литературная музыка». Преобладающей точкой зрения на исполнение пушкинского материала на сцене являлась та, что слово должно торжествовать над прочими театральными элементами.

турга и лирика, и кончая выдающимися деятелями московского Художественного театра.

Советский опыт эстрадной передачи Пушкина уже насчитывает немало фактов успешного преодоления давних штампов. Такие мастера чтения, как В. И. Качалов, И. М. Москвин и др., образовали кадры исключительных по силе и культуре исполнителей классического художественного материала. Они утверждают метод реалистического истолкования Пушкина и тем самым еще больше приближают поэта к миллионным массам его читателей. На путях реалистического истолкования Пушкина стоят такие мастера художественного чтения, как А. Шварц, Е. Гоголева, Д. Журавлев, Э. Каминка, В. Яхонтов, С. Балашев, М. Царев и многие другие исполнители наших классиков.

Задача советской сцены и эстрады—дать н а р о д н о г о Пушкина,—Пушкина, пробуждавшего «добрые чувства» в самом глубоком понимании этого слова, Пушкина, боровшегося за реализм искусства, за «правдоподобие», за «дум высокое стремленье».

XIII. МУЗЫКАЛЬНО-СЦЕНИЧЕСКИЕ ИСТОЛКОВАНИЯ ПУШКИНА

1

Сложна и многообразна область музыкально-сценического истолкования Пушкина. Вместе с тем она в праве гордиться крупнейшими достижениями в деле утверждения Пушкина на сцене. И если постановки больших и маленьких трагедий поэта на драматических сценах (включая и такой торжественный опыт, как «Борис Годунов» Александринского театра в 1870 г. и пушкинские постановки Московского Художественного театра) не донесли Пушкина до ш и р о к о г о зрителя, то оперное искусство сделало на этом пути гораздо больше. Но тут сыграл главенствующую роль новый фактор—музыка.

Прав был Чайковский, когда утверждал, что «Пушкин силою гениального таланта очень часто врывается из тесных сфер стихотворчества в бесконечную область музыки» и «независимо от сущности того, что он излагает в форме стиха, в самом стихе, в его звуковой последовательности есть что-то проникающее в самую глубь души». В этом «что-то» Чайковский видел «музыку» [1].

Музыка сыграла огромную роль и в жизни, и в творчестве Пушкина. Она неотделима от истории его юношеских и взрослых дней и трудов, и с нею тесно сплелись и ученические забавы поэта, и его поздние раздумья, нашедшие такое рельефное отражение в его поэтических замыслах [2].

К музыке стал привыкать Пушкин еще с детства. Его сестра Ольга училась игре на фортепиано, и маленький

---

[1] П. Чайковский. Переписка с фон-Мекк, т. 1, стр. 26.

[2] См. нашу статью «Пушкин и музыка» в «Новом мире», 1936 г., № 12.

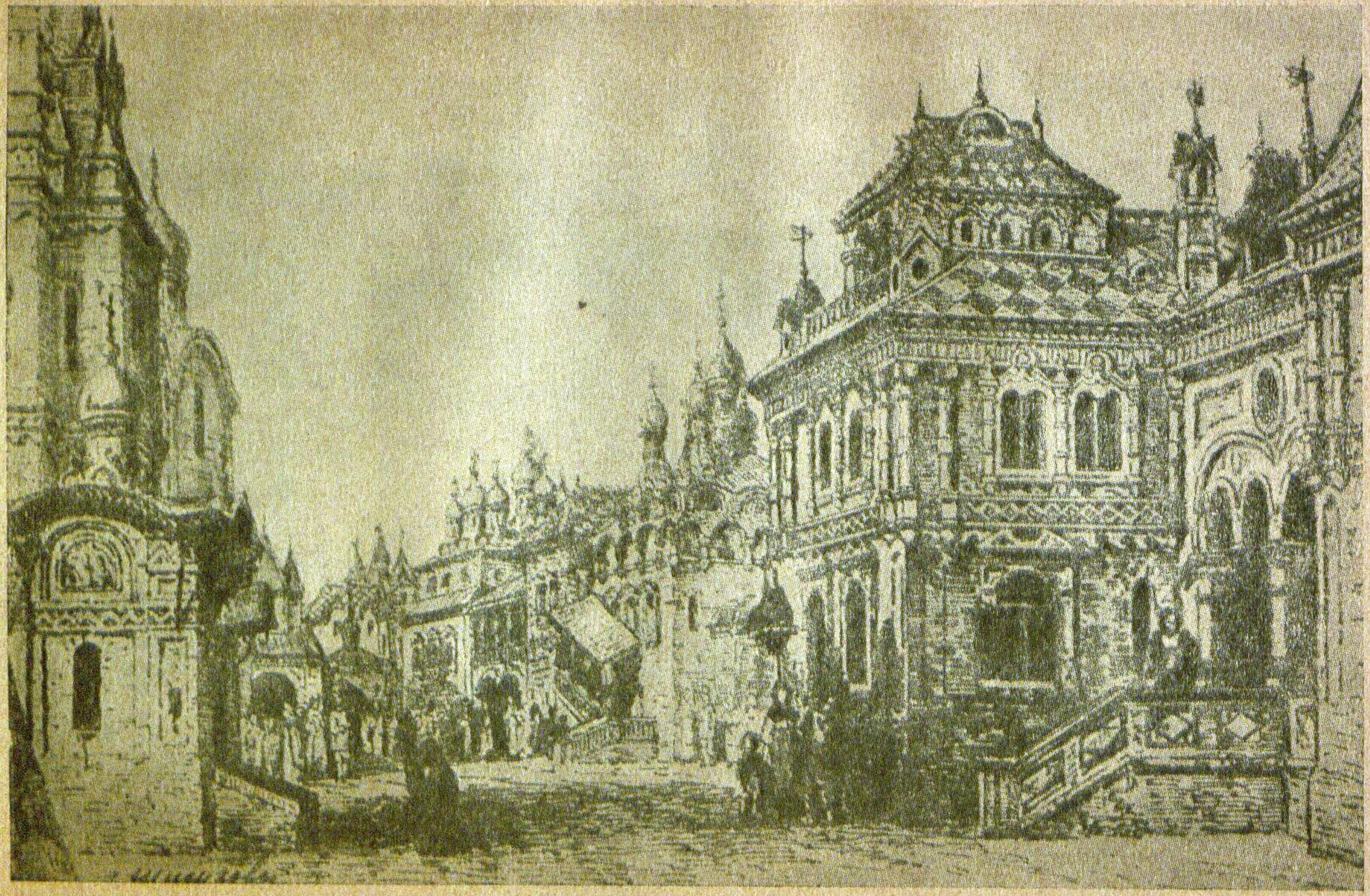
Александр хорошо запомнил, как она «беглою рукой оживляла Моцарта» и повторяла «тоны Пиччини и Рамо».

Вечера в доме отца поэта несомненно развивали и литературный, и музыкальный вкус Пушкина-мальчика. А юсуповская крепостная «капель», находившаяся в «княжеских хоромах» у Красных ворот, позволила ему, видимо, в очень раннюю пору жизни познакомиться с танцовальными и песенными представлениями. Тут его детский слух ласкала музыка, под которую крепостной балет исполнял свои всевозможные савоярдские и пейзанские танцы и «па-де-гирлянды».

С отроческой поры еще Пушкин начал сживаться с музыкальной стихией. Благоприятнейшая обстановка для музыкального воспитания поэта представилась в лицее. «Досужные вечера» лицеистов часто посвящались «волшебным звукам». Песни, музыка, романсы, сочиняемые небездарными композиторами-лицеистами (вроде Корсакова, автора музыкального пересказа пушкинского послания «К живописцу», или М. Яковлева), посещения царскосельских домов Теппера де-Фергюсона, Вельо, директора лицея Энгельгардта и др., где наряду с литературными беседами не прерывались музыка и пение, и, наконец, хождения в крепостной театр В. В. Толстого, «жрицам Тальи» которого лицеисты, с Пушкиным во главе, отдали солидную дань «восторгов»,—вот атмосфера, несомненно способствовавшая выработке интереса и запросов Пушкина в области музыкально-театрального искусства.

Годы взрослой жизни поэта, конечно, углубили его пристрастия к музыкальному творчеству и вокальному мастерству. Повинуясь своей «богине п е с е н и рассказа» (эпилог к «Кавказскому пленнику»), Пушкин продолжал с лицейской безудержностью отдаваться «напевам любви». Его пленили и «песни гор, и песни Грузии счастливой», и мелодии многоплеменной Бессарабии (тут он обогатил свои впечатления песнями цыганскими, молдаванскими, греческими, румынскими, турецкими и т. п.), и «волшебные звуки» Россини («Сорока-воровка», «Итальянцы в Алжире» в одесской Итальянской опере, о которой поэт вспоминал в своем «Евгении Онегине»), и народные песни в Михайловском, в Тригорском, у стен Святогорского монастыря...

Пушкин жадно ловил эти звуки. Скитаясь по югу и северу России, он вникал в «вольные, живые песни»...



Декорация последней картины «Бориса Годунова» в первой постановке 1870 г. (художник М. А. Шишков)

Что-то слышалось «родное в долгих песнях ямщика,— то разгулье удалое, то сердечная тоска...» К ним привыкал, их любил поэт.

Вместе с вокальной музыкой Пушкину была дорога и музыка инструментальная. Он часто и подолгу слушал игру и на народных инструментах, на фортепиано и на гитаре. Всевозможные кобзы, тростянки и волынки (на которых аккомпанировали себе румынские лаутарии), гусли и цитры (нищие у Святогорского монастыря), гитары (лицейская пора, «гитары тихий звон» в «Пирующих студентах», игра на гитаре В. А. Нащокиной, гитары в цыганских хорах и т. п.), скрипки (концерты у З. Волконской в Москве и у М. Вьельгорского в Петербурге и др.)—ко всем этим инструментам Пушкин проявлял неизменный взволнованный интерес.

Ему был дорог и «свирели звук унывный и простой», и роговая музыка на даче у Дельвигов, и балалайка «под пьяный топот трепака», и изысканная игра на фортепиано. А фортепианное искусство он не только мог оценить и оценивал в Тригорском, где Александрина Осипова и Евпраксия Вульф играли ему на роялино Тышнера (ноты Россини поэт специально выписал для них из Петербурга), или в Петербурге и Москве (тут слыхал он, как играли Одоевский, Дельвиг, Верстовский, Вьельгорский, Н. Кукольник, М. Глинка), но с увлечением посещал симфонические концерты и клавирабенды в «Филармоническом зале» (Гайдн, Моцарт, Бетховен) и выступления известной пианистки Марии Шимановской.

...Из наслаждений жизни
Одной любви музыка уступает,
Но и любовь—мелодия...

К такому выводу пришел в «Каменном госте» поэт, любивший и в своих художественных высказываниях отмечать неизменную любовь к музыке.

Творчество Пушкина живо отразило эту любовь поэта.

Начиная с «Руслана и Людмилы» («струны громкие баянов»), продолжая песнями черкешенки, «цыганскими припевами», «говором волынки» («Цыганы»), слепым украинским певцом, казачкам юным говорящим о преданьях петровской старины, ссылками на Вебера и Россини

в «Евгении Онегине», всевозможными песнями, вставляемыми поэтом в поэмы («Кавказский пленник», «Бахчисарайский фонтан», «Цыганы»), в свой роман в стихах и в маленькие драмы («Пир во время чумы», «Каменный гость»), Пушкин обнаружил трогательное пристрастие к музыкально-вокальному мастерству. «Моцарт и Сальери» (где помимо заглавных героев, словами которых часто говорит автор, упомянуты также и «великий Глюк», и Пиччини, умеющий «пленять» даже «слух диких парижан») является прямым апофеозом музыки.

С героями Пушкина неразлучны песни и музыка. Не говоря уже о Лауре или Мэри или о всевозможных цыганках и черкешенках, или о пастухе, поющем «про волжских рыбарей» (петь—это уж прямая обязанность таких героев), но у Пушкина поет Евгений Онегин (ту самую венецианскую баркароллу, «Benedetta sia la madre...», которую певала в Тригорском Пушкину Анна Петровна Керн), Ленский у него садился «за клавикорды и брал на них одни аккорды», Параша (из «Домика в Коломне») играла на гитаре и пела «Стонет сизый голубочек» и «Выйду ль я...» («Грустный вой песнь русская!»—восклицает по этому поводу поэт), в неоконченной поэме о Тазите и Гасубе «жены, девы меж тем поют, и гул лесной далече вторит их напевы», в «Капитанской дочке» слышны заунывные бурлацкие песни, даже у горюхинцев «музыка всегда была тоже любимым искусством... балалайка и волынка, услаждая чувствительные сердца, поныне раздаются в их жилищах»...

Поэзия Пушкина, начиная с «Реквиема» Моцарта и «Танкреда» Россини (в «Египетских ночах») и кончая жалобной песнью русалки, полна музыкальных и вокальных звучаний.

Любимые композиторы Пушкина, конечно, Моцарт и Россини. На них он чаще, чем на других, ссылается в своих музыкальных воспоминаниях и ремарках. Граф Нулин приезжает у него

С последней песней Беранжера,
С мотивами Россини—Пера...

Россини назван в «Евгении Онегине» «упоительным» и «баловнем Европы». А в письме к Дельвигу (16 ноября 1823 г. из Одессы) Пушкин, прослышав, будто в Петер-

бург приезжает Россини вместе с итальянской оперой, восклицает: «Боже мой! Это представители рая небесного. Умру с тоски и зависти...»

Если с Россини Пушкин познакомился, повидимому, только в Одессе, то Моцарта он несомненно знал и слышал еще в детстве (стих. «К сестре» 1814 г.). «Волшебная флейта», «Похищение из Сераля» и «Титово милосердие» шли в России в период конца десятых годов. Пушкин часто посещал концерты в «Филармоническом зале», где из года в год исполнялся «Реквием» Моцарта вместе с «Сотворением мира» Гайдна. А либретто «Дон Жуана», написанное Да-Понте, явно отразилось в «Каменном госте» Пушкина.

Мысли о музыке и притяжение к ней тесно сплетаются в жизни поэта с его литературными раздумьями и заботами. И в мирной тишине «сельской неги», и в кочевой кибитке, и в гостиных столичного «света» ему слышались «лирные голоса».

Долго сохранялось в литературных кругах Петербурга «предание, что Пушкин умел играть на гитаре и принимал лично участие в дружеских хорах на собраниях кутящих приятелей, собраниях, в которых не бывало недостатка, особливо, когда поэт приезжал в Москву и лежал у ног известной Тани-цыганки»[1]. В том, что Пушкин играл на гитаре, нет ничего невероятного, и мы охотно верим такому «преданию».

Таким же вполне приемлемым «преданием» является мнение, будто свою «Русалку» Пушкин писал как либретто для оперы. Если это так, то связанность Пушкина с музыкальным творчеством становится еще более ощутимой. Любопытно, что в начале своего пути поэт горделиво отмахивался от либреттной работы и, прослышав о писании Вяземским и Грибоедовым оперы-водевиля для Верстовского («Кто брат, кто сестра или обман за обманом»), торопится в письме из Одессы (4 ноября 1823 г.) высказать свое пренебрежение к такого рода занятиям: «Что тебе пришло в голову писать оперу и подчинять поэта музыканту? Чин чина почитай. Я бы и для Россини не пошевелился».

Однако эти задорные мысли скоро сменились иными, и многоопытный создатель «Бориса Годунова» и «малень-

---

[1] М. М. Иванов. Пушкин в музыке, СПБ, 1899, стр. 9.

ких трагедий» воспитал в себе строгий и глубокий интерес к сотрудничеству поэтов и музыкантов. Он—и никто другой в русской литературе—утвердил

...союз
Волшебных звуков, чувств и дум.

2

Но если музыка сыграла такую высокую роль в творчестве Пушкина, то и само пушкинское литературное наследие, с его огромным тематическим и ритмическим богатством, тесно сплелось с русской музыкальной культурой.

По крайней мере все шедевры русского монументального оперного искусства (от «Руслана и Людмилы» через «Русалку», «Бориса Годунова», «Евгения Онегина» с «Пиковой дамой»—к операм Римского-Корсакова и советских композиторов) и крупнейшие достижения нашей романсной литературы (с глинкинскими романсами типа «Я помню чудное мгновенье» и бородинским «Для берегов отчизны дальной» во главе)—все эти, ставшие классическими, музыкальные произведения исходят от нашего «поэта в поэтах первого», дышат его страстями.

Музыкально-вокальная интерпретация Пушкина талантливо покрывала во многих случаях беспомощность и развязность всевозможных доморощенных переделывателей пушкинских текстов и либреттистов, а такие рубежи в развитии дореволюционной оперы, как «Руслан и Людмила», «Русалка», «Борис Годунов», «Евгений Онегин» и музыкальные пересказы сказочного эпоса Римского-Корсакова, свидетельствовали о том, что богатейшие пушкинские темы и ритмика нашли в музыке верного спутника и союзника.

Наша оперная продукция, связанная с литературным наследием Пушкина, как дореволюционная, так и советская, насчитывает свыше 60 опусов. (Наряду с операми большого и малого размера сюда мы включаем и несколько балетных произведений). Таковы:

1) «Руслан и Людмила» Глушковского — Шольца—Дидло (балет в 5 действиях),

2) «Руслан и Людмила» М. Глинки,

3) «Кавказский пленник» К. Кавоса—Дидло (балет в 4 действиях),

4) «Кавказский пленник» А. Алябеева (23 музыкальных номера).

5) «Кавказский пленник» Ц. Кюи,
6) «Кавказский пленник» Б. Асафьева (балет),
7) «Черная шаль» Нейтвиха—Глушковского (балет в 1 действии),
8) «Бахчисарайский фонтан» («Керим-Гирей») Шаховского—Кавоса (музыкальная драма в 5 действиях),
9) «Бахчисарайский фонтан» М. М. Зубова (опера в 6 картинах),
10) «Мария Потоцкая» чешского композитора Л. Мекуры (опера),
11) «Бахчисарайский фонтан» А. Ф. Федорова,
12) «Бахчисарайский фонтан» А. А. Ильинского,
13) «Бахчисарайский фонтан» А. Аренского (музыкальные иллюстрации к спектаклю),
14) «Бахчисарайский фонтан» Б. Асафьева (балет),
15—28) «Цыганы»—оперы Вальтера Гете, Г. Лишина, Н. Миронова, Л. Конюса, Н. С. Морозова, А. Торрото, А. Шефера, С. Рахманинова, Эрлангера, П. Юона, В. Кашперова, К. М. Галковского, М. М. Зубова и балет С. Н. Василенко (итого 14 опусов),
29) «Жених» Блюма (опера в 2 действиях),
30) «Граф Нулин» Г. Лишина,
31) «Граф Нулин» Н. М. Стрельникова,
32) «Граф Нулин» М. М. Зубова,
33) «Усадьба» (на тему «Графа Нулина») Мар. Коваля,
34) «Мазепа» Б. Фитингоф-Шелля,
35) «Мария» П. П. Сокальского,
36) «Мазепа» П. И. Чайковского,
37) «Торжество Вакха», балет А. Даргомыжского в 2 картинах,
38) «Русалка» А. Даргомыжского,
39) «Каменный гость» А. Даргомыжского,
40) «Каменный гость» В. Я. Шебалина (музыкальные иллюстрации оперного масштаба),
41) «Борис Годунов» М. П. Мусоргского,
42) «Евгений Онегин» П. И. Чайковского,
43) «Пиковая дама» П. И. Чайковского,
44) «Пиковая дама» Галеви,
45) «Моцарт и Сальери» Н. А. Римского-Корсакова,
46) «Сказка о царе Салтане» Н. А. Римского-Корсакова,
47) «Сказка о золотом петушке» Н. А. Римского-Корсакова,
48) «Капитанская дочка» Ц. Кюи,

49—52) «Пир во время чумы» Ц. Кюи, а также оперы на этот сюжет Б. М. Тарнопольского, Н. С. Речменского и Додонова,

53) «Дубровский» Э. Направника,

54) «Метель» А. С. Танеева,

55) «Барышня-крестьянка» И. П. Ларионова,

56) «Лизанька» сербского композитора Зайца (опера),

57) «Скупой рыцарь» С. В. Рахманинова,

58) «Домик в Коломне» Н. Ф. Соловьева,

59) «Мавра» (тема «Домика в Коломне») И. Ф. Стравинского,

60) «Сказка о рыбаке и рыбке» Л. Минкуса (балет),

61) «Сказка о рыбаке и рыбке» Л. Половинкина,

62—64) «Сказка о попе и работнике Балде» Б. Карагичева, та же сказка В. Орланского и та же сказка Л. Бокалова,

65) «Египетские ночи» Р. Глиера (музыкальные иллюстрации к спектаклю),

66) «Гавриилиада» М. Черемухина,

67) «Станционный смотритель», опера В. Крюкова.

Далеко не все из этих опер и балетов попали на сцену. Многие, осуществленные постановкой, прошли совершенно незаметно в истории русской оперы, но иные из них разрешили задачу «продвижения» Пушкина на сцену с неожиданной подчас эффективностью.

Оценивая их художественно-сценический уровень с точки зрения популяризации Пушкина театральными средствами, надо признать, что между музыкальными достоинствами некоторых из них и литературным материалом, положенным в основу их либретто, существует величайшая качественная диспропорция.

Текст для оперного произведения был всегда камнем преткновения у всех наших крупных композиторов (а о них мы только и будем говорить). Глинка получил из рук «семи нянек», суетившихся над текстом для «Руслана и Людмилы», безобразное либретто, которому сам потом ужасался (на 1020 стихов либретто—только 188 стихов, взятых непосредственно у Пушкина). «Что меня мучит, это либретто»,—жалуется Даргомыжский в письме (от 30 сентября 1848 г.) К. Скандербеку, работая над «Русалкой» (кажется, самой благополучной в отношении текста оперой). Либреттный текст опер Чайковского на пушкинские сюжеты—это почти сплошной брак. Даже «Евгений Оне-

гин» (мысль о написании такой оперы сперва казалась Чайковскому просто «дикой»), над текстом которого работал и сам композитор, и его друг Кашкин, и артист Малого театра Шиловский (написавший куплеты Трике), вышел не менее опошленным, чем «Пиковая дама» или «Дубровский», приспособленные М. И. Чайковским, или «Мазепа» в текстовой переделке В. Буренина. Если в них нет такого уродливого осложнения сюжета и привлечения новых действующих лиц, как это допустил, например, Ц. Кюи в своем «Кавказском пленнике» (Казенбек, Фатима, Марьям, Абубекер, Фехердан, Мулла, черкесы и пр.), то в них, как и во многих других оперных либретто, налицо и искривление сюжетных линий и характеров Пушкина, и бездарная «литературная» отсебятина, и безвкусная «смесь» из разных авторов (в «Пиковой даме» от Державина до Карабанова с его «пасторалью»), и дешевый сусально-народный стиль, который нестерпимо нуден, например, в «Дубровском». Вспомним хотя бы такие тексты из этой оперы, как обращение хора, поющего Владимиру Дубровскому:

Здравствуй ты, барин, наш батюшка,
Здравствуй, Владимир Андреевич.
Много прошло сроку-времени,
Много годов, много месяцев,
Много деньков без свидания...
Рады мы снова с тобою быть...

Или сентенции Дубровского:

....Мщенье!
Теперь мой дом—ты, лес да поле!
Земля—постель мне, небо—кров!

Или дуэт Дубровского и Маши:

Час примиренья,
Слез и прощенья
В ночной тиши,
Ты—обновленье,
Ты—исцеленье
Больной души...

Еще хуже обстоит дело с либретто третьесортных оперных опытов на пушкинские темы, таких, как, напри-

мер, «Мазепа» Фитингоф-Шелля и др. Текст к этой опере, написанный Кугушевым (которого мы уже знаем по переделке «Евгения Онегина» в драму), производит отталкивающее впечатление. Уродуя строки Пушкина, он изобилует такими, например, стихами (Мазепа говорит Кочубею):

Марию я душою
Остывшею люблю,
Дрожи передо мною,
Тебя я погублю...
И т. д.

Яркой положительной стороной в истории постановок «пушкинских опер», часто скрашивающей только что указанные досадные обстоятельства, является музыкально-вокальная характеристика ситуаций и образов Пушкина, даваемая такими талантливыми истолкователями поэта, как Глинка, Даргомыжский, Мусоргский, Чайковский, Римский-Корсаков и др.

«Руслан и Людмила» Глинки (работа 1837—1842 гг.) знаменует собою начальную пору обращений композиторов к Пушкину. Если не считать таких сомнительно художественных явлений нашей сцены, как балеты «Руслан и Людмила» Глушковского—Шольца, или «Кавказский пленник» Кавоса, или «Керим-Гирей» Шаховского—Кавоса (как бы они не были «обставлены лучшими нашими сюжетами, с величайшей роскошью», с «настоящими фонтанами» и «настоящими садами и дворами Бахчисарая», устроенными Роллером и т. д.), то надо признать, что Глинка своей оперой первый начал разрешать задачу монументального истолкования Пушкина в музыкально-вокальном искусстве.

Начиная с его опытов интонирования эстетических форм Пушкина (в этих опытах проступали уже и реалистические черты восприятия поэта), продолжая углубление метода Глинки в направлении драматизации пушкинских черт (Даргомыжский с его утверждением в письмах к Одоевскому: «Глинка затронул лирическую сторону народных элементов Пушкина», а «Я хочу затронуть драматическую»), линия развития оперных трактовок Пушкина восходит к музыкально-сценическим планам Мусоргского, с одной стороны, и Чайковского, с другой.

«Руслан и Людмила» в первый раз была поставлена 27 ноября 1842 г.[1]. Для спектакля были изготовлены костюмы и декорации (А. Роллера) по указаниям друга Глинки художника К. Брюллова. Людмилу пела Степанова, Руслана—Петров, Ратмира—Петрова 2-я. О пышности спектакля дирекция «императорских театров» позаботилась не мало, и тем не менее постановка «не дошла». Прежде всего исполнение, если верить впечатлениям Н. Кукольника и Ю. Арнольда, было «вялое, недружное и длинное». Зрители также не отстали от постановщиков и исполнителей в деле понимания Пушкина и Глинки. Весьма красочны в своей наивности и простодушии отзывы театралов сороковых годов. Р. Зотов в «Северной пчеле» заявил, что «Руслан и Людмила» в гармоническом отношении имеет высокие достоинства, как в техническом ученом произведении, но как опера—«c'est une chose manquée». Известный водевилист и журналист Ф. Кони назвал оперу Глинки «фантастической ораторией, страдающей отсутствием драматизма». Но курьезнее всех подвел итоги спектаклю летописец петербургских театров А. Вольф. «Все ожидали,—обмолвился он,—такого же богатства мелодий, как в „Жизни за царя", и вдруг услышали произведение... самого серьезного характера». Каемся: многоточие в этой фразе поставлено нами. Оно оттеняет всю степень отставания многих присяжных ценителей искусства от движения вперед прогрессивной музыкальной и литературной мысли.

Глинка, непонятый и отверженный, был морально подавлен. Опера его вскоре на много лет исчезла с горизонта столичной сцены, и лишь в пятидесятых годах возобновлялась ее злополучная постановка. Только после 1866—1867 гг., когда «Руслан и Людмила» появилась на подмостках Пражской оперы (Балакирев писал 10 февраля 1867 г. Стасову, что она «окончательно покорила себе чешскую публику»), создание Глинки было возобновлено в России. Над петербургской постановкой работали такие мастера, как Шишков, Бочаров, Горностаев—вплоть до археолога Лукашевича. Увы! Творческого прозрения опера и поэма «Руслан и Людмила» не дождались. Даже талантливые

---

[1] С этого дня по 27 ноября 1892 г. опера Глинки прошла на петербургской сцене 284 раза полностью и 32 раза в отрывках («Ежегодник имп. театров», 1891—1892, стр. 352).

Головин и Коровин, потрудившиеся в дальнейшем над Пушкиным, дали по преимуществу внешне орнаментирующие завершения оперы Глинки.

Во всех этих попытках «возобновления» бессмертного музыкально-вокального создания нашего композитора неизменно чувствовались отголоски далекого прошлого в практике казенных столичных театров. Конечно, и актер и зритель конца минувшего века уже ясно представляли себе большую значимость первого подлинно-народного в истории нашей музыкальной культуры произведения, и бешено-злобные оценки «Руслана и Людмилы» (наподобие тех, которые источал Булгарин) не могли иметь места в русской прессе в предреволюционные годы, но направляющая рука «дирекции императорских театров», которая все свои постановки подгоняла под сусально-патриотический театральный стандарт, была еще сильна и тяготела и над «Русланом и Людмилой».

Самое светлое, что запомнилось из театрального прошлого «Руслана и Людмилы», это, конечно, ряд блестящих исполнителей отдельных ролей оперы. Тут надо назвать таких Русланов, как Осип Петров (потом ставший «Фарлафом»), Артемовский, Власов и Касторский, таких Людмил, как Мравина и Нежданова, такого замечательного Ратмира, как Петрова-Воробьева, а в дальнейшем Збруева, такого Баяна, как Собинов. В историю оперной сцены бесспорно вошли и такие образы, как Фарлаф Ф. Стравинского и Финн И. Ершова.

Задача советской оперы—проникновение в глубь «Руслана и Людмилы». Наш оперный театр должен показать всю народно-художественную монументальность музыкального замысла Глинки, который хотя и не вместил в свой музыкальный пересказ всех иронических блесток пушкинской поэмы, но зато талантливо обогатил звуками народно-сказочные мотивы Пушкина.

Верно писал когда-то Стасов о «Руслане и Людмиле»: «Это—основание будущей самостоятельной русской школы». Оценки оперы Глинки и творческая практика Даргомыжского, Мусоргского, Бородина и Римского-Корсакова—лучшая иллюстрация к этому утверждению Стасова.

В опере Глинки после робких попыток Верстовского впервые была разработана широкая народно-эпическая тема, вскрывшая реалистические чувствования эпохи; зрелый мастер и уже многоопытный художник, Глинка

в пору создания «Руслана и Людмилы» обладал громадным запасом музыкальных впечатлений, и его творческая интуиция позволила ему уверенно интонировать в новой опере разнообразные народно-песенные звучания. Знаток западной, русской и восточной пляски и песни, Глинка своеобразно использовал в своей опере и русские, и татарские, и финские, и карельские, и иные народные мелодии. В свое время Н. Мельгунов верно заметил: «Выразить во всех родах музыки, особливо в опере, лирическую сторону народного характера русских—вот задача, которую принял на себя Глинка». В итоге композитор создал произведение, в котором наличествует подлинная народность—в пушкинском понимании этого слова.

Но в национально-эпических чертах «Руслана и Людмилы» заключены общенародные, широко-человеческие чувствования и страсти. В ее сказочном музыкальном повествовании раскрыты реально-жизненные стремления, очерченные автором с глубокой и искренней выразительностью. В фантазии Глинки—много правды. У его сказочных героев—подлинные человеческие переживания. Этим определяется реалистичность всего литературно-музыкального произведения Пушкина—Глинки. А яркая музыкальная трактовка образов и всего сюжета в целом (недаром Серов называл «Руслана и Людмилу» «галлереей музыкальных чудес»), чарующая сложность оркестровых красок и мелодических линий оперы, все эти знаки народно-колористического мастерства композитора утвердили музыкально-театральный стиль русской оперы на долгое время.

3

Отсутствие понимания всего, что проникнуто подлинной творческой инициативой и активным исканием в искусстве, обнаружим мы и при появлении на сцене «Русалки». Даргомыжский работал над ней долгие годы. Идея ее зародилась у композитора еще около 1843 г., а опера была окончена лишь в 1855 г., и вся сложная гармоническая ткань произведения, вся дробная контрапунктическая отделка музыкальных фраз ее—все это было понято, пожалуй, только одним человеком—Серовым. Постановка была дана в «затасканных костюмах и декорациях», по выражению самого композитора, назвавшего ее «гнус-

ною». Как ни старались Петров—мельник, князь—Булахов, княгиня—Леонова, Наташа—Булахова и Ольга—Лилеева, успеха большого не было, и вскоре после первой постановки в Театре-цирке 4 мая 1856 г. и московской постановки 1859 г. опера Даргомыжского оттесняется на второй план и подобно «Руслану и Людмиле», тоже оттесненной в конце сороковых годов и снова выплывшей наружу в начале шестидесятых годов, с трудом входит в театральный обиход через несколько лет. В больших муках родились также и два других произведения Даргомыжского на пушкинские темы—«Торжество Вакха» по одноименному стихотворению поэта 1817 г. и «Каменный гость».

Опера-балет «Торжество Вакха», законченная в 1848 г., прошла долгий путь цензурных мытарств, прежде чем попала на сцену Большого театра в Москве в 1867 г. В 1852 г. Главное управление по делам печати приложило все усилия, чтобы не пропустить оперу на сцену. Как видно из протоколов управления за этот год, заключение его гласило так: «Танцы всех вакханок, олицетворяя, так сказать, мысль поэта, выражают, по указаниям либретто, переход от стыдливости и смятения к пылкости и сладострастию. Эффект танцев зависит от исполнения, за которое отвечает не цензура, но сия последняя не считала бы себя вне ответственности, разрешив к пению стихи и дозволив вообще к представлению сюжет, извинительный в поэме как игра воображения, но соблазнительный и близкий к безнравственности при представлении на сцене». Оперу запретили. Что касается «Каменного гостя», не завершенного Даргомыжским и потом после смерти композитора (1869) законченного Ц. Кюи и оркестрованного Римским-Корсаковым, то автор его, затеявший писать музыку на сцены поэмы Пушкина «так, как они написаны, не изменяя ни одного слова» (по его выражению), знал, что он затевает «дело небывалое»—«конечно, никто не станет слушать его». И действительно, эта опера, если не считать робкого «опытного» спектакля 1872 г. (в Мариинском театре), появилась на сцене только 19 декабря 1916 г. в Москве в Большом театре (по эскизам для декораций и костюмов К. Коровина; Дон Жуана пел тенор Боначич), и успех ее был весьма «средний».

С величайшими усилиями пробивался на сцену и «Борис Годунов» Мусоргского. Композитор, создавая эту «народ-

ную музыкальную драму», говорил: «Народ хочется сделать, сплю и вижу его, ем и помышляю о нем, пью—мерещется он мне, он один—цельный, большой, неподкрашенный и без сусального». О силе «народной речи» он думал: «только ковырни, напляшешься, если ты истинный художник»... И когда в 1870 г. Мусоргский представил дирекции «императорских театров» партитуру своего «Бориса Годунова», официальные судьи и театральные ценители (в их числе был и дирижер-композитор Э. Направник) нашли, что в опере дан только один «народ», одни массовые сцены и мало отдельных партий, что требовалось, по понятиям дирекции, для полноты впечатления и удовлетворения всех актеров и зрителей. Опера была возвращена Мусоргскому для переделки и только в 1874 г. (24 января) появилась впервые на сцене. «Все было сделано, чтоб способствовать успеху, но настоящего успеха не было»,— констатирует «Хроника петербургских театров» А. Вольфа. Бориса пел Мельников, Самозванца—Комиссаржевский, Марину—Платонова. Зрители, те, которые находили когда-то музыку «Ивана Сусанина» кучерской и до сих пор считали за «наказание» слушать «Руслана и Людмилу», остались «глухи и немы» к новому гениальному произведению русской музыки. Насколько не спешили с дальнейшими постановками оперы Мусоргского, видно из того, что в Москве, в Большом театре, она появилась только через 14 лет (16 декабря 1888 г.).

Не в пример этим операм значительным успехом сопровождались первые постановки опер Чайковского на темы Пушкина. Как бы высоко мы ни расценивали «лирические сцены» «Евгения Онегина» или «Пиковую даму», согласимся с тем, что в мелодике Чайковского, драматизировавшей лиризм романа Пушкина и еще более углублявшей беспокойный стиль повествования о Германе, не приходилось так много «разгадывать», как в формах музыкальной передачи человеческой речи и массовой психологии у Мусоргского. Чайковский оказался (но и то далеко не сразу) ближе и «доступнее» многочисленному уже в восьмидесятых годах театральному зрителю.

Работая над «Евгением Онегиным» в тяжелое для себя время глубоких личных переживаний (разлад с женой и мысли о самоубийстве), Чайковский, однако, вложил в новую оперу предельные силы своего дарования и писал ее под знаком упорного стремления к новой оперной тема-

тике и реально-бытовым музыкальным характеристикам. «Как я рад избавиться от эфиопских принцесс, фараонов, отравлений, всякого рода ходульностей. Какая бездна в Онегине!»—писал композитор своему брату 18 мая 1877 г.

Сперва опера была в отрывках поставлена силами консерваторской молодежи в Москве 6 декабря 1878 г. (день именин Н. Г. Рубинштейна), а полностью 17 марта 1879 г. в Малом театре теми же силами. Премьера ее в Большом театре в Москве состоялась 11 января 1880 г. (в бенефис капельмейстера Бевиньяни; Онегин—Хохлов, Татьяна—Верни), а в Петербурге после «любительского» исполнения в зале Благородного собрания в апреле 1883 г. на сцене Большого театра 19 октября 1884 г. (дирижер—Направник, Татьяна—Павловская, Онегин—Пряннишников, Ольга—Славина).

В тот же год со значительным успехом прошла и другая опера Чайковского на пушкинский сюжет «Мазепа» (3 февраля 1884 г. в Москве и 7 февраля в петербургском Большом театре при дирижере Направнике). Постановка «Пиковой дамы» (написана в течение первого полугодия 1890 г.) на сцене Мариинского театра состоялась 7 декабря 1890 г. (дирижер—Направник, Герман—Н. Фигнер, графиня—Славина, Лиза—Медея Фигнер), после этого опера быстро распространилась по провинциальным сценам (в Киеве, например, через 10 дней после петербургской постановки).

Из всех остальных перечисленных нами выше опер на темы Пушкина попали на сцену следующие: «Бахчисарайский фонтан» Федорова (по либретто композитора и И. Л. Добрянского)—в Екатеринославе (Днепропетровске) в 1895 г. (оперная труппа В. Н. Любимова) и несколько сезонов в Одессе (начиная с 1899 г. под управлением Прибика), «Бахчисарайский фонтан» Аренского—впервые 27 мая 1899 г. в Таврическом дворце в Петербурге на пушкинском празднестве—в концертном исполнении, «Бахчисарайский фонтан» Асафьева (сперва вошел в репертуар ленинградского Театра оперы и балета, б. Мариинского, и теперь является достоянием советской сцены); «Цыганы» Кашперова (по либретто Н. Огарева) в отрывках исполнялись в Петербурге в начале пятидесятых годов, инсценированные отрывки из опер «Алеко» Л. Э. Конюса и «Алеко» Рахманинова—на годичном акте московской консерватории 31 мая 1892 г., кроме того опера «Алеко»

Рахманинова (по либретто Вл. Немировича-Данченко) после постановки в Большом театре в Москве 27 апреля 1892 г. вошла в театральный обиход многих оперных предприятий; «Мазепа» Фитингоф-Шелля — в Большом театре в Петербурге в 1859 г.; «Моцарт и Сальери» Римского-Корсакова на петербургской сцене в сезон 1898—1899 г. и в Москве у Солодовникова—25 ноября 1898 г.; «Кавказский пленник» Ц. Кюи—в первый раз на сцене Большого театра 4 февраля 1898 г. и далее, по возобновлении, 16 декабря 1909 г. (с участием Л. В. Собинова, исполнявшего роль пленника, в постановке Лосского); «Пир во время чумы» его же—в московском Новом театре в 1900 г.; «Сказка о царе Салтане» Римского-Корсакова (по либретто В. Бельского)—21 октября 1900 г. у Солодовникова в Москве (дирижер Ипполитов-Иванов), а в Петербурге—на сцене театра Гвиди в декабре 1902 г.; «Сказка о золотом петушке»—с 1906 г.; «Дубровский» Направника—на сцене Мариинского театра 3 января 1895 г. и Большого в Москве—26 декабря 1895 г.; «Цыганы» А. Н. Шефера в Петербурге в Народном доме 17 декабря 1901 г.; «Барышня-крестьянка» Ларионова—в Петербурге в 1899 г.; балет «Золотая рыбка»—в 1867 г. (с участием Тальони)[1] и др.

В отрывках на различных сценах и на эстраде исполнялись «Цыганы» Г. Лишина, «Мавра» Стравинского,

---

[1] Сперва балет М. Сен-Леона «Золотая рыбка» с музыкой Л. Минкуса в декорациях А. Роллера был поставлен на Большом театре в Петербурге 26 ноября 1867 г. По либретто в балете фигурировали кроме старика и старухи казачка Галя, муж ее Тарас, рыбка, появлявшаяся в виде пажа, девицы и духа, торговка, рыбаки, Хома, персидский принц, царица роз и прочие. В 1903 г. А. Горский видоизменил либретто, приблизив его к Пушкину, и с 16 ноября этого года балет шел в новой постановке, в декорациях К. Коровина. Особенно пышной вышла последняя, 7-я картина: «волшебный грот, пробуждение драгоценных камней, появление «царя металлов» и «Царицы стихий» и, наконец, самой рыбки в виде бриллианта. Финалом служил фантастический галоп, во время которого царица превращалась в старуху. (См. «Ежегодник имп. театров» за 1903—1904 гг.)

В постановке 1867 г. обратила на себя внимание декорация «Алмазный дворец» Вагнера. Как исполнители, выделились рыбка Канцырева и шут—Троицкий.

Заметим здесь кстати, что балет «Волшебное зеркало», шедший одновременно с «Золотой рыбкой», по либретто М. Петипа, муз. А. Корещенко, частично также заимствован (помимо сказок бр. Гримм) из сказочных тем Пушкина.

«Метель» А. Танеева, «Капитанская дочка» Кюи, «Мария» Сокальского, «Цыганы» Н. Миронова (автора оперы «Коробейники» по Некрасову) и др.

Из больших музыкальных полотен советских композиторов были осуществлены постановкой (кроме упомянутого «Бахчисарайского фонтана» Асафьева) «Египетские ночи» Глиера[1] и «Сказка о рыбаке и рыбке» Половинкина. Кроме того, некоторые из работ современных композиторов неоднократно служили материалом для радиопередач («Каменный гость» В. Шебалина. «Сказка о попе...» Л. Бокалова и др.).

4

Нельзя обойти молчанием проникновение музыкально-истолкованного Пушкина за границу. Если западный зритель плохо знает Пушкина-драматурга, то он хорошо знает Пушкина, оплодотворившего собою русскую музыкальную культуру.

Из больших музыкальных произведений, написанных на сюжеты Пушкина, первыми просочились на Запад «Руслан и Людмила» и «Русалка». Это было в пятидесятые годы. Концерты Вены, Праги и Берлина включают в свои программы отдельные номера «Руслана» Глинки. В 1856 г. на концерте в Париже исполняются с исключительным успехом лезгинка и марш Черномора. В оркестровых номерах и под рояль звучат с парижской эстрады слова Пушкина (арии и романсы), их исполняют певцы и певицы, гастролирующие в России и изучающие русскую музыку. В числе их мы находим П. Виардо, перу которой принадлежит не один романс, написанный на слова Пушкина.

В 1860 г. Запад впервые услышал полностью русскую оперу. Посчастливилось «Русалке» Даргомыжского, которая попала на лондонскую сцену. Виардо отозвалась об

---

[1] «Египетские ночи» Р. Глиера вошли в состав Пушкинского спектакля Музыкальной студии Моск. Художествен. театра под руков. Вл. Немировича-Данченко в 1925 г. Этот спектакль слагался из «Алеко» Рахманинова (в сущности, ученически робкой и неяркой оперы), «Бахчисарайского фонтана» Аренского (театром была удачно сделана внешняя орнаментировка поэмы Пушкина) и «Египетских ночей» и не явился большим шагом вперед в деле истолкования Пушкина на музыкально-вокальной сцене.



Балетмейстер Карл Дидло—первый «постановщик» балета «Руслан и Людмила»

этом исполнении: «В партиции Даргомыжского есть прелестные номера, и я с удовольствием нашла в них столь любимые мною приемы русской музыки... Русские должны гордиться этим произведением одного из лучших отечественных композиторов».

В 1866—1867 гг. в Праге поставили «Руслана и Людмилу», которая, по отзыву М. Балакирева (в письме его к В. В. Стасову из Праги 10 февраля 1867 г.), «имела исключительный успех среди чешской публики».

Конечно, исполнение русских опер на заграничных сценах под руководством некомпетентных в русских делах постановщиков не могло не страдать и режиссерскими, и художественными недостатками, не говоря уже о миллионах курьезов, вошедших в анекдотический обиход старых театралов. Исполнительская сторона также вызывала часто недоумения. Русская сцена насчитывала ряд иностранных певцов, которые при всех своих вокальных достоинствах никак не могли удовлетворить требованиям русской сцены (напр., тенор Конти, бас Този и др.). Пушкин в их передаче иной раз звучал почти шутовски. Когда Този, исполнявший в первой постановке «Руслана» партию «Фарлафа, рыцаря Варяжского», пропел со свойственными ему, как и многим иным, оперно-манерными жестами (наподобие шведской гимнастики)

....Но кто же там?
Сстри-я-шна-я старю-юшка-а
За чием иди-от сюда-а?—

весь зрительный зал задрожал от смеха.

Если игнорировать все такие дефекты «иностранного» свойства, то исполнение «пушкинских» опер на западной сцене можно приветствовать, как положительное явление в деле ознакомления западного зрителя с творчеством великого поэта.

Большую популярность на Западе приобрели «пушкинские» оперы Чайковского, которые вслед за «Русланом» и «Русалкой» были горячо встречены такими гостеприимными театральными центрами, как Прага и др. «Евгений Онегин» обошел оперные сцены Германии, Англии, Франции, Италии, Австро-Венгрии и т. д. Наиболее выразительно и «с успехом» прозвучал Пушкин—Чайковский на сценах Лондона, Милана, Кельна, Берлина, Вены,

Праги и Гамбурга. Не меньшим успехом пользовалась и «Пиковая дама» (шедшая, напр., в Праге с 1892 по 1902 гг. из сезона в сезон). Сам Чайковский неоднократно ездил за границу для того, чтобы дирижировать своими операми. Так, в 1888 г. он руководил «Евгением Онегиным» в Праге. Известно его выступление в качестве дирижера 7 января 1892 г. в Гамбурге («Евгений Онегин») и т. д. Надо отметить также значительный успех за границей оперы Направника «Дубровский», которая неоднократно шла в Праге (1896), в Лейпциге (1897), в Брюнне и Пильзене (1898).

Советский оперный театр по заслугам оценил оперное наследие прошлого века, и многие произведения на пушкинские сюжеты прочно привились на советской сцене с первых же лет нашей революционной эпохи. Мусоргский, Чайковский и др., которым Пушкин послужил богатейшим материалом для музыкально-интонационного оформления, несомненно сразу же помогли советскому зрителю почувствовать пушкинскую сюжетику и реализм.

Но советская опера не ограничилась простым «продолжением» репертуарных традиций прошлого. Сперва она пошла по линии углубления ролей в постановках таких опер, как «Мазепа», «Евгений Онегин», «Борис Годунов», «Русалка» и др. Оформление спектаклей «подновлялось», пересматривались музыкальные редакции (как это было с «Борисом Годуновым» Мусоргского) и либреттный текст, иногда вводились пустейшие «социологические» отсебятины. Это был, по существу, еще бег на месте. Это никого не удовлетворяло.

Верные пути обозначались лишь в работе оперной студии, выросшей вскоре в оперный театр им. К. С. Станиславского (в Москве). Под руководством К. С. Станиславского был сценически переосмыслен «Евгений Онегин» Чайковского. Вся музыкальная драма была проработана в свеже-реалистических чертах и, несмотря на сохраненное ее испорченное либретто, стала близкой широкой советской аудитории. Театр показал, что и оперное истолкование Пушкина можно совершить с соблюдением основных требований театральной эстетики поэта, учитывая все указания его относительно правдоподобия характеров и положений.

Вторым творческим этапом на пути оперной театрализации Пушкина в советском театре должна быть названа постановка «Руслана и Людмилы» в Большом театре СССР

(в Москве) в 1937 г. Театр положил много усилий и творческого старания на то, чтобы создать достойный памяти поэта спектакль. Несомненно преодолены штампы «императорской» оперы и вместо безжизненных и безыдейных «арий» и «хоров», о музыкальной и вокальной «гладкости» и «пышности» которых только и заботилась старая режиссура, на сцене—живая и энергичная игра, делающая пушкинскую сказку весьма поучительной былью. Фантастические герои на сцене Большого театра оживлены реальными чувствованиями. Их приключения повествуют о том, что без упорной воли, сметки, решимости и любви счастье на земле не сыщется. Нужна борьба и искусство. Вслед за ними приходит успех и радость. Персонажи оперы Глинки, облеченные в сказочные наряды, полны земной, реальной жизни. Они страдают, волнуются, торжествуют и, презирая смерть, страстно любят жизнь. Замысел Пушкина и музыка Глинки разгаданы и богато, вдумчиво и любовно оформлены. В этом—победа театра, избравшего строгий реалистический путь.

XIV. ПУШКИН И СОВЕТСКИЙ ТЕАТР

1

Пооктябрьская эпоха в развитии нашего театра, принесшая с собою совершенно иные условия для его творческой работы и социально-культурного воздействия и приобревшая совершенно иного зрителя,—массового зрителя-друга, зрителя-судью,—создала и все возможности для театрального понимания Пушкина, для формирования театрального стиля Пушкина-драматурга. То, что не могло быть осуществлено на сценических подмостках дореволюционной России, то, что не могло быть понято и творчески раскрыто в прошлом, теперь, в эпоху социалистическую, когда, по слову Пушкина, уже ниспровергнуты нравы, понятия и обычаи целых столетий, должно найти свое подлинно-художественное и правдиво-реалистическое истолкование.

Пушкин вместе со всем ценнейшим наследством прошлой культуры, вместе с Лермонтовым и Глинкой, Островским и Суриковым, Львом Толстым и Мусоргским, Чеховым и Репиным приветливо встречены социалистической культурой, как это предвидел гений Ленина.

Советский театр с полным сознанием высокой ответственности и сложности задачи осмысливает драматургическое наследие Пушкина. Над Пушкиным работают не случайно и не отдельные театральные «предприятия», как это было в дореволюционное время, а организованно и соревнуясь, вовлекая в общую работу и театральных деятелей, и миллионы зрителей всех народов, входящих в великий Советский Союз.

Освоение советской сценой Пушкина-драматурга знаменует собою небывалый рост самой культуры театра, поднятие вкусов и требований как слушателя и зрителя, так и актера и режиссера. Пушкин нашел своего читателя

и своего исполнителя, и его судорожные восклицания: «где публика? где зрители?» потеряли в наше время давний трагический смысл.

Переосмысление Пушкина советским театром достигло исключительных размеров в год столетия со дня смерти великого народного поэта, в 1937-й год.

Советский театр правильно пошел по пути бережного и уважительного отношения к тексту и ремаркам автора. Восстановление подлинного пушкинского текста «Бориса Годунова»—во всей последовательности его сцен—это цель, к которой ведут усилия всех работников советского театра. И если на этом пути и встречаются кое-какие «вольности» режиссеров, не изживших в себе страсти к непременному «соавторству», то они—исключение из принятого уже правила. В области внутреннего раскрытия действия и образов и в связи с этим оформления спектакля советский театр взял верный курс на реалистическое истолкование Пушкина-драматурга. Конечно, в театре социалистическом не может быть места всевозможным потугам искажать Пушкина, разбавляя его мистикой или натурализмом (как это проделывал старый театр с «Каменным гостем») или формалистично инсценируя его полные жизни и страсти драматические опыты. Пушкинский завет о правдоподобии положений и характеров, удивительно совпадающий с бессмертными высказываниями Энгельса о реализме,—вот что должно лечь в основу всей работы советского театра над Пушкиным.

Все это—принципиальные методологические установки, без которых советский театр не даст требовательному зрителю нашей эпохи подлинного Пушкина, Пушкина, проясненного нашей современностью, по-новому и правдиво оцененного с позиций революционно-марксистского мировоззрения.

Однако овладение этими принципиальными установками, вытекающими из основной, ведущей творческой тенденции нашей эпохи—социалистического реализма,—является процессом, требующим большого и напряженного внимания, глубокого вдумывания и вживания в новые идеи и формы творческой работы на театральном фронте. Одних предпосылок, как бы они ни были обоснованы и нерушимы, мало. Вся художественная практика театра должна строго и жизненно соответствовать теоретическим требованиям, до которых мы сейчас доросли.

Нужно сказать, что советский театр и в своих практических осуществлениях в области театрализации Пушкина уже продемонстрировал огромные возможности. Отдельные постановки «Бориса Годунова» и «маленьких трагедий» Пушкина обнаружили и правильное понимание пушкинских замыслов, и высокое мастерство реалистического исполнения, но достижения тех или иных театров Союза ССР на пути осмысления Пушкина еще перемежаются с фактами иного характера: неровность и неустойчивость восприятия и освещения пушкинского материала на сцене, порой непонимание отдельных образов и всей художественной концепции произведения и сомнительное по своему качеству исполнение и оформление спектаклей (особенно на обширной советской театральной периферии)—вот тревожные наблюдения над пройденным этапом советского театра.

В нашу задачу не входит «рецензирование» пушкинских спектаклей. Мы считаем нужным дать лишь общую оценку проделанной советским театром работы по сценическому освоению Пушкина, отметив ее положительные результаты и подчеркнув на примерах отдельных постановок те явления, которые задерживают развитие столь желанного успеха в деле овладения Пушкиным-драматургом.

2

Если не считать опыта Большого драматического театра (в Ленинграде) с постановкой «Скупого рыцаря» и «Каменного гостя», признанной Комитетом по делам искусств определенно неудачной, то историю крупных советских постановок Пушкина можно начать с «Бориса Годунова» в Драматическом театре им. А. С. Пушкина в Ленинграде (быв. Александринский театр).

Постановка бывшего Александринского театра, относящаяся к 1934 г., составляет новый и уже совершенно иной этап в истории продвижения трагедии Пушкина на сцену. Режиссер Б. Сушкевич и художник т. Руди учли промахи и прямые несуразности прошлых опытов и дали спектакль, который по своему масштабу и технической сложенности оставляет за собою далеко позади все сценические достижения и театральные возможности недавнего прошлого. Однако эта работа театра над «Борисом Годуновым» не может удовлетворить тем требованиям,

какие наша эпоха в праве предъявить к постановщикам Пушкина. Обращение с текстом трагедии, конечно, не «академическое». Показывая трагедию Пушкина полностью, а не какой-то «усеченной фигурой», режиссер несомненно проявил большой такт и художественную чуткость, но вот, например, сцена у монастырской ограды со злым чернецом (как известно, отброшенная автором) вызывает недоумение. Такое же недоумение вызывает и вольное обращение с ремарками Пушкина. В сцене «Москва. Царские палаты», по замечанию автора, «царя выносят на стуле», в постановке же Сушкевича он стоит. Монолог «Достиг я высшей власти...», который надо было Борису произнести в палате, скорее всего раздумывая у царского стола, произносится им на лестнице, причем царь держит свечу, которую боится уронить, и в такой позе ведет длинный разговор о власти и кудесниках, о дочернем вдовстве, моровой язве и кровавых мальчиках... В самом чтении пушкинских стихов (на манер «пунктира»), в паузах, замедлениях, придыханиях и остановках местами чувствуется живая мысль, но порою—явная «театральность» и потому фальшь. Исполнителям предстоит стадия углубления образов.

Большой заслугой театра можно считать истолкование «Бориса Годунова» как монументальной «трагедии народа».

В этом направлении режиссура театра сделала значительный шаг вперед по сравнению со всем тем, что было дано даже в Московском Художественном театре в 1908 г. Народные сцены удачно передают зрителям тревогу бурных исторических дней. Народ на сцене действительно «колеблется безумно» (по слову Шуйского). Чувствуется, что «есть довольно шумных толков». Все это рельефно оттеняет замысел автора, стремившегося придать своему главному герою—народу—черты нескрываемого протеста, недовольства и нетерпеливой готовности кому-то мстить, кого-то разить неразборчивым мечом.

Ленинградская постановка «Бориса Годунова» была полезным опытом—особенно накануне всенародного празднования столетнего пушкинского юбилея. Она еще и еще раз подтвердила необходимость и обязательность тщательного изучения текста трагедии Пушкина, литературы о ней, исторической эпохи, в ней изображенной, и методов сценического обнаружения ее замысла. Она вызвала также

полезную дискуссию вокруг проблемы «Пушкина на сцене», и ряд журналов не замедлил откликнуться на поднятые вопросы, связанные с драматургией Пушкина и с пушкинским театральным стилем.

В преддверии юбилея советская литература и советский театр еще более усилили свое внимание к Пушкину-драматургу. Весь 1936 год прошел в подготовительных работах по осуществлению постановок пьес Пушкина на многочисленных сценах всего Союза. Актеры и режиссеры перечитывали и передумывали Пушкина. Такие явления, как специальная подготовка актерского состава того или иного театра к работе над Пушкиным, становятся далеко не одиночными. В Казани, например, в татарском Академическом театре были прочитаны коллективу театра лекции на темы: эпоха Пушкина, Пушкин как художник, Пушкин-драматург, Пушкин и влияние его на татарскую литературу. Крупнейшие театры Москвы, Ленинграда и других центров широко использовали у себя метод такого высококультурного освоения актерами своих ролей.

Год столетия со дня смерти Пушкина, вызвавший напряженное внимание всей страны и превративший скорбную дату трагической гибели поэта во всенародное увенчание его и в торжество всей социалистической культуры, единственной чуткой преемницы пушкинского наследства, определил собою также и энтузиазм советского театра, ставшего в этот год непосредственно лицом к Пушкину.

Можно смело утверждать, что вся страна, все народы Советского Союза, вся наша многомиллионная общественность, включившись в празднование юбилея, стала участницей в работе и развитии народного советского театра. Фабрично-заводские клубы и драматические кружки, колхозные и совхозные сцены, станичные драмкружки, школы, дома Красной армии и красноармейские драматические кружки, многочисленные драматические коллективы в различных учреждениях советских республик, краев и областей и т. д., и т. д., не говоря уже о театральных предприятиях нашего великого Союза,—все спешили проявить свою творческую инициативу в области театрального, зрелищного воплощения и показа Пушкина.

Постановки пушкинских драматических сцен и инсценировки отдельных и самых разнообразных произведений поэта, от лирики до «Дубровского» и «Капитанской дочки», по всей стране—от пограничных застав Запада до рыбац-

ких поселков Дальнего Востока, от хлопковых хозяйств юга до полярных станций Арктики—исчисляются тысячами. Внимательное изучение ежедневной прессы народов Советского Союза за 1936—1937 гг. способно дать представление о грандиозном размахе народно-творческих усилий, направленных в сторону театральной популяризации Пушкина и свидетельствующих о неисчерпаемой любви к поэту всех «сущих языков» в нашей стране.

И пушкинские места, под сенью которых поэт некогда творил (сс. Михайловское, Болдино, Полотняный завод), и все отдаленнейшие углы, в которых сейчас обитают гордые своей новой жизнью «внуки славян» и когда-то «дикие тунгузы»,—все эти места, с бывшим Петербургом и нашей молодой столицей Москвой во главе, переосмысливают творчество народного поэта в свете величайшей в истории революции.

Не ставя целью дать статистически исчерпывающую сводку всех юбилейных постановок Пушкина, постараемся лишь представить себе наглядно самый объем общенародной работы над драматургией поэта.

Наибольшим вниманием советской общественности и театра пользуется у нас «Борис Годунов». Конечно, далеко не все постоянные сцены и драматические кружки показали полностью всю трагедию Пушкина. Большей частью она шла в извлечениях, и даже такие крупные театры, как киевский им. Ив. Франко и др., осуществили постановку неполного «Бориса Годунова»—в пределах от 7 сцен (ленинградский Финский театр) до 21 (киевский им. Ив. Франко).

В неполном виде трагедия Пушкина обошла многочисленные областные и районные театры и клубные сцены в самых разнообразных и отдаленных пунктах. Тут можно было бы назвать сотни городов, промышленных поселков и колхозов. Тут и Новочеркасск (в Гор. драм. театре—«лучшая постановка сезона», по отзыву «Молота» [1]), и Днепродзержинск, и Дербент (отрывки из «Бориса Годунова» в исполнении драматического кружка консервного комбината), и Сталино, и Ташкент, и Сосновая мыза Саратовской обл. («Борис Годунов» поставлен силами трактористов, учителей и колхозников—с огромным успехом), и Сталинск, и станица Урюпинская (во многих

---

[1] «Молот» за 8 февр. 1927 г.

колхозах), и Ульяновск (в Драматическом театре), и Симферополь (в театре им. М. Горького, в 21 картине [1]), и Новосибирск (в Сибгостеатре), и Владивосток, и Архангельск (в Большом драм. театре), и колхоз «Авангард» Буденновского района (ТатССР) [2], и Сокол (фабрика им. Куйбышева и завод им. Свердлова)[3], и Березники, и Краснодар, и Уфа, и Смоленск, и Горький и т. д., и т. д.

«Борис Годунов» ставится в дагестанском театре, и эта постановка свидетельствует об огромном труде всего театрального коллектива. Театр в Кузнецке проделывает немалую работу по постановке трагедии Пушкина, вызывающей одобрительные отзывы прессы [4]. Башкирский Академический театр привлекает к показу трагедии Пушкина лучшие силы театра (реж. Магдеев). В роли патриарха—нар. арт. Зубаиров, Варлаам—нар. арт. Мингашев, хозяйка корчмы—засл. арт. Юсупова, Марина—Бикбулитова, Димитрий—Галимов, Борис—Мубаряков, Шуйский—Файзи. В спектакле есть недочеты и неровности (исполнение Димитрия и др.), не слажены массовые сцены, но весь спектакль обнаруживает следы большой работы, свидетельствующей о культурном и внимательном отношении театра к пушкинской драматургии [5]. С большим старанием впервые на финском языке показывает ленинградский Финский театр отрывки из «Бориса Годунова». В семи сценах, выбранных из трагедии, уверенно чувствуя свои роли, выступают артисты Г. Тамми—Борис, В. Райт—Шуйский, Синасало—Варлаам и др. Много усилий прилагают смоленский областной театр и другие в постановке «Бориса Годунова» и т. д., и т. д.

Во всех этих спектаклях наличествует еще ряд недостатков, особенно в области показа массовых сцен (Смоленск [6], Ульяновск и др.), однако следует отметить, как отрадное явление, тот энтузиазм, с которым театры работают над драматургическим материалом Пушкина, стремясь обнаружить его подлинный реализм и «правдоподо-

---

[1] По сообщению «Красного Крыма» за 10 февраля 1937 г., две картины не могли быть поставлены по техническим причинам. В постановке раскрыт замысел «жизнь Бориса Годунова, связанная со всем историческим процессом».

[2] «Красная Татария» за 11 февраля.

[3] «Правда Севера» за 15 февраля 1937 г.

[4] «Сталинский клич» от 24 февраля.

[5] «Красная Башкирия» за 26 февраля 1935 г.

[6] «Рабочий путь» за 1 марта 1939 г.

бие характеров». В начальную стадию работы советского театра над Пушкиным достижения этих отдельных театров представляют собою залог дальнейших успехов. Театральные коллективы и их руководители ищут и находят кратчайшие пути к Пушкину-драматургу.

В сфере театральных опытов над Пушкиным каждое достижение должно быть оценено по заслугам,—так же, как и каждый промах и каждая ошибка должны быть своевременно отмечены и исправлены. Просмотренные нами пушкинские спектакли и тот материал, какой сберегла нам советская общесоюзная пресса, вскрывают,—наряду с положительными результатами работы, проведенной отдельными театрами,—и их отставание, значительную неровность в сценическом овладении текстом Пушкина и порою странные режиссерские «сценарии» и «планы». Напр. в Березниках наряду с тем, что весьма старательно и не без выдумки, оправданной материалом трагедии Пушкина, было дано оформление спектакля (арка в портале, расписанная под древнерусский стиль), вся постановка почему-то обошлась без последней сцены, где «народ безмолвствует». Это вызывает недоумение. Как театр решился на такую странную ампутацию текста, трудно понять.

Одним из самых уязвимых мест в массовых постановках «Бориса Годунова» являются народные сцены. Судя по многочисленным рецензиям на отдельные спектакли областных и районных театров, режиссеры, работающие над «Борисом Годуновым», часто истолковывают все движения и реплики народа, как явления «стихийные», мало сознательные и полные бесформенной злобы. Между тем Пушкин в своей трагедии показывает глубокую «смуту» в народе, мятежный шопот, какую-то смесь исступленных побуждений и вместе с тем сознательных намерений и желаний народа. Народ не просто ропщет; он думает о своей судьбе, рассуждает и тревожится о грядущем.

О боже мой, кто будет нами править!—

так спрашивают в толпе. Он не хочет избрания Бориса, так как оно ничего не сулит ему; он это хорошо знает и потому совершенно сознательно, хоть и неорганизованно противится новым и ничего не меняющим в его положении

политическим перетасовкам. Задача постановщика состоит в том, чтобы сквозь внешнее и неоформленное кипенье народных страстей показать подлинные чувствования и желания народа, донести его осмысленные реплики до слуха зрителей, показать, что в своих мятежных возгласах и угрозах и в своем затаенном, полном тревожного смысла, безмолвии этот народ способен на решительные действия и не худо про себя разбирается в паутине царско-боярской борьбы и интриг, так дорого ему стоящих.

Примечательно, что в отношении показа массовых сцен плохо справляются даже такие крупнейшие театры, как московский Малый театр и ленинградский театр им. ЛОСПС. Их «Борисы Годуновы», заслуживающие в целом всяческого поощрения, показывают умных и опытных статистов, умеющих стоять и ходить на площади, но совершенно не перевоплощенных в н а р о д. А нужна «истина страстей», нужно «правдоподобие чувствований». Его можно и необходимо н а й т и. В этом — искусство театра.

Нет единства и зрелости и в истолковании образа Самозванца. Многие театры (в том числе и московский Малый) снижают образ Димитрия, делая его рядовым авантюристом и глуповатым любовником. Благодаря этому в значительной степени блекнет вся драма эпохи и ослабляется напряженность мысли и воли прочих героев трагедии (в первую очередь самого Годунова). Между тем Самозванец, какой бы пешкой ни был он в руках польской шляхты, обладал несомненными данными для того, чтобы стать «избранником» интервентов, замысливших порабощение Москвы. Он смышлен. Проницательный Пимен передает ему свой труд на том основании, что тот «грамотой свой разум просветил». Он глубоко оценивает «преступление» Бориса Годунова, придавая должное и серьезное значение последним сказаньям Пимена; они послужат веским историческим документом для будущих времен. Он умно предчувствует грядущую действительность, говоря по адресу Бориса:

И не уйдешь ты от суда мирского,
Как не уйдешь от божьего суда.

Немалую историческую наблюдательность и зоркость обнаруживает он и в сцене «Краков. Дом Вишневецкого».

В разговоре с Курбским и поэтом он проявляет незаурядный интерес к истории и поэзии. По заслугам, как подобает просвещенному царю, привлекающему на свою сторону умнейших подданных, он оценивает голос «латинской музы» и «парнасские цветы». Он верит в «пророчества пиитов»:

...не вотще в их пламенной груди
Кипит восторг: благословится подвиг,
Его ж они прославили заране!—

думает он, готовясь к захвату московского престола.

Самозванец задуман Пушкиным гораздо сложнее, чем полагают иные режиссеры и актеры, которые кустарно и без размышлений разделываются с этим «милым авантюристом». Сложность исполнения роли этого героя заключается в том, что актеру надо показать наличие природных данных его и вместе с тем прояснить и всю трудность положения Самозванца, попавшего в политическую паутину и к тому же влюбленного в самовластную женщину. Его неровная и порывистая воля гораздо более хрупка, чем интеллект и замыслы. Это надо умело оттенить. И для этого требуется чуткая актерская интуиция и тонкие средства игры.

Основные черты характера и личности Бориса намечаются актерами большинства театров правильно. Проницательный скептический ум пушкинского царя должен быть подчеркнут на фоне его одинокого страдания, его глубокой личной трагедии, так сложно и тесно сплетенной с кризисом всей эпохи, с корнями всей «смуты». В этом плане персонаж Пушкина получит реалистическое истолкование, какого и требует поэтика драмы Пушкина. Стремление советского театра строго реалистически осмыслить трагедию Пушкина устраняет опасность впасть в мелодраматизм при работе над такими ролями, как Годунов. В московском Малом театре Борис мудр и далек от истерии. И это—вернейшая линия. В такой же степени верен пушкинскому образу Борис на сцене Киевского театра им. Ив. Франко. Исполнителям Годунова нужна лишь еще и еще большая яркость самого исполнения.

Не всегда в постановках «Бориса Годунова» угадывается образ Пимена. Пушкин, по самопризнанию автора, собрал в нем черты, пленившие поэта в летописях: «уми-

лительную кротость, младенческое и вместе мудрое простодушие». Пимен, по Пушкину, живет смиренной жизнью. Он внешне спокоен и безмятежен. Но вместе с тем иногда и его сон бывает «не тих и не безгрешен». Он хорошо помнит и «ратный стан», и «схватки боевые», и «безумные потехи юных лет». И, помня их, сопоставляет с ними эпоху Бориса. Его выводы—далеко не в пользу нынешнего царя. Он строг и суров в своих оценках. Он осуждает Бориса. Пишет на него «донос ужасный». Все эти черты делают образ Пимена весьма сложным, и актеру, играющему его, надо, конечно, вскрыть все тайные страсти и роптания «кроткого» и «простодушного» инока. Он не мудрствует лукаво, но вместе с тем и не прощает обид и грехов. Он—суровый судья эпохи.

Между тем в некоторых театрах Пимен выходит то слишком добродушным, то не в меру грозным и сверкающим. Его делают упрощенным «старцем», не понимая всего исторического своеобразия его личности.

В области оформления постановок «Бориса Годунова» как центральные наши театры, так и областные проявили значительное старание и осведомленность. Не только московский Малый театр (очень хороши Кремлевские палаты, Новодевичий монастырь, дом Шуйского и другие картины работы акад. В. Щуко) или ленинградские театры позаботились о внешней художественной и реально-исторической трактовке эпохи, но и крупные театры наших административных и промышленных центров показали свои большие возможности: Киев, Горький, Ярославль, Смоленск и т. д., и т. д. соревновались в отношении наитщательнейшего внешнего оформления пушкинских спектаклей. За ними спешили и такие многочисленные доморощенные сценические площадки, как, скажем, на заводе имени Кирова в Хабаровске (где удачно поставили «Корчму на Литовской границе»), или в Текстильном комбинате в Ташкенте (где шли отрывки из «Бориса Годунова») и многие-многие другие. У них ничего не было «импортного», все было склеено и разрисовано своими средствами и из своих материалов,—и все, однако, вышло на художественном уровне, достойном памяти поэта.

Эти наблюдения говорят о необычайном интересе широких трудовых масс нашего Союза к Пушкину-драматургу и о том энтузиазме, с которым великие творения поэта осваиваются на наших театральных подмостках.

Масштаб использования Пушкина на сцене весьма велик. Иллюстрацией этого положения могут послужить осуществленные уже на сценах советского театра постановки пушкинских «маленьких трагедий», «Русалки», «Сцен из рыцарских времен» и инсценировок поэм и прозы Пушкина. Многообразие и огромный объем всей этой работы прибавляют к постановкам «Бориса Годунова» на советских сценах новые обильные данные. Образы Моцарта или Сальери, Дон Гуана или Дубровского оказались так же близкими и нужными советскому зрителю, как и образ «Бориса Годунова». Не только такие крупные театры, как ленинградский под руководством С. Э. Радлова или московские (им. Сафонова, им. МОСПС и Драматический), или ростовский под руководством Ю. Завадского испробовали свои силы на «маленьких трагедиях» Пушкина. Достойно внимания то, что эти пушкинские вещи, требующие такого пристального и разборчивого к себе отношения, привлекли взоры даже самых, казалось бы, маломощных театральных коллективов и драматических кружков на предприятиях.

Материалом «маленьких трагедий» и «Русалки» воспользовались такие театры, как театр юных зрителей в Архангельске, Татарский Академический театр в Казани, Армянский театр в Ташкенте, Государственный театр в Сталинире («Скупой рыцарь» на осетинском языке) и многие-многие другие. «Маленькие трагедии» попали и на сцены всевозможных драматических кружков и случайных любительских групп в промышленных поселках, военных частях и колхозах. В Бельягачской МТС (Казахстан) шел «Тас Мейман»—«Каменный гость», киевские областные театры показали, наряду с отрывками из «Бориса Годунова» (Каневский район и г. Черкассы),—«Скупого рыцаря» (Васильковский район) и «Русалку» (Андрушевский район) и т. п.

Клубные и колхозно-совхозные сцены изощрились в постановках даже подчас совершенно свежего и неожиданного драматического материала, построенного на прозе или поэмах Пушкина. Вот любопытные примеры затейливости и творческого подхода к театрализуемому Пушкину. В симферопольском цыганском клубе были поставлены «Цыганы». Работала над ними цыганская молодежь под

руководством опытного мастера сцены Тозосано Меджит. Хорошо был разучен текст, продуманы мизансцены, а в довершение всего пригласили цыган-кочевников для старинных плясок и песен. Спектакль украсили внесением подлинно-народного колорита, придали ему сочность и тем самым достигли большого художественного успеха. В ташкентском Госцирке была осуществлена массовая постановка «Сказки о попе и работнике его Балде». При полном сохранении пушкинского текста, на арене цирка были показаны в «натуральную величину» и базар, где поп нанимал Балду (тут участвовали и лошади, и другие цирковые животные), и сцена, когда Балда «корчит» чертей (причем море было изображено в виде огромной синей сетки, на которой работали акробаты-мячики) и т. п. В результате вышел не лишенный занимательности спектакль. В Верхнеднепровске студенческий кружок Сельскохозяйственной школы в постановке «Цыган» продумал введение этнографического колорита при помощи исполнявшихся цыганских, молдаванских и болгарских песен и игры на волынках и сопилках приглашенных молдавских пастухов[1].

«Цыганы» вообще, надо заметить, прочно вошли в творческий обиход советских любительских сцен и театра. Они шли и во владивостокском Драматическом театре (вместе со «Скупым рыцарем»), и в колхозе «Авангард» (ТатССР), и в ташкентском клубе «КОР», и в станичном драматическом кружке в Моздоке, и в рыбацком колхозе «Красный партизан» Азовского района и т. д., и т. д.

В других пунктах СССР отмечены постановки таких инсценировок, как «Дубровский» (в Новосибирске, автор — Н. Катков), как «Пиковая дама» (напр., в Кемерове во Дворце труда в исполнении театра «Культармеец Кузбасса», или на заводе имени Свердлова в Соколе, или в Хабаровске в театре ОКДВА под заглавием «Герман» и т. д.), как «Евгений Онегин» (в том же Соколе, в Мамлютке Казах. ССР—в клубе Интернациональной МТС[2]), как «Барышня-крестьянка» (в той же Мамлютке, в Татарском театре в Ташкенте и т. д.) и пр. В Пензе в Доме культуры завода им. Фрунзе был поставлен литературный монтаж «Евгения Онегина». Исполняли Ленского—слесарь инструмен-

---

[1] «Зоря» от 27 февраля 1937 г.
[2] «Казахстанская правда» от 9 февраля 1937 г.

тального цеха Шумилин, Татьяну—студентка механического техникума Мокшанцева, Ольгу—браковщица инструментального цеха Панферова[1]. Драматический кружок колхоза «Завет Ильича» в с. Полдомасове (возле Ульяновска) разработал «Каменного гостя» и сцены из «Бориса Годунова» и с успехом поставил их и у себя и в других колхозах. Совхозно-колхозный театр им. Ленобкома ВЛКСМ проделал немалую и успешную работу над пушкинским репертуаром. Вместе с ним многие и многие другие районные самодеятельные коллективы проявили живую творческую инициативу в области овладения пушкинским драматургическим материалом.

Насколько обширны стали работы советского театра над Пушкиным, свидетельствует творческая продукция театральных предприятий в отдельных пунктах нашего Союза. Вот, к примеру, объем работы театров к столетию со дня смерти Пушкина—в Ташкенте: в театре им. Горького поставлен «Борис Годунов», в театре им. Хамза—сцены из «Бориса Годунова», в Татарском театре—«Барышня-крестьянка» и отрывки из «Бориса Годунова», в Армянском театре—«Каменный гость», в театре Красной армии—инсценировки «Выстрела», «Цыган» и «Барышни-крестьянки», в Еврейском театре—«Дубровский», в Госцирке—«Сказка о попе и работнике его Балде»[2], в клубе «КОР»—«Цыганы» (самодеятельный кружок), в Текстильном комбинате—«Борис Годунов» (драматический кружок при участии мастера ткацкой фабрики Леонова, подмастера Турутина, воспитательницы детсада Мартышкиной, работника отдела снабжения Даровчанинова и др.). Все это было осуществлено в одном городе и на протяжении двух-трех месяцев.

4

Конечно, качественные показатели всех упоминаемых здесь постановок неровны, а порою и достаточно низки. Наряду с серьезными достижениями и большим художественным успехом прорывались случаи непродуманного, легкомысленного и небрежного отношения к сложной и требующей глубокого сосредоточения работе над постановками пушкинских пьес. С такими явлениями советская

---

[1] «Волжская коммуна» от 9 февраля 1937 г.
[2] «Правда востока» от 2 февраля 1937 г.

общественность и пресса должны вести беспощадную борьбу, в самом зародыше пресекая все то, что называется «халтурой».

В постановках маленьких пьес Пушкина крупнейшие театры Союза проявили достойный поэта творческий интерес к драматургическому наследию его. Но к этим театрам советский зритель в праве предъявить и повышенные требования. В борьбе за качество театральной работы ведущие и крупнейшие театры Союза должны преодолевать решительно все трудности и достигать предельных художественных результатов. Вот почему такие постановки «Бориса Годунова», как в ленинградском им. Пушкина и в московском Малом театрах, подлежат еще перепроверке и углублению. От артистов и режиссуры этих театров советская общественность имеет все основания ждать еще более законченной и отточенной работы.

Сценическая интерпретация «маленьких трагедий» Пушкина в ленинградском театре под руководством С. Радлова в основном верно угадывает замыслы Пушкина-драматурга и мыслителя. «Через все три пьесы (их порядок в спектакле: „Моцарт и Сальери“, „Каменный гость“ и „Пир во время чумы“) проходит пушкинская мысль о творчестве,— утверждает режиссер[1],—о роли творчества в жизни». И с этим в известной степени можно согласиться. Конечно, не зависть служит психологической завязкой двухсценного диалога Пушкина. (См. об этом подробно в предыдущих главах настоящей работы.) Сальери верно расценивает себя, когда говорит:

Ремесло
Поставил я подножием искусству.
Я сделался ремесленник: перстам
Придал послушную, сухую беглость
И верность уху...

и он роковым образом заблуждается, думая о себе, как о гении... «Ограниченность его таланта и безграничность моцартовского гения—вот центральное столкновение, свидетелями которого мы становимся в этой драме». Моцарт—

---

[1] «Рабочий и театр», 1936, № 24, стр. 11.

художник, черпающий вдохновение в народном творчестве, не гнушающийся игрой уличного музыканта и отдающий свое искусство тому же народу,—торжествует в пьесе Пушкина. Сальери же, потерявший веру в свою творческую силу и успех и пытающийся ценой преступления оправдать хотя бы перед «жрецами» искусства свое служение этому искусству, терпит заслуженное поражение. Это хорошо понято театром, руководимым Радловым. Поэтому «Моцарт и Сальери» не вызывает со стороны зрителя возражений. Истолкование же «Пира во время чумы», как пьесы, утверждающей (по мнению театра), что «люди умрут и страдания их умрут, но останутся навеки песни» (имеются в виду песня председателя и служащая ей «подножием» и «контрастом» песня Мэри), представляется несколько суживающим глубокое общественно-философское содержание трагедии Пушкина. Основным идейным стержнем ее является, конечно, коллизия двух мировоззрений и вытекающие из нее отношения людей к жизни, к смерти, к искусству, к песням и т. д. Театр же модернизирует Пушкина и хочет внушить зрителю с помощью своего многозначительно голосящего священника мысли о бренности всего земного, о том, что ценными останутся только песни. Эти мысли чужды были подлинному Пушкину.

Исполнительская же сторона всего спектакля в целом страдает отсутствием пушкинской простоты и безыскусственной убедительности. Тем самым она противоречит своей постановочной экспозиции, как ее наметил режиссер. Если отдельные эпизоды и персонажи спектакля выразительны и интересны (Дон Гуан или Сальери, например), то в целом ход спектакля неровен и кочковат. Театру предстоит еще работа по освоению ролей и приближению их к требованиям пушкинской театральной эстетики, к художественному «правдоподобию характеров».

В достаточной степени спорными и недоработанными вышли также «Моцарт и Сальери» и «Русалка» в исполнении Большого драматического театра (в Ленинграде). В заслугу этому театру надо поставить то, что он наряду с «Моцартом и Сальери» показал такие почти небывалые на сцене вещи, как «Русалка», и поднял такую театральную целину, как «Сцены из рыцарских времен». Последние и истолкованы, и исполнительски сделаны с несомненным успехом (выразительны Франц, Клотильда, Мартын и др.).

Театр отказался от сложного декоративного оформления спектакля и, дав его в условно-театральных приемах, сосредоточил свое внимание на внутреннем раскрытии образов. Этот первый опыт постановки «Сцен...» должен быть учтен всеми театрами, которые пожелают обратиться к работе над данной пьесой. В ней заложены богатые театрально-творческие возможности, даже принимая в расчет, что она не окончена Пушкиным.

Три московских театра (им. Сафонова, им. МОСПС и Драматический) отметили столетие со дня смерти Пушкина постановкой «маленьких трагедий» и «Русалки». Трудно упрекнуть эти театры в неуважительном отношении к Пушкину-драматургу. В постановочных замыслах их наличествуют следы и изучения самого Пушкина, и понимания пушкинских эстетических требований, и знания литературы о Пушкине. Этим определяются несомненные отдельные удачи рассматриваемых спектаклей. Но—много еще предстоит усилий и вдумывания в Пушкина для того, чтобы эти театры по-настоящему могли удовлетворить высоким требованиям советской аудитории. Путь этих театров, ориентирующихся на реалистические методы сценического творчества, в основном, конечно, верен, и в этом—залог дальнейших успехов и даже—победа советского театра, шагнувшего далеко вперед по сравнению с дореволюционными опытами постановок маленьких пьес Пушкина. Но как досадна эта медленность, эта «постепенность» в деле сценического распознания Пушкина!

Пушкин творчески «угадывается» как бы ощупью... Вот верно найден образ мельника в «Русалке», исполнитель обнажает до корней чувствования героя пьесы, убедительно показывает его гнев к князю и трагическую любовь к своей погубленной дочери...

Вот пред вами красочный, чисто пушкинский Лепорелло (в театре им. Сафонова). Вот замечательная донна Анна (арт. Гиацинтова) или убедительно показанный скупой барон (арт. Остужев)... И рядом с этими отдельными удачными исполнениями и трактовками эпизодических моментов в спектаклях сколько сценически сырого материала, недоработки и (что гораздо хуже) непонимания Пушкина и всей его драматургической системы! Начиная с непростительной отсебятины (вроде того, что Лаура в «Каменном госте», тематически связанном с XVII веком,

поет Пушшевую песню Шиллера, переведенную—да и то сомнительно—Пушкиным), и кончая вялой, иногда просто обывательской игрой некоторых артистов,—во всем этом много черточек старого театрального провинциализма.

Хочется, чтобы советский театр поторопился с изжитием остатков прошлого верхоглядского метода работы и явил заслуженному советскому зрителю свою подлинную творческую мощь.

Пушкинский юбилей вызвал также и ряд новых инсценировок прозы нашего поэта. Можно насчитать не одну попытку театрализовать «Дубровского», «Пиковую даму» («Германа»), наконец, «Повести Белкина».

Три Белкинских повести—«Выстрел», «Гробовщик» и «Барышня-крестьянка»,—приспособленные для сцены И. Кроль, К. Куракиной и Р. Рубинштейном, поставлены были ленинградским Новым театром. Надо сказать, что драматизация скупого пушкинского диалога—труд исключительно тяжелый, и нет ничего удивительного в том, что и данные инсцениаторы не нашли средств для превращения лапидарных прозаических вещей Пушкина в законченные сценически целые, причем не искажающие и не снижающие тем и образов поэта. В конечном счете на сцене данного театра Пушкин вышел искаженным: в литературном материале всех инсценировок искажены и самый фон воспроизводимой поэтом жизни (особенно в «Выстреле»), и реально-бытовые характеристики (Прохорова и его дочери), и социально-типические черты (напр., в «Барышне-крестьянке»). В итоге театр, явно не понимая Пушкина,—художника с широким охватом жизни и чутьем реальной действительности,—показал нам совершенно оторванно от драматических замыслов автора отдельных его героев—образец «демонической» натуры (Сильвио), сентиментальную влюбленную пару («добрый барин» и очаровательная «крестьянка») и явно шаржированного гробовщика... Такое ирреальное истолкование Пушкина в годы освоения подлинных творческих намерений нашего поэта по меньшей мере странно, если не опасно.

Этому спектаклю противостоит опыт ленинградского Театра юных зрителей, показавшего «Скупого рыцаря» и «Сказку о царе Салтане». По отзывам местной прессы, это, «несмотря на спорность некоторых образов и не всегда удачное чтение стихов, несомненно интересный и яркий

пушкинский спектакль». Это—«хорошее начало в подготовке вечера пушкинской сказки»[1].

Небезынтересным опытом оказалась и постановка «маленьких трагедий» в Ростовском театре им. М. Горького (худ. руков. Ю. Завадский). Если «Моцарт и Сальери» подан здесь зрителю искаженно, как драма зависти (особенно бледен и жалок Моцарт), то тема накопления в «Скупом рыцаре», рассмотренная как социальное явление, истолкована близко к Пушкину. Лучше всего вышел на сцене этого театра «Каменный гость». В нем много пушкинского утверждения жизни, творческого и эмоционального бесстрашия перед смертью, деятельного и мужественного чувства. Режиссура правильно подчеркнула энергичный облик Дон Гуана, как противостоящий образам Тирсо де-Молина и еще более Мольера. В таком именно аспекте дал своего героя Пушкин.

Не поддаются никакому учету все те постановки пьес Пушкина и инсценировки его прозы, какие стали бытовым явлением в советской школе и какие свидетельствуют о прочнейшем союзе нашего поэта с советской школой. Начиная с популярных сцен из «Бориса Годунова» (особенно «Корчма на Литовской границе» и «Сцена у фонтана») и кончая даже отрывками из опер «Русалка» и »Евгений Онегин» (как это было в Пятигорске и других городах)—таковы размеры стремлений школы в области театрализации Пушкина.

5

Итоги работы советского театра в изучении, познании и сценическом воплощении драматургического наследия Пушкина следует признать значительными и заслуживающими дальнейшего поощрения. Советский театр нашел правильные пути в деле творческого раскрытия Пушкина на сцене и привлек внимание к нему миллионного советского зрителя. Он учел требования, какие предъявляет к нему наша социалистическая культура, и работает над Пушкиным в плане социалистического реализма. Раскрывая образы прошлого, так гениально найденные Пушкиным, он пользуется новыми, революционными методами реалистического показа. Как мы видели, в его работе еще много

---

[1] «Ленинградская правда» от 17 февраля 1937 г.

недочетов, но в самих методах этой работы заложены огромные возможности и слышны уже отдаленные клики победы. В его реалистическом воскрешении пушкинской старины присутствует наша уверенная современность.

Мы познакомились с длинным и сложным рядом фактов, иллюстрирующих проникновение Пушкина-драматурга и Пушкина-эпика на сцену. Каковы должны быть итоги наших наблюдений? Было бы явно несправедливо утверждение, что вся работа дореволюционного театра России прошла бесплодно для популяризации Пушкина. Отдельные начинания на этом пути (особенно во вторую половину прошлого века, когда обозначился и рост самого зрителя и соответственно этому и рост театра—преимущественно не-казенного) должны быть оценены, как достижения нашей дореволюционной сцены в деле общественного и театрального осмысления и истолкования творчества Пушкина.

Но «коэффициент полезного действия» нашего старого театра в силу многих социально-культурных причин, о которых мы говорили, был, конечно, непропорционально мал. И, в сущности, наш «поэт в поэтах первый», наш Пушкин, который, казалось бы, мог и должен был ранее многих других войти в «храмы» театрального искусства, на протяжении всего—пушкинского—века, отделяющего сейчас нас от жизни поэта, был каким-то «пасынком» театра, отверженным драматургом, непонятым и недошедшим до зрителя автором, не говоря уже об особом отношении к нему цензуры и полиции.

Огромный путь прошел Пушкин-драматург от первых инсценировок и постановок его произведений (1821—1824), от «Моцарта и Сальери» на сцене Большого театра в Петербурге в 1832 г. до «Бориса Годунова» и «Руслана и Людмилы» в советских постановках. И подобно тому, как в своей жизни он задыхался, опекаемый царско-жандармской цензурой, навалившейся смертным крестом на его плечи, так и, живя в потомстве, он тяжело дышал в атмосфере официальной народности и самодержавно-патриотического сыска в литературе, печати и театре.

Сам Пушкин и его драматургия были не ко «двору» Николая I. На фоне сусально-националистских романов,

драм и опер тридцатых годов пушкинский «Борис Годунов» и драматические поэмы казались совсем иноприродными плодами искусства. Мысли, чувства и желания, вложенные в них поэтом, внушали блюстителям крепостнического порядка серьезное беспокойство и недоверие. И Алеко с его протестами против «неволи душных городов», и Пушкины, и Басмановы с их «мнением народным», и Сальери с его парадоксальными мыслями и решениями, и беглые и пьяные монахи, пробравшиеся попущением поэта в литературу, и вся трактовка человеческих характеров, столь расходившаяся с литературно-патриотическими трафаретами, благословленными Карамзиным,—все это вместе взятое настораживало внимание охранителей николаевской России и делало Пушкина «запретным» автором.

В тридцатые годы удостоились «высочайшего поощрения» такие квасно-патриотические сочинения, как «Рука всевышнего отечество спасла» Кукольника (1834), или «Иголкин, купец Новгородский» Н. Полевого (1838), или «Параша-Сибирячка» (1840) его же. За «Дедушку русского флота» Н. Полевой получает от Николая I через Дубельта золотой перстень, а «Бориса Годунова» запрещают и «Скупого рыцаря» снимают со сцены. Когда Пушкин умирает и «Северная пчела» неосторожно для себя напечатала: «Россия обязана благодарностью Пушкину за двадцатидвухлетние заслуги его на поприще словесности», Греч получает «строгий выговор» от тех, кто имел кой-какое прикосновение к преступлению в Петербурге за Черной Речкой, у комендантской дачи.

Театральная политика во все смены царствований XIX века отражала собою курс самодержавной политики всей русской империи. Репертуар «императорских театров» и возникавших частновладельческих зрелищных предприятий контролировался «свыше», а зритель, который шел тогда в театр, был прежде всего зрителем с деньгами и с «положением». Он также, за немногим исключением, «лез в патриоты» и благословлял «руку всевышнего». Только эпоха после шестидесятых годов начинает понемногу гнать в райки и парадизы театров нового зрителя—разночинца, а потом изредка и рабочего, еще, конечно, неорганизованного, еще одиноко бунтующего, но уже требующего своего репертуара. Классовая борьба в театре постепенно видоизменяет репертуар (интереснейшая тема в истории нашего дореволюционного театра), и вот наружу пробиваются

пушкинские побеги. Раскрепощается «Борис Годунов», по-новому звучат вольные песни Земфиры о любви, и тогда театральные конторщики начинают понимать, что Пушкин и в самом деле «долго будет любезен народу»...

На подмостках театра «православие, самодержавие и народность» в течение долгого времени вели борьбу с «инакомыслящими». Белинский, Чернышевский, Добролюбов и их последователи видели в театре официальной России определенное орудие борьбы.

Как мы знаем, в конце сороковых годов вместе с «Каменным гостем» Пушкина шел водевиль «Натуральная школа». Это был не просто невинный «водевиль». В нем осмеивалась «натуральная школа», то есть весь Гоголь со всем «критическим» (читай: революционным) направлением. Герой этого «водевиля» Вихляев, списанный с И. И. Панаева, произносит следующие куплеты:

Новую школу ума и словесности
Мы на Руси завели,
В этой-то школе дойти до известности
Многим уж мы помогли.
Тут не ученость нужна, а призвание,
Сила и воля души...
Если признал кто в тебе дарование,
Просто садись и пиши.
Сколько трактиры, харчевни, питейные
Пищи поэту дают...
Мы, мы натуры—прямые поборники—
Гении задних дворов.
Наши герои—бродяги да дворники,
Чернь петербургских углов.
Здесь мы реформу начнем социальную
Новым ученьем своим,
В школу гуманно-ультра-натуральную
Ваш пансион обратим...

Как вспоминают проницательные современники, Булгарин «восторжествовал успеху куплета».

На фоне торжества Булгариных понятной становится драма драматургов Пушкина и Лермонтова. Их гонимые «Борис Годунов» и «Маскарад» не нашли да и не могли найти себе подходящего места рядом с Кукольниками разных периодов царской России.

Сейчас для Пушкина наступила новая пора. Зритель социалистической эпохи воспринимает его по-своему. Колхозник, рабочий и боец Красной армии и флота пришел сейчас в театр для того, чтобы видеть подлинного Пушкина на сцене, для того, чтобы его **играть, изучать и понимать.**

Этот новый зритель, актер и критик доказывает, что поэт, отверженный капиталистической «цивилизацией», понят нашей социалистической эпохой и стал ценнейшим достоянием театра всех народов Советского Союза.

ЛЕНИНГРАДСКАЯ
ордена Ленина библиотека
им. Горького

СОДЕРЖАНИЕ

I. Театральные зрелища в жизни Пушкина 3
II. Идеология и литературные симпатии Пушкина-драматурга 22
III. Драматургия и театр эпохи Пушкина 51
IV. Драматические сюжеты Пушкина начала двадцатых годов 84
V. Поиски и осознание драматургического метода . . . 90
VI. «Борис Годунов»—народная реалистическая трагедия 111
VII. «Шекспиризм» Пушкина 135
VIII. Проблема сценичности «Бориса Годунова» 147
IX. Драматургия Пушкина после «Бориса Годунова» . . 160
X. Драмы Пушкина на сцене при жизни поэта 193
XI. Постановки драм Пушкина после смерти поэта . . . 210
XII. Драматизация и театрализация Пушкина-эпика . . . 227
XIII. Музыкально-сценические истолкования Пушкина . . . 239
XIV. Пушкин и советский театр 260

Отв. редактор Н. Л. Бродский. Тех. редактор Н. Греймер. Корректор Г. Виноградов. Уполномоченный Главлита А 13287. Тираж 10 000 С. П. № 152. Сдана в производство 7 марта 1939 г. Подписана к печати 4 июля 1939 г. Колич. печ. листов 17¾. Колич. печ. знаков в листе 36,800. Учетн-изд. листов 15,38. Бумага 84×108 см 1/32. Заказ № 691.
Цена 5 р. Переплет 1 р. 50 к.

16-я типография треста «Полиграфкнига», Москва, Трехпрудный, 9.

15
1232/52
МОЛЬТКИНИГА
Ц. 15 р.

6р.50к.