



АКАДЕМИЯ НАУК СССР



ПУШКИН

ПОЛНОЕ СОБРАНИЕ
СОЧИНЕНИЙ

ИЗДАТЕЛЬСТВО АКАДЕМИИ НАУК СССР

П У Ш К И Н

ТОМ СЕДЬМОЙ

**ДРАМАТИЧЕСКИЕ
ПРОИЗВЕДЕНИЯ**

ИЗДАТЕЛЬСТВО АКАДЕМИИ НАУК СССР

НАПЕЧАТАНО ПО РАСПОРЯЖЕНИЮ АКАДЕМИИ НАУК СССР

Непременный секретарь академик В. ВОЛГИН

1 июня 1935 г.

ГЛАВНАЯ РЕДАКЦИЯ

М. Горький, В. П. Волгин, Ю. Г. Оксман,
Б. В. Томашевский, М. А. Цявловский



ОТ РЕДАКЦИИ

В настоящем томе объединены все драматические произведения Пушкина, как печатавшиеся им самим, так и оставшиеся в рукописях.

Для произведений, самим Пушкиным не озаглавленных, сохраняются прочно вошедшие в традицию условные редакторские заглавия: „Русалка“, „Сцены из рыцарских времен“, „Вадим“, „Папесса Иоанна“. Отрывку „Она меня зовет: поеду или нет...“ присвоено новое заглавие: „Перевод из К. Бонжура“.

Редактирование текста отдельных произведений и вариантов к ним и составление комментариев распределены следующим образом: „Борис Годунов“ — Г. О. Винокур; „Скупой Рыцарь“, „Перевод из К. Бонжура“, „Через неделю буду в Париже“, „От этих знатных господ“, „И ты тут был“, введение к комментариям — Д. П. Якубович; „Моцарт и Сальери“ — М. П. Алексеев; „Каменный Гость“ — Б. В. Томашевский; „Пир во время чумы“ — Н. В. Яковлев; „Русалка“, „Сцены из рыцарских времен“ — С. М. Бонди; „Вадим“, „Насилу выехать решились из Москвы“, „Скажи какой судьбой“ — А. Л. Слонимский; „Папесса Иоанна“ — Ю. Г. Оксман.

Переводы иноязычных текстов редактированы А. А. Смирновым.

Редактор тома — Д. П. Якубович. Контрольный рецензент — С. М. Бонди.

**ДРАМАТИЧЕСКИЕ
ПРОИЗВЕДЕНИЯ**

БОРИС ГОДУНОВ

ДРАГОЦЕННОЙ ДЛЯ РОССИЯН

ПАМЯТИ

НИКОЛАЯ МИХАЙЛОВИЧА

КАРАМЗИНА

сей труд, гением его вдохновенный,

с благоговением и благодарностию

посвящает

АЛЕКСАНДР ПУШКИН.

КРЕМЛЕВСКИЕ ПАЛАТЫ.

(1598 года, 20 февраля.)

князя шуйский и воротынский.

Воротынский.

Наряжены мы вместе город ведать,
Но, кажется, нам не за кем смотреть:
Москва пуста; вослед за патриархом
К монастырю пошел и весь народ.
Как думаешь, чем кончится тревога?

Шуйский.

Чем кончится? Узнать не мудрено:
Народ еще повоет, да поплачет,
Борис еще поморщится немного,
Что пьяница пред чаркою вина,
10 И наконец по милости своей
Принять венец смиренно согласится;
А там — а там он будет нами править
По прежнему.

Воротынский.

Но месяц уж протек,
Как, затворясь в монастыре с сестрою,
Он кажется покинул всё мирское.
Ни патриарх, ни думные бояре
Склонить его доселе не могли;
Не внемлет он ни слезным увещаньям,
Ни их мольбам, ни воплю всей Москвы,
20 Ни голосу Великого Собора.

Его сестру напрасно умоляли
Благословить Бориса на державу;
Печальная монахиня-царица,
Как он тверда, как он неумолима.
Знать сам Борис сей дух в нее вселил;
Что ежели Правитель в самом деле
Державными заботами наскучил
И на престол безвластный не взойдет?
Что скажешь ты?

Шуйский.

30 Скажу, что понапрасну
Лилася кровь царевича-младенца;
Что если так, Дмитрий мог бы жить.

Воротынский.

Ужасное злодейство! Полно точно ль
Царевича сгубил Борис?

Шуйский.

А кто же?
Кто подкупал напрасно Чепчугова?
Кто подослал обоих Битяговских
С Качаловым? Я в Углич послан был
Исследовать на месте это дело:
Наехал я на свежие следы;
40 Весь город был свидетель злодеянья
Все граждане согласно показали;
И возвратясь я мог единым словом
Изобличить сокрытого злодея.

Воротынский.

Зачем же ты его не уничтожил?

Шуйский.

Он, признаюсь, тогда меня смутил
Спокойствием, бесстыдностью неожиданой,

Он мне в глаза смотрел, как будто правый:
Расспрашивал, в подробности входил —
И перед ним я повторил нелепость,
Которую мне сам он нашептал.

Воротынский.

50 Нечисто, князь.

Шуйский.

А что мне было делать?

Всё объявить Феодору? Но царь
На всё глядел очами Годунова,
Всему внимал ушами Годунова:
Пускай его б уверил я во всем;
Борис тотчас его бы разуверил,
А там меня ж сослали б в заточенье,
Да в добрый час, как дядю моего,
В глухой тюрьме тихонько б задавили.
Не хвастаюсь, а в случае конечно
60 Никая казнь меня не устршит,
Я сам не трус, но также не глупец
И в петлю лезть не соглашуся даром.

Воротынский.

Ужасное злодейство! Слушай, верно
Губителя раскаянье тревожит:
Конечно кровь невинного младенца
Ему ступить мешает на престол.

Шуйский.

Перешагнет; Борис не так-то робок!
Какая честь для нас, для всей Руси!
Вчерашний раб, татарин, зять Малюты,
70 Зять палача и сам в душе палач,
Возьмет венец и бармы Мономаха...

Воротынский.

Так, родом он незнатен; мы знатнее.

Шуйский.

Да, кажется.

Воротынский.

Ведь Шуйский, Воротынский....
Легко сказать, природные князья.

Шуйский.

Природные, и Рюриковой крови.

Воротынский.

А слушай, князь, ведь мы б имели право
Наследовать Феодору.

Шуйский.

Да, боле,
Чем Годунов.

Воротынский.

Ведь в самом деле!

Шуйский.

Что ж?

Когда Борис хитрить не перестанет,
80 Давай народ искусно волновать,
Пускай они оставят Годунова,
Своих князей у них довольно, пусть
Себе в цари любого изберут.

Воротынский.

Не мало нас наследников Варяга,
Да трудно нам тягаться с Годуновым:
Народ отвык в нас видеть древню отрасль
Воинственных властителей своих.
Уже давно лишились мы уделов,
Давно царям подручниками служим,

90 А он умел и страхом и любовью
И славою народ очаровать.

Шуйский (*глядит в окно*).

Он смел, вот всё — а мы. . . . Но полно. Видишь,
Народ идет, рассыпавшись, назад —
Пойдем скорей, узнаем, решено ли.

КРАСНАЯ ПЛОЩАДЬ.

НАРОД.

Один.

Неумолим! Он от себя прогнал
Святителей; бояр и патриарха.
Они пред ним напрасно пали ниц;
Его страшит сияние престола.

Другой.

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

Третий.

Да вот верховный дьяк
Выходит нам сказать решенье Думы.

Народ.

Молчать! молчать! дьяк думный говорит;
Ш ш — слушайте!

Щелкалов (*с Красного Крыльца*).

Собором положили

10 В последний раз отведасть силу просьбы
Над скорбною Правителя душой.
Завтра вновь святейший патриарх,
В Кремле отпев торжественно молебен,
Предшествуем хоругвями святыми,
С иконами Владимирской, Донской,

Воздвижится; а с ним синклит, бояре,
Да сонм дворян, да выборные люди
И весь народ московский православный,
Мы все пойдем молить царицу вновь,
20 Да сжалится над сирюю Москвою
И на венец благословит Бориса.
Идите же вы с богом по домам,
Молитесь — да взыдет к небесам
Усердная молитва православных.

(Народ расходится.)

ДЕВИЧЬЕ ПОЛЕ. НОВОДЕВИЧИЙ МОНАСТЫРЬ.

НАРОД.

Один.

Теперь они пошли к царице в келью,
Туда вошли Борис и патриарх
С толпой бояр.

Другой.

Что слышно?

Третий.

Всё еще

Упрямится; однако есть надежда.

Баба (*с ребенком*).

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

Один.

Нельзя ли нам пробраться за ограду?

Другой.

Нельзя. Куды! и в поле даже тесно,
Не только там. Легко ли? Вся Москва
10 Сперлася здесь; смотри: ограда, кровли,
Все ярусы соборной колокольни,
Главы церквей и самые кресты
Унизаны народом.

Первый.

Право любо!

Один.

Что там за шум?

Другой.

Послушай! что за шум?

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

Народ *(на коленях. Вой и плач)*.

Ах, смилуйся, отец наш! властвуй нами!
Будь наш отец, наш царь!

Один *(тихо)*.

О чем там плачут?

Другой.

20 А как нам знать? то ведают бояре,
Не нам чета.

Баба *(с ребенком)*.

Ну, что ж? как надо плакать,
Так и затих! вот я тебя! вот бука!
Плачь, баловень!

(Бросает его об землю. Ребенок пищит.)

Ну, то-то же.

Один.

Все плачут,

Заплачем, брат, и мы.

Другой.

Я силюсь, брат,

Да не могу.

Первый.

Я также. Нет ли луку?

Потрем глаза.

Второй.

Нет, я слюней помажу.

Что там еще?

Первый.

Да кто их разберет?

Народ.

Венец за ним! он царь! он согласился!
Борис наш царь! да здравствует Борис!

КРЕМЛЕВСКИЕ ПАЛАТЫ.

БОРИС, ПАТРИАРХ, БОЯРЕ.

Борис.

Ты, отче патриарх, вы все, бояре,
Обнажена моя душа пред вами:
Вы видели, что я приемлю власть
Великую со страхом и смиреньем.
Сколь тяжела обязанность моя!
Наследую могущим Иоаннам —
Наследую и ангелу-царю!.....
О праведник! о мой отец державный!
Воззри с небес на слезы верных слуг
10 И ниспошли тому, кого любил ты,
Кого ты здесь столь дивно возвеличил,
Священное на власть благословенье:
Да правлю я во славе свой народ,
Да буду благ и праведен, как ты.
От вас я жду содействия, бояре.
Служите мне, как вы ему служили,
Когда труды я ваши разделял,
Не избранный еще народной волей.

Бояре.

Не изменим присяге, нами данной.

Борис.

20 Теперь пойдем, поклонимся гробам
Почиющих властителей России —

А там, сзывать весь наш народ на пир,
Всех, от вельмож до нищего слепца;
Всем вольный вход, все гости дороге.

(Уходит, за ним и бояре.)

Воротынский *(останавливая Шуйского)*.
Ты угадал.

Шуйский.

А что?

Воротынский.

Да здесь, наемни,
Ты помнишь?

Шуйский.

Нет, не помню ничего.

Воротынский.

Когда народ ходил в Девичье поле,
Ты говорил—

Шуйский.

Теперь не время помнить,
Советую порой и забывать.

30 А впрочем я злословием притворным
Тогда желал тебя лишь испытать,
Верней узнать твой тайный образ мыслей;
Но вот— народ приветствует царя—
Отсутствие мое заметить могут—
Иду за ним.

Воротынский.

Лукавый царедворец!

НОЧЬ. КЕЛЬЯ В ЧУДОВОМ МОНАСТЫРЕ.

(1603 года.)

ОТЕЦ ПИМЕН, ГРИГОРИЙ СПЯЩИЙ.

Пимен (*пишет перед лампадой*).

Еще одно, последнее сказанье —
И летопись окончена моя,
Исполнен долг, завещанный от бога
Мне, грешному. Недаром многих лет
Свидетелем господь меня поставил
И книжному искусству вразумил;
Когда-нибудь монах трудолюбивый
Найдет мой труд усердный, безымянный,
Засветит он, как я, свою лампаду —
10 И, пыль веков от хартий отряхнув,
Правдивые сказанья перепишет,
Да ведают потомки православных
Земли родной минувшую судьбу,
Своих царей великих поминают
За их труды, за славу, за добро —
А за грехи, за темные деянья,
Спасителя смиренно умоляют.
На старости я сызнова живу,
Минувшее проходит предо мною —
20 Давно ль оно неслось событий полно,
Волнуясь, как море-окиян?
Теперь оно безмолвно и спокойно,
Немного лиц мне память сохранила,
Немного слов доходят до меня,
А прочее погребло невозвратно.....

Но близок день, лампада догорает —
Еще одно, последнее сказанье (*пишет*).

Григорий (*пробуждается*).

Всё тот же сон! возможно ль? в третий раз!
Проклятый сон!... А всё перед лампадой
30 Старик сидит, да пишет — и дремотой
Знать во всю ночь он не смыкал очей.
Как я люблю его спокойный вид,
Когда, душой в минувшем погруженный,
Он летопись свою ведет; и часто
Я угадать хотел, о чем он пишет?
О темном ли владычестве татар?
О казнях ли свирепых Иоанна?
О бурном ли новгородском Вече?
О славе ли отечества? напрасно.
40 Ни на челе высоком, ни во взорах
Нельзя прочесть его сокрытых дум;
Всё тот же вид смиренный, величавый.
Так точно дьяк в приказах поседелый
Спокойно зрит на правых и виновных,
Добру и злу внимая равнодушно,
Не ведая ни жалости, ни гнева.

Пимен.

Проснулся, брат.

Григорий.

Благослови меня,
Честный отец.

Пимен.

Благослови, господь,
Тебя и днесь и присно и во веки.

Григорий.

50 Ты всё писал и сном не позабылся,
А мой покой бесовское мечтанье

Тревожило, и враг меня мутил.
Мне снилось, что лестница крутая
Меня вела на башню; с высоты
Мне виделась Москва, что муравейник;
Внизу народ на площади кипел
И на меня указывал со смехом,
И стыдно мне и страшно становилось —
И, падая стремглав, я пробуждался...
60 И три раза мне снился тот же сон.
Не чудно ли?

Пимен.

Младая кровь играет;
Смирять себя молитвой и постом,
И сны твои видений легких будут
Исполнены. Доныне — если я,
Невольною дремотой обессилен,
Не сотворю молитвы долгой к ночи —
Мой старый сон не тих и не безгрешен,
Мне чудятся то шумные пиры,
То ратный стан, то схватки боевые,
70 Безумные потехи юных лет!

Григорий.

Как весело провел свою ты младость!
Ты воевал под башнями Казани,
Ты рать Литвы при Шуйском отражал,
Ты видел двор и роскошь Иоанна!
Счастлив! а я от отроческих лет
По келиям скитаюсь, бедный инок!
Зачем и мне не тешиться в боях,
Не пировать за царскою трапезой?
Успел бы я, как ты, на старость лет
80 От суеты, от мира отложиться,
Произнести монашества обет
И в тихую обитель затвориться.

Пимен.

Не сетуй, брат, что рано грешный свет
Покинул ты, что мало искушений
Послал тебе всевышний. Верь ты мне:
Нас издали пленяет слава, роскошь
И женская лукавая любовь.
Я долго жил и многим наслаждался;
Но с той поры лишь ведаю блаженство,
90 Как в монастырь господь меня привел.
Подумай, сын, ты о царях великих.
Кто выше их? Единый бог. Кто смеет
Противу их? Никто. А что же? Часто
Златый венец тяжел им становился:
Они его меняли на клубок.
Царь Иоанн искал успокоенья
В подобии монашеских трудов.
Его дворец, любимцев гордых полный,
Монастыря вид новый принимал:
100 Кромешники в тафьях и власяницах
Послушными являлись чернецами,
А грозный царь игуменом смиренным.
Я видел здесь — вот в этой самой келье
(В ней жил тогда Кирилл многострадальный,
Муж праведный. Тогда уж и меня
Сподобил бог уразуметь ничтожность
Мирских сует), здесь видел я царя,
Усталого от гневных дум и казней.
Задумчив, тих сидел меж нами Грозный,
110 Мы перед ним недвижимо стояли
И тихо он беседу с нами вел.
Он говорил игумену и братья:
„Отцы мои, желанный день придет,
Предстану здесь алкающий спасенья.
Ты Никодим, ты Сергей, ты Кирилл,
Вы все — обет примите мой духовный:
Приду к вам преступник окаянный
И схиму здесь честную восприму,

К стопам твоим, святы́й отец, припадши“.

120 Так говорил державный государь,
И сладко речь из уст его лилася —
И плакал он. А мы в слезах молились,
Да ниспошлет господь любовь и мир
Его душе страдающей и бурной.
А сын его Феодор? На престоле
Он вздыхал о мирном житие
Молчальника. Он царские чертоги
Преобратил в молитвенную келью;
Там тяжкие, державные печали
130 Святой души его не возмущали.
Бог возлюбил смирение царя
И Русь при нем во славе безмятежной
Утешилась — а в час его кончины
Свершилось неслыханное чудо;
К его одру, царю едину зримый,
Явился муж необычайно светел,
И начал с ним беседовать Феодор
И называть великим патриархом.
И все кругом объята были страхом,
140 Уразумев небесное виденье,
Зане святы́й владыка пред царем
Во храмине тогда не находился.
Когда же он преставился, палаты
Исполнились святым благоуханьем
И лик его как солнце просиял —
Уж не видать такого нам царя.
О страшное, невиданное горе!
Прогневали мы бога, согрешили:
Владыкою себе цареубийцу
150 Мы нарекли.

Григорий.

Давно, честный отец,
Хотелось мне тебя спросить о смерти
Димитрия царевича; в то время
Ты, говорят, был в Угличе.

Пимен.

Ох, помню!

Привел меня бог видеть злое дело,
Кровавый грех. Тогда я в дальний Углич
На некое был послан послушанье,
Пришел я в ночь. На утро в час обедни
Вдруг слышу звон, ударили в набат,
Крик, шум. Бегут на двор царицы. Я
160 Спешу туда ж — а там уже весь город.
Гляжу: лежит зарезанный царевич;
Царица мать в беспамятстве над ним,
Кормилица в отчаяньи рыдает,
А тут народ остервенясь волочит
Безбожную предательницу-мамку.
Вдруг между их, свиреп, от злости бледен,
Является Иуда Битяговский.
„Вот, вот злодей!“ раздался общий вопль,
И миг его не стало. Тут народ
170 Вслед бросился бежавшим трем убийцам;
Укрывшихся злодеев захватили
И привели пред теплый труп младенца,
И чудо — вдруг мертвец затрепетал —
„Покайтесь!“ народ им завопил:
И в ужасе под топором злодеи
Покаялись — и назвали Бориса.

Григорий.

Каких был лет царевич убиенный?

Пимен.

Да лет семи; ему бы ныне было —
(Тому прошло уж десять лет. . . нет, больше:
180 Двенадцать лет) — он был бы твой ровесник
И царствовал; но бог судил иное.
Сей повестью плачевной заключу
Я летопись мою; с тех пор я мало
Вникал в дела мирские. Брат Григорий,

Ты грамотой свой разум просветил,
Тебе свой труд передаю. В часы
Свободные от подвигов духовных
Описывай не мудрствуя лукаво
Всё то, чему свидетель в жизни будешь:
190 Войну и мир, управу государей,
Угодников святые чудеса,
Пророчества и знаменья небесны —
А мне пора, пора уж отдохнуть
И погасить лампаду.... Но звонят
К заутренни... благослови, господь,
Своих рабов!... подай костыль, Григорий.

(Уходит.)

Григорий.

Борис, Борис! всё пред тобой трепещет,
Никто тебе не смеет и напомнить
О жребии несчастного младенца —
200 А между тем отшельник в темной кельи
Здесь на тебя донос ужасный пишет:
И не уйдешь ты от суда мирского,
Как не уйдешь от божьего суда.

ПАЛАТЫ ПАТРИАРХА.

ПАТРИАРХ, ИГУМЕН ЧУДОВА МОНАСТЫРЯ.

Патриарх.

И он убежал, отец игумен?

Игумен.

Убежал, святой владыко. Вот уж тому третий день.

Патриарх.

Пострел, окаянный! Да какого он роду?

Игумен.

Из роду Отрепьевых, галицких боярских детей. Смолоду постригся неведомо где, жил в Суздале, в Ефимьевском монастыре, ушел оттуда, шатался по разным обителям, наконец пришел к моей чудовской братни, а я, видя, что он еще млад и не разумен, отдал его под начал отцу Пимену, старцу кроткому и смиренному; и был он весьма грамотен; читал наши летописи, сочинял каноны святым; но знать грамота далася ему не от господа бога...

Патриарх.

Уж эти мне грамотен! что еще выдумал! *буду царем на Москве!* Ах, он сосуд диавольский! Однако нечего царю и докладывать об этом; что тревожить отца-государя? Довольно будет объявить о побеге дьяку Смирнову али дьяку Ефимьеву; эдака ересь! *буду царем на Москве!*.... Поймать, поймать врагоугодника, да и сослать в Соловецкий на вечное покаяние. Ведь это ересь, отец игумен.

Игумен.

Ересь, святой владыко, сущая ересь.

ЦАРСКИЕ ПАЛАТЫ.

ДВА СТОЛЬНИКА.

Первый.

Где государь?

Второй.

В своей опочивальне
Он заперся с каким-то колдуном.

Первый.

Так, вот его любимая беседа:
Кудесники, гадатели, колдуньи. —
Всё ворожит, что красная невеста.
Желал бы знать, о чем гадают он?

Второй.

Вот он идет. Угодно ли спросить?

Первый.

Как он угрюм!

(Уходят.)

Царь *(входит)*.

Достиг я высшей власти;
Шестой уж год я царствую спокойно.
10 Но счастья нет моей душе. Не так ли
Мы смолоду влюбляемся и алчем
Утех любви, но только утолим

Сердечный глад мгновенным обладаньем,
Уж охладев, скучаем и томимся? ...
Напрасно мне кудесники сулят
Дни долгие, дни власти безмятежной —
Ни власть, ни жизнь меня не веселят;
Предчувствую небесный гром и горе.
Мне счастья нет. Я думал свой народ
20 В довольствии, во славе успокоить,
Щедротами любовь его снискать —
Но отложил пустое попеченье:
Живая власть для черни ненавистна.
Они любить умеют только мертвых —
Безумны мы, когда народный плеск
Иль ярый вопль тревожит сердце наше!
Бог насылал на землю нашу глад,
Народ завыл, в мученьях погибая;
Я отворил им житницы, я злато
30 Рассыпал им, я им сыскал работы —
Они ж меня, беснуясь, проклинали!
Пожарный огонь их дома истребил,
Я выстроил им новые жилища.
Они ж меня пожаром упрекали!
Вот черни суд: ищи ж ее любви.
В семье моей я мнил найти отраду,
Я дочь мою мнил осчастливить браком —
Как буря, смерть уносит жениха.....
И тут молва лукаво нарекает
40 Виновником дочернего вдовства —
Меня, меня, несчастного отца!....
Кто ни умрет, я всех убийца тайный:
Я ускорил Феодора кончину,
Я отравил свою сестру царицу —
Монахиню смиренную.... всё я!
Ах! чувствую: ничто не может нас
Среди мирских печалей успокоить;
Ничто, ничто... едина разве совесть.
Так, здравая, она восторжествует
50 Над злобою, над темной клеветою.

Но если в ней единое пятно,
Единое, случайно завелось;
Тогда — беда! как язвой моровой
Душа сгорит, нальется сердце ядом,
Как молотком стучит в ушах упрек,
И всё тошнит, и голова кружится,
И мальчики кровавые в глазах.....
И рад бежать, да некуда.... ужасно!
Да, жалок тот, в ком совесть нечиста.

КОРЧМА НА ЛИТОВСКОЙ ГРАНИЦЕ.

МИСАИЛ И ВАРЛААМ, БРОДЯГИ-ЧЕРНЕЦЫ; ГРИГОРИЙ
ОТРЕПЬЕВ МИРЯНИНОМ; ХОЗЯЙКА.

Хозяйка.

Чем-то мне вас подчивать, старцы честные?

Варлаам.

Чем бог пошлет, хозяйюшка. Нет ли вина?

Хозяйка.

Как не быть, отцы мои! сейчас вынесу.

(Уходит.)

Мисаил.

Что ж ты закручинился, товарищ? Вот и граница Литовская, до которой так хотелось тебе добраться.

Григорий.

Пока не буду в Литве, до тех пор не буду спокоен.

Варлаам.

Что тебе Литва так слюбилась? Вот мы, отец Мисаил, да я грешный, как утекли из монастыря, так ни о чем уж и не думаем. Литва ли, Русь ли, что гудок, что гусли: всё нам равно, было бы вино.... да вот и оно!...

10

Мисаил.

Складно сказано, отец Варлаам.

Хозяйка (*входит*).

Вот вам, отцы мои. Пейте на здоровье.

Мисаил.

Спасибо, родная, бог тебя благослови.

*(Монахи пьют; Варлаам затягивает песню:
Как во городе было во Казани...)*

Варлаам (*Григорию*).

Что же ты не подтягиваешь, да и не потягиваешь?

Григорий.

Не хочу.

Мисаил.

Вольному воля....

Варлаам.

А пьяному рай, отец Мисаил! Выпьем же чарочку за шинкарочку....

Однако, отец Мисаил, когда я пью, так трезвых не люблю; ино дело пьянство, а иное чванство; хочешь жить как мы, милости просим — нет, так убирайся, проваливай: скоморох попу не товарищ.

Григорий.

Пей, да про себя разумеи, отец Варлаам! Видишь и я порой складно говорить умею.

Варлаам.

А что мне про себя разумееть?

Мисаил.

Оставь его, отец Варлаам.

Варлаам.

Да что он за постник? Сам же к нам навязался в товарищи, неведомо кто, неведомо откуда — да еще и спесивится; может
30 быть кобылу нюхал.....

(Пьет и поет:

Молодой чернец постригся.)

Григорий *(хозяйке)*.

Куда ведет эта дорога?

Хозяйка.

В Литву, мой кормилец, к Луёвым горам.

Григорий.

А далече ли до Луёвых гор?

Хозяйка.

Недалече, к вечеру можно бы туда поспеть, кабы не заставы царские, да сторожевые приставы.

Григорий.

Как, заставы! что это значит — ?

Хозяйка.

Кто-то бежал из Москвы, а велено всех задерживать, да осматривать.

Григорий *(про себя)*.

40 Вот тебе, бабушка, Юрьев день.

Варлаам.

Эй, товарищ! да ты к хозяйке присуседелся. Знать не нужна тебе водка, а нужна молодка, дело, брат, дело! у всякого свой

обычай; а у нас с отцом Мисаилом одна заботушка: пьем до донушка, выпьем, поворотим и в донушко поколотим.

Мисаил.

Складно сказано, отец Варлаам...

Григорий.

Да кого ж им надобно? Кто бежал из Москвы?

Хозяйка.

А господь его ведает, вор ли, разбойник — только здесь и добрым людям нынче прохода нет — а что из того будет? ничего; ни лысого беса не поймают: будто в Литву нет и другого пути, как столбовая дорога! Вот хоть отсюда свороти влево, да бором иди по тропинке до часовни, что на Чеканском ручью, а там прямо через болото на Хлопино, а оттуда на Захарьево, а тут уж всякой мальчишка доведет до Луёвых гор. От этих приставов только и толку, что притесняют прохожих, да обируют нас бедных. *(Слышен шум.)* Что там еще? ах вот они, проклятые! дозором идут.

Григорий.

Хозяйка! нет ли в избе другого угла?

Хозяйка.

Нету, родимый. Рада бы сама спрятаться. Только слава, что дозором ходят, а подавай им и вина и хлеба, и неведомо чего — чтоб им издохнуть, окаянным! чтоб им.....

(Входят приставы.)

Пристав.

Здорово, хозяйка!

Хозяйка.

Добро пожаловать, гости дорогие, милости просим.

Один пристав (*другому*).

Ба! да здесь попойка идет; будет чем поживиться. (*Монахам.*)
Вы что за люди?

Варлаам.

Мы божии старцы, иноки смиренные, ходим по селениям да собираем милостыню христианскую на монастырь.

Пристав (*Григорию*).

А ты?

Мисаил.

Наш товарищ....

Григорий.

70 Мирянин из пригорода; проводил старцев до рубежа, отселе
иду восвоися.

Мисаил.

Так ты раздумал.....

Григорий (*тихо*).

Молчи.

Пристав.

Хозяйка, выставь-ка еще вина — а мы здесь со старцами
попьем да побеседуем.

Другой пристав (*тихо*).

Парень-то, кажется, гол, с него взять нечего; зато старцы.....

Первый.

Молчи, сейчас до них доберемся. — Что, отцы мои? каково
промышляете?

Варлаам.

Плохо, сыне, плохо! ныне христиане стали скупы; деньгу

любят, деньгу прячут. Мало богу дают. Прииде грех велий на языцы земнии. Все пустилися в торги, в мытарства; думают о мирском богатстве, не о спасении души. Ходишь, ходишь; молишь, молишь; иногда в три дни трех полушек не вымолишь. Такой грех! Пройдет неделя, другая, заглянешь в мошонку, ан в ней так мало, что совестно в монастырь показаться; что делать? с горя и остальное пропьешь; беда да и только. — Ох плохо, знать пришли наши последние времена.....

Хозяйка (*плачет*).

Господь помилуй и спаси!

(В продолжении Варлаамовой речи, первый пристав значительно всматривается в Мисаила.)

Первый пристав.

Алеха! при тебе ли царский указ?

Второй.

При мне.

Первый.

Подай-ка сюда.

Мисаил.

Что ты на меня так пристально смотришь?

Первый пристав.

А вот что: из Москвы бежал некоторый злой еретик, Гришка Отрепьев, слышал ли ты это?

Мисаил.

Не слышал.

Пристав.

Не слышал? ладно. А того беглого еретика царь приказал иловить и повесить. Знаешь ли ты это?

Мисаил.

Не знаю.

Пристав (*Варлааму*).

Умеешь ли ты читать?

Варлаам.

Смолоду знал, да разучился.

Пристав (*Мисаилу*).

100 А ты?

Мисаил.

Не умудрил господь.

Пристав.

Так вот тебе царский указ.

Мисаил.

На что мне его? —

Пристав.

Мне сдается, что этот беглый еретик, вор, мошенник — ты.

Мисаил.

Я! помилуй! что ты?

Пристав.

Постой! держи двери. Вот мы сейчас и справимся.

Хозяйка.

Ах, они окаянные мучители! и старца-то в покое не оставят!

Пристав.

Кто здесь грамотный?

Григорий (*выступает вперед*).

Я грамотный.

Пристав.

110 Вот на! А у кого же ты научился?

Григорий.

У нашего пономаря.

Пристав (*дает ему указ*).

Читай же вслух.

Григорий (*читает*).

„Чюдова монастыря недостойный чернец Григорий, из роду Отрепьевых, впал в ересь и дерзнул, наученный диаволом, возмущать святую братию всякими соблазнами и беззакониями. А по справкам оказалось, отбежал он, окаянный Гришка, к границе Литовской...“

Пристав (*Мисаилу*).

Как же не ты?

Григорий.

„И царь повелел изловить его...“

Пристав.

120 И повесить.

Григорий.

Тут не сказано *повесить*.

Пристав.

Врешь: не всяко слово в строку пишется. Читай: изловить и повесить.

Григорий.

„И повесить. А лет ему вору Гришке от роду..... (*смотря на Варлаама*) за 50. А росту он среднего, лоб имеет плешивый, бороду седую, брюхо толстое.....“

(*Все глядят на Варлаама.*)

Первый пристав.

Ребята! здесь Гришка! держите, вяжите его! Вот уж не ду- мал, не гадал.

Варлаам (*вырывая бумагу*).

Отстаньте, сукины дети! что я за Гришка? — как! 50 лет, борода седая, брюхо толстое! нет, брат! молод еще надо мною
130 шутки шутить. Я давно не читывал и худо разбираю, а тут уж разберу, как дело до петли доходит. (*Читает по складам.*) „А-лет е-му от-ро-ду..... 20“. — Что брат? где тут 50? видишь? 20,

Второй пристав.

Да, помнится, двадцать. Так и нам было сказано,

Первый пристав (*Григорию*).

Да ты, брат, видно забавник.

(*Во время чтения, Григорий стоит потупя голову, с рукою за пазухой.*)

Варлаам (*продолжает*).

„А ростом он мал, грудь широкая, одна рука короче другой, глаза голубые, волоса рыжие, на щеке бородавка, на лбу дру- гая“. Да это, друг, уж не ты ли?

(*Григорий вдруг вынимает кинжал; все перед ним рассту- паются, он бросается в окно.*)

Приставы.

Держи! держи!

(*Все бегут в беспорядке.*)

МОСКВА. ДОМ ШУЙСКОГО.

ШУЙСКИЙ, МНОЖЕСТВО ГОСТЕЙ. УЖИН.

Шуйский.

Вина еще.

(Встает, за ним и все.)

Ну гости дорогие,
Последний ковш! Читай молитву, мальчик.

Мальчик.

Царю небес, везде и присно сущий,
Своих рабов молению внемли:
Помолимся о нашем государе,
Об избранном тобой, благочестивом
Всех христиан царе самодержавном.
Храни его в палатах, в поле ратном,
И на путях, и на одре ночлега.
10 Подай ему победу на враги,
Да славится он от моря до моря.
Да здравием цветет его семья,
Да осенят ее драгие ветви
Весь мир земной — а к нам, своим рабам,
Да будет он, как прежде, благодатен,
И милостив и долготерпелив,
Да мудрости его неистошмой
Проистекут источники на нас;
И, царскую на то воздвигнув чашу,
20 Мы молимся тебе, царю небес.

Шуйский (*пьет*).

Да здравствует великий государь!
Простите же вы, гости дорогие;
Благодарю, что вы моей хлеб-солью
Не презрели. Простите, добрый сон.

(Гости уходят, он провожает их до дверей.)

Пушкин.

Насилу убрались; ну, князь Василий Иванович, я уж думал,
что нам не удастся и переговорить.

Шуйский (*слугам*).

Вы что рот разинули? Всё бы вам господ подслушивать. —
Сбирайте со стола да ступайте вон. — Что такое, Афанасий
Михайлович?

Пушкин.

30 Чудеса да и только.

Племянник мой, Гаврила Пушкин, мне
Из Кракова гонца прислал сегодня.

Шуйский.

Ну.

Пушкин.

Странную племянник пишет новость.
Сын Грозного.... постой.

(Идет к дверям и осматривает.)

Державный отрок,
По манию Бориса убиенный....

Шуйский.

Да это уж не ново.

Пушкин.

Погоди:

Димитрий жив.

Шуйский.

Вот-на! какая весть!

Царевич жив! ну подлинно чудесно.
И только-то?

Пушкин.

Послушай до конца.

40 Кто б ни был он, спасенный ли царевич,
Иль некий дух во образе его,
Иль смелый плут, бесстыдный самозванец,
Но только там Димитрий появился.

Шуйский.

Не может быть.

Пушкин.

Его сам Пушкин видел,
Как приезжал впервой он во дворец
И сквозь ряды литовских панов прямо
Шел в тайную палату короля.

Шуйский.

Кто ж он такой? откуда он?

Пушкин.

Не знают.

Известно то, что он слугою был
50 У Вишневецкого, что на одре болезни
Открылся он духовному отцу,
Что гордый пан, его проведав тайну,
Ходил за ним, поднял его с одра
И с ним потом уехал к Сигизмунду.

Шуйский.

Что ж говорят об этом удалце?

Пушкин.

Да слышно он умен, приветлив, ловок,
По нраву всем. Московских беглецов
Обворожил. Латинские попы
С ним заодно. Король его ласкает,
60 И говорят, помогу обещал.

Шуйский.

Всё это, брат, такая кутерьма,
Что голова кругом пойдет невольно.
Сомненья нет, что это самозванец,
Но, признаюсь, опасность не мала.
Весть важная! и если до народа
Она дойдет, то быть грозе великой.

Пушкин.

Такой грозе, что вряд царю Борису
Сдержать венец на умной голове.
И поделом ему! он правит нами,
70 Как царь Иван (не к ночи будь помянут).
Что пользы в том, что явных казней нет,
Что на колу кровавом, всенародно
Мы не поем канонов Иисусу,
Что нас не жгут на площади, а царь
Своим жезлом не подгребаёт углей?
Уверены ль мы в бедной жизни нашей?
Нас каждый день опала ожидает,
Тюрьма, Сибирь, клобук иль кандалы,
А там — в глуши голодна смерть иль петля.
80 Знатнейшие меж нами роды — где?
Где Сицкие князья, где Шестуновы,
Романовы, отечества надежда?
Заточены, замучены в изгнаньи.
Дай срок: тебе такая ж будет участь.

Легко ль, скажи! мы дома, как Литвой,
Осаждены неверными рабами;
Всё языки, готовые продать,
Правительством подкупленные вору.
Зависим мы от первого холопа,
90 Которого захочем наказать.
Вот — Юрьев день задумал уничтожить.
Не властны мы в поместьях своих.
Не смей согнать ленивца! Рад не рад,
Корми его; не смей переманить
Работника! — Не то, в Приказ холопий.
Ну, слыхано ль хоть при царе Иване
Такое зло? А легче ли народу?
Спроси его. Попробуй самозванец
100 Им посулить старинный Юрьев день,
Так и пойдет потеха.

Шуйский.

Прав ты, Пушкин.
Но знаешь ли? Об этом обо всем
Мы помолчим до времени.

Пушкин.

Вестимо,
Знай про себя. Ты человек разумный;
Всегда с тобой беседовать я рад,
И если что меня подчас тревожит,
Не вытерплю, чтоб не сказать тебе.
К тому ж твой мед, да бархатное пиво
Сегодня так язык мне развязали....
Прощай же, князь.

Шуйский.

Прощай, брат, до свиданья.

(Провожает Пушкина.)

ЦАРСКИЕ ПАЛАТЫ.

ЦАРЕВИЧ, ЧЕРТИТ ГЕОГРАФИЧЕСКУЮ КАРТУ. ЦАРЕВНА,
МАМКА ЦАРЕВНЫ.

Ксения (*цалует портрет*).

Милый мой жених, прекрасный королевич, не мне ты достался, не своей невесте — а темной могилке, на чужой сторонке. Никогда не утешусь, вечно по тебе буду плакать.

Мамка.

И, царевна! девица плачет, что роса падет; взойдет солнце, росу высушит. Будет у тебя другой жених и прекрасный и приветливый. Полюбишь его, дитя наше ненаглядное, забудешь своего королевича.

Ксения.

Нет, мамушка, я и мертвому буду ему верна.

(*Входит Борис.*)

Царь.

Что Ксения? что милая моя?
10 В невестах уж печальная вдовица!
Всё плачешь ты о мертвом женихе.
Дитя мое! судьба мне не судила
Виновником быть вашего блаженства.
Я может быть прогневал небеса,
Я счастье твое не мог устроить.
Безвинная, зачем же ты страдаешь? —

А ты, мой сын, чем занят? Это что?

Феодор.

Чертеж земли московской; наше царство
Из края в край. Вот видишь: тут Москва,
20 Тут Новгород, тут Астрахань. Вот море,
Вот пермские дремучие леса,
А вот Сибирь.

Царь.

А это что такое
Узором здесь виется?

Феодор.

Это Волга.

Царь.

Как хорошо! вот сладкий плод ученья!
Как с облаков ты можешь обозреть
Всё царство вдруг: границы, грады, реки.
Учись, мой сын: наука сокращает
Нам опыты быстротекущей жизни —
Когда-нибудь, и скоро может быть,
30 Все области, которые ты ныне
Изобразил так хитро на бумаге,
Все под руку достанутся твою —
Учись, мой сын, и легче и яснее
Державный труд ты будешь постигать.

(Входит Семен Годунов.)

Вот Годунов идет ко мне с докладом.
(Ксенин) Душа моя, поди в свою светлицу;
Прости, мой друг. Утешь тебя господь.

(Ксения с мамкою уходит.)

Что скажешь мне, Семен Никитич?

Семен Годунов.

Нынче

40 Ко мне, чем свет, дворецкий князь-Василья
И Пушкина слуга пришли с доносом.

Царь.

Ну.

Семен Годунов.

Пушкина слуга донес сперва,
Что поутру вчера к ним в дом приехал
Из Кракова гонец — и через час
Без грамоты отослан был обратно.

Царь.

Гонца схватить.

Семен Годунов.

Уж послано в догоню.

Царь.

О Шуйском что?

Семен Годунов.

Вечор он угощал
Своих друзей, обоих Милославских,
Бутурлиных, Михайла Салтыкова,
Да Пушкина — да несколько других;
50 А разошлись уж поздно. Только Пушкин
Наедине с хозяином остался
И долго с ним беседовал еще. —

Царь.

Сейчас послать за Шуйским.

Семен Годунов.

Государь!

Он здесь уже.

Царь.

Позвать его сюда.

(Годунов уходит.)

Царь.

Сношения с Литвою! это что?....

Противен мне род Пушкиных мятежный,

А Шуйскому не должно доверять:

Уклончивый, но смелый и лукавый.....

(Входит Шуйский.)

Мне нужно, князь, с тобою говорить.

60 Но кажется — ты сам пришел за делом:

И выслушать хочу тебя сперва.

Шуйский.

Так, государь: мой долг тебе поведать

Весть важную.

Царь.

Я слушаю тебя.

Шуйский *(тихо указывая на Феодора)*.

Но, государь.....

Царь.

Царевич может знать,

Что ведает князь Шуйский. Говори.

Шуйский.

Царь, из Литвы пришла нам весть...

Царь.

Не та ли,

Что Пушкину привез вчор гонец.

Шуйский.

Всё знает он! — Я думал, государь,

Что ты еще не ведаешь сей тайны.

Царь.

70 Нет нужды, князь: хочу сообразить
Известия; иначе не узнаем
Мы истины.

Шуйский.

Я знаю только то,
Что в Кракове явился самозванец,
И что король и паны за него.

Царь.

Что ж говорят? Кто этот самозванец?

Шуйский.

Не ведаю.

Царь.

Но... чем опасен он.

Шуйский.

Конечно, царь: сильна твоя держава,
Ты милостью, раденьем и щедротой
Усыновил сердца своих рабов.
80 Но знаешь сам: бессмысленная чернь
Изменчива, мятежна, суеверна,
Легко пустой надежде предана,
Мгновенному внушению послушна,
Для истины глуха и равнодушна,
А баснями питается она.
Ей нравится бесстыдная отвага.
Так если сей неведомый бродяга
Литовскую границу перейдет,
К нему толпу безумцев привлечет
90 Димитрия воскреснувшее имя.

Царь.

Димитрия!... как? этого младенца!
Димитрия!... Царевич, удались.

Шуйский.

Он покраснел: быть буре!...

Феодор.

Государь,

Дозволишь ли.....

Царь.

Нельзя, мой сын, поди.

(Феодор уходит.)

Димитрия!....

Шуйский.

Он ничего не знал.

Царь.

Послушай, князь: взять меры сей же час;
Чтоб от Литвы Россия оградилась
Заставами; чтоб ни одна душа
Не перешла за эту грань; чтоб заяц
100 Не прибежал из Польши к нам; чтоб ворон
Не прилетел из Кракова. Ступай.

Шуйский.

Иду.

Царь.

Постой. Не правда ль, эта вестъ
Затейлива? Слышал ли ты когда,
Чтоб мертвые из гроба выходили
Допрашивать царей, царей законных,
Назначенных, избранных всенародно,
Увенчанных великим патриархом?
Смешно? а? что? что ж не смеешься ты?

Шуйский.

Я, государь?...

Царь.

Послушай, князь Василий:

110 Как я узнал, что отрока сего....
Что отрок сей лишился как-то жизни,
Ты послан был на следствие: теперь
Тебя крестом и богом заклинаю,
По совести мне правду объяви:
Узнал ли ты убитого младенца
И не было ль подмена? Отвечай.

Шуйский.

Клянусь тебе.....

Царь.

Нет, Шуйский, не клянись,
Но отвечай: то был царевич?

Шуйский.

Он.

Царь.

120 Подумай, князь. Я милость обещаю,
Прошедшей лжи опалою напрасной
Не накажу. Но если ты теперь
Со мной хитришь, то головою сына
Клянусь—тебя постигнет злая казнь:
Такая казнь, что царь Иван Васильич
От ужаса во гробе содрогнется.

Шуйский.

Не казнь страшна; страшна твоя немилость;
Перед тобой дерзну ли я лукавить?
И мог ли я так слепо обмануться,
Что не узнал Димитрия? Три дня

130 Я труп его в соборе посещал,
Всем Угличем туда сопровождаемый.
Вокруг его тринадцать тел лежало,
Растрезанных народом, и по ним
Уж тление приметно проступало,
Но детский лик царевича был ясен
И свеж и тих, как будто усыпленный;
Глубокая не запекалась язва,
Черты ж лица совсем не изменились.
Нет, государь, сомненья нет: Димитрий
140 Во гробе спит.

Царь (*спокойно*).

Довольно; удались.

(*Шуйский уходит.*)

Ух, тяжело!... дай дух переведу...
Я чувствовал: вся кровь моя в лицо
Мне кинулась — и тяжело опускалась....
Так вот зачем тринадцать лет мне сряду
Всё снилось убитое дитя!
Да, да — вот что! теперь я понимаю.
Но кто же он, мой грозный супостат?
Кто на меня? Пустое имя, тень —
Ужели тень сорвет с меня порфиру,
150 Иль звук лишит детей моих наследства?
Безумец я! чего ж я испугался?
На призрак сей подуей — и нет его.
Так решено: не окажу я страха —
Но презирать не должно ничего... —
Ох, тяжела ты, шапка Мономаха!

КРАКОВ. ДОМ ВИШНЕВЕЦКОГО.

САМОЗВАНЕЦ И ПАТЕР ЧЕРНИКОВСКИЙ.

Самозванец.

Нет, мой отец, не будет затрудненья;
Я знаю дух народа моего;
В нем набожность не знает исступленья:
Ему священ пример царя его.
Всегда, к тому ж, терпимость равнодушна.
Ручаюсь я, что прежде двух годов
Весь мой народ, вся северная церковь
Признают власть наместника Петра.

Pater.

10 Вспомоществуй тебе святой Игнатий,
Когда придут иные времена.
А между тем небесной благодати
Таи в душе, царевич, семена.
Притворствовать пред оглашенным светом
Нам иногда духовный долг велит;
Твои слова, деянья судят люди,
Намеренья единый видит бог.

Самозванец.

Аминь. Кто там!

(Входит слуга.)

Сказать: мы принимаем.

*(Отворяются двери; входит толпа
русских и поляков.)*

Товарищи! мы выступаем завтра
Из Кракова. Я, Мнишек, у тебя
20 Остановлюсь в Самборе на три дня.
Я знаю: твой гостеприимный замок
И пышностью блистает благородной
И славится хозяйкой молодой —
Прелестную Марину я надеюсь
Увидеть там. А вы, мои друзья,
Литва и Русь, вы, братские знамена
Поднявшие на общего врага,
На моего коварного злодея,
30 Сыны славян, я скоро поведу
В желанный бой дружины ваши грозны. —
Но между вас я вижу новы лица.

Гаврила Пушкин.

Они пришли у милости твоей
Просить меча и службы.

Самозванец.

Рад вам, дети.

Ко мне, друзья. — Но кто, скажи мне, Пушкин,
Красавец сей?

Пушкин.

Князь Курбский.

Самозванец.

Имя громко!

(Курбскому) Ты родственник казанскому герою?

Курбский.

Я сын его.

Самозванец.

Он жив еще?

Курбский.

Нет, умер.

Самозванец.

Великий ум! муж битвы и совета!
Но с той поры, когда являлся он,
40 Своих обид ожесточенный мститель,
С литовцами под ветхий город Ольгин,
Молва об нем умолкла.

Курбский.

Мой отец

В Воынии провел остаток жизни,
В поместьях, дарованных ему
Баторием. Уединен и тих,
В науках он искал себе отрады;
Но мирный труд его не утешал:
Он юности своей отчизну помнил
И до конца по ней он тосковал.

Самозванец.

50 Несчастный вождь! как ярко просиял
Восход его шумящей, бурной жизни.
Я радуюсь, великородный витязь,
Что кровь его с отечеством мирится.
Вины отцов не должно вспоминать;
Мир гробу их! приближься, Курбский. Руку!
— Не странно ли? сын Курбского ведет
На трон, кого? да — сына Иоанна....
Всё за меня: и люди и судьба. —
Ты кто такой?

Поляк.

Собаньский, шляхтич вольный.

Самозванец.

60 Хвала и честь тебе, свободы чадо!
Вперед ему треть жалованья выдать. —

Но эти кто? я узнаю на них
Земли родной одежду. Это наши.

Хрущов (*бьет челом*).

Так, государь отец наш. Мы твои
Усердные, гонимые холопья.
Мы из Москвы, опальные, бежали
К тебе, наш царь—и за тебя готовы
Главами лечь, да будут наши трупы
На царской трон ступенями тебе.

Самозванец.

70 Мужайтесь, безвинные страдальцы—
Лишь дайте мне добраться до Москвы,
А там Борис расплатится во всем.
Ты кто?

Карела.

Казак. К тебе я с Дона послан
От вольных войск, от храбрых атаманов,
От казаков верховых и низовых,
Узреть твои царевы ясны очи
И кланяться тебе их головами.

Самозванец.

Я знал донцов. Не сомневался видеть
В своих рядах казачьи бунчуки.
80 Благодарим Донское наше войско.
Мы ведаем, что ныне казаки
Неправедно притеснены, гонимы;
Но если бог поможет нам вступить
На трон отцов, то мы по старине
Пожалует наш верный вольный Дон.

Поэт (*приближается, кланяясь низко
и хватая Гришку за полу*).

Великий принц, светлейший королевич!

Самозванец.

Что хочешь ты?

Поэт (*подает ему бумагу*).

Примите благосклонно
Сей бедный плод усердного труда.

Самозванец.

Что вижу я? Латинские стихи!
90 Стократ священ союз меча и лиры,
Единый лавр их дружно обвивает.
Родился я под небом полунощным,
Но мне знаком латинской Музы голос,
И я люблю парнасские цветы.
Я верую в пророчества пиитов.
Нет, не вотще в их пламенной груди
Кипит восторг: благословится подвиг,
Егож они прославили заране!
100 Приблизься, друг. В мое воспоминанье
Прими сей дар.

(Дает ему перстень.)

Когда со мной свершится
Судьбы завет, когда корону предков
Надену я; надеюсь вновь услышать
Твой сладкий глас, твой вдохновенный гимн.
Musa gloriam coronat, gloriaque musam.
Итак, друзья, до завтра, до свиданья.

Все.

В поход, в поход! Да здравствует Димитрий,
Да здравствует великий князь московский!

ЗАМОК ВОЕВОДЫ МНИШКА В САМБОРЕ.

(Ряд освещенных комнат. Музыка.)

ВИШНЕВЕЦКИЙ, МНИШЕК.

Мнишек.

Он говорит с одной моей Мариной,
Мариною одною занят он.....
А дело-то на свадьбу страх похоже;
Ну—думал ты, признайся, Вишневецкий,
Что дочь моя царицей будет? а?

Вишневецкий.

Да, чудеса... и думал ли ты, Мнишек,
Что мой слуга взойдет на трон московской?

Мнишек.

А какова, скажи, моя Марина?
Я только ей промолвил: ну, смотри!
10 Не упускай Димитрия!... и вот
Всё кончено. Уж он в ее сетях.

*(Музыка играет Польской. Самозванец идет
с Мариною в первой паре.)*

Марина *(тихо Димитрию)*.

Да, ввечеру, в одиннадцать часов,
В аллее лип, я завтра у фонтана.

(Расходятся. Другая пара.)

Кавалер.

Что в ней нашел Дмитрий?

Дама.

Как! она

Красавица.

Кавалер.

Да, мраморная нимфа:

Глаза, уста без жизни, без улыбки....

(Новая пара.)

Дама.

Он не красив, но вид его приятен

И царская порода в нем видна.

(Новая пара.)

Дама.

Когда ж поход?

Кавалер.

Когда велит царевич,

20 Готовы мы; но видно, панна Мнишек
С Дмитрием задержит нас в плену.

Дама.

Приятный плен.

Кавалер.

Конечно, если вы.....

(Расходятся. Комнаты пустеют.)

Мнишек.

Мы, старики, уж нынче не танцуем,

Мазурки гром не подзывает нас,

Прелестных рук не ждем и не цалуем —
Ох, не забыл старинных я проказ!
Теперь не то, не то, что прежде было:
И молодежь, ей-ей — не так смела,
И красота не так уж весела —
30 Признайся, друг: всё как-то приуныло.
Оставим их; пойдем, товарищ мой,
Венгерского, обросшую травой
Велим отрыть бутылку вековую,
Да в уголку потянем-ка вдвоем
Душистый ток, струю, как жир, густую,
А между тем посудим кой о чем.
Пойдем же, брат.

Вишневецкий.

И дело, друг, пойдем.

НОЧЬ. САД. ФОНТАН.

Самозванец (*входит*).

Вот и фонтан; она сюда придет.
Я кажется рожден не боязливым;
Перед собой вблизи видал я смерть,
Пред смертью душа не содрагалась.
Мне вечная неволя угрожала,
За мной гнались — я духом не смутился
И дерзостью неволи избежал.
Но что ж теперь теснит мое дыханье?
Что значит сей неодолимый трепет?
10 Иль это дрожь желаний напряженных?
Нет — это страх. День целый ожидал
Я тайного свидания с Мариной,
Обдумывал всё то, что ей скажу,
Как обольщу ее надменный ум,
Как назову московскою царицей —
Но час настал — и ничего не помню.
Не нахожу затверженных речей;
Любовь мутит мое воображенье....
Но что-то вдруг мелькнуло.... шорох... тише...
20 Нет, это свет обманчивой луны,
И прошумел здесь ветерок.

Марина (*входит*).

Царевич!

Самозванец.

Она!... Вся кровь во мне остановилась.

Марина.

Димитрий! Вы?

Самозванец.

Волшебный, сладкий голос!

(Идет к ней.) Ты ль наконец? Тебя ли вижу я,
Одну со мной, под сенью тихой ночи?
Как медленно катился скучный день!
Как медленно заря вечерня гасла!
Как долго ждал во мраке я ночном!

Марина.

Часы бегут, и дорого мне время —
30 Я здесь тебе назначила свиданье
Не для того, чтоб слушать нежны речи
Любовника. Слова не нужны. Верю,
Что любишь ты; но слушай: я решилась
С твоей судьбой и бурной и неверной
Соединить судьбу мою; то вправе
Я требовать, Димитрий, одного:
Я требую, чтоб ты души своей
Мне тайные открыл теперь надежды,
Намеренья и даже опасенья —
40 Чтоб об руку с тобой могла я смело
Пуститься в жизнь — не с детской слепотой,
Не как раба желаний легких мужа,
Наложница безмолвная твоя —
Но как тебя достойная супруга,
Помощница московского царя.

Самозванец.

О дай забыть хоть на единый час
Моей судьбы заботы и тревоги!
Забудь сама, что видишь пред собой
Царевича. Марина! зри во мне
50 Любовника, избранного тобою,

Счастливого твоим единым взором —
О выслушай моления любви,
Дай высказать всё то, чем сердце полно.

Марина.

Не время, князь. Ты медлишь — и меж тем
Приверженность твоих клеветов стынет,
Час от часу опасность и труды
Становятся опасней и труднее,
Уж носятся сомнительные слухи,
Уж новизна сменяет новизну;
60 А Годунов свои приемлет меры....

Самозванец.

Что Годунов? во власти ли Бориса
Твоя любовь, одно мое блаженство?
Нет, нет. Теперь гляжу я равнодушно
На трон его, на царственную власть.
Твоя любовь... что без нее мне жизнь,
И славы блеск, и русская держава?
В глухой степи, в землянке бедной — ты,
Ты заменишь мне царскую корону,
Твоя любовь...

Марина.

Стыдись; не забывай
70 Высокого, святого назначения:
Тебе твой сан дороже должен быть
Всех радостей, всех обольщений жизни,
Его ни с чем не можешь ты равнять.
Не юноше кипящему, безумно
Плененному моею красотой,
Знай: отдаю торжественно я руку
Наследнику московского престола,
Царевичу, спасенному судьбой.

Самозванец.

Не мучь меня, прелестная Марина,
80 Не говори, что сан, а не меня

Избрала ты. Марина! ты не знаешь,
Как больно тем ты сердце мне язвись —
Как! ежи. . . . о страшное сомненье! —
Скажи: когда б не царское рожденье
Назначила слепая мне судьба;
Когда б я был не Иоаннов сын,
Не сей давно забытый миром отрок:
Тогда б тогда б любила ль ты меня?..

Марина.

90 Димитрий ты и быть иным не можешь;
Другого мне любить нельзя.

Самозванец.

Нет! полно:

Я не хочу делиться с мертвецом
Любовницей, ему принадлежащей.
Нет, полно мне притворствоваться! скажу
Всю истину; так знай же: твой Димитрий
Давно погиб, зарыт — и не воскреснет;
А хочешь ли ты знать, кто я таков?
Изволь; скажу: я бедный черноризец;
Монашеской неволею скучая,
109 Под клобуком, свой замысел отважный
Обдумал я, готовил миру чудо —
И наконец из келии бежал
К украинцам, в их буйные курени,
Владеть конем и саблей научился;
Явился к вам; Димитрием назвался
И поляков безмозглых обманул.
Что скажешь ты, надменная Марина?
Довольна ль ты признанием моим?
Что ж ты молчишь?

Марина.

О стыд! о горе мне!

(Молчание.)

Самозванец (*тихо*).

110 Куда завлек меня порыв досады!
С таким трудом устроенное счастье
Я, может быть, навеки погубил.
Что сделал я, безумец? —

(*Вслух.*)

Вижу, вижу:
Стыдишься ты не княжеской любви.
Так вымолви ж мне роковое слово;
В твоих руках теперь моя судьба,
Реши: я жду (*бросается на колени*).

Марина.

Встань, бедный самозванец.
Не мнишь ли ты коленопреклоненьем,
Как девочке доверчивой и слабой
Тщеславное мне сердце умилишь?
120 Ошибся, друг: у ног своих видала
Я рыцарей и графов благородных;
Но их мольбы я хладно отвергала
Не для того, чтоб беглого монаха...

Самозванец (*встает*).

Не презирай младого самозванца;
В нем доблести таятся, может быть,
Достойные московского престола,
Достойные руки твоей бесценной.....

Марина.

Достойные позорной петли, дерзкий!

Самозванец.

130 Виновен я: гордыней обуянный,
Обманывал я бога и царей,
Я миру лгал; но не тебе, Марина,
Меня казнить; я прав перед тобою.

Нет, я не мог обманывать тебя.
Ты мне была единственной святыней,
Пред нейже я притворствовать не смел.
Любовь, любовь ревнивая, слепая,
Одна любовь принудила меня
Всё высказать.

Марина.

Чем хвалится безумец!

Кто требовал признанья твоего?
140 Уж если ты, бродяга безымянный,
Мог ослепить чудесно два народа;
Так должен уж по крайней мере ты
Достоин быть успеха своего
И свой обман отважный обеспечить
Упорною, глубокой, вечной тайной.
Могу ль, скажи, предаться я тебе,
Могу ль, забыв свой род и стыд девичий,
Соединить судьбу мою с твоею,
150 Когда ты сам с такою простотою,
Так ветрено позор свой обличаешь?
Он из любви со мною проболтался!
Дивлюся: как перед моим отцом
Из дружбы ты доселе не открылся,
От радости пред нашим королем,
Или еще пред паном Вишневецким
Из верного усердия слуги.

Самозванец.

Клянусь тебе, что сердца моего
Ты вымучить одна могла признание.
Клянусь тебе, что никогда, нигде,
160 Ни в пиршестве за чашею безумства,
Ни в дружеском, заветном разговоре,
Ни под ножом, ни в муках истязаний
Сих тяжких тайн не выдаст мой язык.

Марина.

Клянешься ты! и так должна я верить —
О верю я! — но чем, нельзя ль узнать,
Клянешься ты? не именем ли бога,
Как набожный приимыш езуитов?
Иль честию, как витязь благородный,
Иль может быть единым царским словом,
170 Как царский сын? не так ли? говори.

Димитрий (*гордо*).

Тень Грозного меня усыновила,
Димитрием из гроба нарекла,
Вокруг меня народы возмутила
И в жертву мне Бориса обрекла —
Царевич я. Довольно, стыдно мне
Пред гордою полячкой унижаться. —
Прощай навек. Игра войны кровавой,
Судьбы моей обширные заботы
Тоску любви, надеюсь, заглушат —
180 О как тебя я стану ненавидеть,
Когда пройдет постыдной страсти жар!
Теперь иду — погибель иль венец
Мою главу в России ожидает,
Найду ли смерть, как воин в битве честной,
Иль как злодей на плахе площадной,
Не будешь ты подругою моею,
Моей судьбы не разделишь со мною;
Но — может быть, ты будешь сожалеть
Об участи, отвергнутой тобою.

Марина.

190 А если я твой дерзостный обман
Заранее пред всеми обнаружу?

Самозванец.

Не мнишь ли ты, что я тебя боюсь?
Что более поверят польской деве,

Чем русскому царевичу? — Но знай,
Что ни король, ни папа, ни вельможи —
Не думают о правде слов моих.
Димитрий я, иль нет — что им за дело?
Но я предлог раздоров и войны.
Им это лишь и нужно, и тебя,
200 Мятежница! поверь, молчать заставят.
Прощай.

Марина.

Постой, царевич. Наконец
Я слышу речь не мальчика, но мужа.
С тобою, князь — она меня мирит.
Безумный твой порыв я забываю
И вижу вновь Димитрия. Но — слушай.
Пора, пора! проснись, не медли боле;
Веди полки скорее на Москву —
Очисти Кремль, садись на трон московский,
Тогда за мной шли брачного посла;
210 Но — слышит бог — пока твоя нога
Не оперлась на тронные ступени,
Пока тобой не свержен Годунов,
Любви речей не буду слушать я.

(Уходит.)

Самозванец.

Нет — легче мне сражаться с Годуновым,
Или хитрить с придворным езуитом,
Чем с женщиной — чорт с ними: мочи нет.
И путает, и вьется, и ползет,
Скользит из рук, шипит, грозит и жалит.
Змея! змея! — Недаром я дрожал.
220 Она меня чуть-чуть не погубила.
Но решено: завтра двину рать.

ГРАНИЦА ЛИТОВСКАЯ.

(1604 года, 16 октября.)

КНЯЗЬ КУРБСКИЙ И САМОЗВАНЕЦ, ОБА ВЕРЬХАМИ.
ПОЛКИ ПРИБЛИЖАЮТСЯ К ГРАНИЦЕ.

Курбский (*прискакав первый*).

Вот, вот она! вот русская граница!
Святая Русь, Отечество! я твой!
Чужбины прах с презреньем отряхую
С моих одежд — пью жадно воздух новый:
Он мне родной! теперь твоя душа,
О мой отец, утешится и в гробе
Опальные возрадуются кости! —
Блеснул опять наследственный наш меч,
Сей славный меч, гроза Казани темной,
10 Сей добрый меч, слуга царей московских!
В своем пиру теперь он загуляет
За своего надежу-государя!

Самозванец (*едет тихо с поникшей головой*).

Как счастлив он! как чистая душа
В нем радостью и славой разыгралась!
О витязь мой! завидую тебе.
Сын Курбского, воспитанный в изгнании,
Забыв отцом снесенные обиды,
Его вину за гробом искупив —
Ты кровь излить за сына Иоанна
20 Готовишься; законного царя
Ты возратить отечеству. . . . ты прав,
Душа твоя должна пылать весельем.

Курбский.

Ужель и ты не веселишься духом?
Вот наша Русь: она твоя, царевич.
Там ждут тебя сердца твоих людей:
Твоя Москва, твой Кремль, твоя держава.

Самозванец.

Кровь русская, о Курбский, потечет —
Вы за царя подъяли меч, вы чисты.
Я ж вас веду на братьев; я Литву
30 Позвал на Русь, я в красную Москву
Кажу врагам заветную дорогу!...
Но пусть мой грех падет не на меня —
А на тебя, Борис-цареубийца! —
Вперед!

Курбский.

Вперед! и горе Годунову!

(Скачут. Полки переходят через границу.)

ЦАРСКАЯ ДУМА.

ЦАРЬ, ПАТРИАРХ И БОЯРЕ.

Царь.

Возможно ли? Расстрига, беглый инок
На нас ведет злодейские дружины,
Дерзает нам писать угрозы! Полно,
Пора смирить безумца! — Поезжайте
Ты, Трубецкой, и ты, Басманов; помочь
Нужна моим усердным воеводам.
Бунтовщиком Чернигов осажден.
Спасайте град и граждан.

Басманов.

Государь,
Трех месяцев отныне не пройдет,
10 И замолчит и слух о самозванце;
Его в Москву мы привезем, как зверя
Заморского, в железной клетке. Богом
Тебе клянусь.

(Уходит с Трубецким.)

Царь.

Мне свейский государь
Через послов союз свой предложил;
Но не нужна нам чуждая помощь;
Своих людей у нас довольно ратных,
Чтоб отразить изменников и ляха.

Я отказал.

Щелкалов! разослать
Во все концы указы к воеводам,
20 Чтоб на коня садились и людей
По старине на службу высылали —
В монастырях подобно отобрать
Служителей причетных. В прежни годы,
Когда бедой отечеству грозило,
Отшельники на битву сами шли —
Но не хотим тревожить ныне их;
Пусть молятся за нас они — таков
Указ царя и приговор боярский.
Теперь вопрос мы важный разрешим:
30 Вы знаете, что наглый самозванец
Коварные промчал повсюду слухи;
Повсюду им разосланные письма
Посеяли тревогу и сомненье;
На площадях мятежный бродит шопот,
Умы кипят... их нужно остудить —
Предупредить желал бы казни я,
Но чем и как? решим теперь. Ты первый,
Святой отец, свою поведай мысль.

Патриарх.

Благословен всевышний, поселивший
40 Дух милости и кроткого терпенья
В душе твоей, великий государь;
Ты грешнику погибели не хочешь,
Ты тихо ждешь — да пройдет заблужденье:
Оно пройдет и солнце правды вечной
Всех озарит.

Твой верный богомолец,
В делах мирских не мудрый судия,
Дерзает днесь подать тебе свой голос.
Бесовский сын, расстрига окаянный,
Прослыть умел Димитрием в народе;
50 Он именем царевича, как ризой
Украденной, бестыдно облачился:

Но стоит лишь ее раздрать — и сам
Он наготой своею посрамится.

- Сам бог на то нам средство посылает:
Знай, государь; тому прошло шесть лет —
В тот самый год, когда тебя господь
Благословил на царскую державу —
В вечерний час ко мне пришел однажды
Простой пастух, уже маститый старец,
60 И чудную поведал он мне тайну.
„В молодых летах, сказал он, я ослеп
„И с той поры не знал ни дня, ни ночи
„До старости: напрасно я лечился
„И зелием и тайным нашептанием;
„Напрасно я ходил на поклоненье
„В обители к великим чудотворцам;
„Напрасно я из кладязей святых
„Кропил водой целебной темны очи;
„Не посылал господь мне исцеленья.
70 „Вот наконец утратил я надежду,
„И к тьме своей привык, и даже сны
„Мне виданных вещей уж не являли,
„А снилися мне только звуки. Раз
„В глубоком сне, я слышу, детский голос
„Мне говорит: встань, дедушка, поди
„Ты в Углич-град, в собор Преображенья;
„Там помолись ты над моей могилкой,
„Бог милостлив — и я тебя прощу.
„— Но кто же ты? спросил я детский голос.
80 „— Царевич я Димитрий. Царь небесный
„Приял меня в лик ангелов своих
„И я теперь великий чудотворец! —
„Иди, старик. — Проснулся я и думал:
„Что ж? может быть и в самом деле бог
„Мне позднее дарует исцеленье.
„Пойду — и в путь отправился далекий.
„Вот Углича достиг я, прихожу
„В святой собор, и слушаю обедню
„И, разгорясь душой усердной, плачу

90 „Так сладостно, как будто слепота
„Из глаз моих слезами вытекала.
„Когда народ стал выходить, я внуку
„Сказал: Иван, веди меня на гроб
„Царевича Димитрия. И мальчик
„Повел меня — и только перед гробом
„Я тихую молитву сотворил,
„Глаза мои прозрели; я увидел
„И божий свет, и внука, и могилку“.
Вот, государь, что мне поведал старец.

*(Общее смущение. В продолжение сей речи Борис
несколько раз оттирает лицо платком.)*

100 Я посылал тогда нарочно в Углич,
И сведано, что многие страдальцы
Спасение подобно обретали
У гробовой царевича доски.
Вот мой совет: во Кремль святыя мощи
Перенести, поставить их в соборе
Архангельском; народ увидит ясно
Тогда обман безбожного злодея,
И мощь бесов исчезнет яко прах.

(Молчание.)

Князь Шуйский.

Святой отец, кто ведает пути
110 Всевышнего? Не мне его судить.
Нетленный сон и силу чудотворства
Он может дать младенческим останкам,
Но надлежит народную молву
Исследовать прилежно и бесстрастно;
А в бурные ль смятений времена
Нам помышлять о столь великом деле?
Не скажут ли, что мы святыню дерзко
В делах мирских орудием творим?
Народ и так колеблется безумно,
120 И так уж есть довольно шумных толков:

Умы людей не время волновать
Нежданую, столь важной новизною.

Сам вижу я: необходимо слух,
Рассеянный расстригой уничтожить;
Но есть на то иные средства — проще. —
Так, государь — когда изволишь ты,
Я сам явлюсь на площади народной,
Уговорю, усовещу безумство
И злой обман бродяги обнаружу.

Царь.

130 Да будет так! Владыко патриарх,
Прошу тебя пожаловать в палату:
Сегодня мне нужна твоя беседа.

(Уходит. За ними и все бояре.)

Один боярин *(тихо другому)*.

Заметил ты, как государь бледнел
И крупный пот с лица его закапал?

Другой.

Я — признаюсь — не смел поднять очей,
Не смел вздохнуть, не только шевельнуться.

Первый боярин.

А выручил князь Шуйский. Молодец! —

РАВНИНА БЛИЗ НОВГОРОДА-СЕВЕРСКОГО.

(1604 года, 21 декабря.)

БИТВА.

Воины (*бегут в беспорядке*).

Беда, беда! Царевич! Ляхи! Вот они! вот они!

(*Входят капитаны Маржерет и Вальтер Розен.*)

Маржерет.

Куда, куда? Allons.... пошоль назад!

Один из беглецов.

Сам *пошоль*, коли есть охота, проклятый басурман.

Маржерет.

Quoi? quoi?

Другой.

Ква! ква! тебе любо, лягушка заморская, квакать на русского царевича; а ведь мы православные.

Маржерет.

Qu'est-ce à dire *pravoslavni*?... Sacrés gueux, maudites canailles! Mordieu, mein herr, j'enrage: on dirait que ça n'a pas des bras pour frapper, ça n'a que des jambes pour foutre le camp.

Es ist Schande.

В. Розен.

Маржерет.

Ventre-saint-gris! Je ne bouge plus d'un pas — puisque le vin est tiré, il faut le boire. Qu'en dites-vous, mein herr?

В. Розен.

Sie haben Recht.

Маржерет.

Tudieu, il y fait chaud! Ce diable de Samozvanetz, comme ils l'appellent, est un bougre qui a du poil au cul. Qu'en pensez vous, mein herr?

В. Розен.

Es, ja!

Маржерет.

Hé! voyez donc, voyez donc! L'action s'engage sur les derrières de l'ennemi. Ce doit être le brave Basmanoff, qui aurait fait
20 une sortie.

В. Розен.

Ich glaube das.

(Входят немцы.)

Маржерет.

Ha, ha! voici nos Allemands. — Messieurs!.. Mein herr, dites-leur donc de se rallier et, sacrebleu, chargeons!

В. Розен.

Sehr gut. Halt!

(Немцы строятся.)

March!

Немцы (*идут*).

hilf Gott!

(Сражение. Русские снова бегут.)

Ляхи.

Победа! победа! Слава царю Димитрию.

Димитрий (*верхом*.)

Ударить отбой! мы победили. Довольно; щадите русскую кровь. Отбой!

(Трубят, бьют барабаны.)

ПЛОЩАДЬ ПЕРЕД СОБОРОМ В МОСКВЕ.

НАРОД.

Один.

Скоро ли царь выйдет из собора?

Другой.

Обедня кончилась; теперь идет молебствие.

Первый.

Что? уж проклинали *того*?

Другой.

Я стоял на паперти, и слышал, как диакон завопил: Гришка Отрепьев — Анафема!

Первый.

Пускай себе проклинают; царевичу дела нет до Отрепьева.

Другой.

А царевичу поют теперь вечную память.

Первый.

Вечную память живому! Вот уже им будет, безбожникам.

Третий.

Чу! шум. Не царь ли?

Четвертый.

Нет; это Юродивый.

(Входит Юродивый в железной шапке, обвешенный веригами, окруженный мальчишками.)

Мальчишки.

Николка, Николка — железный колпак!... тр р р р р.....

Старуха.

Отвяжитесь, бесенята, от блаженного. — Помолись, Николка, за меня грешную.

Юродивый.

Дай, дай, дай копеечку.

Старуха.

Вот тебе копеечка; помяни же меня.

Юродивый *(садится на землю и поет)*.

Месяц светит,
Котенок плачет,
Юродивый, вставай,
Богу помолися!

(Мальчишки окружают его снова.)

Один из них.

Здравствуй, Николка; что же ты шапки не снимаешь? *(Щелкает его по железной шапке.)* Эх она звонит!

Юродивый.

А у меня копеечка есть.

Мальчишка.

Неправда! ну покажи.

(Вырывает копеечку и убегает.)

Юродивый (плачет).

Взяли мою копеечку; обижают Николку!

Народ.

Царь, царь идет.

(Царь выходит из собора. Боярин впереди раздает нищим милостыню. Бояре.)

Юродивый.

Борис, Борис! Николку дети обижают.

Царь.

Подать ему милостыню. О чем он плачет?

Юродивый.

30 Николку маленькие дети обижают... Вели их зарезать, как зарезал ты маленького царевича.

Бояре.

Поди прочь, дурак! схватите дурака!

Царь.

Оставьте его. Молись за меня, бедный Николка.

(Уходит.)

Юродивый *(ему вслед)*.

Нет, нет! нельзя молиться за царя Ирода — богородица не велит.

СЕВСК.

САМОЗВАНЕЦ, ОКРУЖЕННЫЙ СВОИМИ.

Самозванец.

Где пленный?

Лях.

Здесь.

Самозванец.

Позвать его ко мне.

(Входит русский пленник.)

Кто ты?

Пленник.

Рожнов, московский дворянин.

Самозванец.

Давно ли ты на службе?

Пленник.

С месяц будет.

Самозванец.

Не совестно, Рожнов, что на меня

Ты поднял меч?

Пленник.

Как быть, не наша воля.

Самозванец.

Сражался ты под Северским? --

Пленник.

Я прибыл

Недели две по битве — из Москвы.

Самозванец.

Что Годунов?

Пленник.

Он очень был встревожен

Потерею сражения и раной

10 Мстиславского, и Шуйского послал

Начальствовать над войском.

Самозванец.

А зачем

Он отозвал Басманова в Москву?

Пленник.

Царь наградил его заслуги честью

И золотом. Басманов в царской Думе

Теперь сидит.

Самозванец.

Он в войске был нужнее.

Ну что в Москве?

Пленник.

Всё, слава богу, тихо.

Самозванец.

Что? ждут меня?

Пленник.

Бог знает; о тебе

Там говорить не слишком нынче смеют.

20 Кому язык отрежут, а кому
И голову — такая право притча!
Что день, то казнь. Тюрьмы битком набиты.
На площади, где человека три
Сойдутся — глядь — лазутчик уж и вьется,
А государь досужною порою
Доносчиков допрашивает сам.
Как раз беда; так лучше уж молчать.

Самозванец.

Завидна жизнь Борисовых людей!
Ну, войско что?

Пленник.

Что с ним? одето, сыто,
Довольно всем.

Самозванец.

Да много ли его?

Пленник.

30 Бог ведает.

Самозванец.

А будет тысяч тридцать?

Пленник.

Да наберешь и тысяч пятьдесят.

*(Самозванец задумывается. Окружающие
смотрят друг на друга.)*

Самозванец.

Ну! обо мне как судят в вашем стане?

Пленник.

А говорят о милости твоей,

Что ты-дескать (будь не во гнев) и вор,
А молодец.

Самозванец (*смеясь*).

Так это я на деле
Им докажу: друзья, не станем ждать
Мы Шуйского; я поздравляю вас:
На завтра бой.

(*Уходит.*)

Все.

Да здравствует Димитрий!

Лях.

На завтра бой! их тысяч пятьдесят,
40 А нас всего едва ль пятнадцать тысяч.
С ума сошел.

Другой.

Пустое, друг: поляк
Один пятьсот москалей вызвать может.

Пленник.

Да, вызовешь. А как дойдет до драки,
Так убежишь от одного, хвостун.

Лях.

Когда б ты был при сабле, дерзкий пленник,
То я тебя (*показывая на свою саблю*) вот этим бы
смирил.

Пленник.

Наш брат русак без сабли обойдется:
Не хочешь ли вот этого (*показывая кулак*),
безмозглый!

(*Лях гордо смотрит на него и молча отходит.*

Все смеются.)

ЛЕС.

ЛЖЕДИМИТРИЙ, ПУШКИН.

(В отдалении лежит конь издыхающий.)

Лжедимитрий.

Мой бедный конь! как бодро поскакал
Сегодня он в последнее сраженье,
И раненый как быстро нес меня.
Мой бедный конь.

Пушкин *(про себя)*.

Ну вот о чем жалеет?
Об лошади! когда всё наше войско
Побито в прах!

Самозванец.

Послушай, может быть
От раны он лишь только заморился
И отдохнет.

Пушкин.

Куда! он издыхает.

Самозванец *(идет к своему коню)*.

Мой бедный конь!... что делать? снять узду
10 Да отстегнуть подпругу. Пусть на воле

Издохнет он.

*(Разуздывает и расседлывает коня.
Входят несколько ляхов.)*

Здорово, господа.

Что ж Курбского не вижу между вами?
Я видел, как сегодня в гущу боя
Он врезался; тьмы сабель молодца,
Что зыбкие колосья, облепили;
Но меч его всех выше подымался,
А грозный клик все клики заглушал.
Где ж витязь мой?

Лях.

Он лег на поле смерти.

Самозванец.

Честь храброму и мир его душе!
20 Как мало нас от битвы уцелело.
Изменники! злодеи-запорожцы,
Проклятые! вы, вы сгубили нас —
Не выдержать и трех минут отпора!
Я их ужо! десятого повешу,
Разбойники! —

Пушкин.

Кто там ни виноват,
Но всё-таки мы начисто разбиты,
Истреблены.

Самозванец.

А дело было наше;
Я было смял передовую рать —
Да немцы нас порядком отразили;
30 А молодцы! ей-богу, молодцы,
Люблю за то — из них — уж непременно
Составлю я почетную дружину.

Пушкин.

А где-то нам сегодня ночевать?

Самозванец.

Да здесь в лесу. Чем это не ночлег?

Чем свет, мы в путь; к обеду будем в Рыльске.

Спокойна ночь.

(Ложится, кладет седло под голову и засыпает.)

Пушкин.

Приятный сон, царевич.

Разбитый в прах, спасаясь побегом,

Беспечен он, как глупое дитя:

Хранит его конечно провиденье;

40 И мы, друзья, не станем унывать. —

МОСКВА. ЦАРСКИЕ ПАЛАТЫ.

БОРИС, БАСМАНОВ.

Царь.

Он побежден, какая польза в том?
Мы тщетною победой увенчались.
Он вновь собрал рассеянное войско
И нам со стен Путивля угрожает —
Что делают меж тем герои наши?
Стоят у Кром, где кучка казаков
Смеются им из-под гнилой ограды.
Вот слава! нет, я ими недоволен,
Пошлю тебя начальствовать над ними;
10 Не род, а ум поставлю в воеводы;
Пускай их спесь о местничестве тужит;
Пора презреть мне ропот знатной черни
И гибельный обычай уничтожить.

Басманов.

Ах, государь, стократ благословен
Тот будет день, когда разрядны книги
С раздорами, с гордыней родословной
Пожрет огонь.

Царь.

День этот недалек;
Лишь дай сперва смятение народа
Мне усмирить.

Басманов.

Что на него смотреть;

20 Всегда народ к смятенью тайно склонен:
Так борзый конь грызет свои бразды;
На власть отца так отрок негодует;
Но что ж? конем спокойно всадник правит,
И отроком отец повелевает.

Царь.

Конь иногда сбивает седока,
Сын у отца не вечно в полной воле.
Лишь строгостью мы можем неусыпной
Сдержать народ. Так думал Иоанн,
Смиритель бурь, разумный самодержец,
30 Так думал и — его свирепый внук.
Нет, милости не чувствует народ:
Твори добро — не скажет он спасибо;
Грабь и казни — тебе не будет хуже.

(Входит боярин.)

Что?

Боярин.

Привели гостей иноплеменных.

Царь.

Иду принять; Басманов, погоди.
Останься здесь: с тобой еще мне нужно
Поговорить.

(Уходит.)

Басманов.

Высокий дух державный.
Дай бог ему с Отрепьевым проклятым
Управиться, и много, много он
40 Еще добра в России сотворит.

Мысль важная в уме его родилась.
Не надобно ей дать остыть. Какое
Мне поприще откроется, когда
Он сломит рог боярству родовому!
Соперников во брани я не знаю;
У царского престола стану первый...
И может быть..... Но что за чудный шум?

*(Тревога. Бояре, придворные служители в беспорядке
бегут, встречаются и шепчутся.)*

Один.

За лекарем!

Другой.

Скорее к патриарху.

Третий.

Царевича, царевича зовет!

Четвертый.

50 Духовника!

Басманов.

Что сделалось такое?

Пятый.

Царь занемог.

Шестой.

Царь умирает.

Басманов.

Боже!

Пятый.

На троне он сидел и вдруг упал —
Кровь хлынула из уст и из ушей.
(Царя выносят на стуле; всё царское семейство,
все бояре.)

Царь.

Подите все — оставьте одного
Царевича со мною. (Все удаляются.) Умираю;
Обнимемся, прощай, мой сын: сейчас
Ты царствовать начнешь... о боже, боже!
Сейчас явлюсь перед тобой — и душу
Мне некогда очистить покаяньем.
60 Но чувствую — мой сын, ты мне дороже
Душевного спасенья... так и быть!
Я подданным рожден и умереть
Мне подданным во мраке б надлежало;
Но я достиг верховной власти... чем?
Не спрашивай. Довольно: ты невинен,
Ты царствовать теперь по праву станешь,
Я, я за всё один отвечаю богу...
О милый сын, не обольщайся ложно,
Не ослепляй себя ты добровольно —
70 В дни бурные державу ты приемлешь:
Опасен он, сей чудный самозванец,
Он именем ужасным ополчен...
Я, с давних лет в правленьи искушенный,
Мог удержать смятенье и мятеж;
Передо мной они дрожали в страхе;
Возвысить глас измена не дерзала —
Но ты, молодой, неопытный властитель,
Как управлять ты будешь под грозой,
Тушить мятеж, опутывать измену?
80 Но бог велик! Он умудряет юность,
Он слабости дарует силу... слушай:
Советника во-первых избери
Надежного, холодных, зрелых лет,
Любимого народом — а в боярах

Почтенного породой или славой —
Хоть Шуйского. Для войска нынче нужен
Искусный вождь: Басманова пошли
И с твердостью снеси боярский ропот.
Ты с малых лет сидел со мною в Думе,
90 Ты знаешь ход державного правленья;
Не изменяй теченья дел. Привычка
Душа держав. Я ныне должен был
Восстановить опалы, казни — можешь
Их отменить; тебя благословят,
Как твоего благословляли дядю,
Когда престол он Грозного приял.
Со временем и понемногу снова
Затягивай державные бразды.
Теперь ослабь, из рук не выпуская...
100 Будь милостив, доступен к иноземцам,
Доверчиво их службу принимай.
Со строгостью храни устав церковный;
Будь молчалив; не должен царский голос
На воздухе теряться попустому;
Как звон святой, он должен лишь вещать
Велику скорбь или великий праздник.
О милый сын, тыходишь в те лета,
Когда нам кровь волнует женский лик.
Храни, храни святую чистоту
110 Невинности и гордую стыдливость:
Кто чувствами в порочных наслажденьях
В молодые дни привыкнул утопать,
Тот, возмужав, угрюм и кровожаден,
И ум его безвременно темнеет.
В семье своей будь всегда главою;
Мать почитай — но властвуй сам собою —
Ты муж и царь — люби свою сестру,
Ты ей один хранитель остаешься.

Феодор (*на коленях*).

Нет, нет — живи и царствуй долговечно:
120 Народ и мы погибли без тебя.

Царь.

Всё кончено — глаза мои темнеют,
Я чувствую могильный хлад....

*(Входит патриарх, святители, за ними все бояре.
Царицу ведут под руки, царевна рыдает.)*

Кто там?

А! схи́ма... так! святое постриже́нье.....
Ударил час, в монахи царь идет —
И темный гроб моею будет кельей.....
Повремени, владыко патриарх,
Я царь еще: внемлите вы, бояре:
Се тот, кому приказываю царство;
Цалуйте крест Феодору... Басманов,
130 Друзья мои... при гробе вас молю
Ему служить усердием и правдой!
Он так еще и млад и непорочен.
Клянетесь ли?

Бояре.

Клянемся.

Царь.

Я доволен.

Простите ж мне соблазны и грехи
И вольные и тайные обиды.....
Святой отец, приближься, я готов.

*(Начинается обряд пострижения. Женщин
в обмороке выносят.)*

СТАВКА.

БАСМАНОВ ВВОДИТ ПУШКИНА.

Басманов.

Войди сюда и говори свободно.
Итак тебя ко мне он посылает?

Пушкин.

Тебе свою он дружбу предлагает
И первый сан по нем в московском царстве.

Басманов.

Но я и так Феодором высоко
Уж вознесен. Начальствую над войском,
Он для меня презрел и чин разрядный,
И гнев бояр — я присягал ему.

Пушкин.

Ты присягал наследнику престола
10 Законному; но если жив другой,
Законнейший?...

Басманов.

Послушай, Пушкин, полно,
Пустого мне не говори; я знаю,
Кто он такой.

Пушкин.

Россия и Литва
Димитрием давно его признали,

Но впрочем я за это не стою.
Быть может он Димитрий настоящий,
Быть может он и самозванец. Только
Я ведаю, что рано или поздно
Ему Москву уступит сын Борисов.

Басманов.

20 Пока стою за юного царя,
Дотоле он престола не оставит;
Полков у нас довольно, слава богу!
Победою я их одушевляю,
А вы, кого против меня пошлете?
Не казака ль Карелу? али Мнишка?
Да много ль вас, всего-то восемь тысяч.

Пушкин.

Ошибся ты: и тех не наберешь —
Я сам скажу, что войско наше дрянь,
Что казаки лишь только селы грабят,
30 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 помощью,
А мнением; да! мнением народным.
Димитрия ты помнишь торжество
И мирные его завоеванья,
Когда везде без выстрела ему
Послушные сдавались города,
40 А воевод упрямых чернь вязала?
Ты видел сам, охотно ль ваши рати
Сражались с ним; когда же? при Борисе!
А нынче ль?..... нет, Басманов, поздно спорить
И раздувать холодный пепел брани:
Со всем твоим умом и твердой волей
Не устоишь; не лучше ли тебе
Дать первому пример благоразумный,
Димитрия царем провозгласить

И тем ему навеки удружить?
50 Как думаешь?

Басманов.

Узнаете вы завтра.

Пушкин.

Решись.

Басманов.

Прощай.

Пушкин.

Подумай же, Басманов.

(Уходит.)

Басманов.

Он прав, он прав; везде измена зреет —
Что делать мне? Ужели буду ждать,
Чтоб и меня бунтовщики связали
И выдали Отрепьеву? Не лучше ль
Предупредить разрыв потока бурный
И самому..... Но изменить присяге!
Но заслужить бесчестье в род и род!
Доверенность молодого венценосца
60 Предательством ужасным заплатить...
Опальному изгнаннику легко
Обдумывать мятеж и заговор —
Но мне ли, мне ль, любимцу государя....
Но смерть.... но власть.... но бедствия народны....

(Задумывается.)

Сюда! кто там? *(Свищет.)* Коня! трубите сбор.

ЛОБНОЕ МЕСТО.

ПУШКИН ИДЕТ ОКРУЖЕННЫЙ НАРОДОМ.

Народ.

Царевич нам боярина послал.
Послушаем, что скажет нам боярин.
Сюда! сюда!

Пушкин (*на амвоне*).

Московские граждане,
Вам кланяться царевич приказал.

(*Кланяется.*),

Вы знаете, как промысел небесный
Царевича от рук убийцы спас;
Он шел казнить злодея своего,
Но божий суд уж поразил Бориса.
Димитрию Россия покорилась;
10 Басманов сам с раскаяньем усердным
Свои полки привел ему к присяге.
Димитрий к вам идет с любовью, с миром.
В угоду ли семейству Годуновых
Подымете вы руку на царя
Законного, на внука Мономаха?

Народ.

Вестимо нет.

Пушкин.

Московские граждане!

Мир ведает, сколь много вы терпели
Под властью жестокого пришельца:
Опалу, казнь, бесчестие, налоги,
20 И труд, и глад — всё испытали вы.
Димитрий же вас жаловать намерен,
Бояр, дворян, людей приказных, ратных,
Гостей, купцов — и весь честной народ.
Вы ль станете упрямитесь безумно
И милостей кичливо убежать?
Но он идет на царственный престол
Своих отцов — в сопровожденьи грозном.
Не гневайте ж царя и бойтесь бога.
Цалуйте крест законному владыке;
30 Смиритесь, немедленно пошлите
К Димитрию во стан митрополита,
Бояр, дьяков и выборных людей,
Да бьют челом отцу и государю.

(Сходит. Шум народный.)

Народ.

Что толковать? Боярин правду молвил.
Да здравствует Димитрий наш отец.

Мужик на амвоне.

Народ, народ! в Кремль! в царские палаты!
Ступай! вязать Борисова щенка!

Народ *(несется толпою)*.

Вязать! топить! Да здравствует Димитрий!
Да гибнет род Бориса Годунова!

КРЕМЛЬ. ДОМ БОРИСОВ. СТРАЖА У КРЫЛЬЦА.

ФЕОДОР ПОД ОКНОМ.

Нищий.

Дайте милостыню, Христа ради!

Стража.

Поди прочь, не велено говорить с заключенными.

Феодор.

Поди, старик, я беднее тебя, ты на воле.

(Ксения под покрывалом подходит также к окну.)

Один из народа.

Брат да сестра! бедные дети, что пташки в клетке.

Другой.

Есть о ком жалеть? Проклятое племя!

Первый.

Отец был злодей, а детки невинны.

Другой.

Яблоко от яблони недалеко падает.

Ксения.

Братец, братец, кажется, к нам бояре идут.

Феодор.

Это Голицын, Мосальский. Другие мне незнакомы.

Ксения.

10 Ах братец, сердце замирает!

*(Голицын, Мосальский, Молчанов и Шереметевы.)
За ними трое стрельцов.)*

Народ.

Расступитесь, расступитесь. Бояре идут.

(Они входят в дом.)

Один из народа.

Зачем они пришли?

Другой.

А верно приводить к присяге Феодора Годунова. —

Третий.

В еямом деле? — слышишь, какой в доме шум! Тревога, дерутся...

Народ.

Слышишь? визг! — это женской голос — взойдем! — Двери заперты — крики замочки.

(Отворяются двери. Мосальский является на крыльце.)

Мосальский.

Народ! Мария Годунова и сын ее Феодор отравили себя ядом. Мы видели их мертвые трупы. *(Народ в ужасе молчит.)*
20 Что ж вы молчите? кричите: да здравствует царь Димитрий Иванович!

Народ безмолвствует.

КОНЕЦ.

5
/ 6.

Драматический
Сценарий

1830

Драматический
сценарий.

Драматургический
сценарий.

История
Драматургии,
сценарий



Наброски заглавного листа к «Драматическим сценам».

Публичная Библиотека СССР им. В. И. Ленина в Москве. Рукопись № 2876 (стр. № 14), лист 6.

СКУПОЙ РЫЦАРЬ

(СЦЕНЫ ИЗ ЧЕНСТОНОВОЙ ТРАГИ-КОМЕДИИ: THE COVETOUS KNIGHT)

СЦЕНА I.

(В башне.)

АЛЬБЕР и ИВАН.

Альбер.

Во что бы то ни стало, на турнире
Явлюсь я. Покажи мне шлем, Иван.

(Иван подает ему шлем.)

Пробит насквозь, испорчен. Невозможно
Его надеть. Достать мне надо новый.
Какой удар! проклятый граф Делорж!

Иван.

И вы ему порядком отплатили,
Как из стремян вы вышибли его,
Он сутки замертво лежал — и вряд ли
Оправился.

Альбер.

А всё ж он не в убытке;
10 Его нагрудник цел венецианской,
А грудь своя: гроша ему не стоит;
Другой себе не станет покупать.
Зачем с него не снял я шлема тут же!
А снял бы я, когда б не было стыдно
Мне дам и герцога. Проклятый граф!
Он лучше бы мне голову пробил.
И платье нужно мне. В последний раз
Все рыцари сидели тут в атласе
Да бархате; я в латах был один

20 За герцогским столом. Отговорился
Я тем, что на турнир попал случайно.
А нынче что скажу? О, бедность, бедность!
Как унижает сердце нам она!
Когда Делорж копьем своим тяжелым
Пробил мне шлем и мимо проскакал,
А я с открытой головой пришпорил
Эмира моего, помчался вихрем
И бросил графа на двадцать шагов,
Как маленького пажа; как все дамы
30 Привстали с мест, когда сама Клотильда,
Закрыв лицо, невольно закричала,
И славили герольды мой удар:
Тогда никто не думал о причине
И храбрости моей и силы дивной!
Взбесился я за поврежденный шлем;
Геройству что виною было? — скупость —
Да! заразиться здесь не трудно ею
Под кровлею одной с моим отцом.
Что бедный мой Эмир?

Иван.

Он всё хромает.

40 Вам выехать на нем еще нельзя.

Альбер.

Ну делать нечего: куплю Гнедого.
Не дорого и просят за него.

Иван.

Не дорого, да денег нет у нас.

Альбер.

Что ж говорит бездельник Соломон?

Иван.

Он говорит, что более не может
Взаимы давать вам денег без заклада.

Альбер.

Заклад! а где мне взять заклада, дьявол!

Иван.

Я сказывал.

Альбер.

Что ж он?

Иван.

Кряхтит да жметя.

Альбер.

Да ты б ему сказал, что мой отец
50 Богат и сам как жид, что рано ль, поздно ль
Всему наследую.

Иван.

Я говорил.

Альбер.

Что ж?

Иван.

Жметя да кряхтит.

Альбер.

Какое горе!

Иван.

Он сам хотел придти.

Альбер.

Ну, слава богу.

Без выкупа не выпущу его. (*Стучат в дверь.*)
Кто там? (*Входит жид.*)

Жид.

Слуга ваш низкий.

Альбер.

А, приятель!

Проклятый жид, почтенный Соломон,
Пожалуй-ка сюда: так ты, я слышу,
Не веришь в долг.

Жид.

Ах, милостивый рыцарь,

Клянусь вам: рад бы... право не могу.
60 Где денег взять? весь разорился я,
Всё рыцарям усердно помогая.
Никто не платит. Вас хотел просить,
Не можете ль хоть часть отдать...

Альбер.

Разбойник!

Да если б у меня водились деньги,
С тобою стал ли б я возиться? Полно,
Не будь упрям, мой милый Соломон;
Давай червонцы. Высыпи мне сотню,
Пока тебя не обыскали.

Жид.

Сотню!

Когда б имел я сто червонцев!

Альбер.

Слушай:

70 Не стыдно ли тебе своих друзей
Не выручать?

Жид.

Клянусь вам....

Альбер.

Полно, полно.

Ты требуешь заклада? что за вздор
Что дам тебе в заклад? свиную кожу?
Когда б я мог что заложить, давно
Уж продал бы. Иль рыцарского слова
Тебе, собака, мало?

Жид.

Ваше слово,

Пока вы живы, много, много значит.
Все сундуки фламандских богачей
Как талисман оно вам отопрет.
80 Но если вы его передадите
Мне, бедному еврею, а меж тем
Умрете (боже сохрани), тогда
В моих руках оно подобно будет
Ключу от брошенной шкатулки в море.

Альбер.

Ужель отец меня переживет?

Жид.

Как знать? дни наши сочтены не нами;
Цвел юноша вечер, а нынче умер,
И вот его четыре старика
Несут на сгорбленных плечах в могилу.
90 Барон здоров. Бог даст — лет десять, двадцать
И двадцать пять и тридцать проживет он.

Альбер.

Ты врешь, еврей: да через тридцать лет
Мне стукнет пятьдесят, тогда и деньги
На что мне пригодятся?

Жид.

Деньги? — деньги

Всегда, во всякой возраст нам пригодны;

Но юноша в них ищет слуг проворных
И не жалея шлет туда, сюда.
Старик же видит в них друзей надежных
И бережет их как зеницу ока.

Альбер.

100 О! мой отец не слуг и не друзей
В них видит, а господ; и сам им служит
И как же служит? как алжирской раб,
Как пес цепной. В нетопленной конуре
Живет, пьет воду, ест сухие корки,
Всю ночь не спит, всё бегаёт да лает —
А золото спокойно в сундуках
Лежит себе. Молчи! когда-нибудь
Оно послужит мне, лежать забудет.

Жид.

110 Да, на бароновых похоронах
Прольется больше денег, нежели слез.
Пошли вам бог скорей наследство.

Альбер.

Amen!

Жид.

А можно б....

Альбер.

Что?

Жид.

Так — думал я, что средство
Такое есть...

Альбер.

Какое средство?

Жид.

Так —

Есть у меня знакомый старичок,
Еврей, аптекарь бедный...

Альбер.

Ростовщик

Такой же как и ты, иль почестнее?

Жид.

Нет, рыцарь, Товий торг ведет иной —
Он составляет капли... право, чудно,
Как действуют они.

Альбер.

А что мне в них?

Жид.

120 В стакан воды подлить... трех капель будет,
Ни вкуса в них, ни цвета не заметно;
А человек без рези в животе,
Без тошноты, без боли умирает.

Альбер.

Твой старичок торгует ядом.

Жид.

Да —

И ядом.

Альбер.

Что ж? взаймы на место денег
Ты мне предложишь склянок двести яду
За склянку по червонцу. Так ли, что ли?

Жид.

130 Смеяться вам угодно надо мною —
Нет; я хотел... быть может вы... я думал,
Что уж барону время умереть.

Альбер.

Как! отравить отца! и смел ты сыну....
Иван! держи его. И смел ты мне!...
Да знаешь ли, жидовская душа,
Собака, змей! что я тебя сейчас же
На воротах повешу.

Жид.

Виноват!

Простите: я шутил.

Альбер.

Иван, веревку.

Жид.

Я... я шутил. Я деньги вам принес.

Альбер.

Вон, пес! (*Жид уходит.*)

Вот до чего меня доводит

140 Отца родного скупость! Жид мне смел
Что предложить! Дай мне стакан вина,
Я весь дрожу... Иван, однако ж деньги
Мне нужны. Сбегай за жидом проклятым,
Возьми его червонцы. Да сюда
Мне принеси чернильницу. Я плуту
Расписку дам. Да не вводи сюда
Иуду этого... Иль нет, постой,
Его червонцы будут пахнуть ядом,
Как сребренники пращура его....
Я спрашивал вина.

Иван.

У нас вина —

150 Ни капли нет.

Альбер.

А то, что мне прислал
В подарок из Испании Ремон?

Иван.

Вечор я снес последнюю бутылку
Больному кузнецу.

Альбер.

Да, помню, знаю...

Так дай воды. Проклятое житье!
Нет, решено — пойду искать управы
У герцога: пускай отца заставят
Меня держать как сына, не как мышь,
Рожденную в подполье.

СЦЕНА II.

(Подвал.)

Барон.

Как молодой повеса ждет свиданья
С какой-нибудь развратницей лукавой
Иль душой им обманутой, так я
Весь день минуты ждал, когда сойду
В подвал мой тайный, к верным сундукам.
Счастливым день! могу сегодня я
В шестой сундук (в сундук еще неполный)
Горсть золота накопленного всыпать.
Не много кажется, но понемногу
10 Сокровища растут. Читал я где-то,
Что царь однажды воинам своим
Велел снести земли по горсти в кучу,
И гордый холм возвысился — и царь
Мог с вышины с весельем озирать
И дол, покрытый белыми шатрами,
И море, где бежали корабли.
Так я, по горсти бедной принося
Привычну дань мою сюда в подвал,
Вознес мой холм — и с высоты его
20 Могу взирать на всё, что мне подвластно.
Что не подвластно мне? как некий демон
Отселе править миром я могу;
Лишь захочу — воздвигнутся чертоги;
В великолепные мои сады
Сбегутся Нимфы резвою толпою;

И Музы дань свою мне принесут,
И вольный Гений мне поработится,
И Добродетель и бессонный Труд
Смиренно будут ждать моей награды.
30 Я свистну, и ко мне послушно, робко
Вползет окровавленное Злодейство,
И руку будет мне лизать, и в очи
Смотреть, в них знак моей читая воли.
Мне всё послушно, я же — ничему;
Я выше всех желаний; я спокоен;
Я знаю мощь мою: с меня довольно
Сего сознанья... (*смотрит на свое золото*).

Кажется не много,
А скольких человеческих забот,
Обманов, слез, молений и проклятий
40 Оно тяжеловесный представитель!
Тут есть дублон старинный... вот он. Нынче
Вдова мне отдала его, но прежде
С тремя детьми полдня перед окном
Она стояла на коленях воя.
Шел дождь, и перестал и вновь пошел,
Притворщица не трогалась; я мог бы
Ее прогнать, но что-то мне шептало,
Что мужнин долг она мне принесла,
И не захочет завтра быть в тюрьме.
50 А этот? этот мне принес Тибо —
Где было взять ему ленивцу, плуту?
Украл конечно; или, может быть,
Там на большой дороге, ночью, в роще...
Да! если бы все слезы, кровь и пот,
Пролитые за всё, что здесь хранится,
Из недр земных все выступили вдруг,
То был бы вновь потоп — я захлебнулся б
В моих подвалах верных. Но пора.

(Хочет отпереть сундук.)

Я каждый раз, когда хочу сундук
60 Мой отпереть, впадаю в жар и трепет.

Не страх (о, нет! кого бояться мне?
При мне мой меч: за золото отвечает
Честной булат), но сердце мне теснит
Какое-то неведомое чувство....
Нас уверяют медики: есть люди,
В убийстве находящие приятность.
Когда я ключ в замок влагаю, то же
Я чувствую, что чувствовать должны
Они, вонзая в жертву нож: приятно
70 И страшно вместе.

(Отпирает сундук.)

Вот мое блаженство!

(Всыпает деньги.)

Ступайте, полно вам по свету рыскать,
Служа страстям и нуждам человека.
Усните здесь сном силы и покоя,
Как боги спят в глубоких небесах...
Хочу себе сегодня пир устроить:
Зажгу свечу пред каждым сундуком,
И все их отопру, и стану сам
Средь них глядеть на блещущие груди.

*(Зажигает свечи и отпирает сундуки
один за другим.)*

Я царствую! — — — Какой волшебный блеск!
80 Послушна мне, сильна моя держава;
В ней счастье, в ней честь моя и слава!
Я царствую — — но кто вослед за мной
Примет власть над нею? Мой наследник!
Безумец, расточитель молодой,
Развратников разгульных собеседник!
Едва умру, он, он! сойдет сюда
Под эти мирные, немые своды
С толпой ласкателей, придворных жадных.
90 Украв ключи у трупа моего,
Он сундуки со смехом отперет.

И потекут сокровища мои
В атласные, дыравые карманы.
Он разобьет священные сосуды,
Он грязь елеем царским напоит —
Он расточит.... А по какому праву?
Мне разве даром это всё досталось,
Или шутя, как игроку, который
Гремит костями, да груди загребает?
Кто знает, сколько горьких воздержаний,
100 Обузданных страстей, тяжелых дум,
Дневных забот, ночей бессонных мне
Всё это стоило? Иль скажет сын,
Что сердце у меня обросло мохом,
Что я не знал желаний, что меня
И совесть никогда не грызла, совесть,
Когтистый зверь, скребущий сердце, совесть,
Незванный гость, докучный собеседник,
Займодавец грубый, эта ведьма,
От коей меркнет месяц и могилы
110 Смущаются и мертвых высылают?...
Нет, выстрадай сперва себе богатство,
А там, посмотрим, станет ли несчастный
То расточать, что кровью приобрел.
О, если б мог от взоров недостойных
Я скрыть подвал! о, если б из могилы
Придти я мог, сторожевою тенью
Сидеть на сундуке и от живых
Сокровища мои хранить как ныне!..

СЦЕНА III.

(Во дворце.)

АЛЬБЕР, ГЕРЦОГ.

Альбер.

Поверьте, государь, терпел я долго
Стыд горькой бедности. Когда б не крайность,
Вы б жалобы моей не услышали.

Герцог.

Я верю, верю: благородный рыцарь,
Таков как вы, отца не обвинит
Без крайности. Таких развратных мало...
Спокойны будьте: вашего отца
Усовещу наедине, без шума.
Я жду его. Давно мы не видались.
10 Он был друг деду моему. Я помню,
Когда я был еще ребенком, он
Меня сажал на своего коня
И покрывал своим тяжелым шлемом
Как будто колоколом. — *(Смотрит в окно.)*
Это кто?
Не он ли?

Альбер.

Так, он, государь.

Герцог.

Подите ж
В ту комнату. Я кликну вас.
(Альбер уходит; входит барон.)

Барон,
Я рад вас видеть бодрым и здоровым.

Барон.

Я счастлив, государь, что в силах был
По приказанью вашему явиться.

Герцог.

20 Давно, барон, давно расстались мы.
Вы помните меня?

Барон.

Я, государь?

Я как теперь вас вижу. О, вы были
Ребенок резвый. — Мне покойный герцог
Говаривал: Филипп (он звал меня
Всегда Филиппом), что ты скажешь? а?
Лет через двадцать, право, ты да я,
Мы будем глупы перед этим малым....
Пред вами, то есть....

Герцог.

Мы теперь знакомство
Возобновим. Вы двор забыли мой.

Барон.

30 Стар, государь, я нынче: при дворе
Что делать мне? Вы молоды; вам любы
Турниры, праздники. А я на них
Уж не гожусь. Бог даст войну, так я
Готов, кряхтя, взлезть снова на коня;
Еще достанет силы старый меч
За вас рукой дрожащей обнажить.

Герцог.

Барон, усердье ваше нам известно;
Вы деду были другом; мой отец
Вас уважал. И я всегда считал

40 Вас верным, храбрым рыцарем — но сядем.
У вас, барон, есть дети?

Барон.

Сын один.

Герцог.

Зачем его я при себе не вижу?
Вам двор наскучил, но ему прилично
В его летах и званьи быть при нас.

Барон.

Мой сын не любит шумной, светской жизни;
Он дикого и сумрачного нрава —
Вкруг замка по лесам он вечно бродит
Как молодой олень.

Герцог.

Не хорошо
Ему дичиться. Мы тотчас приучим
50 Его к весельям, к балам и турнирам.
Пришлите мне его; назначьте сыну
Приличное по званью содержание...
Вы хмуритесь, устали вы с дороги,
Быть может.

Барон.

Государь, я не устал;
Но вы меня смутили. Перед вами
Я б не хотел сознаться, но меня
Вы принуждаете сказать о сыне
То, что желал от вас бы утаить.
Он, государь, к несчастью, недостоин
60 Ни милостей, ни вашего вниманья.
Он молодость свою проводит в буйстве,
В пороках низких....

Герцог.

Это потому,
Барон, что он один. Уединенье
И праздность губят молодых людей.
Пришлите к нам его: он позабудет
Привычки, зарожденные в глуши.

Барон.

Простите мне, но право, государь,
Я согласиться не могу на это....

Герцог.

Но почему ж?

Барон.

Увольте старика...

Герцог.

70 Я требую: откройте мне причину
Отказа вашего.

Барон.

На сына я

Сердит.

Герцог.

За что?

Барон.

За злое преступление.

Герцог.

А в чем оно, скажите, состоит?

Барон.

Увольте, герцог...

Герцог.

Это очень странно,
Или вам стыдно за него?

Барон.

Да.... стыдно.....

Герцог.

Но что же сделал он?

Барон.

Он.... он меня
Хотел убить.

Герцог.

Убить! так я суду
Его предам, как черного злодея.

Барон.

Доказывать не стану я, хоть знаю,
80 Что точно смерти жаждет он моей,
Хоть знаю то, что покушался он
Меня....

Герцог.

Что?

Барон.

Обокрасть.

(Альбер бросается в комнату.)

Альбер.

Барон, вы лжете.

Герцог (*сыну*).

Как смели вы?...

Барон.

Ты здесь! ты, ты мне смел!...

Ты мог отцу такое слово молвить!...

Я лгу! и перед нашим государем!...

Мне, мне.... иль уж не рыцарь я?

Альбер.

Вы лжец.

Барон.

И гром еще не грянул, боже правый!

Так подыми ж, и меч нас рассуди!

(Бросает перчатку, сын поспешно ее подымает.)

Альбер.

Благодарю. Вот первый дар отца.

Герцог.

90 Что видел я? что было предо мною?

Сын принял вызов старого отца!

В какие дни надел я на себя

Цепь герцогов! Молчите: ты, безумец,

И ты, тигренок! полно. (*Сыну.*) Бросьте это;

Отдайте мне перчатку эту (*отымает ее*).

Альбер (*a parte*).

Жаль.

Герцог.

Так и впился в нее когтями! — изверг!

Подите: на глаза мои не смейте

Являться до тех пор, пока я сам

Не призову вас. (*Альбер выходит.*)
Вы, старик несчастный,
100 Не стыдно ль вам....

Барон.

Простите, государь....

Стоять я не могу... мои колени
Слабеют.... душно!... душно!..... Где ключи?
Ключи, ключи мои!...

Герцог.

Он умер. Боже!

Ужасный век, ужасные сердца!

МОЦАРТ И САЛЬЕРИ

СЦЕНА I.

(Комната.)

Сальери.

Все говорят: нет правды на земле.
Но правды нет — и выше. Для меня
Так это ясно, как простая гамма.
Родился я с любовью к искусству;
Ребенком будучи, когда высоко
Звучал орган в старинной церкви нашей,
Я слушал и заслушивался — слезы
Невольные и сладкие текли.
Отверг я рано праздные забавы;
10 Науки, чуждые музыке, были
Постылы мне; упрямо и надменно
От них отсекся я и предался
Одной музыке. Труден первый шаг
И скучен первый путь. Преодолею
Я ранние невзгоды. Ремесло
Поставил я подножием искусству;
Я сделался ремесленник: перстам
Придал послушную, сухую беглость
И верность уху. Звуки умертвив,
20 Музыку я разъял, как труп. Поверил
Я алгеброй гармонию. Тогда
Уже дерзнул, в науке искушенный,
Предаться неге творческой мечты.
Я стал творить; но в тишине, но в тайне,
Не смея помышлять еще о славе.

Нередко, просидев в безмолвной келье
Два, три дня, позабыв и сон и пищу,
Вкусив восторг и слезы вдохновенья,
Я жег мой труд и холодно смотрел,
30 Как мысль моя и звуки, мной рожденные,
Пылая, с легким дымом исчезали.
Что говорю? Когда великий Глюк
Явился и открыл нам новы тайны
(Глубокие, пленительные тайны),
Не бросил ли я всё, что прежде знал,
Что так любил, чему так жарко верил,
И не пошел ли бодро вслед за ним
Безропотно, как тот, кто заблуждался
И встречным послан в сторону иную?
40 Усильным, напряженным постоянством
Я наконец в искусстве безграничном
Достигнул степени высокой. Слава
Мне улыбнулась; я в сердцах людей
Нашел созвучия своим созданьям.
Я счастлив был: я наслаждался мирно
Своим трудом, успехом, славой; также
Трудами и успехами друзей,
Товарищей моих в искусстве дивном.
Нет! никогда я зависти не знал,
50 О, никогда! — ниже, когда Пиччини
Пленить умел слух диких парижан,
Ниже, когда услышал в первый раз
Я Ифигении начальные звуки.
Кто скажет, чтоб Сальери гордый был
Когда-нибудь завистником презренным,
Змеей, людьми растоптанною, вживе
Песок и пыль грызущею бессильно?
Никто!... А ныне — сам скажу — я ныне
Завистник. Я завидую; глубоко,
60 Мучительно завидую. — О небо!
Где ж правота, когда священный дар,
Когда бессмертный гений — не в награду
Любви горящей, самоотверженья,

Трудов, усердия, молений послан —
А озаряет голову безумца,
Гуляки праздного?... О Моцарт, Моцарт!

(Входит Моцарт.)

Моцарт.

Ага! увидел ты! а мне хотелось
Тебя неожиданой шуткой угостить.

Сальери.

Ты здесь! — Давно ль?

Моцарт.

Сейчас. Я шел к тебе,

70 Нес кое-что тебе я показать;
Но, проходя перед трактиром, вдруг
Услышал скрипку... Нет, мой друг, Сальери!
Смешнее отроду ты ничего
Не слыхивал... Слепой скрипач в трактире
Разыгрывал *voi che sapete*. Чудо!
Не вытерпел, привел я скрипача,
Чтоб угостить тебя его искусством.
Войди!

(Входит слепой старик со скрипкой.)

Из Моцарта нам что-нибудь.

(Старик играет арию из Дон-Жуана; Моцарт хохочет.)

Сальери.

И ты смеяться можешь?

Моцарт.

Ах, Сальери!

80 Ужель и сам ты не смеешься?

Сальери.

Нет.

Мне не смешно, когда маляр негодный
Мне пачкает Мадону Рафаэля,
Мне не смешно, когда фигляр презренный
Пародией бесчестит Алигьери.
Пошел, старик.

Моцарт.

Постой же: вот тебе,
Пей за мое здоровье.

(Старик уходит.)

Ты, Сальери,
Не в духе нынче. Я приду к тебе
В другое время.

Сальери.

Что ты мне принес?

Моцарт.

Нет — так; безделицу. Намедни ночью
90 Бессонница моя меня томила,
И в голову пришли мне две, три мысли.
Сегодня их я набросал. Хотелось
Твое мне слышать мненье; но теперь
Тебе не до меня.

Сальери.

Ах, Моцарт, Моцарт!
Когда же мне не до тебя? Садись;
Я слушаю.

Моцарт *(за фортепиано)*.

Представь себе... кого бы?
Ну, хоть меня — немного помоложе;
Влюбленного — не слишком, а слегка —

С красоткой, или с другом — хоть с тобой —
100 Я весел... Вдруг: виденье гробовое,
Незапный мрак иль что-нибудь такое....
Ну, слушай же.

(Играет.)

Сальери.

Ты с этим шел ко мне
И мог остановиться у трактира
И слушать скрипача слепого! — Боже!
Ты, Моцарт, недостойн сам себя.

Моцарт.

Что ж, хорошо?

Сальери.

Какая глубина!
Какая смелость и какая стройность!
Ты, Моцарт, бог, и сам того не знаешь;
Я знаю, я.

Моцарт.

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

Сальери.

Послушай: отобедаем мы вместе
В трактире Золотого Льва.

Моцарт.

Пожалуй;
Я рад. Но дай, схожу домой, сказать
Жене, чтобы меня она к обеду
Не дожидалась.

(Уходит.)

Сальери.

Жду тебя; смотри ж.

Нет! не могу противиться я доле
Судьбе моей: я избран, чтоб его
Остановить — не то, мы все погibli,
Мы все, жрецы, служители музыки,
120 Не я один с моей глухою славой. . . .
Что пользы, если Моцарт будет жив
И новой высоты еще достигнет?
Подымет ли он тем искусство? Нет;
Оно падет опять, как он исчезнет:
Наследника нам не оставит он.
Что пользы в нем? Как некий херувим,
Он несколько занес нам песен райских,
Чтоб возмутив бескрылое желанье
В нас, чадах праха, после улететь!
130 Так улетай же! чем скорей, тем лучше.

Вот яд, последний дар моей Изоры.
Осьмнадцать лет ношу его с собою —
И часто жизнь казалась мне с тех пор
Несносной раной, и сидел я часто
С врагом беспечным за одной трапезой
И никогда на шопот искушенья
Не преклонился я, хоть я не трус,
Хотя обиду чувствую глубоко,
Хоть мало жизнь люблю. Всё медлил я.
140 Как жажда смерти мучила меня,
Что умирать? я мнил: быть может, жизнь
Мне принесет незапные дары;
Быть может, посетит меня восторг
И творческая ночь и вдохновенье;
Быть может, новый Гайден сотворит
Великое — и наслажуся им. . . .
Как пировал я с гостем ненавистным,
Быть может, мнил я, злейшего врага
Найду; быть может, злейшая обида
150 В меня с надменной грянет высоты —
Тогда не пропадешь ты, дар Изоры.

И я был прав! и наконец нашел
Я моего врага, и новый Гайден
Меня восторгом дивно упоил!
Теперь — пора! заветный дар любви,
Переходи сегодня в чашу дружбы.

СЦЕНА II.

(Особая комната в трактире; фортепиано.)

МОЦАРТ И САЛЬЕРИ ЗА СТОЛОМ.

Сальери.

Что ты сегодня пасмурен?

Моцарт.

Я? Нет!

Сальери.

Ты верно, Моцарт, чем-нибудь расстроен?
Обед хороший, славное вино,
А ты молчишь и хмуришься.

Моцарт.

Признаться,
Мой Requiem меня тревожит.

Сальери.

А!

Ты сочиняешь Requiem? Давно ли?

Моцарт.

Давно, недели три. Но странный случай...
Не сказывал тебе я?

Сальери.

Нет.

Моцарт.

Так слушай.

Недели три тому, пришел я поздно
10 Домой. Сказали мне, что заходил
За мною кто-то. Отчего — не знаю,
Всю ночь я думал: кто бы это был?
И что ему во мне? Назавтра тот же
Зашел и не застал опять меня.
На третий день играл я на полу
С моим мальчишкой. Кликнули меня;
Я вышел. Человек, одетый в черном,
Учтиво поклонившись, заказал
Мне Requiem и скрылся. Сел я тотчас
20 И стал писать — и с той поры за мною
Не приходил мой черный человек;
А я и рад: мне было б жаль расстаться
С моей работой, хоть совсем готов
Уж Requiem. Но между тем я....

Сальери.

Что?

Моцарт.

Мне совестно признаться в этом....

Сальери.

В чем же?

Моцарт.

Мне день и ночь покоя не дает
Мой чёрный человек. За мною всюду
Как тень он гонится. Вот и теперь
Мне кажется, он с нами сам-третей
30 Сидит.

Сальери.

И, полно! что за страх ребячий?
Рассей пустую думу. Бомарше

Говаривал мне: „Слушай, брат Сальери,
Как мысли черные к тебе придут,
Откупори шампанского бутылку,
Иль перечти Женитьбу Фигаро“.

Моцарт.

Да! Бомарше ведь был тебе приятель;
Ты для него Тарара сочинил,
Вещь славную. Там есть один мотив....
Я все твержу его, когда я счастлив....
40 Ла ла ла ла.... Ах, правда ли, Сальери,
Что Бомарше кого-то отравил?

Сальери.

Не думаю: он слишком был смешон
Для ремесла такого.

Моцарт.

Он же гений,
Как ты, да я. А гений и злодейство,
Две вещи несовместные. Не правда ль?

Сальери.

Ты думаешь?

(Бросает яд в стакан Моцарта.)

Ну, пей же.

Моцарт.

За твое
Здоровье, друг, за искренний союз,
Связующий Моцарта и Сальери,
Двух сыновей гармонии.

(Пьет.)

Сальери.

Постой,
50 Постой, постой!... Ты выпил!.... без меня?

Моцарт (*бросает салфетку на стол*).
Довольно, сыт я.

(*Идет к фортепиано.*)

Слушай же, Сальери,
Мой Requiem. (*Играет.*)
Ты плачешь?

Сальери.

Эти слезы

Впервые лью: и больно и приятно,
Как будто тяжкий совершил я долг,
Как будто нож целебный мне отсек
Страдавший член! друг Моцарт, эти слезы...
Не замечай их. Продолжай, спеши
Еще наполнить звуками мне душу....

Моцарт.

Когда бы все так чувствовали силу
60 Гармонии! но нет: тогда б не мог
И мир существовать; никто б не стал
Заботиться о нуждах низкой жизни;
Все предались бы вольному искусству.
Нас мало избранных, счастливых праздных,
Пренебрегающих презренной пользой,
Единого прекрасного жрецов.
Не правда ль? Но я нынче нездоров,
Мне что-то тяжело; пойду, засну.
Прощай же!

Сальери.

До свиданья.

(*Один.*)

Ты заснешь

70 Надолго, Моцарт! но ужель он прав,
И я не гений? Гений и злодейство

Две вещи несовместные. Неправда:
А Бонаротти? или это сказка
Тупой, бессмысленной толпы — и не был
Убийцею создатель Ватикана?

КАМЕННЫЙ ГОСТЬ

Leporello. O statua gentilissima
Del gran' Commendatore!....
.... Ah, Padrone!

Don Giovanni.

СЦЕНА I.

ДОН ГУАН И ЛЕПОРЕЛЛО.

Дон Гуан.

Дождется ночи здесь. Ах, наконец
Достигли мы ворот Мадрита! скоро
Я полечу по улицам знакомым,
Усы плащом закрыв, а брови шляпой.
Как думаешь? узнать меня нельзя.

Лепорелло.

Да! Дон Гуана мудрено признать!
Таких как он такая бездна!

Дон Гуан.

Шутишь?

Да кто ж меня узнает?

Лепорелло.

Первый сторож,

Гитана или пьяный музыкант,
10 Иль свой же брат нахальный кавалер
Со шпагою под-мышкой и в плаще.

Дон Гуан.

Что за беда хоть и узнают. Только б
Не встретился мне сам король. А впрочем
Я никого в Мадрите не боюсь.

Лепорелло.

А завтра же до короля дойдет,
Что Дон Гуан из ссылки самовольно
В Мадрит явился — что тогда, скажите,
Он с вами сделает.

Дон Гуан.

Пошлет назад.

Уж верно головы мне не отрубят.
20 Ведь я не государственный преступник.
Меня он удалил, меня ж любя;
Чтобы меня оставила в покое
Семья убитого...

Лепорелло.

Ну то-то же!

Сидели б вы себе спокойно там.

Дон Гуан.

Слуга покорный! я едва, едва
Не умер там со скуки. Что за люди,
Что за земля! А небо?.. точный дым.
А женщины? Да я не променяю,
Вот видишь ли, мой глупый Лепорелло,
30 Последней в Андалузии крестьянки
На первых тамошних красавиц — право.
Они сначала нравились мне
Глазами синими да белизною
Да скромностью — а пуще новизною;
Да слава богу скоро догадался —
Увидел я, что с ними грех и знаться —
В них жизни нет, всё куклы восковые;
А наши!... Но послушай, это место
Знакомо нам; узнал ли ты его?

Лепорелло.

40 Как не узнать: Антоньев монастырь
Мне памятен. Езжали вы сюда,

А лошадей держал я в этой роще.
Проклятая, признаться, должность. Вы
Приятнее здесь время проводили —
Чем я, поверьте.

Дон Гуан (*задумчиво*).

Бедная Инеза!
Ее уж нет! как я любил ее!

Лепорелло.

Инеза! — черноглазую... о, помню.
Три месяца ухаживали вы
За ней; насилиу-то помог Лукавый.

Дон Гуан.

50 В июле... ночью. Странную приятность
Я находил в ее печальном взоре
И помертвевших губах. Это странно.
Ты, кажется, ее не находил
Красавицей. И точно, мало было
В ней истинно прекрасного. Глаза,
Одни глаза. Да взгляд... такого взгляда
Уж никогда я не встречал. А голос
У ней был тих и слаб — как у больной —
Муж <у нее> был негодяй суровый,
60 Узнал я поздно... Бедная Инеза!...

Лепорелло.

Что ж, вслед за ней другие были.

Дон Гуан.

Правда.

Лепорелло.

А живы будем, будут и другие.

Дон Гуан.

И то.

Лепорелло.

Теперь, которую в Мадрите
Отыскивать мы будем?

Дон Гуан.

О, Лауру!

Я прямо к ней бегу являться.

Лепорелло.

Дело.

Дон Гуан.

К ней прямо в дверь — а если кто-нибудь
Уж у нее — прошу в окно прыгнуть.

Лепорелло.

Конечно. Ну, развеселились мы.
Недолго нас покойницы тревожат.
70 Кто к нам идет? (*Входит монах.*)

Монах.

Сейчас она приедет

Сюда. Кто здесь? не люди ль Доны Анны?

Лепорелло.

Нет, сами по себе мы господа,
Мы здесь гуляем.

Дон Гуан.

А кого вы ждете?

Монах.

Сейчас должна приехать Дона Анна
На мужнину гробницу.

Дон Гуан.

Дона Анна

Де-Сольва! как! супруга командора
Убитого... не помню кем?

Монах.

Развратным,
Бессовестным, безбожным Дон Гуаном.

Лепорелло.

Ого! вот как! Молва о Дон Гуане
80 И в мирный монастырь проникла даже,
Отшельники хвалы ему поют.

Монах.

Он вам знаком, быть может.

Лепорелло.

Нам? нимало.

А где-то он теперь?

Монах.

Его здесь нет,
Он в ссылке далеко.

Лепорелло.

И слава богу.
Чем далее, тем лучше. Всех бы их,
Развратников, в один мешок да в море.

Дон Гуан.

Что, что ты врешь?

Лепорелло.

Молчите: я нарочно...

Дон Гуан.

Так здесь похоронили командора?

Монах.

Здесь; памятник жена ему воздвигла
90 И приезжает каждый день сюда

За упокой души его молиться,
И плакать.

Дон Гуан.

Что за странная вдова?
И недурна?

Монах.

Мы красотою женской,
Отшельники, прельщаться не должны,
Но лгать грешно; не может и угодник
В ее красе чудесной не сознаться.

Дон Гуан.

Недаром же покойник был ревнив.
Он Дону Анну взаперти держал,
Никто из нас не видывал ее.
100 Я с нею бы хотел поговорить.

Монах.

О, Дона Анна никогда с мужчиной
Не говорит.

Дон Гуан.

А с вами, мой отец?

Монах.

Со мной иное дело; я монах.
Да вот она. (*Входит Дона Анна.*)

Дона Анна.

Отец мой, отоприте.

Монах.

Сейчас, сеньора; я вас ожидал.

(*Дона Анна идет за монахом.*)

Лепорелло.

Что, какова?

Дон Гуан.

Ее совсем не видно
Под этим вдовьим черным покрывалом,
Чуть узенькую пятку я заметил.

Лепорелло.

Довольно с вас. У вас воображенье
110 В минуту дорисует остальное;
Оно у нас проворней живописца,
Вам всё равно, с чего бы ни начать.
С бровей ли, с ног ли.

Дон Гуан.

Слушай, Лепорелло,
Я с нею познакомлюсь.

Лепорелло.

Вот еще!
Куда как нужно! Мужа повалил
Да хочет поглядеть на вдовьи слезы.
Бессовестный!

Дон Гуан.

Однако, уж и смерклось.
Пока луна над нами не взошла
И в светлый сумрак тьмы не обратила,
120 Взойдем в Мадрит. (*Уходит.*)

Лепорелло.

Испанский гранд как вор
Ждет ночи и луны боится — боже!
Проклятое житье. Да долго ль будет
Мне с ним возиться. Право сил уж нет.

СЦЕНА II.

(Комната. Ужин у Лауры.)

Первый гость.

Клянусь тебе, Лаура, никогда
С таким ты совершенством не играла.
Как роль свою ты верно поняла!

Второй.

Как развила ее! с какою силой!

Третий.

С каким искусством!

Лаура.

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

Первый.

Правда.

10 Да и теперь глаза твои блестят
И щеки разгорелись, не проходит
В тебе Восторг. Лаура, не давай
Остыть ему бесплодно; спой, Лаура,
Спой что-нибудь.

Лаура.

Подайте мне гитару.

(Поет.)

Все.

О brava! brava! чудно! бесподобно!

Первый.

Благодарим, волшебница. Ты сердце

Чаруешь нам. Из наслаждений жизни

Одной любви Музыка уступает;

Но и любовь мелодия... взгляни:

20 Сам Карлос тронут, твой угрюмый гость.

Второй.

Какие звуки! сколько в них души!

А чьи слова, Лаура?

Лаура.

Дон Гуана.

Дон Карлос.

Что? Дон Гуан!

Лаура.

Их сочинил когда-то

Мой верный друг, мой ветреный любовник.

Дон Карлос.

Твой Дон Гуан безбожник и мерзавец,

А ты, ты дура.

Лаура.

Ты с ума сошел?

Да я сейчас велю тебя зарезать

Моим слугам, хоть ты испанский гранд.

Дон Карлос (*встает*).

Зови же их.

Первый.

Лаура, перестань;

30 Дон Карлос, не сердись. Она забыла

Лаура.

Что? что Гуан на поединке честно
Убил его родного брата? Правда: жаль,
Что не его.

Дон Карлос.

Я глуп, что осердился.

Лаура.

Ага! сам сознаешься, что ты глуп.
Так помиримся.

Дон Карлос.

Виноват, Лаура,

Прости меня. Но знаешь: не могу
Я слышать это имя равнодушно . . .

Лаура.

А виновата ль я, что поминутно
Мне на язык приходит это имя?

Гость.

40 Ну в знак, что ты совсем уж не сердита,
Лаура, спой еще.

Лаура.

Да, на прощанье,

Пора, уж ночь. Но что же я спою?
А, слушайте. (*Поет.*)

Все.

Прелестно, бесподобно!

Лаура.

Прощайте ж, господа.

Гости.

Прощай, Лаура.

(Выходят. Лаура останавливает Дона Карлоса.)

Лаура.

Ты, бешеный! останься у меня,
Ты мне понравился; ты Дон Гуана
Напомнил мне, как выбранил меня
И стиснул зубы с скрежетом.

Дон Карлос.

Счастливец!

Так ты его любила.

(Лаура делает утвердительно знак.)

Очень?

Лаура.

Очень.

Дон Карлос.

50 И любишь и теперь?

Лаура.

В сию минуту?

Нет, не люблю. Мне двух любить нельзя.
Теперь люблю тебя.

Дон Карлос.

Скажи, Лаура,

Который год тебе?

Лаура.

Осьмнадцать лет.

Дон Карлос.

Ты молода . . . и будешь молода
Еще лет пять иль шесть. Вокруг тебя
Еще лет шесть они толпиться будут,
Тебя ласкать, лелеить и дарить
И серенадами ночными тешить
И за тебя друг друга убивать
60 На перекрестках ночью. Но когда
Пора пройдет; когда твои глаза
Впадут и веки, сморщась, почернеют
И седина в косе твоей мелькнет,
И будут называть тебя старухой,
Тогда — что скажешь ты?

Лаура.

Тогда? Зачем

Об этом думать? что за разговор?
Иль у тебя всегда такие мысли?
Приди — открой балкон. Как небо тихо;
Недвижим теплый воздух — ночь лимоном
70 И лавром пахнет, яркая луна
Блестит на синеве густой и темной —
И сторожа кричат протяжно: *Ясно!* . . .
А далеко, на севере — в Париже —
Быть-может небо тучами покрыто,
Холодный дождь идет и ветер дует. —
А нам какое дело? слушай, Карлос.
Я требую, чтоб улыбнулся ты;
— Ну то-то ж! —

Дон Карлос.

Милый демон! (*Стучат.*)

Дон Гуан.

Гей! Лаура!

Лаура.

Кто там? чей это голос?

Дон Гуан.

Отвори...

Лаура.

80 Ужели!.... Боже!.... *(Отпирает двери,
входит Дон Гуан.)*

Дон Гуан.

Здравствуй....

Лаура.

Дон Гуан!....

(Лаура кидается ему на шею.)

Дон Карлос.

Как! Дон Гуан!....

Дон Гуан.

Лаура, милый друг!...

(Целует ее.)

Кто у тебя, моя Лаура?

Дон Карлос.

Я,

Дон Карлос.

Дон Гуан.

Вот нечаянная встреча!

Я завтра весь к твоим услугам.

Дон Карлос.

Нет!

Теперь — сейчас.

Лаура.

Дон Карлос, перестаньте!
Вы не на улице — вы у меня —
Извольте выдти вон.

Дон Карлос (*ее не слушая*).

Я жду. Ну что ж,
Ведь ты при шпаге.

Дон Гуан.

Ежели тебе
Не терпится, изволь (*бьются*).

Лаура.

Ай! Ай! Гуан!...
(*Кидается на постелю. Дон Карлос падает.*)

Дон Гуан.

90 Вставай, Лаура, кончено.

Лаура.

Что там?
Убит? прекрасно! в комнате моей!
Что делать мне теперь, повеса, дьявол?
Куда я выброшу его?

Дон Гуан.

Быть-может
Он жив еще.

Лаура (*осматривает тело*).

Да! жив! гляди, проклятый,
Ты прямо в сердце ткнул — небось, не мимо,
И кровь нейдет из треугольной ранки,
А уж не дышит — каково?

Дон Гуан.

Что делать?
Он сам того хотел.

Лаура.

100 Эх, Дон Гуан,
 Досадно, право. Вечные проказы —
 А всё не виноват.... Откуда ты?
 Давно ли здесь?

Дон Гуан.

 Я только-что приехал
И то тихонько — я ведь не прощен.

Лаура.

И вспомнил тотчас о своей Лауре?
Что хорошо, то хорошо. Да полно,
Не верю я. Ты мимо шел случайно
И дом увидел.

Дон Гуан.

 Нет, моя Лаура,
Спроси у Лепорелло. Я стою
За городом, в проклятой Венте. Я Лауры
Пришел искать в Мадрите.
 (Целует ее.)

Лаура.

110 Друг ты мой!....
 Постой... при мертвом!.... что нам делать с ним?

Дон Гуан.

Оставь его — перед рассветом, рано,
Я вынесу его под епанчею
И положу на перекрестке.

Лаура.

 Только
Смотри — чтоб не увидели тебя.
Как хорошо ты сделал, что явился
Одной минутой позже! у меня

Твои друзья здесь ужинали. Только
Что вышли вон. Когда б ты их застал!

Дон Гуан.

Лаура, и давно его ты любишь?

Лаура.

120 Кого? ты видно бредишь.

Дон Гуан.

А признайся,

А сколько раз ты изменяла мне

В моем отсутствии?

Лаура.

А ты, повеса?

Дон Гуан.

Скажи... Нет, после переговоров.

СЦЕНА III.

(Памятник Командора.)

Дон Гуан.

Всё к лучшему: нечаянно убив
Дон Карлоса, отшельником смиренным
Я скрылся здесь — и вижу каждый день
Мою прелестную вдову, и ею —
Мне кажется, замечен. До сих пор
Чинились мы друг с другом; но сегодня
Впускаю в разговоры с ней; пора.
С чего начну? „Осмелюсь“.... или нет:
„Сеньора“.... ба! что в голову придет,
10 То и скажу, без предуготовленья,
Импровизатором любовной песни....
Пора б уж ей приехать. Без нее —
Я думаю — скучает командор.
Каким он здесь представлен исполином?
Какие плечи! что за Геркулес!...
А сам покойник мал был и щедушен,
Здесь став на цыпочки не мог бы руку
До своего он носу дотянуть.
Когда за Ескурьялом мы сошлись,
20 Наткнулся мне на шпагу он и замер
Как на булавке стрекоза — а был
Он горд и смел — и дух имел суровый...
А! вот она.

(Входит Дона Анна.)

Дона Анна.

Опять он здесь. Отец мой,
Я развлекала вас в ваших помышленьях —
Простите.

Дон Гуан.

Я просить прощенья должен
У вас, сеньора. Может, я мешаю
Печали вашей вольно изливаться.

Дона Анна.

Нет, мой отец, печаль моя во мне,
При вас мои моления могут к Небу
40 Смиренно возноситься — я прошу
И вас свой голос с ними съединить.

Дон Гуан.

Мне, мне молиться с вами, Дона Анна!
Я не достоин участи такой.
Я не дерзну порочными устами
Мольбу святую вашу повторять —
Я только издали с благоговеньем
Смотрю на вас, когда склонившись тихо
Вы черные волосы на мрамор бледный
Рассыплете — и мнится мне, что тайно
40 Гробницу эту ангел посетил,
В смущенном сердце я не обретаю
Тогда молений. Я дивлюсь безмолвно
И думаю — счастлив, чей хладный мрамор
Согрет ее дыханием небесным
И окроплен любви ее слезами...

Дона Анна.

Какие речи — странные!

Дон Гуан.

Сеньора?

Дона Анна.

Мне... вы забыли.

Дон Гуан.

Что? что недостойный
Отшельник я? что грешный голос мой
Не должен здесь так громко раздаваться?

Дона Анна.

50 Мне показалось... я не поняла...

Дон Гуан.

Ах вижу я: вы всё, вы всё узнали!

Дона Анна.

Что я узнала?

Дон Гуан.

Так, я не монах —
У ваших ног прощенья умоляю.

Дона Анна.

О боже! встаньте, встаньте... Кто же вы?

Дон Гуан.

Несчастный, жертва страсти безнадежной.

Дона Анна.

О боже мой! и здесь, при этом гробе!
Подите прочь.

Дон Гуан.

Минуту, Дона Анна,
Одну минуту!

Дона Анна.

Если кто взойдет!...

Дон Гуан.

Решетка заперта. Одну минуту!

Дона Анна.

60 Ну? что? чего вы требуете?

Дон Гуан.

Смерти.

О пусть умру сейчас у ваших ног,
Пусть бедный прах мой здесь же похоронят
Не подле праха, милого для вас,
Не тут — не близко — дале где-нибудь,
Там — у дверей — у самого порога,
Чтоб камня моего могли коснуться
Вы легкою ногой или одеждой,
Когда сюда, на этот гордый гроб
Пойдете кудри наклонять и плакать.

Дона Анна.

70 Вы не в своем уме.

Дон Гуан.

Или желать

Кончины, Дона Анна, знак безумства?
Когда б я был безумец, я б хотел
В живых остаться, я б имел надежду
Любовью нежной тронуть ваше сердце;
Когда б я был безумец, я бы ночи
Стал провождать у вашего балкона,
Тревожа серенадами ваш сон,
Не стал бы я скрываться, я напротив
Старался быть везде б замечен вами;
80 Когда б я был безумец, я б не стал
Страдать в безмолвии....

Дона Анна.

И так-то вы

Молчите?

Дон Гуан.

Случай, Дона Анна, случай
Увлек меня — не то вы б никогда
Моей печальной тайны не узнали.

Дона Анна.

И любите давно уж вы меня?

Дон Гуан.

Давно или недавно, сам не знаю,
Но с той поры лишь только знаю цену
Мгновенной жизни, только с той поры
И понял я, что значит слово Счастье.

Дона Анна.

90 Подите прочь — вы человек опасный.

Дон Гуан.

Опасный! чем?

Дона Анна.

Я слушать вас боюсь.

Дон Гуан.

Я замолчу; лишь не гоните прочь
Того, кому ваш вид одна отрада.
Я не питаю дерзостных надежд,
Я ничего не требую, но видеть
Вас должен я, когда уже на жизнь
Я осужден.

Дона Анна.

Подите — здесь не место
Таким речам, таким безумствам. Завтра
Ко мне придите. Если вы клянетесь
100 Хранить ко мне такое ж уважение,
Я вас приму — но вечером — позднее —

Я никого не вижу с той поры,
Как овдовела...

Дон Гуан.

Ангел Дона Анна!
Утешь вас бог, как сами вы сегодня
Утешили несчастного страдальца.

Дона Анна.

Подите ж прочь.

Дон Гуан.

Еще одну минуту.

Дона Анна.

Нет видно мне уйти... к тому ж моление
Мне в ум нейдет. Вы развлекли меня
Речами светскими; от них уж ухо
110 Мое давно, давно отвыкло — завтра
Я вас приму.

Дон Гуан.

Еще не смею верить,
Не смею счастьем моему предаться...
Я завтра вас увижу! — и не здесь
И не украдкою!

Дона Анна.

Да, завтра, завтра.
Как вас зовут?

Дон Гуан.

Диего де Кальвадо.

Дона Анна.

Прощайте, Дон Диего (*уходит*).

Дон Гуан.

Лепорелло!

(*Лепорелло входит.*)

Лепорелло.

Что вам угодно?

Дон Гуан.

Милый Лепорелло!

Я счастлив! . . . Завтра — вечером позднее . . .

Мой Лепорелло, завтра — приготовь . . .

120 Я счастлив как ребенок!

Лепорелло.

С Доной Анной

Вы говорили? может быть она

Сказала вам два ласкового слова

Или ее благословили вы.

Дон Гуан.

Нет, Лепорелло, нет! она свиданье,

Свиданье мне назначила!

Лепорелло.

Неужто!

О вдовы, все вы таковы.

Дон Гуан.

Я счастлив!

Я петь готов, я рад весь мир обнять.

Лепорелло.

А командор? что скажет он об этом?

Дон Гуан.

Ты думаешь, он станет ревновать?

130 Уж верно нет; он человек разумный

И верно присмирел с тех пор, как умер.

Лепорелло.

Нет; посмотрите на его статую.

Дон Гуан.

Что ж?

Лепорелло.

Кажется, на вас она глядит
И сердится.

Дон Гуан.

Ступай же, Лепорелло,
Проси ее пожаловать ко мне —
Нет, не ко мне — а к Доне Анне, завтра.

Лепорелло.

Статую в гости звать! зачем?

Дон Гуан.

Уж верно

Не для того, чтоб с нею говорить —
Проси статую завтра к Доне Анне
140 Придти попозже вечером и стать
У двери на часах.

Лепорелло.

Охота вам

Шутить, и с кем!

Дон Гуан.

Ступай же.

Лепорелло.

Но....

Дон Гуан.

Ступай.

Лепорелло.

Преславная, прекрасная статуя!
Мой барин Дон Гуан покорно просит

Пожаловать..... Ей-богу, не могу,
Мне страшно.

Дон Гуан.

Трус! вот я тебя!..

Лепорелло.

Позвольте.

Мой барин Дон Гуан вас просит завтра
Прийти попозже в дом супруги вашей
И стать у двери...

(Статуя кивает головой в знак согласия.)

Ай!

Дон Гуан.

Что там?

Лепорелло.

Ай, ай!...

150 Ай, ай... Умру!

Дон Гуан.

Что случилось с тобою?

Лепорелло *(кивая головой)*.

Статуя... ай!....

Дон Гуан.

Ты кланяешься!

Лепорелло.

Нет,

Не я, она!

Дон Гуан.

Какой ты вздор несешь?

Лепорелло.

Подите сами.

Дон Гуан.

Ну смотри ж, бездельник.

(Статуе.) Я, командор, прошу тебя придти
К твоей вдове; где завтра буду я,
И стать на стороже в дверях. Что? будешь?

(Статуя кивает опять.)

О боже!

Лепорелло.

Что? я говорил...

Дон Гуан.

Уйдем.

СЦЕНА IV.

(Комната Доны Анны.)

ДОН ГУАН И ДОНА АННА.

Дона Анна.

Я приняла вас, Дон Диего; только
Боюсь, моя печальная беседа
Скучна вам будет: бедная вдова
Всё помню я свою потерю. Слезы
С улыбкою мешаю, как апрель.
Что ж вы молчите?

Дон Гуан.

Наслаждаюсь молча,
Глубоко мыслью быть наедине
С прелестной Доной Анной. Здесь — не там,
Не при гробнице мертвого счастливца —
10 И вижу вас уже не на коленях
Пред мраморным супругом.

Дона Анна.

Дон Диего,
Так вы ревнивы — муж мой и во гробе
Вас мучит?

Дон Гуан.

Я не должен ревновать.
Он вами выбран был.

Дона Анна.

Нет, мать моя
Велела мне дать руку Дон Альвару,
Мы были бедны, Дон Альвар богат.

Дон Гуан.

Счастливец! он сокровища пустые
Принес к ногам богини, вот за что
Вкусил он райское блаженство! Если б
20 Я прежде вас узнал — с каким восторгом
Мой сан, мои богатства, всё бы отдал,
Всё, за единый благосклонный взгляд;
Я был бы раб священной вашей воли,
Все ваши прихоти я б изучал,
Чтоб их предупреждать; чтоб ваша жизнь
Была одним волшебством непрерывным.
Увы! — Судьба судила мне иное.

Дона Анна.

Диего, перестаньте: я грешу,
Вас слушая — мне вас любить нельзя,
30 Вдова должна и гробу быть верна.
Когда бы знали вы, как Дон Альвар
Меня любил! о, Дон Альвар уж верно
Не принял бы к себе влюбленной дамы,
Когда б он овдовел — он был бы верн
Супружеской любви.

Дон Гуан.

Не мучьте сердца
Мне, Дона Анна, вечным поминаньем
Супруга. Полно вам меня казнить,
Хоть казнь я заслужил, быть может.

Дона Анна.

Чем же?

Вы узами не связаны святыми

30 Ни с кем — не правда ль? Полюбив меня,
Вы предо мной и перед Небом правы.

Дон Гуан.

Пред вами! Боже!

Дона Анна.

Разве вы виновны
Передо мной? Скажите, в чем же.

Дон Гуан.

Нет,

Нет никогда.

Дона Анна.

Диего, что такое?
Вы предо мной не правы? в чем, скажите?

Дон Гуан.

Нет! ни за что!

Дона Анна.

Диего, это странно:
Я вас прошу, я требую.

Дон Гуан.

Нет, нет.

Дона Анна.

А! Так-то вы моей послушны воле!
А что сейчас вы говорили мне?
50 Что вы б рабом моим желали быть.
Я рассержусь, Диего: отвечайте,
В чем предо мной виновны вы?

Дон Гуан.

Не смею.

Вы ненавидеть станете меня.

Дона Анна.

Нет, нет. Я вас заранее прощаю,
Но знать желаю...

Дон Гуан.

Не желайте знать
Ужасную, убийственную тайну.

Дона Анна.

Ужасную! вы мучите меня.
Я страх как любопытна — что такое?
И как меня могли вы оскорбить?
60 Я вас не знала — у меня врагов
И нет и не было. Убийца мужа
Один и есть.

Дон Гуан (*про себя*).

Идет к развязке дело!
Скажите мне: несчастный Дон Гуан
Вам незнаком?

Дона Анна.

Нет, отроду его
Я не видала.

Дон Гуан.

Вы в душе к нему
Питаете вражду?

Дона Анна.

По долгу чести.
Но вы отвлечь стараетесь меня
От моего вопроса, Дон Диего —
Я требую.....

Дон Гуан.

Что если б Дон Гуана.
70 Вы встретили?

Дона Анна.

Тогда бы я злодею
Кинжал вонзила в сердце.

Дон Гуан.

Дона Анна,
Где твой кинжал? вот грудь моя.

Дона Анна.

Диего!

Что вы?

Дон Гуан.

Я не Диего, я Гуан.

Дона Анна.

О боже! нет, не может быть, не верю.

Дон Гуан.

Я Дон Гуан.

Дона Анна.

Не правда.

Дон Гуан.

Я убил

Супруга твоего; и не жалею
О том — и нет раскаянья во мне.

Дона Анна.

Что слышу я? Нет, нет, не может быть.

Дон Гуан.

Я Дон Гуан и я тебя люблю.

Дона Анна (*падая*).

80 Где я?... где я? мне дурно, дурно.

Дон Гуан.

Небо!

Что с нею? что с тобою, Дона Анна?
Встань, встань, проснись, опомнись: твой Диего,
Твой раб у ног твоих.

Дона Анна.

Оставь меня!

(Слабо.) О, ты мне враг — ты отнял у меня
Всё, что я в жизни....

Дон Гуан.

Милое создание!

Я всем готов удар мой искупить,
У ног твоих жду только приказанья,
Вели — умру; вели дышать я буду
Лишь для тебя...

Дона Анна.

Так это Дон Гуан...

Дон Гуан.

90 Не правда ли — он был описан вам
Злодеем, извергом — о Дона Анна —
Молва, быть может, не совсем неправа,
На совести усталой много зла,
Быть может, тяготеет. Так, Разврата
Я долго был покорный ученик,
Но с той поры как вас увидел я,
Мне кажется, я весь переродился.
Вас полюбя, люблю я добродетель
И в первый раз смиренно перед ней
100 Дрожащие колена преклоняю.

Дона Анна.

О, Дон Гуан красноречив — я знаю,
Слыхала я; он хитрый Искуситель.

Вы, говорят, безбожный развратитель,
Вы сущий демон. Сколько бедных женщин
Вы погубили?

Дон Гуан.

Ни одной доныне
Из них я не любил.

Дона Анна.

И я поверю,
Чтоб Дон Гуан влюбился в первый раз,
Чтоб не искал во мне он жертвы новой!

Дон Гуан.

Когда б я вас обманывать хотел,
110 Признался ль я, сказал ли я то имя,
Которого не можете вы слышать?
Где ж видно тут обдуманность, коварство?

Дона Анна.

Кто знает вас? — Но как могли придти
Сюда вы; здесь узнать могли бы вас,
И ваша смерть была бы неизбежна.

Дон Гуан.

Что значит смерть? за сладкий миг свиданья
Безропотно отдам я жизнь.

Дона Анна.

Но как же
Отсюда выдти вам, неосторожный!

Дон Гуан (*цалюя ей руки*).

И вы о жизни бедного Гуана
120 Заботитесь! Так ненависти нет
В душе твоей небесной, Дона Анна?

Дона Анна.

Ах если б вас могла я ненавидеть!
Однако ж надобно расстаться нам.

Дон Гуан.

Когда ж опять увидимся?

Дона Анна.

Не знаю,

Когда-нибудь.

Дон Гуан.

А завтра?

Дона Анна.

Где же?

Дон Гуан.

Здесь.

Дона Анна.

О Дон Гуан, как сердцем я слаба.

Дон Гуан.

В залог прощенья мирный поцелуй..

Дона Анна.

Пора, поди.

Дон Гуан.

Один, холодный, мирный....

Дона Анна.

Какой ты неотвязчивый! на, вот он.

130 Что там за стук?... о скройся, Дон Гуан.

Дон Гуан.

Прощай же, до свиданья, друг мой милый.

(Уходит и вбегает опять.)

А!....

Дона Анна.
Что с тобой? А!....
(*Входит статуя командора.*
Дона Анна падает.)

Статуя.

Я на зов явился.

Дон Гуан.
О боже! Дона Анна!

Статуя.
Брось ее,
Всё кончено. Дрожишь ты, Дон Гуан.

Дон Гуан.
Я? нет. Я звал тебя и рад, что вижу.

Статуя.
Дай руку.

Дон Гуан.
Вот она.... о тяжело
Пожатье каменной его десницы!
Оставь меня, пусти-пусти мне руку...
Я гибну — кончено — о Дона Анна!

(*Проваливаются.*)

П И Р В О В Р Е М Я Ч У М Ы

(ИЗ ВИЛЬСОНОВОЙ ТРАГЕДИИ: THE CITY OF THE PLAGUE.)

УЛИЦА. НАКРЫТЫЙ СТОЛ.
НЕСКОЛЬКО ПИРУЮЩИХ МУЖЧИН И ЖЕНЩИН.

Молодой человек.

Почтенный председатель! я напомним
О человеке, очень нам знакомом,
О том, чьи шутки, повести смешные,
Ответы острые и замечанья,
Столь едкие в их важности забавной,
Застольную беседу оживляли
И разгоняли мрак, который ныне
Зараза, гостя наша, насылает
На самые блестящие умы.
10 Тому два дня, наш общий хохот славил
Его рассказы; не возможно быть,
Чтоб мы в своем веселом пированьи
Забыли Джаксона! Его здесь кресла
Стоят пустые, будто ожидая
Весельчака — но он ушел уже
В холодные, подземные жилища....
Хотя красноречивейший язык
Не умолкал еще во прахе гроба;
Но много нас еще живых, и нам
20 Причины нет печалиться. Итак
Я предлагаю выпить в его память,
С веселым звоном рюмок, с восклицаньем,
Как будто б был он жив.

Председатель.

Он выбыл первый

Из круга нашего. Пускай в молчаньи
Мы выпьем в честь его.

Молодой человек.

Да будет так!
(Все пьют молча.)

Председатель.

Твой голос, милая, выводит звуки
Родимых песен с диким совершенством;
Спой, Мери, нам, уныло и протяжно,
Чтоб мы потом к веселью обратились
30 Безумнее, как тот, кто от земли
Был отлучен каким-нибудь виденьем.

Мери (поет).

Было время, процветала
В мире наша сторона:
В воскресенье бывала
Церковь божия полна;
Наших деток в шумной школе
Раздавались голоса,
И сверкали в светлом поле
Серп и быстрая коса.

40 Ныне церковь опустела;
Школа глухо заперта;
Нива праздно перезрела;
Роща темная пуста;
И селенье, как жилище
Погорелое, стоит, —
Тихо все — одно кладбище
Не пустеет, не молчит —

Поминутно мертвых носят,
И стенания живых
50 Боязливо бога просят
Упокоить души их!

Поминутно места надо,
И могилы меж собой,
Как испуганное стадо,
Жмутся тесной чередой!

Если ранняя могила
Суждена моей весне —
Ты, кого я так любила,
Чья любовь отрада мне, —
60 Я молю: не приближайся
К телу Дженни ты своей;
Уст умерших не касайся,
Следуй издали за ней.

И потом оставь селенье!
Уходи куда-нибудь,
Где б ты мог души мученье
Усладить и отдохнуть.
И когда зараза минет,
Посети мой бедный прах;
70 А Эдмонда не покинет
Дженни даже в небесах!

Председатель.

Благодарим, задумчивая Мери,
Благодарим за жалобную песню!
В дни прежние чума такая ж видно
Холмы и доли ваши посетила,
И раздавались жалкие стенанья
По берегам потоков и ручьев,
Бегущих ныне весело и мирно
Сквозь дикий рай твоей земли родной;
80 И мрачный год, в который пало столько
Отважных, добрых и прекрасных жертв,
Едва оставил память о себе
В какой-нибудь простой пастушьей песне
Унылой и приятной.... нет! ничто

Так не печалит нас среди веселий,
Как томный, сердцем повторенный звук!

Мери.

О, если б никогда я не певала
Вне хижины родителей своих!
Они свою любили слушать Мери;
90 Самой себе я, кажется, внимаю
Поющей у родимого порога —
Мой голос слаще был в то время: он
Был голосом невинности....

Луиза.

Не в моде

Теперь такие песни! но все ж есть
Еще простые души: рады таять
От женских слез, и слепо верят им.
Она уверена, что взор слезливый
Ее неотразим — а если б то же
О смехе думала своим, то верно
100 Всё б улыбалась. Вальсингам хвалил
Крикливых северных красавиц: вот
Она и расстоналась. Ненавижу
Волос шотландских этих желтизну.

Председатель.

Послушайте: я слышу стук колес!

*(Едет телега, наполненная мертвыми телами.
Нер управляет ею.)*

Ага! Луизе дурно; в ней, я думал —
По языку судя, мужское сердце.
Но так-то — нежного слабей жестокой,
И страх живет в душе, страстьми томимой!
Брось, Мери, ей воды в лицо. Ей лучше.

Мери.

110 Сестра моей печали и позора,
Приляг на грудь мою.

Луиза (*приходя в чувство*).

Ужасный демон

Приснился мне: весь черный, белоглазый....
Он звал меня в свою тележку. В ней
Лежали мертвые — и лепетали
Ужасную, неведомую речь....
Скажите мне: во сне ли это было?
Проехала ль телега?

Молодой человек.

Ну, Луиза,

Развеселись — хоть улица вся наша,
Безмолвное убежище от смерти,
120 Приют пиров ничем невозмутимых,
Но знаешь? эта черная телега
Имеет право всюду разъезжать —
Мы пропускать ее должны! Послушай
Ты, Вальсингам: для пресечения споров
И следствий женских обмороков, спой
Нам песню — вольную, живую песню —
Не грустия шотландской вдохновенну,
А буйную, вакхическую песнь,
Рожденную за чашею кипящей.

Председатель.

130 Такой не знаю — но спою вам гимн,
Я в честь чумы — я написал его
Прошедшей ночью, как расстались мы.
Мне странная нашла охота к рифмам,
Впервые в жизни! Слушайте ж меня:
Охрипый голос мой приличен песне. —

Многие.

Гимн в честь чумы! послушаем его!
Гимн в честь чумы! прекрасно! bravo! bravo!

Председатель (поет).

Когда могущая зима,
Как бодрый вождь, ведет сама
140 На нас косматые дружины
Своих морозов и снегов, —
На встречу ей трещат камины,
И весел зимний жар пиров.

*

Царица грозная, Чума
Теперь идет на нас сама
И льстится жатвою богатой;
И к нам в окошко день и ночь
Стучит могильною лопатой....
Что делать нам? и чем помочь?

*

150 Как от проказницы зимы,
Запремся также от Чумы!
Зажжем огни, нальем бокалы;
Утопим весело умы
И, заварив пиры да балы,
Восславим царствие Чумы.

*

Есть упоение в бою,
И бездны мрачной на краю,
И в разъяренном океане,
Средь грозных волн и бурной тьмы
160 И в аравийском урагане,
И в дуновении Чумы.

*

Всё, всё, что гибелью грозит,
Для сердца смертного таит
Неизъяснимы наслажденья —
Бессмертья, может быть, залог!

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

*

И так — хвала тебе, Чума!
Нам не страшна могилы тьма,
170 Нас не смутит твое призванье!
Бокалы пеним дружно мы,
И Девы-Розы пьем дыханье —
Быть может — — полное Чумы!

(Входит старый священник.)

Священник.

Безбожный пир, безбожные безумцы!
Вы пиршеством и песнями разврата
Ругаетесь над мрачной тишиной,
Повсюду смертью распространенной!
Средь ужаса плачевных похорон,
Средь бледных лиц молюсь я на кладбище —
180 А ваши ненавистные восторги
Смущают тишину гробов — и землю
Над мертвыми телами потрясают!
Когда бы стариков и жен моленья
Не освятили общей, смертной ямы —
Подумать мог бы я, что нынче бесы
Погибший дух безбожника терзают
И в тьму кромешную тащат со смехом.

Несколько голосов.

Он мастерски об аде говорит!
Ступай, старик! ступай своей дорогой!

Священник.

190 Я заклинаю вас святою кровью
Спасителя, распятого за нас:
Прервите пир чудовищный, когда
Желаете вы встретить в небесах

Утраченных возлюбленные души —
Ступайте по своим домам!

Председатель.

Домà

У нас печальны — юность любит радость.

Священник.

Ты ль это, Вальсингам? Ты ль самый тот,
Кто три тому недели, на коленях,
Труп матери, рыдая, обнимал
200 И с воплем бился над ее могилой?
Иль думаешь: она теперь не плачет,
Не плачет горько в самых небесах,
Взирая на пирующего сына
В пиру разврата, слыша голос твой,
Поющий бешеные песни, между
Мольбы святой и тяжких вздыханий?
Ступай за мной!

Председатель.

Зачем приходишь ты
Меня тревожить? Не могу, не должен
Я за тобой идти: я здесь удержан
210 Отчаяньем, воспоминаньем страшным,
Сознаньем беззаконья моего,
И ужасом той мертвой пустоты,
Которую в моем доме встречаю —
И новостью сих бешеных веселий,
И благодатным ядом этой чаши,
И ласками (прости меня господь) —
Погибшего — но милого созданья....
Тень матери не вызовет меня
Отселе — поздно — слышу голос твой,
220 Меня зовущий — признаю усилья

Меня спасти.... старик! иди же с миром;
Но прокляг будь, кто за тобой пойдет!

Многие.

Bravo, bravo! достойный председатель!
Вот проповедь тебе! пошел! пошел!

Священник.

Матильды чистый дух тебя зовет!

Председатель (*встает*).

Клянись же мне, с поднятой к небесам —
Увядшей, бледною рукой — оставить
В гробу навек умолкнувшее имя!
О, если б от очей ее бессмертных
230 Скрыть это зрелище! меня когда-то
Она считала чистым, гордым, вольным —
И знала рай в объятиях моих....
Где я? святое чадо света! вижу
Тебя я там, куда мой падший дух
Не достигнет уже....

Женский голос.

Он сумасшедший —
Он бредит о жене похороненной!

Священник.

Пойдем, пойдем....

Председатель.

Отец мой, ради бога,
Оставь меня!

Священник.

Спаси тебя господь!
Прости, мой сын. *(Уходит. Пир продолжается.*
Председатель остается погруженный
в глубокую задумчивость).

⟨ Р У С А Л К А ⟩

БЕРЕГ ДНЕПРА. МЕЛЬНИЦА.

МЕЛЬНИК, ДОЧЬ ЕГО.

Мельник.

Ох, то-то все вы, девки молодые,
Все глупы вы. Уж если подвернулся
К вам человек завидный, не простой,
Так должно вам его себе упрочить.
А чем? разумным, честным поведением;
Заманивать то строгостью, то лаской;
Порою исподволь обиняком
О свадьбе заговаривать — а пуще
Беречь свою девическую честь —
10 Бесценное сокровище; она —
Что слово — раз упустишь, не воротишь.
А коли нет на свадьбу уж надежды,
То всё-таки по крайней мере можно
Какой-нибудь барыш себе — иль пользу
Родным да выгадать; подумать надо:
„Не вечно ж будет он меня любить
И баловать меня“ — Да нет! куда
Вам помышлять о добром деле! кстати ль?
Вы тотчас одуреете; вы рады
20 Исполнить даром прихоти [его];
Готовы целый день висеть на шее
У милого дружка — а милый друг
Глядь и пропал, и след простыл; а вы
Остались ни с чем. Ох, все вы глупы!
Не говорил ли я тебе сто раз:

Эй, дочь, смотри; не будь такая дура,
Не прозевай ты счастья своего,
Не упускай ты князя, да проста
Не погуби самой себя. — Что ж вышло?...
30 Сиди теперь, да вечно плачь о том,
Чего уж не воротить.

Дочь.

Почему же
Ты думаешь, что бросил он меня?

Мельник.

Как почему? да сколько раз, бывало,
В неделю он на мельницу ездил?
А? всякой божий день, а иногда
И дважды в день — а там всё реже, реже
Стал приезжать — и вот девятый день
Как не видали мы его. Что скажешь?

Дочь.

Он занят; мало ль у него заботы?
40 Ведь он не мельник — за него не станет
Вода работать. Часто он твердит,
Что всех трудов его труды тяжеле.

Мельник.

Да, верь ему. Когда князя трудятся,
И что их труд? травить лисиц и зайцев,
Да пировать, да обижать соседей,
Да подговаривать вас, бедных дур.
Он сам работает, куда как жалко!
А за меня вода!.. а мне покою
Ни днем, ни ночью нет, а там посмотришь:
50 То здесь, то там нужна еще починка,
Где гниль, где течь. — Вот если б ты у князя
Умела выпросить на перестройку
Хоть несколько деньжонок, было б лучше.

Дочь.

Ах!

Мельник.

Что такое?

Дочь.

Чу! Я слышу топот
Его коня.... Он, он!

Мельник.

Смотри же, дочь,
Не забывай моих советов, помни.....

Дочь.

Вот он, вот он!
(Входит князь. Конюший уводит его коня.)

Князь.

Здорово, милый друг.
Здорово, мельник.

Мельник.

Милостивый князь,
Добро пожаловать. Давно, давно
60 Твоих очей мы светлых не видали.
Пойду тебе готовить угощенье.
(Уходит.)

Дочь.

Ах, наконец ты вспомнил обо мне!
Не стыдно ли тебе так долго мучить
Меня пустым жестоким ожиданьем?
Чего мне в голову не приходило?
Каким себя я страхом не пугала?
То думала, что конь тебя занес
В болото или пропасть, что медведь

Тебя в лесу дремучем одолел,
70 Что болен ты, что разлюбил меня —
Но слава богу! жив ты, невредим,
И любишь всё попрежнему меня;
Неправда ли?

Князь.

Попрежнему, мой ангел.
Нет, больше прежнего.

Любов<ница>.

Однако ты
Печален; что с тобою?

Князь.

Я печален?
Тебе так показалось — нет, я весел
Всегда, когда тебя лишь вижу.

Она.

Нет.

Когда ты весел, издали ко мне
Спешишь и кличешь — где моя голубка,
80 Что делает она? а там цалуешь
И вопрошаешь: рада ль я тебе
И ожидала ли тебя так рано —
А нынче — слушаешь меня ты молча,
Не обнимаешь, не цалуешь в очи,
Ты чем-нибудь встревожен верно. Чем же?
Уж [на меня] не [сердишься] ли ты?

Князь.

Я не хочу притворствовать напрасно.
Ты права: в сердце я ношу печаль
Тяжелую — и ты ее не можешь
90 Ни ласками любовными рассеять,
Ни облегчить, ни даже разделить.

Она.

Но больно мне с тобою не грустить
Одною грустью — тайну мне поведай.
Позволишь — буду плакать; не позволишь —
Ни слезкой я тебе не досажу.

Князь.

Зачем мне медлить? чем, скорей, тем лучше.
Мой милый друг, ты знаешь, нет на свете
Блаженства прочного: ни знатный род,
Ни красота, ни сила, ни богатство,
100 Ничто беды не может миновать.
И мы — не правда ли, моя голубка?
Мы были счастливы; по крайней мере
Я счастлив был тобой, твоей любовью.
И что вперед со мною ни случится,
Где б ни был я, всегда я буду помнить
Тебя, мой друг; того, что я теряю,
Ничто на свете мне не заменит.

Она.

Я слов твоих еще не понимаю,
Но уж мне страшно. Нам судьба грозит,
110 Готовит нам неведомое горе,
Разлуку, может быть.

Князь.

Ты угадала.
Разлука нам судьбою суждена.

Она.

Кто нас разлучит? разве за тобою
Идти вослед я всюду не властна?
Я мальчиком оденусь. Верно буду
Тебе служить, дорогою, в походе
Иль на войне — войны я не боюсь —
Лишь видела б тебя. Нет, нет, не верю.

Иль выведать мои ты мысли хочешь,
120 Или со мной пустую шутку шутишь.

Князь.

Нет, шутки мне на ум нейдут сегодня,
Выведывать тебя не нужно мне,
Не снаряжаюсь я ни в дальний путь,
Ни на войну — я дома остаюсь,
Но должен я с тобой навек проститься.

Она.

Постой, теперь я понимаю всё...
Ты женишься. (*Князь молчит.*)
Ты женишься!

Князь.

Что делать?

130 Сама ты рассуди. Князья не вольны,
Как девицы — не по сердцу они
Себе подруг берут, а по расчетам
Иных людей, для выгоды чужой.
Твою печаль утешит бог и время.
Не забывай меня; возьми на память
Повязку — дай, тебе я сам надену.
Еще с собой привез я ожерелье —
Возьми его. Да вот еще: отцу
Я это посулил. Отдай ему.

(*Дает ей в руки мешок с золотом.*)

Прощай.

Она.

Постой; тебе сказать должна я
Не помню что.

Князь.

Припомни.

Она.

Для тебя

140 Я всё готова... нет не то... Постой —
Нельзя, чтобы навеки в самом деле
Меня ты мог покинуть... Всё не то...
Да!... вспомнила: сегодня у меня
Ребенок твой под сердцем шевельнулся.

Князь.

Несчастливая! как быть? хоть для него
Побереги себя; я не оставлю
Ни твоего ребенка, ни тебя.
Современем, быть может, сам приеду
Вас навестить. Утешься, не крушися.
150 Дай обниму тебя в последний раз.

(Уходя.)

Ух! кончено — душе как будто легче.
Я бури ждал, но дело обошлось
Довольно тихо.

(Уходит. Она остается неподвижною.)

Мельник *(входит)*.

Не угодно ль [будет]

Пожаловать на мельницу... да где ж он?
Скажи, где князь наш? ба, ба, ба! какая
Повязка! вся в камнях дорогих!
Так и горит! и бусы!... Ну, скажу,
Подарок царский. Ах он благодетель!
А это что? мошонка! уж не деньги ль?
160 Да что же ты стоишь, не отвечаешь,
Не вымолвишь словечка? али ты
От радости нежданой одурела,
Иль на тебя столбняк нашел?

Дочь.

Не верю,

Не может быть. Я так его любила.

Или он зверь? иль сердце у него
Косматое?

Мельник.

О ком ты говоришь?

Дочь.

Скажи, родимый, как могла его
Я прогневить? в одну недельку разве
Моя краса пропала? иль его
170 Отравой опоили?

Мельник.

Что с тобою?

Дочь.

Родимый, он уехал. Вон он скачет! —
И я, безумная, его пустила,
Я за полы его не уцепилась,
Я не повисла на узде коня!
Пускай же б он с досады отрубил
Мне руки по локоть, пускай бы тут же
Он растоптал меня своим конем!

Мельник.

[Ты бредишь!]

Дочь.

[Видишь ли], князя не вольны,
Как девицы, не по сердцу они
180 Берут жену себе.... а вольно им,
Небось, подманивать, божиться, плакать
И говорить: тебя я повезу
В мой светлый терем, в тайную светлицу
И наряжу в парчу и в бархат алый.
Им вольно бедных девушек учить
С полуночи на свист их подыматься,
И до зари за мельницей сидеть.

Им любо сердце княжеское тешить
Бедами нашими, а там прощай,
1190 Ступай, голубушка, куда захочешь,
Люби, кого замыслишь.

Мельник.

Вот в чем дело.

Дочь.

Да кто ж <его> невеста? на кого
Он променял меня? <уж> я узнаю,
Я доберусь — я ей скажу злодейке:
Отстань от князя — видишь, две волчихи
Не водятся в одном овраге.

Мельник.

Дура!

Уж если князь берет себе невесту,
Кто может помешать ему? Вот то-то.
Не говорил ли я тебе....

Дочь.

И мог он

200 Как добрый человек со мной прощаться,
И мне давать подарки — каково! —
И деньги! выкупить себя он думал,
Он мне хотел язык засеребрить,
Что<б> не прошла о нем худая слава
И не дошла до молодой жены.
Да бишь, забыла я — тебе отдать
Велел он это серебро, за то,
Что был хорош ты до него, что дочку
За ним пускал таскаться, что ее
210 Держал не строго... В прок тебе пойдет
Моя погибель. (Отдает ему мешок.)

Отец (в слезах).

До чего я дожил!

Что бог привел услышать! Грех тебе

Так горько упрекать отца родного.
Одно дитя ты у меня на свете,
Одна отрада в старости моей.
Как было мне тебя не баловать?
Бог наказал меня за то, что слабо
Я выполнил отцовский долг.

Дочь.

Ох, душно!

Холодная змия мне шею давит...

220 Змеей, змеей <опутал> он меня,
Не жемчугом. *(Рвет с себя жемчуг.)*

Мельник.

Опомнись.

Дочь.

Так бы я

Разорвала тебя, змею злодейку,
Проклятую разлучницу мою!

Мельник.

Ты бредишь, право, бредишь.

Дочь *(сымает с себя повязку)*.

Вот венец мой,

Венец позорный! вот чем нас венчал
Лукавый враг, когда я отреклася
Ото всего, чем прежде дорожила.
Мы развенчались. — Сгинь ты, мой венец!

(Бросает повязку в Днепр.)

Теперь всё кончено. *(Бросается в реку.)*

Старик *(падая)*.

Ох, горе, горе!

КНЯЖЕСКИЙ ТЕРЕМ.

СВАДЬБА. МОЛОДЫЕ СИДЯТ ЗА СТОЛОМ.
ГОСТИ. ХОР ДЕВУШЕК.

Сва т.

Веселую мы свадебку сыграли.
Ну, здравствуй, князь с княгиней молодой.
Дай бог вам жить в любви да совете,
А нам у вас почаще пировать.
Что ж, красные девицы, вы примолкли?
Что ж, белые лебедушки, притихли?
Али все песенки вы перепели?
Аль горлышки от пенья пересохли?

Хор.

Сватушка, сватушка,
10 Бестолковый сватушка!
По невесту ехали,
В огород заехали,
Пива бочку пролили,
Всю капусту полили,
Тыну поклонилися,
Верее молилися:
Веряя ль, вереюшка,
Укажи дороженьку
По невесту ехати.
20 Сватушка догадайся,
За мошоночку принимайся,
В мошне денежка шевелится,
К красным девушкам норовится.

Сват.

Насмешницы, уж выбрали вы песню!
На, на, возьмите, не корите свата.

(Дарит девушкам.)

Один голос.

По камушкам по желтому песочку
Пробегала быстрая речка,
В быстрой речке гуляют две рыбки,
Две рыбки, две малые плотицы.
30 А слышала ль ты, рыбка-сестрица,
Про вести-то наши, про речные?
Как вечер у нас красна девица топилась,
Утопая, мила друга проклинала.

Сват.

Красавицы! да это что за песня?
Она, кажись, не свадебная; нет.
Кто выбрал эту песню? а?

Девушки.

Не я--

Не я— не мы...

Сват.

Да кто ж пропел ее?

(Шопот и смятение между девушками.)

Князь.

Я знаю кто.

(Встает из-о стола и говорит тихо конюшему.)

[Она сюда прокралась.]

Скорее выведи ее. Да сведай,
40 Кто смел ее впустить.

(Конюший подходит к девушкам.)

Князь (*садится, про себя*).

Она, пожалуй,
Готова здесь наделать столько шума,
Что со стыда не буду знать, куда
И спрятаться.

Конюший.

Я не нашел ее.

Князь.

Ищи. Она, я знаю, здесь. Она
Пропела эту песню.

Гость.

Ай да мед!

И в голову и в ноги так и бьет —
Жаль горек: подсластить его б не худо.
(Молодые цалуются. Слышен слабый крик.)

Князь.

Она! вот крик ее ревнивый. *(Конюшему.)*
Что?

Конюший.

Я не нашел ее нигде.

Князь.

Дурак.

Дружко *(вставая)*.

50 Не время ль нам княгиню выдать мужу
Да молодых в дверях осыпать хмелем?
(Все встают.)

Сваха.

Вестимо, время. Дайте ж петуха.
*(Молодых кормят жареным петухом, потом
осыпают хмелем — и ведут в спальню.)*

Сваха.

Княгиня душенька, не плачь, не бойся,
Послушна будь.
(Молодые уходят в спальню, гости все расходятся,
кроме свахи и дружка.)

Дружко.

Где чарочка? Всю ночь
Под окнами я буду разъезжать,
Так укрепиться мне вином не худо.

Сваха (наливает ему чарку).
На, кушай, на здоровье.

Дружко.

Ух! спасибо.
Всё хорошо, не правда ль, обошлось?
И свадьба хоть куда.

Сваха.

Да, слава богу,
60 Всё хорошо — одно не хорошо.

Дружко.

А что?

Сваха.

Да не к добру пропели песню
Не свадебную, а бог весть какую.

Дружко.

Уж эти девушки — никак нельзя им
Не попроказать. Статочно ли дело
Мутить нарочно княжескую свадьбу.
Пойти-ка мне садиться на коня.
Прощай, кума. (Уходит.)

Сваха.

Ох, сердце не на месте!
Не в пору сладили мы эту свадьбу.

СВЕТИЦА.

КНЯГИНЯ И МАМКА.

Княгиня.

Чу — кажется, трубят; нет, он не едет.
Ах, мамушка, как был он женихом,
Он от меня на шаг не отлучался,
С меня очей бывало не сводил.
Женился он, и всё пошло не так.
Теперь меня ранешенько разбудит
И уж велит себе коня седлать;
Да до ночи бог ведает где ездит;
Воротится, чуть ласковое слово
10 Промолвит мне, чуть ласковой рукой
По белому лицу меня потреплет.

Мамка.

Княгинюшка, мужчина что петух:
Кири куку! мах мах крылом и прочь.
А женщина, что бедная наседка:
Сиди себе да выводил цыплят.
Пока жених — уж он не насидится;
Ни пьет, ни ест, глядит не наглядится.
Женился — и заботы настают.
То надобно соседей навестить,
20 То на охоту ехать с соколами,
То на войну нелегкая несет,
Туда, сюда — а дома не сидится.

Княгиня.

Как думаешь? уж нет ли у него
Зазнобы тайной?

Мамка.

Полно, не грехи:
Да на кого тебя он променяет?
Ты всем взяла: красою ненаглядной,
Обычаем и разумом. Подумай:
Ну в ком ему найти, как не в тебе,
Сокровища такого?

Княгиня.

30 Когда б услышал бог мои молитвы
И мне послал детей! К себе тогда б
Умела вновь я мужа привязать....
А! полон двор охотниками. Муж
Домой приехал. Что ж его не видно?
(*Входит ловчий.*)

Что князь, где он?

Ловчий.

Князь приказал домой
Отъехать нам.

Княгиня.

А где ж он сам?

Ловчий.

Остался

Один в лесу на берегу Днепра.

Княгиня.

И князя вы осмелились оставить
Там одного; усердные вы слуги!
40 Сейчас назад, сейчас к нему скачите!
Сказать ему, что я прислала вас.
(*Ловчий уходит.*)

Ах боже мой! в лесу ночной порою
И дикий зверь и лютый человек
И леший бродит — долго ль до беды.
Скорей зажги свечу перед иконой.

Мамка.

Бегу, мой свет, бегу...

ДНЕПР. НОЧЬ.

Русалки.

[Веселой толпою
С глубокого дна
Мы ночью всплываем,
Нас греет луна.]

Любо нам порой ночьюю
Дно речное покидать,
Любо вольной головою
Высь речную разрезать,
10 Подавать друг дружке голос,
Воздух звонкий раздражать,
И зеленый, влажный волос
В нем сушить и отряхать.

О д н а.

Тише, тише! под кустами
Что-то кроется во мгле.

Другая.

Между месяцем и нами
Кто-то ходит по земле.
(Прячутся.)

Князь.

Знакомые, печальные места!
Я узнаю окрестные предметы —

Вот мельница! Она уж развалилась;
20 Веселый шум ее колес умолкнул;
Стал жернов — видно, умер и старик.
Дочь бедную оплакал он недолго.
Тропинка тут вилась — она заглохла,
Давно-давно сюда никто не ходит;
Тут садик был с забором — неужели
Разросся он кудрявой этой рощей?
Ах, вот и дуб заветный, здесь она,
Обняв меня, поникла и умолкла...
Возможно ли?..

(Идет к деревьям, листья сыплются.)

Что это значит? листья
30 Поблекнув вдруг свернулись и с шумом
Посыпались как пепел на меня.
Передо мной стоит он гол и черен,
Как дерево проклятое.

(Входит старик, в лохмотьях и полунагой.)

Старик.

Здорово,

Здорово, зять.

Князь.

Кто ты?

Старик.

Я здешний ворон.

Князь.

Возможно ль? Это мельник.

Старик.

Что за мельник!

Я продал мельницу бесам запечным,

А денежки отдал на сохраненье
Русалке, вещей дочери моей.
Они в песку Днепра-реки зарыты,
40 Их рыбка одноглазка стережет.

Князь.

Несчастный, он помешан. Мысли в нем
Рассеяны как тучи после бури.

Старик.

Зачем вечер ты не приехал к нам?
У нас был пир, тебя мы долго ждали.

Князь.

Кто ждал меня?

Старик.

Кто ждал? вестимо, дочь.
Ты знаешь, я на всё гляжу сквозь пальцы
И волю вам даю: сиди она
С тобою хоть всю ночь, до петухов,
Ни слова не скажу я.

Князь.

Бедный мельник!

Старик.

50 Какой я мельник, говорят тебе,
Я ворон, а не мельник. Чудный случай:
Когда (ты помнишь?) бросилась она
В реку, я побежал за нею следом
И с той скалы прыгнуть хотел, да вдруг
Почувствовал, два сильные крыла
Мне выросли внезапно из-под мышек
И в воздухе сдержали. С той поры
То здесь, то там летаю, то клюю
Корову мертвую, то на могилке
60 Сижу, да каркаю.

Князь.

Какая жалость!

Кто ж за тобою смотрит?

Старик.

Да, за мною

Присматривать не худо. Стар я стал

И шаловлив. За мной, спасибо, смотрит
Русалочка.

Князь.

Кто?

Старик.

Внучка.

Князь.

Невозможно

Понять его. Старик, ты здесь в лесу

Иль с голоду умрешь, иль зверь тебя

Заест. Не хочешь ли пойти в мой терем

Со мною жить?

Старик.

В твой терем? нет! спасибо!

Заманишь, а потом меня, пожалуй,

70 Удавишь ожерельем. Здесь я жив

И сыт и волен. Не хочу в твой терем.

(Уходит.)

Князь.

И этому всё я виною! Страшно

Ума лишиться. Легче умереть.

На мертвеца глядим мы с уваженьем,

Творим о нем молитвы. Смерть равняет

С ним каждого. Но человек, лишенный

Ума, становится не человеком.
Напрасно речь ему дана, не правит
Словами он, в нем брата своего
80 Зверь узнает, он людям в посмеянье,
Над ним всяк волен, бог его не судит.
Старик несчастный! вид его во мне
Раскаянья все муки растравил!

Ловчий.

Вот он. Насилу-то его сыскали!

Князь.

Зачем вы здесь?

Ловчий.

Княгиня нас послала.

Она боялась за тебя.

Князь.

Несносна

Ее заботливость! иль я ребенок,

Что шагу мне ступить нельзя без няньки?

(Уходит. Русалки показываются над водой.)

Русалки.

Что, сестрицы? в поле чистом
90 Не догнать ли их скорей?
Плеском, хохотом и свистом
Не пугнуть ли их коней?

Поздно. Рощи потемнели,
Холодеет глубина,
Петухи в селе пропели,
Закатилась луна.

Одна.

Погодим еще, сестрица.

Другая.

Нет, пора, пора, пора.

Ожидает нас царица,

100 Наша строгая сестра.

(Скрываются.)

ДНЕПРОВСКОЕ ДНО.

ТЕРЕМ РУСАЛОК.

(Русалки прядут около своей царицы.)

Старшая русалка.

Оставьте пряжу, сестры. Солнце село.
Столбом луна блестит над нами. Полно,
Плывите вверх под небом поиграть,
Да никого не трогайте сегодня,
Ни пешехода щекотать не смейте,
Ни рыбакам их невод отягчать
Травой и тиной — ни ребенка в воду
Заманивать рассказами о рыбаках.

(Входит русалочка.)

Где ты была?

Дочь.

На землю выходила

10 Я к дедушке. Всё просит он меня
Со дна реки собрать ему те деньги,
Которые когда-то в воду к нам
Он побросал. Я долго их искала;
А что такое деньги, я не знаю —
Однако же я вынесла ему
Пригоршню ракушинок самоцветных.
Он очень был им рад.

Русалка.

Безумный скряга!

Послушай, дочка. Нынче на тебя

Надеюсь я. На берег наш сегодня
20 Придет мужчина. Береги его
И выдь ему навстречу. Он нам близок,
Он твой отец.

Дочь.

Тот самый, что тебя
Покинул и на женщине женился?

Русалка.

Он сам; к нему нежнее приласкайся
И расскажи всё то, что от меня
Ты знаешь про свое рождение; также
И про меня. И если спросит он,
Забыла ль я его или нет, скажи,
Что всё его я помню и люблю
30 И жду к себе. Ты поняла меня?

Дочь.

О, поняла.

Русалка.

Ступай же.

(Одна.)

С той поры,
Как бросилась без памяти я в воду
Отчаянной и презренной девчонкой
И в глубине Днепра-реки очнулась
Русалкою холодной и могучей,
Прошло семь долгих лет — я каждый день
О мщеньи помышляю...
И ныне, кажется, мой час настал.

⟨СЦЕНЫ
ИЗ РЫЦАРСКИХ ВРЕМЕН⟩

Мартын.

Послушай, Франц: в последний раз говорю тебе как отец: я долго терпел твои проказы; а долее терпеть не намерен. Уймись или худо будет.

Франц.

Помилуй, батюшка; за что ты на меня сердишься? Я, кажется, ничего не делаю.

Мартын.

Ничего не делаю! то-то и худо, что ничего не делаешь. Ты ленивец, даром хлеб ешь, да небо коптишь. На что ты надеешься? на мое богатство? Да разве я разбогател, сложа руки, да сочиняя глупые песни? Как минуло мне четырнадцать лет, покойный
10 отец дал мне два крейцера в руку, да два пинка в гузно, да примолвил: ступай-ка, Мартын, сам кормиться, а мне и без тебя тяжело. С той поры мы уж и не видались; слава богу, нажил я себе и дом, и деньги, и честное имя—а чем? бережливостию, терпением, трудолюбием. Вот уж мне и за пятьдесят, и пора бы уж отдохнуть да тебе передать и счетные книги и весь дом. А могу ли о том и подумать? Какую могу иметь к тебе доверенность? Тебе бы только гулять с господами, которые нас презирают да забирают в долг товары. Я знаю тебя, ты стыдишься своего состояния. Но слушай, Франц. Коли ты не переменишься, не отстанешь [от] дворян, да не примешься порядком за свое дело — то, видит бог, выгоню тебя из дому, а своим наследником назначу Карла Герца, моего подмастерья.

20

Франц.

Твоя воля, батюшка; делай, как хочешь.

Мартын.

То-то ж; смотри...

(Входит брат Бертольд.)

Мартын.

Вон и другой сумасброд. Зачем пожаловал?

Бертольд.

Здравствуй, сосед. Мне до тебя нужда.

Мартын.

Нужда! Опять денег?

Бертольд.

Да... не можешь ли одолжить полтора гильденов?

Мартын.

Как не так—где мне их взять? Я ведь не клад.

Бертольд.

Пожалуй—не скупись. Ты знаешь, что эти деньги для тебя не пропадшие.

Мартын.

10 Как не пропадшие? Мало ли я тебе передавал денег? куда они делись?

Бертольд.

В дело пошли; но теперь прошу тебя уж в последний раз.

Мартын.

Об этих последних разгах я слышу уж не в первый раз.

Бертольд.

Нет, право. Последний мой опыт не удался от безделицы—теперь уж я всё расчислил; опыт мой не может не удался.

Мартын.

Эх, отец Бертольд! Коли бы ты не побросал в алхимический огонь всех денег, которые прошли через твои руки, то был бы богат. Ты сулишь мне сокровища, а сам приходишь ко мне за милостыней. Какой тут смысл?

Бертольд.

Золота мне не нужно, я ищу одной истины.

Мартын.

А мне чорт ли в истине, мне нужно золото.

Бертольд.

Так ты не хочешь поверить мне еще?

Мартын.

Не могу и не хочу.

Бертольд.

Так прощай же, сосед.

Мартын.

10 Прощай.

Бертольд.

Пойду к барону Раулю, авось даст он мне денег.

Мартын.

Барон Рауль? да где взять ему денег? Вассалы его разорены.—А, слава богу, нынче по большим дорогам не так-то легко наживаться.

Бертольд.

Я думаю, у него деньги есть, потому что у герцога затевается турнир, и барон туда отправляется. Прощай.

Мартын.

И ты думаешь, даст он тебе денег?

Бертольд.

Может быть и даст.

Мартын.

И ты употребишь их на последний опыт?

Бертольд.

Непременно.

Мартын.

А если опыт не удастся?

Бертольд.

Нечего будет делать. Если и этот опыт не удастся, то алхимия вздор.

Мартын.

А если удастся?

Бертольд.

Тогда... я возвращу тебе с лихвой и благодарностью все суммы, которые занял у тебя, а барону Раулю открою великую тайну.

Мартын.

Зачем барону, а не мне?

Бертольд.

И рад бы, да не могу: ты знаешь, что я обещался пресвятой богородице разделить мою тайну с тем, кто поможет мне при последнем и решительном моем опыте.

Мартын.

Эх, отец Бертольд, охота тебе разоряться! Куда ж ты? — постой! Ну, так и быть. На этот раз дам тебе денег взаймы. Бог с тобою! Но смотри ж, сдержи свое слово. Пусть этот опыт будет последним и решительным.

Бертольд.

Не бойся. Другого уж не понадобится...

Мартын.

Погоди же здесь; сейчас тебе вынесу—сколько, бишь, тебе надобно?

Бертольд.

Полтора ста гульденов.

Мартын.

Полтора ста гульденов... Боже мой! и еще в какие крутые времена!

БЕРТОЛЬД И ФРАНЦ.

Бертольд.

Здравствуй, Франц, о чем ты задумался?

Франц.

Как мне не задумываться? Сейчас отец грозился меня выгнать и лишить наследства.

Бертольд.

10 За что это?

Франц.

За то, что я знакомство веду с рыцарями.

Бертольд.

Он не совсем прав, да и не совсем виноват.

Франц.

Разве мещанин недостоин дышать одним воздухом с дворянином? Разве не все мы произошли от Адама?

Бертольд.

Правда, правда. Но видишь, Франц, уже этому давно: Каин и Авель были тоже братья, а Каин не мог дышать одним воздухом с Авелем—и они не были равны перед богом. В первом семействе уже мы видим неравенство и зависть.

Франц.

Виноват ли «я» в том, что «не» люблю своего состояния? что честь для меня дороже денег?

Бертольд.

Всякое состояние имеет свою честь и свою выгоду. Дворянин воюет и красуется. Мещанин трудится и богатеет. Почтен дворянин за решеткою своей башни—купец в своей лавке...

(*Входит Мартын.*)

Мартын.

10 Вот тебе полтора ста гульденов — смотри же, тешу тебя в последний раз.

Бертольд.

Благодарен, очень благодарен. Увидишь, не будешь раскаиваться.

Мартын.

Постой! Ну, а если опыт твой тебе удастся, и у тебя будет и золота и славы вдоволь, будешь ли ты спокойно наслаждаться жизнью?

Бертольд.

Займусь еще одним исследованием: мне кажется, есть средство открыть *perpetuum mobile*...

Мартын.

Что такое *perpetuum mobile*?

Бертольд.

20 *Perpetuum mobile*, то есть *вечное движение*. Если найду вечное движение, то я не вижу границ творчеству челове-

скому... видишь ли, добрый мой Мартын: делать золото задача заманчивая, открытие, может быть, любопытное—но найти *perpetuum mobile*... о!...

Мартын.

Убирайся к чорту с твоим *perpetuum mobile*!... Ей-богу, отец Бертольд, ты хоть кого из терпения выведешь. Ты требуешь денег на дело, а говоришь бог знает что. Невозможно. Экой он сумасброд!

Бертольд.

Экой он брюзга!

(Расходятся в разные стороны.)

Франц.

10 Чорт побери наше состояние!— Отец у меня богат— а мне какое дело? 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.— Деньги! потому что деньги достались ему не дешево, так он и думает, что в деньгах вся и сила— как не так! Если он так силен, попробуй отец ввести меня в баронский замок! Деньги! деньги рыцарю не нужны— на то есть мещане— как прижмет их, так и забрызжет кровь червонцами!... Чорт побери наше состояние!— Да по мне лучше быть последним министре-
20 лем— этого, по крайней мере, в замке принимают... Госпожа слушает его песни, наливает ему чашу и подносит из своих рук...

Купец, сидя за своими книгами, считает, считает, клянется, хитрит перед всяким покупщиком: „Ей-богу, сударь, самый лучший товар, дешевле нигде не найдете“.— Врешь ты, жид.— „Никак нет, честию вас уверяю“.... Честью!... Хороша честь! А рыцарь— он волен как сокол... он никогда не горбился над счетами, он идет прямо и гордо, он скажет слово, ему верят...

Да разве это жизнь?— Чорт ее побери!— Пойду лучше в министрели.

30 Однако, что это сказал монах? Турнир в * и туда едет барон— ах, боже мой! там будет и Клотильда. Дамы обсядут

кругом, трепеща за своих рыцарей — трубы затрубят — выступят герольды — рыцари объедут поле, преклоня копьа перед балконом своих красавиц... трубы опять затрубят — рыцари разъедутся — помчатся друг на друга... дамы ахнут... боже мой! и никогда не подыму я пыли на турнире, никогда герольды не возгласят моего имени, презренного мещанского имени, никогда Клотильда не ахнет...

Деньги! кабы знал он, как рыцари презирают нас, несмотря на наши деньги...

Альбер.

10 А! это Франц; на кого ты раскричался?

Франц.

Ах, сударь, вы меня слышали... я сам с собою рассуждал...

Альбер.

А о чем рассуждал ты сам с собою?

Франц.

Я думал, как бы мне попасть на турнир.

Альбер.

Ты хочешь попасть на турнир?

Франц.

Точно так.

Альбер.

Ничего нет легче: у меня умер мой конюший — хочешь ли на его место?

Франц.

Как! бедный ваш Яков умер? отчего ж он умер?

Альбер.

20 Ей-богу, не знаю — в пятницу он был здоровешенек; вечером воротился я поздно (я был в гостях у Ремона и порядочно

подпил) — Яков сказал мне что-то. . . . я рассердился и ударил его — помнится, по щеке — а может быть и в висок — однако, нет: точно по щеке; Яков повалился — да уж и не встал; я лег не раздевшись — а на другой день узнаю, что мой бедный Яков — умрѣ.

Франц.

Ай, рыцарь! видно, пощечины ваши тяжелы.

Альбер.

На мне была железная рукавица. — Ну что же, хочешь быть моим конюшим?

Франц (*почесывается*).

Вашим конюшим?

Альбер.

10 Что ж ты почесываешься? соглашайся. — Я возьму тебя на турнир — ты будешь жить у меня в замке. Быть оруженосцем у такого рыцаря, как я, не шутка: ведь уж это ступень. Современем, как знать, тебя посвятим и в рыцари — многие так начинали.

Франц.

А что скажет мой отец?

Альбер.

А ему какое дело до тебя?

Франц.

Он меня наследства лишит. . .

Альбер.

А ты плюнь — тебе же будет легче.

Франц.

И я буду жить у вас в замке? . . .

Альбер.

Конечно. — Ну, согласен?

Франц.

Вы не будете давать мне пощечин?

Альбер.

Нет, нет, не бойся; а хоть и случится такой грех — что за беда? — не все ж конюшие убиты до смерти.

Франц.

И то правда: коли случится такой грех — посмотрим, кто кого...

Альбер.

Что? что ты говоришь, я тебя не понял?

Франц.

Так, я думал сам про себя.

Альбер.

Ну, что ж — соглашайся...

Франц.

10 Извольте — согласен.

Альбер.

Нечего было и думать. Достань ка себе лошадь и приходи ко мне.

БЕРТА И КЛОТИЛЬДА.

Клотильда.

Берта, скажи мне что-нибудь, мне скучно.

Берта.

О чем же я буду вам говорить?—не о нашем ли рыцаре?

Клотильда.

О каком рыцаре?

Берта.

О том, который остался победителем на турнире.

Клотильда.

О графе Ротенфельде. Нет, я не хочу говорить о нем; вот уже две недели, как мы возвратились—а он и не думал приехать к нам; это с его стороны неучтивость.

Берта.

Погодите—я уверена, что он будет завтра...

Клотильда.

Почему ты так думаешь?

Берта.

Потому, что я его во сне видела.

Клотильда.

И, боже мой! Это ничего не значит. Я всякую ночь вижу его во сне.

Берта.

Это совсем другое дело—вы в него влюблены.

Клотильда.

Я влюблена! Прошу пустяков не говорить... Да и про графа Ротенфельда толковать тебе нечего. Говори мне о ком-нибудь другом.

Берта.

О ком же? О конюшем братца, о Франце?

Клотильда.

Пожалуй—говори мне о Франце.

Берта.

Вообразите, сударыня, что он от вас без ума.

Клотильда.

Франц от меня без ума? кто тебе это сказал?

Берта.

Никто, я сама заметила; когда вы садитесь верхом, он всегда держит вам стремя; когда служит за столом, он не <видит> никого, кроме вас; если вы уроните платок, он всех проворнее его подымет—а на нас и не смотрит...

Клотильда.

Или ты дура, или Франц предерзкая тварь...

(Входит Альбер, Ротенфельд и Франц.)

Альбер.

Сестра, представляю тебе твоего рыцаря, граф приехал погостить в нашем замке.

Граф.

Позвольте, благородная девица, недостойному вашему рыцарю еще раз поцеловать ту прекрасную руку, из которой получил я драгоценнейшую награду...

Клотильда.

Граф, я рада, что имею честь принимать вас у себя... Братец, я буду вас ожидать в северной башне... (*Уходит.*)

Граф.

Как она прекрасна!

Альбер.

Она предобрая девушка. Граф, что же вы не раздеваетесь? Где ваши слуги? Франц! разуи графа. (*Франц медлит.*) Франц, разве ты глух?

Франц.

Я не всемирный слуга, чтобы всякого разувать...

Граф.

Ого, какой удалец!

Альбер.

Грубиян! (*Замахивается.*) я тебя прогоню!

Франц.

10 Я сам готов оставить замок.

Альбер.

Мужик, подлая тварь! Извините, граф, я с ним управлюсь... Вон!... (*Толкает его в спину.*) Чтобы духа твоего здесь не было.

Граф.

Пожалуйста, не трогайте этого дурака; он, право, не стоит...

Клотильда.

Братец, мне до тебя просьба.

Альбер.

Чего ты хочешь?

Клотильда.

Пожалуйста, прогони своего конюшего Франца; он осмелился мне нагрубить....

Альбер.

Как! и тебе?... Жаль же, что я уж его прогнал; он от меня так скоро б не отделался. Да что ж он сделал?

Клотильда.

Так, ничего. Если ты уж его прогнал, так нечего и говорить. Скажи, братец, долго ли граф пробудет у нас?

Альбер.

10 Думаю, сестра, что это будет зависеть от тебя. Что ж ты краснеешь?.....

Клотильда.

Ты всё шутишь — а он и не думает...

Альбер.

Не думает? о чем же?

Клотильда.

Ах, братец, какой ты несносный! Я говорю, что граф обо мне и не думает...

Альбер.

Посмотрим, посмотрим — что будет, то будет.

Франц.

Вот наш домик.... Зачем было мне оставлять его для гордого замка? Здесь я был хозяин, а там—слуга... и для чего?... для гордых взоров наглой благородной девицы. Я переносил унижения, я унился в глазах моих — я сделался слугою того, кто был моим товарищем, я привык сносить детские обиды глупого, избалованного повесы... я не примечал ничего..... Я, который не хотел зависеть от отца — я стал зависим от чужого... И чем это всё кончилось? — боже... кровь кидается в лицо — кулаки мои сжимаются.... О, я им отомщу, отомщу...

Как-то примет меня отец! (*Стучится.*)

Карл (*выходит*).

Кто там так бодро стучится? — А! Франц, это ты! (*Про себя.*) Вот чорт принес!

Франц.

Здравствуй, Карл; отец дома?

Карл.

Ах, Франц — давно же ты здесь не был... Отец твой с месяц как уж помер.

Франц.

Боже мой! Что ты говоришь?.. Отец мой умер! — Невозможно!

Карл.

Так-то возможно, что его и схоронили.

Франц.

Бедный, бедный старик! И мне не дали знать, что он болен! может быть, он умер с горести — он меня любил; он чувствовал сильно. Карл, и ты не мог послать за мною! он меня бы благословил . . .

Карл.

Он умер, осердясь на приказчика и выпив сгоряча три бутылки пива — оттого и умер. Знаешь ли что еще, Франц? Ведь он лишил тебя наследства — а отдал всё свое имение . . .

Франц.

Кому?

Карл.

Не смею тебе сказать — ты такой вспыльчивый . . .

Франц.

10 Знаю: тебе . . .

Карл.

Бог видит, я не виноват. — Я готов был бы тебе всё отдать . . . потому что, видишь ли, хоть закон и на моей стороне — однако, вот, по совести, чувствую, что всё-таки сын наследник отца, а не подмастерье . . . Но, видишь, Франц . . . я ждал тебя, а ты не приходил — я и женился . . . а вот теперь, как женат, уж я и не знаю, что делать . . . и как быть . . .

Франц.

Владей себе моим наследством, Карл, я у тебя его не требую. На ком ты женат?

Карл.

20 На Юлии Фурст, мой добрый Франц, на дочери Иоганна Фурста, нашего соседа . . . я тебе ее покажу. Если хочешь остаться, то у меня есть порожний уголок . . .

Франц.

Нет, благодарствуй, Карл. Кланяйся Юлии — и вот отдай ей эту серебряную цепочку — от меня на память....

Карл.

Добрый Франц! — Хочешь с нами отобедать? — мы только-что сели за стол...

Франц.

Не могу, я спешу...

Карл.

Куда же?

Франц.

Так, сам не знаю — прощай.

Карл.

Прощай, бог тебе помоги. (*Франц уходит.*) А какой он добрый малый — и как жаль, что он такой беспутный! — Ну, теперь я совершенно покоен; у меня не будет ни тяжбы, ни хлопот.

ВАССАЛЫ, ВООРУЖЕННЫЕ КОСАМИ И ДУБИНАМИ.

Франц.

Они проедут через эту лужайку — смотрите же, не робеть; подпустите их как можно ближе, продолжая косить — рыцари на вас гаркнут — и наскочут — тут вы размахнитесь косами, по лошадиным ногам — а мы из лесу и приударим... чу!... — Вот они.

(Франц с частью вассалов скрывается за лес.)

Косари *(поют)*.

Ходит вò поле коса,

Зеленàя полоса

Вслед за ней ложится.

Ой, ходи, моя коса.

Сердце веселится.

10

(Несколько рыцарей, между ими Альбер и Ротенфельд)

Рыцари.

Гей, вы — долой с дороги! *(Вассалы снимают шляпы и не трогают.)*

Альбер.

Долой, говорят вам!... Что это значит, Ротенфельд? они ни с места.

Ротенфельд.

А вот, пришпорим лошадей да потопчем их порядком....

Косари.

Ребята, не робеть..

(Лошади раненые падают с седоками, другие бесятся.)

Франц *(бросается из засады)*.

Вперед, ребята! У! у!...

Один рыцарь *(другому)*.

Плохо, брат — их более ста человек...

Другой.

Ничего, нас еще пятеро верьхами...

Рыцари.

Подлецы, собаки, вот мы вас!

Вассалы.

У! у! у!..

(Сражение. Все рыцари падают один за другим.)

Вассалы *(бьют их дубинами, косами)*.

Наша взяла!... Кровопийцы! разбойники! гордецы поганые!
Теперь вы в наших руках....

Франц.

10 Который из них Ротенфельд? — Друзья! подымите забрала —
где Альбер?

(Едет другая толпа рыцарей.)

Один из них.

Господа! посмотрите, что это значит? Здесь дерутся...

Другой.

Это бунт — подлый народ бьет рыцарей...

Рыцари.

Господа! господа!... Копья в упор!.. Пришпоривай!....
(*Наехавшие рыцари нападают на вассалов.*)

Вассалы.

Беда! Беда! Это рыцари!... (*Разбегаются.*)

Франц.

Куда вы! Оглянитесь, их нет и десяти человек!..
(*Он ранен; рыцарь хватает его за ворот.*)

⟨Рыцарь.⟩

Постой! брат.... успеешь им проповедать.

Другой.

И эти подлые твари могли победить благородных рыцарей!
смотрите, один, два, три... девять рыцарей убито. Да это ужас.
(*Лежащие рыцари встают один за другим.*)

Рыцари.

Как! вы живы?

Альбер.

Благодаря железным латам... (*Все смеются.*) Ага! Франц,
это ты, дружок? Очень рад, что встречаю тебя..... Господа
10 рыцари! благодарим за великодушную помощь.

Один из рыцарей.

Не за что; на нашем месте вы бы сделали то же самое.

Альбер.

Смею ли просить вас в мой замок дни на три, отдохнуть
после сражения и дружески попировать?....

Рыц<арь.>

Извините, что не можем воспользоваться вашим благородным гостеприимством. Мы спешим на похороны Эльсбергского принца — и боимся опоздать....

Альбер.

По крайней мере, сделайте мне честь у меня отужинать.

Рыц<арь.>

С удовольствием. — Но у вас нет лошадей — позвольте предложить вам наших... мы сядем за вами, как освобожденные красавицы. (*Садятся.*) А этого молодца, так и быть, доведем уж до первой виселицы... Господа, помогите его привязать к репице моей лошади...

ЗАМОК РОТЕНФЕЛЬДА.

(Рыцари ужинают.)

Один рыцарь.

Славное вино!

Ротенфельд.

Ему более ста лет... Прадед мой поставил его в погреб, отправляясь в Палестину, где и остался; этот поход ему стоил двух замков и ротенфельдской рощи, которую продал он за бесценок какому-то епископу.

Рыц^арь.

Славное вино! — За здоровье благородной хозяйки!..

Рыцари.

За здоровье прекрасной и благородной хозяйки!..

Клотильда.

Благодарю вас, рыцари... За здоровье ваших дам... *(Пьет.)*

Ротенфельд.

За здоровье наших избавителей!

Рыцари.

За здоровье наших избавителей!

Один из рыцарей.

Ротенфельд! праздник ваш прекрасен; но ему чего-то недостает...

Ротенфельд.

Знаю, кипрского вина; что делать — всё вышло на прошлой неделе.

Рыцарь.

Нет, не кипрского вина; не достает песен миннезингера...

Ротенфельд.

Правда, правда.... Нет ли в соседстве миннезингера; ступайте-ка в гостиницу...

Альбер.

Да чего ж нам лучше? Ведь Франц еще не повешен — кликнуть его сюда...

Ротенфельд.

И в самом деле, кликнуть сюда Франца!

Рыц^арь.>

Кто этот Франц?

Ротенфельд.

10 Да тот самый негодяй, которого вы взяли сегодня в плен.

Рыцарь.

Так он и миннезингер?

Альбер.

О! всё, что вам угодно. Вот он.

Ротенфельд.

Франц! рыцари хотят послушать твоих песен, коли страх не отшиб у тебя памяти, а голос еще не пропал.

Франц.

Чего мне бояться? Пожалуй, я вам спою песню моего сочинения. Голос мой не задрожит, и язык не отнялся.

Ротенфельд.

Посмотрим, посмотрим. Ну — начинай...

Франц (*поет*).

Жил на свете рыцарь бедный,
Молчаливый и простой,
С виду сумрачный и бледный,
Духом смелый и прямой.

Он имел одно виденье,
Непостижное уму,
И глубоко впечатленье
В сердце врезалось ему.

110 С той поры, сгорев душою,
Он на женщин не смотрел,
Он до гроба ни с одною
Молвить слова не хотел.

Он себе на шею четки
Вместо шарфа навязал,
И с лица стальной решетки
Ни пред кем не подымал.

Полон чистою любовью,
Верен сладостной мечте,
20 А. М. Д. своею кровью
Начертал он на щите.

И в пустынях Палестины,
Между тем как по скалам
Мчались в битву паладины
Именуя громко дам, —

Lumen coelum, sancta rosa!
Восклицал он, дик и рьян,
И как гром его угроза
Поражала мусульман.

Возвратясь в свой замок дальный,
Жил он строго заключен;
Всё безмолвный, всё печальный,
Как безумец умер он.

(Восклицанья.)

Рыцари.

Славная песня; да она слишком заунывна. Нет ли чего повеселее?

Франц.

Извольте; есть и повеселее.

Ротенфельд.

Люблю за то, что не унывает! — Вот тебе кубок вина.

Франц.

Воротился ночью мельник...
Жонка! что за сапоги?
Ах ты, пьяница, бездельник!
Где ты видишь сапоги?
Иль мутит тебя лукавый?
Это ведра. — Ведра? право? —
Вот уж сорок лет живу,
Ни во сне, ни на яву
Не видал до этих пор
Я на ведрах [медных] шпор.

Рыцари.

Славная песня! прекрасная песня! — ай-да миннезингер!

Ротенфельд.

А всё-таки <я> тебя повешу.

Рыц<ари.>

Конечно — песня песню, а веревка веревкой. Одно другому не мешает.

Клотильда.

Господа рыцари! я имею просьбу до вас — обещайтесь не отказать.

Рыцарь.

Что изволите приказать?

Другой.

Мы готовы во всем повиноваться.

Клотильда.

Нельзя <ли> помиловать этого бедного человека?.. он уже довольно наказан и раной и страхом виселицы.

Ротенфельд.

Помиловать его!... Да вы не знаете подлого народа. Если не пугнуть их порядком да пощадить их предводителя, то они завтра же взбунтуются опять...

Клотильда.

10 Нет, я ручаюсь за Франца. Франц! Не правда ли, что, если тебя помилют, то уже более бунтовать не станешь?

Франц *(в чрезвычайном смущении)*.

Сударыня... Сударыня....

Рыц<арь.>

Ну, Ротенфельд... что дама требует, в том рыцарь не может отказать. Надобно его помиловать.

Ры<цари.>

Надобно его помиловать.

Ротенфельд.

Так и быть: мы его не повесим — но запрем его в тюрьму, и даю мое честное слово, что он до тех пор из нее не выдет, пока стены замка моего не подымутся на воздух и не разлетятся...

Рыц^кари.>

Быть так.....

Клотильда.

Однако....

Ротенфельд.

Сударыня, я дал честное слово.

Франц.

Как, вечное заключение! Да по мне лучше умереть.

Ротенфельд.

Твоего мнения не спрашивают — отведите его в башню....

(Франца уводят.)

Франц.

Однако ж я ей обязан жизнью!

ОТРЫВКИ И НАБРОСКИ

I.

〈ВАДИМ.〉

Вадим.

Ты видел Новгород; ты слышал глас народа;
Скажи, Рогдай — жива ль славянская свобода?
Иль князя чуждого покорные рабы
Решились оправдать гонения судьбы?

Рогдай.

Вадим, надежда есть, 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.
10 Вражду к правительству я зрел на каждой встрече...
Уныние везде, торговли глас утих,
Встревожены умы, таятся пламя в них.
Младые граждане кипят и негодуют —
Вадим, они тебя с надеждой именуют...

Вадим.

Безумные! Давно ль они в глазах моих
Встречали торжеством властителей чужих
И вольные главы под иго преклоняли?
Изгнанию моему давно ль рукоплескали?..
Теперь зовут меня — а завтра может вновь...
20 Неверна их вражда, неверна их любовь,
Но я не изменю —

II.

— Скажи, какой судьбой друг другу мы попались?

В одном углу живем — а месяц не видались.

Откуда и куда? — Я шел к тебе, сестра.

Хотелось мне с тобой увидеться. — Пора.

— Ей богу, занят был. — Да чем? — Делами, службой.

Я, право, дорожу, сестра, твоею дружбой.

Люблю тебя душой, и рад бы иногда

С тобою посидеть... Но, видишь ли, беда —

Никак не съедемся: я дома, ты в карете —

10 — Но мы могли бы в свете

Видаться каждый день. — Конечно! я бы мог —

Пуститься в [знатный] «свет». Нет, нет, избави бог!

По счастью, модный круг совсем теперь не в моде.

Мы, знаешь, милая, все нынче на свободе.

Не ездим в общества, не знаем наших дам.

Мы их оставили на жертву [старикам],

Любезным баловням осьмнадцатого века.

А впрочем — не найдешь живого человека

В отборном обществе. — Хвалиться есть ли чем?

20 Что тут хорошего? Ну, я прощаю тем,

Которые, пусться в пятнадцать лет на волю,

Привыкли [нехотя] лишь к пороку [да к] полю.

Казармы нравятся им больше наших зал.

Но ты, который в век в биваках не жывал,

Который не видал походной пыли сроду —

Зачем перенимать у них пустую моду?

Какая нужда в том? — В кругу своем они

О дельном говорят, читают Жомини.

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

III.

— Насилу выехать решились из Москвы.
— Здорова ль, душенька? — Здоровы ль, сударь, вы?

— Смешно: ни надписи ни подписи — кому же?
Вдове? не может быть! Ну, кто ж соперник мой?
А! верно Сонюшке! смиреннице такой.
Пора [ей] хлопотать <о муже>.

— Ну, как живете в подмосковной?
Что Ольга Павловна? — Мы ждали, ждали вас.
Мы думали, ваш жар любовный
10 Уж и погас — —
[И с бельведера] вдаль <?> смотрели беспрестанно,
Не мчится,
Спешить бы слишком было странно —
Я не любовник, а жених.
А что ее сестра? — [Ей,] кажется, не скучно:
Эльвиров с нею неразлучно.
— Ага. — Вчера был здесь, сегодня ждем его.
Так точно, от него. Что с вами? — Ничего.
— [Ей богу,] сердце не на месте.
20 — Пожалуй, милая, вот это письмецо
Тихонько подложи. — Кому? — Моей невесте.
Да, Ольге Павловне — что смотришь мне в лицо?
Не прямо в руки ей, конечно.
Не проболтайся ж, друг сердечный.

— [Ей богу, вас понять] нельзя.

Она ведь знает вашу руку.

— Да [письмецо писал не я].

— Вот выдумали штуку!

Хотите испытать — невесту? — Как не так.

30 Мне? ревновать! избави боже.

Я всё же не дитя, [а пуще] не дурак.

— А что же?

— Браслеты я купил — прикажешь, покажу.

Вот Ольге Павловне обновка.

А знаешь ли, что я тебе скажу:

Дарю ее тебе, примерная плутовка.

— Помилуйте, да мне — и думать я не смела.

Мне совестно... я вся горю.

Покорно вас благодарю.

40 Я так... — [Послушай!] — улетела.

IV.

⟨ ПЕРЕВОД ИЗ К. БОНЖУРА. ⟩

— Она меня зовет: поеду или нет?
Всё слезы, жалобы, упреки... мочи нет —
Откланяюсь, пора — она мне надоела.
К тому ж и без нее мне слишком много дела.
Я [нынче] отыскал за Каменным мостом
Вдову с племянницей; пойду туда пешком
Под видом будто бы невинного гулянья.
Ах!.. матушка идет... предвижу увещанья...
А, здравствуйте, матан...

— Куда же ты, постой.

10 — Я шла к тебе, мой друг, мне надобно с тобой
О деле говорить...

— Я знал.

— [Возьми ж терпенье].

Мой друг, не нравится твое мне поведение.

— А в чем же?

— Да во всем — во-первых, ты жены

Не видишь никогда — вы как разведены....

Адель всегда одна — [всё дома] — ты в карете,

На скачк(к)е, в опере, на балах, вечно в свете —

Или уже нельзя с женою посидеть?

— Да право некогда...

— Ты дома б мог иметь

Обеды, вечера — ты должен бы представить

20 Жену свою везде... пора, пора исправить

Привычки прежние. — Нельзя ли сам собой

Отвыкнуть наконец от жизни холостой?

Я сделаю тебе другое замечанье...

V.

Графиня (*одна, держит письмо*).

„Через неделю буду в Париже непременно“... Письмо от двенадцатого, сегодня осьмнадцатое; он придет завтра! Боже мой, что мне делать?

(*Входит Дорвиль.*)

Дорвиль.

Здравствуйте, мой ангел, каково вам сегодня? Послушайте, что я вам расскажу — умора.... Что с вами? вы в слезах.

Графиня.

Вы чудовище.

Дорвиль.

Опять! Ну, что за беда? Всё дело останется в тайне. Слава богу, никто ничего не подозревает: все думают, что у вас водяная. На днях всё будет кончено. Вы для виду останетесь еще 10 недель шесть в своей комнате, потом опять явитесь в свет и все вам обрадуются.

Графиня.

Удивляюсь вашему красноречию. А муж?

Дорвиль.

Граф ничего не узнает. Мужья никогда ничего не узнают. Месяца через три он придет к нам из армии, мы примем его как ни в чем не бывало; одного боюсь: он в вас опять влюбится — и тогда...

Графиня.

Прочтите это письмо.

Дорвиль.

Ах, боже мой!

Графиня.

Нечего глаза таращить. Я пропала — вы погубили меня.

Дорвиль.

Ангел мой! Я в отчаянии. Что с нами будет!

Графиня.

С нами! с вами ничего не будет, а меня граф убьет.

Дорвиль.

Кто его звал? Какая досада.

Графиня.

Досада! вам досадно потому, что вам некуда будет ездить на вечер, пока не заведете себе другой любовницы (баронессы д'Овре, например. Несносная мигушка). *(Передразнивает ее.)*

10 Видите, что вы чудовище: я гибну, а вы смеетесь.

Дорвиль.

Я не допущу его до Парижа, я поеду навстречу к графу. Мы поссоримся, я вызову его на дуэль и проколю его.

Графиня.

Какой ужас! 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... и для кого?... для изверга, который не посовестился:.... оставьте меня, говорят вам, оставьте меня.

Дорвиль.

Поезжайте в свою деревню, в Британию.

Графиня.

Это зачем? Разве граф за мною не поскачет?

Дорвиль.

Скройтесь в мой замок.

Графиня.

Вот еще! а шум? а соблазн? но, может быть, вам того и надобно. Вы хотите, чтоб весь свет узнал о моем бесчестии: самолюбие ваше того требует.

Дорвиль.

Как вы несправедливы! но что же нам делать?

Графиня.

Вот до чего довели вы меня! ах, Дорвиль! я говорила вам, вы не хотели мне верить, вы поставили на своем; посмотрите, что из этого вышло.... Нечего ко мне ласкаться, подите прочь.

¹⁰ Дорвиль, Дорвиль! перестаньте. Вы с ума сошли. Ах!... стойте; какая прекрасная мысль.

Дорвиль.

Что такое?

Графиня.

Я умру со стыда, но нет иного способа.

Дорвиль.

Что ж такое?

Графиня.

После узнаете.

VI.

От этих знатных господ покою нет и нашему брату тюремщику. 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 всё кончено. А вот посадили к нам графа Конрада, так я и жизни не рад. — Я у него на посылках. Принеси —
10 то-то, скажи — то, кликни — того-то. Начальство поминутно меня требует: всё ли у тебя исправно? да не ушел ли он? да не зарезался бы он? да доволен ли он? Чорт побери знатных господ! И с тех пор, как судьи приговорили его к смерти — так тюрьма моя сделалась трактиром, — ей богу, трактиром. И друзья, и родня, и знакомые — все лезут с ним прощаться — отпирай всякому, да смотри за всеми, да не смей никого обидеть — и хоть бы что-нибудь в руку перепало — да нет, всё народ благородный — свободен от всех податей. Право, ни на что не похоже! Слава богу, что утром отрубят ему голову — а уж эту
20 ночь напляшемся... (Стучат.) Это кто стучится? (Идет к дверям и отворяет окошечко.) Что вам надобно?

Слуга (за дверью).

Отворяй, — графиня с дочерью!

Тюремщик.

А где пропуск?

Слуга (*бросает ему бумагу*).

На! скорее ж! поворачивайся!

Тюремщик.

Сейчас, сейчас! экая каторга!

*(Отворяет двери. Входят графиня и дочь ее, обе в черном
платьи. Тюремщик им низко кланяется.)*

VII.

«ПАПЕССА ИОАННА.»

Acte I.

La [papesse] fille d'un honnête artisan, étonné du son savoir, la mère, vulgaire, n'y voyant rien de bon. Gilbert invite un savant à venir voir sa [famille] fille — le prodige de famille. Préparatifs — où la mère est seule à faire tout.

La passion du sav<oir>

Le savant (*le démon du savoir*) arrive au milieu de tout le monde invité par Gilb<ert> — Il ne parle qu'avec Jeanne et s'en va. Comméragé des femmes, joie du père — soucis et orgueil de la fille. Elle fuit pour aller en Angleterre (?) étudier à l'université.

10 *Elle devant St. Simon. L'ambition.*

Acte II.

Jeanne à l'université, sous le nom de Jean de Mayence. Elle se lie avec un jeune gentilhomme espagnol [qui lui donne des distractions, dont elle triomphe]. — Amour, jalousie, duel — *en récit*. Jeanne soutient une thèse et est faite docteur. —

Jeanne prieur d'un couvent; règle austère qu'elle y établit. Les moines se plaignent...

Jeanne à Rome, cardinal, [sa gloire], le pape meurt — [Conclave] — elle est faite pape —.

Acte III.

20 Jeanne commence à s'ennuyer. Arrive l'ambass<adeur> d'Esp<agne>, son condisciple. [Elle en devient jalouse]. Leur reconnaissance. Elle le menace de l'Inquisition, et lui d'un éclat. Il pénètre jusqu'à elle. Elle devient sa maîtresse. Elle accouche entre le Colisée et le couvent de[∞]. Le diable l'emporte.

Si c'est un drame, il rappellera trop le Faust — il vaut mieux en faire un poème dans le style de Cristabel, ou bien en octaves.

VIII.

— И ты тут был?

— Расскажи как это случилось?

— Изволь — я только расплатился с хозяином и хотел уже выдти, как вдруг слышу страшный шум; и граф сюда входит со всею своею свитою. Я скорее снял шляпу, и по стенке стал пробираться до дверей, но он увидел меня <и> спросил, что я за человек. — Я Гаспар Дик, кровельщик, готовый к вашим услугам, милостивый граф, — отвечал я с поклоном — и стал пятиться к дверям, но он опять со мной заговорил и безо всякого ругательства. — „А сколько ты выработываешь в день, Гаспар Дик?“ — Я призадумался — зачем этот вопрос? Не думает ли он о новом налоге? На всякой случай я отвечал ему осторожно: „Милостивый граф, — день на день не похож; в иной выработаешь пять и шесть копеек, а в другой и ничего“. — „А женат ли ты, Гаспар Дик?“ — Я тут опять призадумался. — Зачем ему знать, женат ли я? Однако, отвечал ему смело — „Женат“. — „И дети есть?“ — И дети есть — (Я решился говорить всю правду, ничего не утаивая). — Тогда граф оборотился к своей свите и сказал: „Господа, я думаю, что будет ненастье; моя абервильская рана что-то начинает ныть. — Поспешим до дождя доехать; велите скорее седлать лошадей“. —

**ДРУГИЕ РЕДАКЦИИ,
ПЛАНЫ,
ВАРИАНТЫ**

БОРИС ГОДУНОВ.

I.

СЦЕНЫ, ИСКЛЮЧЕННЫЕ ИЗ ПЕЧАТНОЙ РЕДАКЦИИ.

1 ОГРАДА МОНАСТЫРСКАЯ.

ГРИГОРИЙ И ЗЛОЙ ЧЕРНЕЦ.

Григорий.

Что за скука, что за горе наше бедное житье!
День приходит, день проходит — видно, слышно
всё одно:
Только видишь черны рясы, только слышишь
колокол.
Днем,² зевая, бродишь, бродишь; делать нечего —
соснешь;
Ночью долгою до света всё не спится чернецу.
Сном забудешься, так душу грезы черные мутят;
Рад, что в колокол ударят, что разбудят костылем.
Нет, не вытерплю! нет мочи. Чрез ограду да бегом.
Мир велик: мне путь дорога на четыре стороны,
Поминай как звали.

30

Чернец.

Правда: ваше горькое житье,
Вы разгульные, лихие, молодые чернецы.

Григорий.

Хоть бы хан опять нагрянул! хоть Литва бы
поднялась!
Так и быть! пошел бы с ними переведаться мечем.
Что, когда бы наш царевич из могилы вдруг воскрес

¹ Следовало после сцены: „Ночь. Келия в Чудовом монастыре“. В 92 ЛБ зачеркнуто. Объяснение условных обозначений источников текста см. в комментариях.

² Dj: День.

И вскричал: А где вы, дети, слуги верные мои?
Вы подите на Бориса, на злодея моего,
Изловите супостата, приведите мне его!...

Чернец.

Полно! не болтай пустого: мертвых нам не воскресить!
Нет, царевичу иное, видно, было суждено —
20 Но послушай: если дело затевать, так затевать.....

Григорий.

Что такое?

Чернец.

Если б я был так же молод, как и ты,
Если б ус не пробивала уж лихая седина...
Понимаешь?

Григорий.

Нет, нисколько.

Чернец.

Слушай: глупый наш народ
Легковерен: рад дивиться чудесам и новизне;
А бояре в Годунове помнят равного себе;
Племя древнего¹ Варяга и теперь любезно всем.²
Ты царевичу ровесник... если ты хитер и тверд...
Понимаешь? (*Молчание.*)

Григорий.

Понимаю.

Чернец.

Что же скажешь?

Григорий.

Решено!

Я—Димитрий, я—царевич.

Чернец.

Дай мне руку: будешь царь.

¹ Жа: древнее.

² ДЖ: им.

2. ЗАМОК ВОЕВОДЫ МНИШКА В САМБОРЕ ¹

Уборная Марины.

МАРИНА, РУЗЯ УБИРАЕТ ЕЕ, СЛУЖАНКИ.

Марина (*перед зеркалом*).

Ну что ж? готово ли? нельзя ли поспешить?

Рузя.

Позвольте: наперед решите выбор трудный:
Что вы наденете, жемчужную ли нить
Иль полумесяц изумрудный?

Марина.

Алмазный мой венец.

Рузя.

Прекрасно! помните? его вы надевали,
Когда изволили вы ездить во дворец.
На бале, говорят, как солнце вы блистали.
Мужчины ахали, красавицы шептали...
10 В то время, кажется, вас видел в первый раз
Хоткевич молодой, что после застрелился.
А точно, говорят: на вас
Кто ни взглянул, тут и влюбился.

Марина.

Нельзя ли поскорей.

Рузя.

Сейчас.

Сегодня ваш отец надеется на вас.
Царевич видел вас недаром,
Не мог он утаить восторга своего,
Уж ранен он; так надобно его
Сразить решительным ударом.
20 А точно, панна, он влюблен.
Вот месяц, как оставя Краков,
Забыв войну,² московской трон,
В гостях у нас пирует он
И бесит русских и поляков.
Ах, боже мой! дождусь ли дня?...

¹ Следовало после сцены: „Краков. Дом Вишневецкого“.

² Жа: Москву.

Не правда ли? когда в свою столицу
Димитрий повезет московскую царицу,
Вы не оставите меня?

Марина.

Ты разве думаешь — царицей буду я?

Рузя.

30 А кто ж, когда не вы? кто смеет красотой
Равняться здесь с моею госпожою?
Род Мнишков — ничьему еще не уступал;
Умом — превыше вы похвал
Счастлив, кого ваш взор вниманья удостоит,
Кто сердца вашего любовь себе присвоит —
Кто б ни был <он>, хоть наш король
Или французский королевич —
Не только нищий ваш царевич,
Бог весть какой, бог весть отколь.

Марина.

40 Он точно царский сын и признан целом светом.

Рузя.

А всё ж он был прошедшею зимой
У Вишневецкого слугой.

Марина.

Скрывался он.

Рузя.

Не спорю я об этом —
А только знаете ли вы,
Что говорят о нем в народе?
Что будто он дьячок, бежавший из Москвы,
Известный плут в своем приходе.

Марина.

Какие глупости!

Рузя.

О я не верю им —
Я только говорю, что должен он конечно
50 Благословлять еще судьбу, когда сердечно
Вы предпочли его другим.

Служанка (*вбегает*).

Уж гости съехались.

Марина.

Вот видишь: ты до света
Готова пустяки болтать,
А между тем я не одета...

Рузя.

55 Сейчас, готово всё.

(*Служанки суетятся.*)

Марина.

Мне должно всё узнать.

II.

НАЧАЛО СЦЕНЫ „ЦАРСКИЕ ПАЛАТЫ“ (стр. 42), ИСКЛЮЧЕННОЕ
ИЗ ПЕЧАТНОЙ РЕДАКЦИИ.

Ксения (*держит портрет*).

Что ж уста твои
Не промолвили,
Очи ясные
Не проглянули?
Аль уста твои
Затворилися,
Очи ясные
Закатилися?...

10 Братец — а братец! скажи: королевич похож был
на мой образок?

Феодор.

Я говорю тебе, что похож.

Ксения (*целует портрет*).¹

¹ Далее как в основном тексте.

III.

ОТРЫВКИ ИЗ СЦЕНЫ „КРАКОВ. ДОМ ВИШНЕВЕЦКОГО“
(стр. 50), ИСКЛЮЧЕННЫЕ ИЗ ПЕЧАТНОЙ РЕДАКЦИИ

1.

Вместо стихов 71—73.¹

Лишь дайте мне добраться до Москвы,
А там уже Борис со мной и с вами
Расплатится. Что ж нового в Москве?

Хрущов.

Всё тихо там еще. Но уж народ
Спасение царевича проведал.
Уж грамоту твою везде читают.
Все ждут тебя. Недавно двух бояр
Борис казнил за то, что за столом
Они твое здоровье тайно пили.

Самозванец.

10 О добрые, несчастные бояре!
Но кровь за кровь! и горе Годунову!
Что говорят о нем?

Хрущов.

Он удалился
В печальные свои палаты. Грозен
И мрачен он. Ждут казней. Но недуг
Его грызет. Борис едва влачится
И думают, его последний час
Уж недалек.

Самозванец.

Как враг великодушный,
Борису я желаю смерти скорой;
Не то беда злодею. А кого
20 Наследником наречь намерен он?

Хрущов.

Он замыслов своих не объявляет,
Но кажется, что молодого сына,
Феодора — он прочит нам в цари.

¹ В 92 ЛБ зачеркнута вся сцена с Хрущовым, начиная со ст. 62 печ. редакции, со слов: Но эти кто, кончая ст. 24 печатаемого здесь отрывка.

Самозванец.

В расчетах он, быть может, ошибется.
Ты кто?

Карела.

Казак. К тебе я с Дона послан

2.

Вместо стихов 94—95.

И я люблю парнасские цветы (*читает про себя*).

Хрущов (*тихо Пушкину*).

Кто сей?

Пушкин.

Пиит.

Хрущов.

Какое ж это званье?

Пушкин.

Как бы сказать? по руски — виршеписец
Иль скоморох.

Самозванец.

Прекрасные стихи!

Я верую в пророчества пиитов.

IV.

*ОТРЫВОК, СЛЕДОВАВШИЙ ЗА СЦЕНОЙ
„ОГРАДА МОНАСТЫРСКАЯ“.*

После сцены VI.

Где ж он? где старец Леонид?
Я здесь один и всё молчит,
Холодный дух в лицо мне дует
И ходит холод по главе....
Что ж это? что же знаменует?
Беда ли мне, беда ль Москве?

Беда тебе, Борис лукавый!
Царевич тению кровавой
Войдет со мной в твой светлый дом.
10 Беда тебе! главы преступной
Ты не спасешь ни покаяньем
Ни мономаховым венцом.

V.

ЧЕРНОВАЯ РЕДАКЦИЯ ПЕРВЫХ ПЯТИ СЦЕН.

< 1. КРЕМЛЕВСКИЕ ПАЛАТЫ. >

1 действие, 20 февр. 1598.

ВОРОТЫНСКОЙ, КН. ШУЙСКИЙ¹

Наряжены смотреть мы за устройством,
А между тем и не за кем смотреть —
Москва пуста, вослед за патриархом
К монастырю пошел и весь народ —²
Как думаешь? чем кончится тревога?³ —

— Чем кончится? узнать⁴ не мудрено:
Народ еще повоюет⁵ на коленях —
Борис еще посердится немного⁶
И наконец из милости к нему
10 Принять венец смиренно⁷ согласится.
А там — а там он будет нами править
По прежнему —

Но месяц уж протек,⁸
Как заключась в обители святой
Он, кажется, покинул всё мирское,
Ни патриарх, ни думные бояре⁹

¹ Воротынской, Ростовской ² а. Народ пошел в б. бояре и народ в. И весь народ ³ Вм. ст. 1—5: а. Как думаешь? чем кончится тревога? — б. Москва пуста, вослед за патриархом | К монастырю пошел и весь народ. — | Как думаешь? чем кончигся тревога? ⁴ Это слово вписано. ⁵ по-стонет ⁶ Вм. ст. 6—8: Чем кончится? узнать не мудрено: | Борис еще посердится [немного] [поплачет] немного | Откажется ⁷ смиренный ⁸ а. По прежнему — лукавый скоморох! б. По прежнему — Но вот уж месяц боле ⁹ а. Ни патриарх, ни сонм бояр — б. Ни патриарх, ни думные бояре, | Ни ни вопли

Склонить его доселе не могли —
 Не внемлет он ни частым увещаньям¹ —
 Ни их мольбам,² ни воплю всей Москвы —
 Ни голосу³ Великого Собора.
 20 Его сестру напрасно умоляли⁴
 Благословить Бориса на державу⁵ —
 Печальная⁶ монахиня-царица
 Как он тверда, как он неумолима —
 Знать сам Борис сей дух в нее вселил.
 Что ежели Правитель в самом деле
 Державными заботами наскучил⁷
 И на престол открытый⁸ не взойдет?
 Что скажешь ты —

Скажу что понапрасну
 30 Лилася⁹ кровь царевича-младенца,
 Что если так, ¹⁰Димитрий мог бы жить. —

— Ужасное злодейство! о конечно¹¹
 Губителя раскаянье грызет!¹²
 Быть может кровь¹³ царевича святого¹⁴
 Ему шагнуть мешает на престол¹⁵ —
 * Ужасное злодейство!¹⁶ жаль однако!¹⁷ —
 Борис умен; правление его
 Покоило, величило Россию —
 Он прямо царь¹⁸ — что будет без него —

— И, не тужи — он будет государем.¹⁹
 40 Какая честь для нас, для всей России,
 Возьмет венец и бармы Мономаха
 [Вчерашний раб], татарин, зять Малюты,²⁰
 Зять палача, и сам в душе²¹ палач.²²

¹ а. Не внемлет он их увещаньям б. Не внемлет он докучным увещаньям ² а. Ни клятвам их б. Ни просьбам их ³ Ни голосам ⁴ а. Напрасно мо(лят) б. Напрасно молить его сестру ⁵ Стих вписан. ⁶ а. Стих начат: Как о(н) б. Но юная ⁷ наскуча ⁸ готовый ⁹ а. Лилася б. Стих начат: Он ¹⁰ а. Что если так б. Что и теперь ¹¹ Ужасное злодейство! но быть может ¹² а. Раскаянье влечет б. Раскаянье грызет ¹³ а. И к ступеням б. От (ступеней) ¹⁴ сегодня ¹⁵ Ст 33—34: Быть может тень царевича стоит | На ступенях московского престола ¹⁶ Стих начат: а. Но жаль б. А жаль ¹⁷ однако ж! ¹⁸ а. Но ведь избрать б. Кого ж избрать в. Прямой он царь ¹⁹ он будет на престоле ²⁰ а. Вчерашний раб, татарин б. Вчерашний раб, Малюты [ж] гнусный зять в. Вчерашний раб, татарин, внук мурзы ²¹ сам пря(мой) ²² Ст. 41—43: [Вчерашний раб], татарин, зять Малюты, | Зять палача, и сам в душе палач, | Возьмет венец и бармы Мономаха

— Да род его не знатен — мы знатнее.
Ведь ты да [я], природные князья —

— Природные, и¹ Рюриковой крови —

— Так следственно и мы б имели право
Наследовать Феодору —

Да боле,
Чем Годунов, вчерашний раб — Ну что ж,
50 Когда Борис хитрить не перестанет,²
Давай³ народ искусно волновать —
Пускай они оставят Годунова,⁴
Своих князей у них⁵ довольно — пусть
Из нас они любого изберут⁶
Себе царем —

Да хорошо б⁷ — но трудно.
Уже давно мы лишены уделов,⁸
Давно царям мы, как дворяне, служим.
Народ отвык в нас видеть древний корень⁹
Воинственных властителей своих —
60 И много нас наследников Варяга,¹⁰
А мудрено тягаться с Годуновым,¹¹
Он привязал и страхом и любовью
И славою — все русские сердца —

— Он смел — вот всё — а мы но тише! видишь,¹²
Народ идет, рассыпавшись, назад —
Пойдем скорей! узнаем¹³ решено ли.¹⁴

< 2. КРАСНАЯ ПЛОЩАДЬ. >

Неумолим! он от себя¹⁵ прогнал
Святик(те)лей, бояр и патриарха.
Они пред ним напрасно пали ниц —
Его страшит сияние престола.
О господи! кто будет нами править.

¹ мы ² а. шутить не перестанет б. хитрить еще раз (?) ³ Стих начат: Мы ⁴ а. Продолжим б. Он (?) с радостью (?) Бориса в. Пусть Годунова г. пусть он медлит ⁵ Слова: у них вписаны. ⁶ именуют ⁷ а. Нет мудрено б. Начато: Нам ⁸ Давно мы лишены уделов Этот стих вписан. ⁹ а. Народ отвык в нас видеть племя славы б. Народ отвык от племени Варягов ¹⁰ Стих вписан. ¹¹ Нет мудрено тягаться с Годуновым | хоть много нас князей ¹² слышишь ¹³ узнать ¹⁴ чем решилось ¹⁵ Слова: от себя вписаны.

— а¹ царство без царя²

Как устоит — подымется раздор,
А хищный³ хан набег опять⁴ готовит,
И явится⁵ внезапно под Москвой.
10 Кто отразит поганую орду?⁶
Кто сдвинет Русь в грозящую дружину?
О горе нам—

Но вот верховный дьяк
Выходит к нам, вещать решенье думы.
Ш шь! слушайте⁷ Щелкалова! молчать!...

Бояре⁸ собором положили⁹
В последний раз¹⁰ отведать силу просьбы.¹¹
Великий¹² патриарх —
В Кремле отпев торжественный молебен,¹³
Предшествуем хоругвями святыми,¹⁴
20 Иконами¹⁵ — Владимирской, донской,
Воздвигется; — за ним¹⁶ синклит, бояре¹⁷
И сонм дворян¹⁸ и¹⁹ выборные люди
И ты, народ московский православный,²⁰
Мы все пойдем в последний раз Бориса
25 В слезах молить — да царствует над нами!²¹
Да сжалится над сиротою Россией.²²
Идите²³ же вы с богом по домам,
Затеплите всенощную лампаду,²⁴
Молитесь — да взыдет²⁵ к небесам
30 Наш грешный [глас]²⁶ да²⁷ ниспошлет отраду
[В унынии] господь своим [рабам].

1 но 2 *Этому стиху, оставшемуся без начала, предшествовал еще один:* а. Он обещал с боярами [рядить] радеть | По прежнему — а царство без царя б. опять за державу | Пойдет раздор — а царство без царя 3 хит(рый) 4 опять набег 5 Он явится 6 а. поганые дружи(ны) б. поганые толпы в. погану силу 7 а. Послушаем б. Гей! слушайте 8 а. Бояре все б. Бояре вам 9 а. бояре положили б. в совете положили 10 *Стих начат:* На завтра 11 а. отведать завтра б. употребить молебны в употребить все силы г. все наши (?) силы 12 а. Завтра патриарх б. Да сжалится Правитель над Россией | И примет власть. Завтра патриарх в. Да сжалится над нами брат царицы | И примет власть. Завтра патриарх 13 а. Отпев торжественный молебен б. В Кремле отпев торжественный молебен | Подымется 14 хоругвию святою 15 С иконами 16 а с ним 17 синклит священный 18 а. Бояре все б. Дворяне, рать 19 все 20 а. И вы, Москвы б. И весь народ честной моско(вский) в. И все вы г. И весь народ московский, православный 21 *Ст. 24—25:* Мы все пойдем в последний раз молить | Правителя — да властвует над нами 22 а. Да царствует б. Да будет 23 Под(ите) 24 а. Да теплятся свечи б. Да теплятся у вас пред образами | Свечи в. Да теплятся лампада 25 взыдут 26 а. *Стих начат:* Молитва б. Молитвы теплый (?) (глас) в. Ваш глас г. Ваш грешный глас 27 бог

<3. ДЕВИЧЬЕ ПОЛЕ. НОВОДЕВИЧИЙ МОНАСТЫРЬ.>

Теперь¹ они пошли — к царице² в келью,
Туда вошли³ — Борис и патриарх
С толпой вельмож⁴ —

Он⁵ право слишком <?> долго
Упрямится — однако есть надежда —

Не плачь, не плачь — агу! вот бука! буке⁷
Отдам тебя — агу!⁸ не плачь, не плачь⁹ —

Нельзя ли нам пробиться за ограду?¹⁰

Нельзя, куда! — и даже в поле [тесно]¹¹,
Не только там... легко ли¹², вся Москва
10 Сперлася здесь — смотри, ограда, кровли,¹³
Все яруссы высокой¹⁴ колокольни,
Главы церквей и самые кресты¹⁵
Унизаны народом любопытным.¹⁶
Но что за шум, послушай, что за шум,¹⁷
Смотри, смотри! все¹⁸ падают как волны,¹⁹
За рядом ряд,²⁰ еще — ну, брат,
Дошло до нас — скорее ж на колени.²¹

(Вой и плач.)

Ах смилуйся, отец наш,²² властвуй нами!

Народ завыл.... О чем ты плачешь, баба?

20 А как нам знать? то ведают бояре,²³
Не нам чета! — ну вот, как должно плакать,

¹ Это слово вписано. ² к царицы ³ Туда вошел ⁴ И несколько вельмож ⁵ а. Борис б. Он всё в. Правитель ⁶ а. он долго б. как он долго в. он право долго ⁷ Не плачь, не плачь — а то сейчас я буке ⁸ Это слово вписано. ⁹ Ст. 5—6 добавлены одновременно со ст. 19—23. ¹⁰ хоть к ограде ¹¹ Нельзя — и в поле даже душно ¹² а. Не только там... см(отри) б. Не только там... здесь ¹³ а. Сперлася здесь — смотри, ограды, церковь, б. Сперлася здесь — смотри кругом в. Сперлася здесь — смотри кровли | Зубчатые ¹⁴ И яруссы витые ¹⁵ а. И кровли всех церквей кипят народом б. И кровли и кресты кипят народом ¹⁶ а. Унизаны и движутся безмолвны б. Унизаны народом! Патриарх <?> ¹⁷ Но слышишь ли, какой чудесный шум ¹⁸ а. там б. вой <?> ¹⁹ а. Смотри, смотри! как волны упадает | Народ б. Смотри, смотри! упали там как волны ²⁰ Стих начат: а. Еще б. Дошл(о) <?> ²¹ а. Дошло до нас — [ско(рее)] что сделать б. Дошло до нас — скорее ж на колени | [Смотри] Там ²² Ах смилуйся, отец, будь ²³ Ох, дядюшка, не нам о том

Так и притих!¹ вот бука съест тебя,²
Плачь, баловень!

Все плачут! — посмотри!³
Заплачем⁴ же и мы —

И силюсь, брат,
Да не могу⁵ —

Дай ущипну тебя,
Иль вырву клоч из бороды.

Молчи,
Не⁶ во время ты шутишь —
Нет ли луку,
Потрем глаза —

Нет, я слюней намажу.⁷
Отец, отец!⁸ мы бедны, бедны, сиры,⁹
30 Прими венец! мы все твои рабы —¹⁰

Что там еще —

Да кто их разберет.¹¹

Он восприял¹² венец,¹³ он согласился.
Борис¹⁴ наш царь — царь! слава! слава! слава!

< 4. КРЕМЛЕВСКИЕ ПАЛАТЫ. >

ШУЙСКИЙ, ВОРОТЫНСКИЙ, ЩЕЛКАЛОВ, ПАТРИАРХ ИОВ, ГОЛИЦЫН.

Внемлите: — ты владыка, вы бояре¹⁵,
Обнажена моя душа пред вами,¹⁶

¹ Ст. 21—22: а. Не нам чета! — ну что же, баловник | Ты присмирел б. Не нам чета! — ну что же, как не нужно | Так и притих! ² а. вог я тебя ужо б. вот буке ³ Вм. ст. 19—23: Будь нам царем! — Все плачут — посмотри ⁴ а. Заплачь б. Что ж плачь ⁵ Я силюсь, нет, | Я не могу ⁶ Ну ⁷ Вм. ст. 25—27: а. Да не могу — Я также — Нет ли луку | Потрем глаза — [я хоть] нет я слюней намажу б. Да не могу — [хоть] дай ущипну тебя | [Дай] Иль выдеру [я] хоть клоч из бороды | [Ну не дури ж] [Ну не смехи] Ох не смехи, а я... брат, нет, Нет! я слюней глаза себе намажу — в. Дай ущипну тебя, иль вырву клоч | Из бороды — [Ах не] Ах полно, не смехи ⁸ Ох, ох, отец! ⁹ мы сиры, бедны, бедны ¹⁰ а. Стих начат: Ох будь б. Будь нам царем, мы все твои рабы в. Прими венец! ох, дети мы <твои> ¹¹ а. Что там еще — Не вижу и не слышу б. Что там еще — Не вижу я не ¹² Борис приял ¹³ корону <?> ¹⁴ Стих начат: Он ¹⁵ Ты, праведный владыка, вы бояре ¹⁶ Стих начат: а. Вы видете или дели б. Огкрою

Вы видите,¹ что я приемлю власть
Великую со страхом и смиреньем! —
Наследую² могущим Иоаннам³ —
Наследую и ангелу царю
О праведник, о мой отец державный,
Возри с небес на слезы слуг твоих,⁴
И ниспошли⁵ тому кого любил
10 Священное на власть благословенье,⁶
Да правлю я во славе⁷ свой⁸ народ!
Да буду благ и праведен как ты! . . .
Вонми, господь, молению царя.⁹
От вас я жду содействия, бояре,
Служите мне как вы царю служили,¹⁰
Когда служил¹¹ я с вами наравне,
Неизбранный еще народной волей —

Шуйский.

О государь, мы все твои рабы,¹²
Не изменим присяге, нами данной.

Бояре.

20 Не изменим, мы верные рабы —

Годунов.

Теперь пойдем поклонимся гробам
Почиющих властителей России,¹³
А там¹⁴ сзывать¹⁵ весь добрый мой народ¹⁶
На царский пир:¹⁷ от первого¹⁸ вельможи
до нищего слепца¹⁹
Всем вольный ход в великие палаты,
Все званые: все гости дорогие —

Ты угадал —

А что —

¹ Вы видели ² Стих начат: Мне ль ³ а. Наследую могущим Иоаннам | Прославившим державною рукой б. Наследую могущим Иоаннам — | Прославившим под скипетром своим | Столь много воскресшую Россию в. Наследую могущим Иоаннам — | Прославившим под скипетром своим | Столь много лет страдавшую Россию ⁴ а. Возри с небес на прежнего <слугу> | И осени его благословеньем б. Возри с небес на слезы [сокрушенье] слуг твоих | И осени своим благословеньем ⁵ Пошли с небес ⁶ Стих начат: а. На свой б. На власть в. Великое на власть благословенье ⁷ со славой ⁸ твой ⁹ Услышь, господь, царя Стих вписан. ¹⁰ Стих вписан. ¹¹ Как заседал ¹² мы верные рабы ¹³ Вм. ст. 21—22: Теперь пойдем молиться на гробах | Почиющих властителей России | Поклонимся мы праху Иоаннов ¹⁴ а. А там б. Потом ¹⁵ созвать ¹⁶ а, сзывать на мой б. сзывать весь мой народ на пир ¹⁷ а. Все званые б. Открытый пир в. На общий пир ¹⁸ а. первого б. светлого ¹⁹ а. До нищего последнего все званые б. До бедного в. <нрзбр.> г. до бедного холопа

— Да там; намедни,¹

Ты помнишь —

Нет, не помню ничего —

30 Когда народ² пошел в Девичье поле
И мы одни³ шатались⁴ по Москве,
Ты говорил...

— [Теперь] не время помнить,
Здоровее бывое забывать.⁵

(Шум за <нрзбр>.)

Но чу! народ приветствует царя,⁶
Отсутствие мое заметить могут,⁷
Иду за ним.

Лукавый царедворец!⁸

<5. НОЧЬ. КЕЛЬЯ В ЧУДОВОМ МОНАСТЫРЕ.>

А. Последняя редакция черновика.

ЯВЛЕНИЕ 4.

— ЧУДОВ МОНАСТЫРЬ. НОЧЬ.

ЛЕТОПИСЕЦ ПИШЕТ, ГРИГОРИЙ СПИТ.

Еще одно последнее сказанье
И летопись окончена моя —
Исполню долг, мне богом завещанный,
Заветный⁹ долг — не даром многих лет
Свидетелем¹⁰ господь меня поставил¹¹
И книжному искусству вразумил.¹²
Передаю грядущим временам
[[Правдивую] времен минувших [повесть].
Когда-нибудь¹³ монах трудолюбивый¹⁴

¹ а. Ты угадал — А что — Намедни б. Ты угадал — А что, скажи — Намедни ² а. Ты говорил б. Когда Москва ³ А я с то(бой) ⁴ гуляли ⁵ Советую что сказано забыть ⁶ а. Народ приветствует царя и вопит б. Народ приветствует царя, пойдем в. Народ приветствует царя, иду ⁷ а. Стих начат: Пойдем он <?> б. Иду за ним: отсутствие заметит ⁸ а. Лукавый князь! надменный царедворец! б. Лукавый князь! лукавый царедворец! ⁹ Священный ¹⁰ Стих начат: Он ¹¹ Ст. 4—5: а. Начато: Ты много б. Начато: О много в. В течение мятежных многих лет | Свидетелем, господь, меня поставил ¹² а. И грамоте б. И грамотой бессмертной <?> просветил в. И грамотой измлада [просветил] вразумил г. И грамотой мой разум просветил | Дабы ¹³ Современем ¹⁴ чернец благодетельный

- 10 Найдет ее¹ в хранительной пыли,²
 И засветив лампаду в темной кельи,
 Прочтет меня и сотворит молитву³ —
 И может быть меня он перепишет⁴
 Для чтенья <?> христиан —⁵
 Да ведают судьбу страны родной,
 Своих царей усердно поминают
 За их труды, за славу, за добро,
 А за грехи — за темные деянья
 [Пречистую] смиренно умоляют.
- 20 Но близок день, лампада догарает.
 Еще одно ужасное преданье,
 И в памяти навеки успокою
 Земное всё — Как быстро, как неясно⁶
 Минувшее проходит⁷ предо мной...
 Давно ль оно неслось, событий полно,⁸
 Как океан, усеянный волнами,⁹
 И так теперь¹⁰ безмолвно, безмятежно...
 Передо мной опять выходят люди,¹¹
 Уже¹² давно покинувшие мир,
- 30 Властители,¹³ которым был покорен¹⁴ —
 И недруги и старые друзья,
 Товарищи моей цветущей жизни
 И в шуме битв и в сладостных <?> беседах.¹⁵
 Но где же их знакомый лик и глас,¹⁶
 И действия¹⁷ и страсти —
 Немного слов доходят до меня¹⁸ —
 Чуть чуть их след ложится легкой тенью.¹⁹
 И мне давно, давно пора за ними²⁰ —
 Борис, Борис! престола ты достиг.²¹
- 40 Исполнились надменные желанья,
 Вокруг тебя послушные рабы,

¹ а. Найдет в пыли б. Найдет меня в пыли ² хранимую в пыли
³ Ст. 11—12: И затворясь в уединенной кельи | Как я зажжет лампаду;
 Потом ст. 11 поправлен: И засветив как я; Ст. 12 поправлен: а. Затеplit
 он б. С молитвою в. Как я г. прочтет меня перед лампадой)
⁴ а. И хартию мою б. И хартию быть может перепишет ⁵ а. Для христиан
 б. И ради православных ⁶ Как тускло, безмятежно ⁷ Бурливые прох(одят)
⁸ Стих начат: а. Я пережил б. Давно ль года ⁹ а. Как бурное волнами
 б. Как бездной в. Как стаяй волн кипящий океан г. Как океана — шумных
 волн д. Как океан, засеянный волнами ¹⁰ И так оно теперь ¹¹ выходит
 людный ¹² Давно ¹³ И те кн(язья) ¹⁴ которым поклонялся ¹⁵ После
 этого стиха вставлено и зачеркнуто: Как ласки их мне радостны бывали, |
 Как живо жгли мне сердце их обиды ¹⁶ а. их лица [оживая] жи-
 вают б. Но где же их знакомый голос в. Но где же их знакомый лик и страсти
¹⁷ И мощные ¹⁸ Ст. 36—37 в обратном порядке. ¹⁹ Чуть слабый след
 от их ²⁰ После этого стиха было начато: а. Они дав(но) б. Уж в. Я с изн(сва
 г. В двойне живу ²¹ Борис, Борис! ты на престоле

Всё с трепетом твоей гордыне служит,¹
 Никто тебе напомнить не дерзает²
 О жребии³ царевича... никто,⁴
 И ты забыл младенца кровь святую...
 А между тем безмолвное перо
 Здесь на тебя донос ужасный⁵ пишет⁶
 И не уйдет злодейство от суда⁷
 И на земле, как в вышних перед богэм.⁸

50 Всё тот же сон! чудесно! в третий раз —
 Проснулся я⁹ — а всё перед лампадой
 За хартией святой старик сидит
 И во всю ночь он не смыкал очей!...
 Как я люблю его спокойный лик,¹⁰
 Когда душой в минувшем¹¹ погружен —
 Он летопись свою ведет — я часто
 Угадывать хотел — о чем он пишет¹² —
 О битвах ли, о казнях Иоанна,
 О мятежах новгородской воли,
 60 О [гибельном] владычестве татар,
 О славе ли¹³ святой Руси? Напрасно,
 Всё¹⁴ тот же <вид> холодный, величавый,
 Ни на челе высоком, ни во взорах
 Нельзя прочесть его заветных дум¹⁵ —
 Так мудрый¹⁶ дьяк в приказах¹⁷ поседелый
 Спокойно зрит на правых и не правых,¹⁸
 Добру и злу внимая¹⁹ равнодушно,
 Не ведая ни гнева ни любви.

Проснулся ты —

¹ а. Все с трепетом тебе б. Все с трепетом твоей гордыне служат | Они тебя славят ² не посмеет ³ О гибели ⁴ а. Лишь совести быть может тайный ропот б. Лишь лишь совесть может быть в. Лишь совести недремлющ ⁵ безм(олвный) ⁶ Здесь о тебе в безмолвной <келье> пишет ⁷ а. И не уйдуг земн(ые) б. И не уйдут счастливые ⁸ а. И на земле от суда людск(ого) б. И на земле от мовы в. И на земле, как там пред выш(ним богом) ⁹ а. Всё тот же сон — б. Проснусь, гляжу — ¹⁰ а. Как я люблю глядеть б. Как я люблю его смиренный лик в. Как я люблю его спокойный лик | И тихой взор и важное смиренье г. Как я люблю его спокойный лик | И важный взор и тихое смиренье д. Как я люблю его спокойный лик | И ясный взор и хладное терпе(нье) ¹¹ в прош(едшем) ¹² Ст 56—57: а. Он летопись свою ведег — я часто | Хотел бы знать, о чем теперь он пишет б. Он летопись свюю ведег — желал | Я угадать, о чем теперь он пишет ¹³ О мирны(х) ¹⁴ Стих начат: Его ¹⁵ Ст. 63—64: Всё тог же <вид> и на челе его | Ничто не изменяет мыслей ¹⁶ думный ¹⁷ в приказе ¹⁸ а. Глядит б. Зрит в. Глядит равно на правых и виновных | Не ведая г. В суд(е?) д. [Гляди] взирает равнодушно | На зло и благо е. Глядит равно на правых и не правых ¹⁹ внимает

70 Святой отец —
Благослови меня

Благослови господь
Тебя и днесь и присно и вовеки —

Святой отец, от вечера до утра¹ —
Ты всё писал² и сном не позабылся,³
А мой покой встревожен был мечтаньем.⁴
Три раза в ночь злой враг будил меня.
Мне снилось, что лестница крутая
Меня вела на башню — с башни той
Мне виделась Москва как муравейник.
Народ шипя на площади ст<о>ял
80 И на меня указывал со смехом —
И тот же сон три раза видел я —
И три раза я падал с той же башни,
Пречудный сон!...

Младая кровь играет,⁵
Смиряй себя молитвой и постом,
И сны твои видений райских будут⁶
Исполнены — доныне если я,
На хладный одр монаха отходя,⁷
Не сотворю молитвы долгой — враг
Мой слабый сон мечтаньями смущает.⁸
90 Мне чудятся то светлые⁹ пиры,
То ратный стан и схватки боевые,¹⁰
Безумные утехы шалых¹¹ лет —

Ты часто сам об них воспоминаешь¹²
И я люблю,¹³ отец, тебе внимать!...
Как весело¹⁴ провел свою ты юность!¹⁵
Ты воевал под башнями Казани,¹⁶
Ты видел блеск и роскошь Иоаннов,¹⁷
Ты рать Литвы при Шуйском отражал.¹⁸

¹ а. Святой отец, ты до утра б. Святой отец, ты с вечера до утра ² Ты всё сидел ³ Ты всё писал — и [сон] сном не позабылся | Знать ⁴ А мой покой исполнен был мечтаньем ⁵ Отдельно на полях: соблазны разны ⁶ И сны твои видений райских полны ⁷ Стих вписан. ⁸ а. Стих начат: На м(?) б. Мне грешные мечтанья посылает в. Мне шумные мечтанья насылает г. Мне тайные (?) мечтанья насылает ⁹ греш(ные) ¹⁰ а. То битвы стан б. То ратный стан, то схватки боевые ¹¹ юных ¹² Ты днем об них, отец, воспоминаешь ¹³ Стих начат: а. Ты б. Пове ¹⁴ Как счастье ¹⁵ младость ¹⁶ Ты ратовал под башнями Казани ¹⁷ а. Ты видел двор великих Иоаннов б. Ты видел блеск роскошных Иоаннов в. Ты видел блеск и пышность Иоаннов; Ст. 96—97 в обратном порядке. ¹⁸ а. Стих начат: Ты Пскова б. Ты рать Литвы [от] у Пскова поражал

И в памяти навеки успокою
Земное всё — в могилу нисходя,
Оставляю труд¹ смиренный, безымянный,
Исполню долг мне богом завещанный

2. Первоначально в м. стихов 7—19.

Передаю я внукам православных²
Правдивую времен минувших повесть³
Да ведают судьбу страны родной,⁴
Своих⁵ царей усердно поминают
За их труды, за славу, за добро,⁶
А за грехи — за темные⁷ деянья⁸
[Пречистую] смиренно умоляют.⁹

3. Первоначальная редакция стихов 11—13.

И в келии до утра затворясь,¹⁰
Сии листы лампадой озарит¹¹
И сотворив¹² усердную молитву,¹⁸
Прочтет мои¹⁴

4. Первоначально в м. стихов 20—49.¹⁵

Но близок день, лампада догорает,
Еще одно ужасное преданье.
Борис, Борис! престола ты достиг,
Исполнились надменные желанья,¹⁶

¹ а. Смиренный труд б. Мой долгой <труд> ² а. Поведаю потомкам б. Поведаю я внукам ³ а. Я повесть об отцах б. Заветные годов минувших в. Минувших дней заветные дела ⁴ а. Да ведают судьбу земли б. Да ведают судьбу своих отцов ⁵ Стих начат: Да ⁶ а. Благодарят за добрые <дела> б. Благодарят за славу в. За их любовь, за благо, за добро г. За их любовь, за славу, за добро ⁷ их темные ⁸ а. А за грехи — свя<гую> деву б. А за грехи — пречистую, святых ⁹ а. Стих начат: Моля б. Спасителя Христа в. Христа и Спаса г. Марию деву молят ¹⁰ а. Стих начат: На б. Как я затворник мирный в. Средь келии ¹¹ а. Как я зажжет б. Над хатией моей зажжет лампаду в. Зажжет свою лампаду ¹² сотворя ¹³ Молитву соговори ¹⁴ Стих начат: Мои ¹⁵ Варианты см. под окончательной редакцией черновика, ст. 20—49. ¹⁶ И т. д. ст. 41—49.

5. Первоначальная редакция стихов 30—33.

Князья, враги¹ и старые друзья,
Товарищи мои в пирах и битвах²
И сладостных семейственных беседах.³

6. Незаконченная правка со стиха 41.

Вокруг его послушные рабы,
Всё с трепетом его гордыне служит,
Но счастья нет его душе преступной
И в ке<лии> безвестное перо
5 Здесь на <него> донос безмолвный пишет —

7. Первоначально в м. стихов 50—74.

Три раза в ночь злой враг⁴ будил меня.⁵
Мне снилось, что лестница крутая⁶
Меня вела⁷ на башню — с башни той⁸
Мне виделась Москва⁹ как муравейник.
Народ шипя на площади ст<оял>¹⁰
И на меня указывал со смехом —¹¹
И тот же сон три раза видел я —¹²
И три раза я падал с той же башни.¹³
Чудесный сон — покрытый холодным потом
10 Проснусь — гляжу¹⁴ — а всё перед лампадой
За хартией¹⁵ святой старик сидит
И во всю ночь он не смыкал очей!...¹⁶

8. Прозаическая запись.

Приближаюсь к тому времени когда перестало земное быть
для меня занимательным.

¹ Властители ² а. Товарищи моих начальных лет б. Товарищи мои в <нрзбр.> <нрзбр.> в битвах ³ а. В пирах? б. И в дружеств ⁴ злой сон ⁵ Три раза в ночь — гр<?> ⁶ а. Мне снился бой б. Кровавый бой три раза мне приснился в. Мне снился бой, и лестница крутая г. Приснилось мне, что с Кремля ⁷ ведет ⁸ с высоты ⁹ Стих начал: а. Я видел б. Как в. И видел я народ г. И видел я Москву ¹⁰ а. Народ в толпах на площади кипел б. Народ шумя на площади кипел ¹¹ а. Стих начал: И мне б. И кланялся мне а я <?> смеялся? в. И предо мной ¹² а. И с высоты влр<уг> я летел и падал б. И страшно мне на башне становилось в. [Вдруг <?>] Вниз я летел и падал г. И тот же сон — проклятый?; Ст. 7 вписан. ¹³ а. Всё тот же сон — объят холодным погом б. Всё тот же сон — покрытый холодным потом в. чудесный сон г. трижды ¹⁴ Проснусь — а он ¹⁵ Стих начал: Свя<той> ¹⁶ а. И летопись пишет б. То думает, то пишет в. [В] Ужели во всю ночь г. И во всю ночь он не смыкал очей! | Минувших лет от пишет повесть и т. д., ст. 54—74.

VI.

ПОДГОТОВИТЕЛЬНЫЕ ЗАМЕТКИ.

Убиение св. Димитрия. Чиновники Владим. Загрядской и Никиф. Чепчугов не согласились. — Дядька царской, окольничий Андрей Луп-Клешнин предложил дьяка Михайло Битяговского. Сын его Данило, плем. Никита Качалов, мамка царевича Василиса Волохова, сын ее Осип. (убийцы.) Кормилица Дим. Ирина Жданова.

1591 мая 15. — Судьи: Клешнин и кн. Вас. Ив. Шуйский, младший брат погибшего кн. Андрея Ш., дьяк Вылузгин. 19 мая с крутицким митрополитом (Геласий) являются в Углич в церк. св. Преображения. Геласий просит прощения за вдов. царицу. Царицу постригают в пустыню св. Ник.〈олая〉 на Выксе.¹

1598. Государств. дьяк и печатник Василий² Щелкалов требует присяги во имя Думы боярской. Избр. Годунова.

Ссылки и казни 1584—87. Митрополит Дионисий мудрый Грамматик замышляет с кн. Шуйскими о разводе Феодора с Ириною. По клевете взяты под стр.〈ажу〉 кн. Татевы, Урусовы, Колычевы, Быкасовы, друзья кн. Шу. Кн. Андр. Ив. Ш. Псковской сослан в Каргополь, других заточили в Буй-город, в Галич, в Шую и в Сибирь.³ Кн. Ив. Татева в Астрахань. Купцам отсекли головы. Дионисий и Варлаам — заточены 1-ый в мон. Хутынской, 2-ой в Антониев Новог.〈ородский〉. К.〈нязь〉 Ш. удушен.

1584. *Верховная дума.* Кн. Мстиславский, старший боярин и воевода. Никита Роман.〈ович〉 Юрьев, дядя госуд., брат Анастасии. Кн. Шуйский Пск 〈овской〉, Бельский, любимец Грозного. Годунов, зять М люты Скуратова. —

Феодор царств. 14 лет.

После убийст. Дим. до избр. Год. 7 лет.

Князя Рюр.〈икова〉 пл.〈емени〉 Шуйский, Сицкий, Воротынской, Ростовский, Телятевский и пр.

¹ Последние две фразы добавлены после написания следующего абзаца.

² Государств. дьяк Андрей.

³ Слова: и в Сибирь вписаны на полях со знаком N3

VII.

ПЛАН ТРАГЕДИИ.

Год. в монастыре. Толки князей — вѣсти — площадь, вѣсть о избрании. [*Год.* Юродивый] — Летописец. Отрепьев — бегство Отрепьева.

Год. в монастыре. Его раскаянье — монахи беглецы. *Год.* в семействе. —

Год. в совете. Толки на площади. — Вести об изменах, смерть Ирины. — *Год.* и колдуны.

Самозванец [посреди] перед сражением. —

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

Пушкин и Плещеев на площади — письмо Дмитрия — вече — убиение царя — самозванец [принимая] въезжает в Москву —

VIII.

СПИСОК ДЕЙСТВУЮЩИХ ЛИЦ ДЕВЯТИ СЦЕН ПЕРВОНАЧАЛЬНОЙ РЕДАКЦИИ, СОСТАВЛЯВШИХ ПЕРВУЮ ЧАСТЬ.

Действующие лица в I-ой части.

Борис Годунов, *царь*
Патриарх Иов
Игумен *Чудова монастыря*
Пимен *летописец*
Григорий Отрепьев
В. Шуйский¹ } *князя Рюриковой крови*
Воротынский }
Василий Щелкалов, *верховный дьяк*
Мисаил } *монахи*
Варлаам }
Злой чернец
Хозяйка *корчмы*
Сторожевые приставы
Народ

¹ В. добавлено позднее.

IX.

ВАРИАНТЫ К ОСНОВНОЙ РЕДАКЦИИ.

1. Заглавие:

Комедия о царе Борисе и о Гришке Отрепьеве. 1825. Ж, ЛБ¹

Комедия о настоящей беде Московскому государству, о царе Борисе и о Гришке Отрепьеве — писано бысть Алексашкою Пушкиным² в лето 7333 на³ городище Воронице. О

Комедия о настоящей беде Московскому государству, о царе Борисе и о Гришке Отрепьеве. Писал раб божий Алекс. сын Сергеев Пушкин в лето 7333 на городище Воронице. (Письмо к П. А. Вяземскому 13 июля 1825.)

Драмматическая повесть

О⁴

2. Посвящение. Отсутствует всюду, кроме БГ.

I КРЕМЛЕВСКИЕ ПАЛАТЫ.

Заголовок: 1598 года, 20 февр.

Кремлевские палаты

Ж, ЛБ, Д

1	Наряжены Москву мы вместе ведать	Жа
52—53	На всё глядел очами Годунова, На всё	Жа
54	Пускай его уверил я во всем	Ж, ЛБа, Д
62	И в петлю лезть не захочу я даром	Ж, ⁵ ЛБ, Д
82	Своих царей у них довольню, пусть	Жа
84	Да, много нас наследников Варяга	Ж, ⁶ ЛБ, Д

¹ ЛБ, где не оговорено иначе, означает рукопись 92 ЛБ.

² сочинение В <нрзбр.> Палицына

³ В

⁴ Возможно, что это проект подзаголовка к какому-то заглавию.

⁵ Сверху Жуковским надписано: соглашуся.

⁶ Сверху Жуковским надписано: не мало.

II. КРАСНАЯ ПЛОЩАДЬ.

- 17 Да сонм бояр, да выборные люди Жа
20 Да сжалится над сирью Москвой БГ

III. ДЕВИЧЬЕ ПОЛЕ. НОВОДЕВИЧИЙ МОНАСТЫРЬ.

- 19 Будь наш отец, наш царь!
Один (*тихо*).
О чем мы плачем? Ж, ЛБ

(*Вся сцена выпущена в БГ.*)

IV. КРЕМЛЕВСКИЕ ПАЛАТЫ.

- 25—26 Да здесь, наместни,
Когда народ Жа

V. НОЧЬ. КЕЛЬЯ В ЧУДОВОМ МОНАСТЫРЕ.

Заголовок: 1603 года

Ночь. Келья в Чудовом монастыре Ж, ЛБ, МВ

- 18 В моих трудах я сызнава живу, Жа
24 Немного слов доходит до меня, БГ, МВ
32 Как я люблю его спокойный лик Жа
86 Нас издали пленяют слава, роскошь БГ
93 Противу них? Никто. А что же? Часто БГ
94 Златой венец тяжел им становился: БГ
102 А грозный царь игумном богомольным. БГ
104 Тогда в ней жил Кирилл многострадальный, Жа
В ней жил тогда Кирилл косноязычный, МВ
112 Он говорил игумну и всей братье: БГ
118 И схимию честную восприму, Ж, ЛБ, МВ
126 Он вздыхал о мирном житии БГ, МВ
135 К его одру, ему едину зримый, Жа
К его одру, царю едино зримый, БГ
156 На некое был услан послушанье, ЛБб,¹ МВ
160 Спешу туда ж — а там уж весь народ Жа
166 Вдруг между них, свиреп, от злости бледен, БГ

¹ См. об этой поправке в комментариях, стр. 428.

- 174 «Покайтесь!» народ им загремел: Ж, ЛБа, БГ, МВ
 183 Я летопись свою; с тех пор я мало БГ
 184 Входил в дела мирские. Брат Григорий, Жа
 195 К заутренне... благослови, господь.. Жа
 К заутрене... Благослови, господь БГ
 200 А между тем отшельник в темной келье БГ

VI. ПАЛАТЫ ПАТРИАРХА.

- 2 Убежал, святой владыка. БГ
 15 Или дяку Ефимьеву; Ж, ЛБа, БГ
 16 Этака ересь! БГ
 19 Ересь, святой владыка, сушая ересь БГ

VII. ЦАРСКИЕ ПАЛАТЫ.

- 6 Желал бы знать, чего желает он? Жа
 12 Даров любви, но только утолим Жа
 24 Она любить умеет только мертвых. Жа
 52 Единое, случайно заведется, Жа
 55 Как молотком, стучит в ушах упреком, Ж, ЛБа, БГ

VIII. КОРЧМА НА ЛИТОВСКОЙ ГРАНИЦЕ.

Заголовок: Мисаил и Варлаам, бродяги в виде чернецов;
 ЛБб, БГ

Мисаил.

- 13-15 Спасибо, родная, бог тебя благослови.
(Монахи пьют; Варлаам затягивает песню:
Ты проходишь дорогая и пр.)
(Григорию.) Что же ты не подтягиваешь да и
 не потягиваешь? Ж, ЛБа

Мисаил.

- Спасибо, родная, бог тебя благослови.
(Монахи пьют; Варлаам затягивает песню:
Ах, любя ты, любя моя,
Посмотритка ты, любя, на меня...)
(Григорию.) Что же ты не подтягиваешь да и
 не потягиваешь? ЛБб

Мисаил.

- Спасибо, родная, бог тебя благослови. *(Поет.)*
Как во городе было во Казани...

- Что же ты не подтягиваешь да и не потягиваешь? БГ
- 15 Что же ты не пьешь да и не потягиваешь? Жа
 18—19 Выпьем же чарочку за шинкарочку....
 Где неволей добрый молодец и пр. Ж, ЛБа
- Выпьем же чарочку за шинкарочку....
 Посмотритка ты, любя, на меня ЛБб
- 28 Сам же к нам назвался в товарищи, БГ
 29—31 — да еще и спесивится; может быть кобылу
 нюхал..... (Пьет и поет.)
- Григорий, (хозяйке). Ж, ЛБа
 — да еще и спесивится. (Пьет и поет.)
- Григорий, (хозяйке). ЛБб
 — да еще и спесивится. (Пьет и поет.)
 Молодой чернец постригся
- Григорий, (хозяйке). БГ
- 40—46 Вот тебе, бабушка, Юрьев день. (Вслух.) Да кого
 же им надобно? Кто бежал из Москвы? БГ
- 43—44 пьем до донушка, попьем, поворотим, Жа
 48 добрым людям ныне прохода нет БГ, ЛБ
 69 Мирянин из пригорода; провожаю старцев Жа
 73 выставь-ко еще вина БГ
 90 Подай-ко сюда БГ
- 102 Так вот тебе царский указ и с приметам
 того Гришки. Жа
- 115—116 А по справкам оказалось, бежал он, ЛБ¹
 129 Отстаньте, блядины дети! Ж, ЛБа
 Отстаньте, пострелы! БГ
 137 волосы рыжие, БГ

IX. МОСКВА. ДОМ ШУЙСКОГО.

- 52 Что гордый пан, сию проведав тайну, БГ
 72 Что на полу крававом всенародно ЛБ, БГ

X. ЦАРСКИЕ ПАЛАТЫ.

- 6—7 забудешь Ивана королевича. Ж, ЛБа, БГ
 12 Дитя мое! судьба мне не сулила Ж, ЛБ
- 38 Что скажешь мне, Семен Ильич?

¹ Поправлено Пушкиным вместо написанного писцом: что бежал он

- Семен Годунов.
Сегодня Ж, ЛБ
Что скажет нам Семен Никитич?
- Семен Годунов.
Нынче 67ЛБ
- Шуйский.
- 102 Сейчас. Жа
132 Вокруг него тринадцать тел лежало, БГ
140 Во гробе спит.
- Царь.
Довольно; удались. (*Шуйский
уходит.*) Ж, ЛБа, БГ

XI. КРАКОВ. ДОМ ВИШНЕВЕЦКОГО.

- 1 Нет, мой отец, не будет затруднений; Ж, ЛБа, БГ
2 Я знаю нрав народа моего, Жа
7 Весь мой народ и вся восточна церковь Жб¹, ЛБа, БГ
17 Амен. Кто там! Ж, ЛБа, БГ
20 Остановлюсь на целые три дня. Жа
 Стихи 62—72 зачеркнуты. ЛБ

XII. ЗАМОК ВОЕВОДЫ МНИШКА В САМБОРЕ.²

- 11 Всё кончено. Уж он в ее сетях. —
 Идет, идет! и с панною Мариной! Ж, ЛБ
24 Музыки гром не призывает нас, БГ
34 Да в уголку потянем ко вдвоем. БГ

XIII. НОЧЬ. САД. ФОНТАН.

- 11 Нет — это страх. Чего же я боюсь?
 Не знаю сам. День целый ожидал Ж, ЛБа
- 84 Скажи: когда не царское рождение Ж, ЛБ
100 Обдумал я, готова миру чудо Жа

¹ Первоначально было как в основном тексте; снова поправлено как в основном тексте в ЛБ.

² В Ж и ЛБ этот заголовок находится перед сценой: „Уборная Марины“ (см. стр. 253).

109	Самозванец (<i>a parte</i>)	Ж, ЛБ
112	Что сделал я, безумец? — Вижу, вижу:	Ж, ЛБ
116	Реши: я жду (<i>бросается на колена</i>).	БГ
118	Как девочки доверчивой и слабой	Ж, ЛБ, БГ
124	<i>Ремарки встает нет.</i>	Ж, ЛБа
129—131	Виновен я: но не тебе, Марина,	ЛБб
142	Так должен бы по крайней мере ты	Жа
167	Как набожный приемыш езуитов?	БГ
186	Не будешь ты подругою моей,	БГ
193	Что более поверят юной деве,	Жа
216	Чем с женщиной — чорт с ними: силы нет.	Жа

XIV. ГРАНИЦА ЛИТОВСКАЯ.

Заголовок:

Сцена I.

Ж, ЛБа

1604. 16 октября

Граница литовская

Ж, ЛБ, СЦ

Граница литовская

БГ

	Князь Курбский и Самозванец, оба верхом	Жа
1	Так вот она! вот русская граница!	Жа
2	Отечество, святая Русь! я твой!	Жа
6	О мой отец, утешится во гробе	Жа
	О мой отец, утешилась и в гробе	БГ
7	Забывшие возрадуются кости! —	Жа
11	В своем пиру теперь он загулял	Ж, ЛБ
18	Его вражду за гробом укр ^с отив	Жа
20	Ты думаешь отечеству	Жа
	Готовишься отечеству	Жб ¹
22	Душа твоя должна гореть весельем.	Жа
29	Я вас веду на братьев; я Литву	Жа, СЦ
30	Позвал на Русь, я в бедную Москву	Жа
33	На гнусного злодея, на убийцу!	Жа
	А на тебя, злодей цареубийца!	Жб ²

¹ Далее поправлено как в основном тексте. Это место очевидно осталось недоработанным, хотя и вошло в этом виде в печатную редакцию. Судя по значкам над двумя предшествующими стихами, Пушкин предполагал переставить ст. 18—20 так:

Ты кровь излить за сына Иоанна,
Ты возратить законного царя
Отечеству готовишься... ты прав.

² Далее поправлено как в основном тексте.

XV. ЦАРСКАЯ ДУМА.

<i>Заголовок:</i>	Сцена II.	<i>Ж, ЛБa</i>
2	На нас ведет злодейскую дружину,	<i>Жa</i>
5	Ты, Трубецкой, и ты Басманов; <i>помощь</i>	<i>БГ</i>
5—6	Ты, Трубецкой и ты, Басманов, вам Над войсками начальство поручаю.	<i>Жa</i>
	Ты, Трубецкой и ты, Басманов, вам Над городом начальство поручаю.	<i>Жб</i>
	Ты, Трубецкой и ты, Басманов; <i>помочь</i> Нужна моим беспечным воеводам	<i>Жв</i> ¹
12	Заморского, в железной клетке. ² Честью	<i>Жa</i>
13—18	Тебе клянусь (<i>Уходит с Трубецким.</i>)	

Царь.

	Щелкалов! разослать	<i>Жa</i> ³
20	Чтоб на коней сажались и людей	<i>Жa</i>
23	Служителей причетных. В стары годы	<i>Жa</i>
30	Вы знаете, что гнусный самозванец	<i>Жa</i>
32	Повсюду им рассыпанные письма	<i>Жa</i>
42	Ты грешному погибели не хочешь,	<i>БГ, ЛБ</i>
67	Напрасно я из кладезов святых	<i>Ж</i>
73	<i>Было начато: А слышали<сь></i>	<i>Жa</i>
77	<i>Было начато: И бо<г></i>	<i>Жa</i>
	Там помолись ты над моей могилой	<i>БГ</i>
78	И бог тебе грехи твои простит.	<i>Жa</i>
82	И буду я великий чудотворец! —	<i>Жa</i>
91	Из глаз моих печальных вытекала.	<i>Жa</i>
101	И сведал я, что многие страдальцы	<i>Жa</i>
117	Не скажут ли, что мы святыню веры	<i>Жa</i>
118	В мирских делах орудием творим?	<i>Жa</i>
119	Народ и так волнуется безумно,	<i>Жa</i>
121	Умы людей не время воспалять	<i>Жa</i>
126	Так, государь — когда прикажешь ты,	<i>Жa</i>

¹ Далее поправлено как в основном тексте.

² Поправлено: клетки, но в БГ восстановлено: клетке.

³ Недостающее здесь начало речи царя приписано после того, как был написан ст. 28.

- 130 Да будет так! Владыка патриарх, БГ
 131 Было начато: Прошу теперь Жа
 134 Как хладный пот с лица его закапал? Жа
 136 Не смел вздохнуть, не смел пошевелиться. Жа
 Не смел вздохнуть, не только шевелиться. ЛБ, БГ¹

XVI. РАВНИНА БЛИЗ НОВГОРОДА-СЕВЕРСКОГО ²

Заголовок:

Сцена IV.

21 декабря.

Ж, ЛБ

Равнина близ Новгорода-Северского

- 2 Волмар Розен Жа
 3-6 Сам пошоль, коли есть охота, проклятый басурман.

Другой.

Тебе легко, заморскому ворону, подыматься на
 русского царевича; а мы ведь православные.

- 7 Было начато: Quoi, quoi Жа³
 Sacrés gueux, maudite canaille Жа
 9 Ça n'a que des jambes pour fuir БГ
 14-17 Слова: Tудieu, il fait chaud! вписаны. Было БГ⁴
 начато: Ce diable de Dmitri Ж

В. Розен.

Diable, il y fait chaud! Ce diable de Samozvanetz,
 comme il s'appele, est un brave à trois poils.

В. Розен.

Ѕа! БГ

- 23 dites leur donc de se rallier et chargeons! Жа
 24 Немцы равняются. Жа
 26 Hilf Gott! (Русские снова бегут.) Ж
 29 (Трубы трубят, барабаны бьют.) Жа

¹ Осталась незамеченной поправка в Ж: шевельнуться.

² В Ж и ЛБ эта сцена и следующая написаны в обратном порядке.

³ При переделке этого места (ср. основной текст), слова: заморскому ворону в рукописи остались не поправленными и в таком же виде перешли в ЛБ, так что получилась невязка: любо тебе, заморскому ворону, квакать и пр. Исправлено в БГ.

⁴ Основной текст в Ж записан сокращенно: Ça n'a que des jambes pour f. le sa.

42	Пятнадцати москалей не потрусит.	Жа
43	Да, издали. А как дойдет до драки, Да, вызовет. А как дойдет до драки,	Жа Жб ¹

XIX. ЛЕС.

<i>Заголовок:</i>	Сцена VI.	Ж, ЛБ
4	Несчастный конь! Несчастный друг!	Жа Жб, ЛБ
7	Он раненый лишь только заморился	Жа
8	И оживет.	Жа
9	Мой добрый конь!..	Жа
11	(Входит несколько ляхов).	БГ, ЛБ
13	Я видел, как сегодня в бурю боя Я видел, как сегодня в тучу боя	Жа Жб, ЛБ
15	Как зыбкие колосья облепили,	Жа
18	Где витязь мой?	Жа
24	Я вас ужо!	Жа
27	Истреблены. — А дело было б наше;	Жа
28	Я было снял передовую рать —	БГ
34	Как где, да здесь, чем это не ночлег?	Жа
38	Беспечен он, как мирное дитя.	Ж, ЛБ
40	И нам, друзья, не должно унывать.	Жа

XX. МОСКВА. ЦАРСКИЕ ПАЛАТЫ.

<i>Заголовок:</i>	Сцена VII.	Ж, ЛБ
7	Смеется им из-под гнилой ограды.	БГ
10	<i>Этот стих вписан.</i>	Ж
16	С раздорами, с гордынею боя(рской)	Жа
18	Лишь дай сперва волнение народа	Жа
47	(Тревога. Бояре, придворные служители в беспорядке бегут, встречаются и кричат.)	Жа
	(Тревога. Бояре, придворные служители в беспорядке бегут, встречаются, и шепчут.)	БГ
	Пятый.	
51	Царь занемог, он умирает.	Жа
56	Обнимемся, прости, мой сын: сейчас	Жа
60	Но так и быть —	Жа

¹ Далее поправлено как в основном тексте.

63	Мне подданным смиренным надлежало;	Жа
67	Я за венец один отвечу богу...	Жа
	А я за всё один отвечу богу.	БГ
68	О милый сын, не ослепляйся ложно,	Жа
73	Мой ум давно во власти искушенный	Жа
75	Передо мной они дрожали молча;	Жа
79	Смирять мятеж, опутывать измену	Жа
81	Он слабости дарует мощь...	Жа
86	Хоть Шуйского. Для войска ныне нужен	БГ, ЛБ
98	<i>Было начато:</i> Ты «затяни»	Жа
	Затягивай правления бразды	Жб ¹
102	Заботливо храни устав церковный;	Жа
107	О милый друг, ты всходишь в те лета,	Жа
112	В дни юные привыкнул утопать,	Жа
115	В семье своей будь навсегда главой;	Жа, БГ
116	Мать почитай — но властвуй сам собой —	Жа
119	Феодор (<i>на коленях</i>).	БГ
123	А! схимия... святое постриженье;.....	Ж, ЛБа
126	Повремени, владыка патриарх,	БГ
128	Вот я кому приказываю царство	Жа
131	Ему служить с усердием и правдой!	Жа

XXI. СТАВКА.

<i>Заголовок:</i>	Сцена VIII.	Ж, ЛБ
3	Пока Борис еще был жив, Димитрий В переговоры с тобою не вступал. Теперь	Жа
10	Законному; но если есть другой,	Жа
19	Ему престол уступит сын Борисов.	Жа
21	Дотоле он престола не уступит;	Жа
29	Что казаки лишь только села грабят,	БГ
30	Что поляки лишь хвастают, да трусят,	Жа
38	<i>Было начато:</i> Когда ему везде без битвы	Жа
65	<i>Было начато:</i> Кто там? сюда»	Жа

¹ Далее поправлено как в основном тексте.

XXII. ЛОБНОЕ МЕСТО.

<i>Заголово :</i>	Сцена IX.	Ж, ЛБ
3	Послушаем.	Ж, ЛБ
7	Он шел казнить коварного злодея,	Жа
8	Но божий суд Бориса уж сразил.	Жа
9	Царевичу Россия покорилась,	Жа
Вм. 9—12	Димитрию Россия похорилась, Он к вам идет с любовью и с миром.	Жа ¹
16	Конечно нет.	Жа
26	<i>Было начато:</i> Но он идет и сядет н<а престол>	Жа
28	Не гневайте ни <бога, ни царя>	Жа
29	Цалуйте крест законному царю;	Жа
37	Ступай! связать Борисова щенка!	Ж, ЛБ
38	Взять! вязать! Да здравствует Димитрий!	Ж, ЛБ

XXIII. КРЕМЛЬ. ДОМ БОРИСОВ. СТРАЖА У КРЫЛЬЦА.

<i>Заголовок:</i>	Сцена X.	Ж, ЛБ
	Один из народа.	
4	<i>Слова:</i> Брат да сестра! <i>вписаны.</i>	Ж
9	Это люди незнакомые.	Жа
16	В самом деле? — слушай, какой шум!	Жа
16—17	Войдем! — двери заперты — слышишь? визг! Это женской голос — крики замолкли — шум продолжается.	Ж, ЛБа
	Слышишь? визг! — это женской голос — взой- дем! — Двери заперты — крики замолкли — шум продолжается.	БГ
21—22	Кричите: да здравствует Димитрий!	Жа

Народ.

22 Да здравствует царь Димитрий Иванович! Ж, ЛБ

Заключение:

Конец комидии, в нейже первая персона царь
Борис Годунов. Слава отцу и сыну и свя-
тому духу, Аминь. Ж

¹ Второй из этих стихов остался в рукописи непоправленным после вставки ст. 10—11 основного текста: Басманов сам с раскаяньем усердным | Свои полки привел ему к присяге и перешел в этом виде в ЛБ. Получившееся нарушение смысла (он стало относиться к Басманову) исправлено в БГ.

СКУПОЙ РЫЦАРЬ.

I. Подготовительная заметка:

Жид и сын.
Граф.

II. Заглавный лист Болдинской рукописи:

Скупой.

Престань и ты жить в погребах
Как крот в ущельях подземельных.

Державин.

(the covetous Knight).

III. Набросок-вариант стиха 1:

Сам герцог звал меня на бал. Матильда
Там будет. — Нет, во что бы то ни стало

IV. Варианты:

СЦЕНА I.

9 Альб(ер.) А всё же он в долгу:
11 А грудь ему не стоила двух ливров¹
16 Он лучше б голову пробил мне.
18 Все рыцари сидели там в атласе
26 А я с открытой головой, пришпорив
27—28 Эмира моего, помчался к графу
И бросил на двадцать шагов его,
31 Прелестная невольно закричала

¹ двух су

32 И славили Геральды мой удар
 34 И грозной¹ храбрости моей и силы
 36 Геройства моего виною скупость —
 46 Взаимы давать вам деньги без заклада
 55—56 А, дружнице!
 Любезный жид, почтенный Соломон,
 61 Всё рыцарям посильно² помогая
 67—68 С тобой червонцы? высыпи мне сотню
 Пока тебя не обыскали мы
 78 Все сундуки Голландских богачей
 88 И юношу четыре старика
 94 Ж<ид.> Деньги, Рыцарь
 100 А мой отец не слуг и не друзей
 102 И как-же служит? как избитый раб,
 105 Всё бегаёт да лает —
 106 А золото в³
 109—110 Ж<ид.> Да, на бароновых похоронах,
 (Высокогомощного владельца) больше
 Пролетится денег, нежели слез.
 Альб<ер.> Ты прав.
 132 Куда? держи его. И смел ты мне!....
 134 Иуда, змей! что я тебя сейчас же
 144 Мне принеси чернильницу. Я здесь
 153 Большому мельнику.
 157—158 Меня как сына содержать. Нет, полно
 Мне в этой башне

СЦЕНА II.

1 Как юноша ждёт тайного свиданья
 7 В шестой сундук (в сундук, увы! неполный)
 12 Велел снести по горсте праха в кучу
 18 Сюда в подвал мою привычну дань
 23 Лишь захочу — подымутся чертоги,
 30—31 Я свистну и ко мне послушно тихо
 Придет Злодейство в рубище кровавом
 33 Смотреть, в них воли знак моей читая
 38 А сколько человеческих трудов
 42 Его вдова мне отдала
 43 С тремя детьми день целый под окном⁴
 86 Он, он! когда умру сойдет сюда
 89 Отняв ключи у трупа моего

¹ Безумной

² в их нужде

³ Стих недоделан.

⁴ С тремя детьми перед моим окном

93 Он разобьет зав¹етные осуды>
94 Он пыль и грязь елеем напоит —
105—106 И совесть никогда не грызла, этот
Когтистый зверь, скребущий сердце, этот

СЦЕНА III.

2 Стыд бедности, нужду... Когда б не крайность
Вм. 17—21 Я рад вас видеть бодрым и здоровым.
Вы помните меня?

Бар<он.> Я, государь?

28—29 Герц<ог.> Как давно мы с вами
Расстались!² вы двор забыли мой
32 Турниры, балы, праздники. На них
39 Вас уважал. Мы вас всегда считали
45—46 Он дикого и сумрачного нрава —
Не любит шумной, светской жизни он³
47 Как молод<ой олень>
50 Его к весельям, к дамам и турнирам.
58 То что желал от вас я утаить.
74 Это что-то странно
76 Но что ж он сделал?
81 И знаю то, что покушался он
Вм. 84—85 Я лгу! и ты пред нашим государем!...⁴
Ты мог отцу такое слово молвить!...
Я лгу! и гром не грянул, боже правый!⁵
86 Мне, мне... иль я не рыцарь
После 88 *(Бросает перчатку, сын ее поспешно подымает.)*
94—97 И ты, тигренок! полно *(сыну)* бросьте это,
Так и впился в нее когтями изверг
Отдайте мне перчатку эту *(отымает ее.)*

Альб<ер.> *(a parte).*

Жаль.

Герц<ог.>

Подите: на глаза мои не смейте
99 Не позову вас.
103 Ключи мои! — — —

Герц<ог.>

Он умер. Боже, боже!

¹ св<ященные>

² Не виделись!

³ Мой сын не любит шумной, светской жизни

⁴ при нашем государе!.. <?>

⁵ И гром не грянул [грянет], и земля злодея

КАМЕННЫЙ ГОСТЬ.

ПЕРВОНАЧАЛЬНЫЕ ЧЕРНОВЫЕ ЧТЕНИЯ.

Эпиграф: ¹

Leporello. O statua gentilissima
Del gran' Comandator!...
.... Ah, Padrone!

Don Giovanni ²

СЦЕНА I. ³

- 2 Достигли мы ворот Севиллы!
3 а. Покрадусь я по улицам знакомым
б. Я покрадусь по улицам знакомым.
Вм. 4 Усы плащом закрыв, а брови шляпой,
Вот эдак. Посмотри ка, Лепорелло.⁴
9 Цыганка или пьяный Музыкант,
11 В плаще и шляпе с перьями, при шпаге.
14 Я никого в Севилле не боюсь.
18—19 Пошлет назад и только.
Уж верно головы мне не отрубит.
23 а. Эх барин, барин!
б. Так то-то ж.
29 Вот видишь ли, мой милый Лепорелло.
33 Глазами серыми да белизною.

¹ Описки Пушкина в словах Commendatore и Giovanni в тексте исправлены по либретто оперы Моцарта „Дон Жуан“.

² Don Juan.

³ В первой сцене имя героя преимущественно пишется Дон Жуан. Так написано в пределах первых 78 стихов и далее начиная с 107, но в стихах 79 и дальнейших написано уже Дон Гуан; старая форма имени Пушкиным исправлялась в Дон Гуан. Эта же форма господствует в дальнейших сценах. Имя Инеза в ст. 45 первоначально было Инеса. Однако в ст. 60 написано сразу Инеза.

⁴ Вот эдак точно. Слушай, Лепорелло.)

35 Да скоро я раскаялся¹
40—42 Пстойте: вот Антоньев монастырь —
А это монастырское кладбище...
О,² помню всё. Езжали вы сюда
А лошадей держал я в роще помню.
47 Инеза! — да, дочь мельника... о, помню.
50 а. В июле... ночью. Странную приятность
б. В июле... ночью. Дикую приятность
51—52 Я находил в ее в безумном взоре
И посинелых губах. Это странно.
56—60 Одни глаза. Но взгляд... такого взгляда
Уж никогда я не встречал. А голос
У ней был тих и слаб — как у больных —
Отец ее был негодяй суровый,³
Узнал я после... Бедная Инеза!...
63—65 Теперь, которую в Мадрите
Отыскивать пойдете?

Дон Гуан.

О, Лауру!

Я прямо к ней бегу стучаться.

71 Кто здесь? чьи вы, не люди ль Доны Анны?⁴
74—76 Сюда сейчас приедет Дона Анна
На мужнину гробницу.

Дон Гуан.

Мой отец,

Кто ж эта дама?

83—84 А что-то с ним теперь?

Монах.

Его здесь нет

Он в ссылке далеко.

Лепорелло.

Ну, слава богу.

89 а. Здесь; памятник жена ему воздвигла.
б. Так. Памятник жена ему воздвигла.

Дон Гуан.

Ви. 92—104 Что за странная вдова?
А я слышал, покойник был ревнивец.

¹ Стих в этой редакции недописан.

² Да.

³ Стих исправлен с нарушением размера: Муж ее был негодяй суровый.

⁴ Предыдущий стих кончался точкой.

Он Дону Анну взаперти держал ¹
Никто из нас не видывал ее.
И не дурна?

Монах.

Мы, красотою женской
Отшельники, прельщаться не должны
Но лгать грешно; не может и угодник
В ее красе чудесной не сознаться.

Дон Гуан.

Нельзя ли Дону Анну нам увидеть.

Монах.

Постойте здесь, она сей час придет.
Да вот она. (*Входит Дона Анна.*)

97 Так. Я слышал, покойник был ревнивец.

100 Мне с нею бы хотелось <говорить> ³

108 Я подсмотрел лишь узенькую пятку.

111–112 Как живописцу нашему Перезу
Вам всё равно, с чего бы не начать.

Вм. 115–122 Куда как нужно — мужа повалил
Да поглядеть идет на вдовьи слезы.

Дон Гуан.

Что ты ворчишь?

Лепорелло.

Я говорю, что трудно
Вам до нее добратся будет. Люди ⁴
Узнают вас.

Дон Гуан.

А здесь?

Лепорелло.

Над гробом мужа.

Дон Гуан.

Что ж? думаешь: он станет ревновать? ⁵

¹ Но я слышал, покойник был ревнивец
И Дону Анну взаперти держал.

² Но лгать грешно; не мог бы и угодник

³ Стих остался недописан.

⁴ Вам до нее добратся: люди ве(рно)

⁵ Ты думаешь: он станет ревновать? Стих вписан.

Лепорелло.

Бессовестный; не сдобровать ему!

Дон Гуан.

Ступай же ты в деревню, знаешь, в ту
Где мельница, да жди меня. Я буду
Сам — иль пришлю.

Лепорелло.

А как же? у Лауры
Не будем мы сегодня?¹

Дон Гуан.

Убирайся. (*Уходит.*)²

Лепорелло.

Прощайте. Жди теперь пока придет.
Проклятое житье. Да долго ль будет
Мне с ним возиться. Право сил уж нет.
118 Пока луна на небо <не взошла>.
119 а. И в светлый сумрак тьмы не обратила
б: И в сумрак светло<й> тьмы не обратила.

СЦЕНА II.

Вм. 23—24

Дон Карлос.

Что? Дон Гуан!

Лаура.

Так точно, Дон Гуан,
Их сочинил в Севилле Дон Гуан,
Мой верный друг, мой ветреный любовник.

Дон Карлос.

Молчи.

27—28 Да я велю тебя в окошко бросить
Моим слугам, хоть ты испанский граф.³

¹ А что же? у Лауры
Не будете сегодня?

² *Ремарка Уходит зачеркнута вместе со всем текстом, повидимому, неправильно.*

³ *Последнее слово, повидимому, описка.*

35—36

Дон Карлос.

Милая Лаура,
Я виноват. Но знаешь: не могу

44

Все.

Прощай, Лаура.

53

17 лет¹

58

И серенадами будить ночными.

68—71

Открой балкон. Взгляни как небо тихо,
Недвижим теплый воздух. Как лимоном
И лавром пахнет ночь! И ярко месяц²
Блестит³ на синеве густой и темной.

80

Лаура.

Ужели!.. Боже...

(Отпирает двери, входит Дон Гуан.)

Дон Гуан.

Здравствуй!..

Лаура.

А (кидается ему на шею).

89

(падает в обморок. Дон Карлос падает.)

105—106

Не верю я. Ты видно мимо шел,
Случайно дом увидел.

Дон Гуан.

Нет, мой Ангел.

117—118

Твои друзья здесь ужинали. Только
Что вышли вон. Когда б они тебя

Лаура.

120

Кого? Ты бредишь.

Дон Гуан.

Милая плутовка.

СЦЕНА III.

1

Дон Гуан *(монахом)*.

16

А сам покойник мал был ху<дошав?>

17

И став на цыпочки не мог бы руку

¹ Цифра 7 исправлена на 8.

² И лавром пахнет ночь! Как ярко месяц

³ Слово Блестит вписано позднее.

24 Я развлекаю ваши помышленья
31 И вас свой голос к ним соединить.
38—40 Вы кудри черные на мрамор бледный
Рассыплете—и мнится мне, что Ангел
Гробницу эту мирно посетил.
Вм. 60—70 Ну, что? чего вы требуете?

Дон Гуан.

Смерти

Подобной смерти этого счастливца.
О пусть умру сейчас у ваших ног
Небесным этим взором упоенный¹
Пусть бедный прах мой здесь же похоронят.
Не подле праха вашего счастливца²
Не тут — но дале, дале где нибудь³
69 Придете кудри наклонять и плакать.
72—77 Когда б я был безумец я б хотел
Живым остаться, я б имел надежду
Любовью нежной тронуть ваше сердце.
Когда б я был безумец я под вашим
Балконом стал бы ночи провождать
Тревожа вас влюбленной серенадой.

81

Дона Анна.

Так это вы

Молчите?
85 И вы давно уж любикте меня⁴.
95—97 а. Я ничего не требую от вас,
Но видеть вас я должен, если жить
Я осужден —
б. Я ничего не требую, но видеть
Я должен вас, когда еще на жизнь
Я осужден —

Завтра

98—101 Ко мне явитесь. Если ж вы клянетесь
Хранить ко мне такое ж уваженье
Я вас приму — но вечером — попозже —
104 Утешь вас бог как вы благодеем
Утешили несчастного страдальца.

¹ Небесным видом вашим упоенный

² Не подле праха этого счастливца

³ Не здесь — не близко — дале где нибудь

⁴ Стих недописан.

111 Я вас приму.

Дон Гуан.

Нет, нет, не смею верить

127 Я петь готов, я мир готов <обнять>

129 Что ж? думаешь он станет ревновать?

139—141 Зови статую завтра к Доне Анне

Придти попозже вечером и стать

У двери сторожем.

После 149 *Голова кивает*.

155 К жене твоей: где завтра буду я.

СЦЕНА IV.

6 Что ж вы молчите?

Дон Гуан.

Наслаждаюсь я

10 И видеть вас уже не на коленях

13 Дон Гуан.

Я не смею ревновать

24 Все ваши прихоти б я <изучал>.

26 Была б одним волшебством непрерывном

28—29 *Диего*, кажется что я грешу

Внимая вам — мне вас любить не должно.

35—38 Не мучьте сердца

Мне, Дона Анна, страстным поминаньем

Супруга. Полно вам меня казнить

Хоть может быть я стою казни —

Вч. 42—44

Дона Анна.

Разве вы виновны?

Дон Гуан.

О, я молчу.

Дона Анна.

Диего, что такое?¹

48 а. Так этак.

б. Так эдак

в. И так то

¹ Сперва трем стихам соответствовало только два. После того как стих 43 был вписан, Пушкин сделал поправку: Я, я молчу.

52 Что вы рабом моим желали быть?
Вм. 52—53 Не смею,
Вы на меня глядеть не захотите,
Вы ненавидеть станете меня.
Вм. 55—59 Но я желаю знать...

Дон Гуан.

О не желайте
Мой Ангел, знать моей ужасной тайны.¹

Дона Анна.

Ужасной! вы пугаете меня.²
Я мучусь любопытством — что такое?
И чем меня могли вы оскорбить?
68 От разговора нашего—³
69 Когда бы Дон Гуана
Вы встретили?

71 Я готов.
Где твой кинжал? вот грудь моя.

Дона Анна.

78 Что слышу?

Дон Гуан.

Я убийца Дон Альвара,
Я Дон Гуан и я тебя люблю.
82 а. Проснись, опомнись, Анна: твой Диего,
б. Встань, встань, опомнись, Анна: твой Диего

Вм. 84—85

Дона Анна.

Оставь меня.

Дон Гуан.

О как она прекрасна в этом виде!
В лице томленье, взор полузакрытый,
Волненье груди,⁴ бледность этих уст... (цалует ее)

¹ Сперва: Мой Ангел, узнавать ужасной тайны. После переделки ст. 55 Пушкин исправил: Ужасную мучительную тайну.

² Стих был переделан: Ужасной! Как вы мучите меня.

³ Стих вписан.

⁴ пе(рсей?)

Дона Анна.

Ты, ты мне враг — и ты лишил меня
Всего что в жизни...¹
87 У ног твоих жду только приговора.

Вм. 89—122

Дона Анна.

Так это Дон Гуан —
Ты, говорят, безбожный развратитель
Лукавый Демон. Сколько бедных женщин
Ты погубил?

Дон Гуан.

Не знаю. Ни одной²
Из них я не любил.

Дона Анна.

И я поверю
Что Дон Гуан влюбился в первый раз
Что он во мне не ищет жертвы новой!

Дон Гуан.

Ах еслиб я обманывал тебя
Признался ль я, сказал ли я то имя
Которого не можешь слышать ты?
Иль видишь тут обдуманность, коварство?

Дона Анна.

Кто знает вас? Но как ты мог придти
Сюда; тебя узнать могли бы люди³
И смерть твоя была бы неизбежна.

Дон Гуан.

Что значит смерть? за сладкий миг свиданья
Безропотно отдам я жизнь.

¹ *Сперва было исправлено:* Всё, всё что в жизни...

² Ты обманул?

Дон Гуан.

Не помню. Ни одной

³ *Стих был сперва переделан (в связи с переделкой соседних стихов):*

Сюда вы: здесь узнать могли бы вас

затем Пушкин стал переделывать дальше, но переделку не довел до конца:

Сюда; узнать могли бы люди вас.

Дона Анна.

Но как же
Отсюда выдешь ты, неосторожный!

Дон Гуан (*цалуя ей руки*).

И ты о жизни бедного Гуана
Заботишься! Так ненависти нет
В душе твоей небесной, Дона Анна?

Дона Анна.

Когда б могла тебя я ненавидеть!

89—91

Так это Дон Гуан

Дон Гуан.

Так это я — не правда ль вам описан¹
Я Извергом... без совести без веры.²

90 Не правда ли — я был описан вам

94 а. Мучительное бремя тяготее.

б. Быть может тяготее ненавистно

96 Но с той <поры> как вас я полюбил

99 И в первый раз быть может перед ней

101 а. О Дон Гуан искусный развратитель.

б. О Дон Гуан искусный говорун³

128

Дона Анна.

Поди, пора.

Дон Гуан.

Один, холодный, легкой...

129 а. Какой ты неотвязчивый! на, вот он.

б. Какой вы неотвязчивый! на, вот он.

После 131

(идет)

137

а. Не здешнего холодное пожатье!

б. Могильное пожатие руки

После 139

(проваливается.)

Дата:

4 ноября⁴ 1830

Болдино.

¹ Так это я — Я вам представлен

² Черновик автографа № 2387, л. 46.

³ Стихи 90—102 первоначально отсутствовали и написаны на особом листке (2377, листок № 23).

⁴ 3 ноября

ПИР ВО ВРЕМЯ ЧУМЫ.

ВАРИАНТЫ РУКОПИСИ.

- 2 О человеке всем нам так знакомом,
8 Зараза гостя злая, насылает
13 Забыли Венворта. Его здесь нет

РУСАЛКА.

*А. ВЫПУЩЕННЫЕ СЦЕНЫ.
ДВА МЕСТА, ВЫЧЕРКНУТЫЕ В БЕЛОВОЙ РУКОПИСИ.*

I.

КНЯЖЕСКИЙ ТЕРЕМ.

Ст. 63 и сл.

Дружко.

Уж эти девушки — никак нельзя им
Не попроказать. Статочно ли дело
Мутить нарочно княжескую свадьбу.

(Слышен крик.)

Ба! это что? да это голос князя!
(Девушка под покрывалом¹ переходит² через комнату.)

Ты видела?

Сваха.

Да, видела.

Князь *(выбегает)*.

Держите!³

Гоните со двора ее долой!⁴
Вот след ее, с нее вода течет.

Дружко.

Да, так, вода. Юродивая, видно,
Нечаянно сюда прокралась. Слуги,
10 Над ней смеясь, ее звать окатили.

¹ покрытая покрывалом

² вых<одит>

³ Гоните!

⁴ а. Гоните сумасшедшую

б. Гоните прочь юродивую женку.

Князь.

Ступай, прикрикни ты на них, как смели
Над нею¹ издеваться и ко мне²
Впустить ее.³ (*Уходит.*)

Дружко.

Ей богу, это странно.
Кто там? (*Входят слуги.*) Зачем пустили эту девку?⁴

Слуга.

Какую?⁵

Дружко.

Мокрую.⁶

〈Слуга.〉

Мы мокрых девок

Не видели.

Дружко.

Куда ж она девалась?

¹ Стих начат: Над ней они

² а потом(?)

³ Вместо ст. 6—13:

а. Гоните прочь юродивую. Вот,
Вот след ее, с нее вода течет.
Ее знать окатили на дворе.
Ступай, прикрикни ты на них — как смели
Пустить ее. (*Уходит.*)

б. То же, с заменой третьего стиха следующим:
Дворовые ее знать окатили.

в. Гоните со двора ее долой
Вот след ее — с нее вода течет.

Дружко.

Юродивая [де(в)ка], может статья. Слуги
Смеясь над ней, ее знать окачили,

Князь.

Ступай, прикрикни ты на них — как смели
Пустить ее. (*Уходит.*)

г. То же, что предыдущее, с заменой двух последних стихов следующими:

Ступай прикрикни ты на них — как смели
Над нею издеваться и ко мне
Впустить ее. (*Уходит.*)

⁴ Кто там? (*Входят слуги.*) Куда девалась эта девка?

⁵ а. Какая девка?

б. Какая?

⁶ Мокрая

Слуга.
Не ведаем.

Сваха.
Ох, сердце замирает.
Нет, это не к добру.

Дружко.
Ступайте вон
Да никого, смотрите, не пускайте.
20 А я пойду садиться на коня.
(Уходит.)

Сваха.
Не даром песню чудную пропели,
Не даром чудеса творятся. Чем-то
Всё это кончится.¹

II.

СВЕТЛИЦА.

Ст. 28 и сл.

Ну в ком ему найти, как не в тебе,
Сокровища такого?

Княгиня.
Я слышала,
Что будто бы до свадьбы он любил
Какую-то красавицу, простую
Дочь мельника.

Мамка.
Да, так и я слышала,
Тому давно, годов уж пять иль больше.

¹ Незаконченная переработка стихов 20—23:

а. А я пойду садиться на коня.
Ей богу странно. (Уходит.)

Сваха.
Сердце замирает.

Недаром песню чудную пропели,
Далее, как в тексте.
б. А я пойду садиться на коня.
Ей богу странно. (Уходит.)

Сваха.
Это не к добру.

Но девушка, как слышно, утопилась,¹
Так нечего об ней и поминать.

Княгиня.

Уже одну любил он да покинул,
10 Так и меня покинуть может он.

Б. ЧЕРНОВАЯ РЕДАКЦИЯ ТРЕХ СЦЕН „РУСАЛКИ“.

I.

Ох то-то все вы девки молодые,
Все глупы вы. — Уж если подвернулся
К вам человек ² богатый, знатный, сильный,³
Так должно бы стараться до греха ⁴
Из волокиты сладить ⁵ жениха.
А ⁶ чем? разумным, честным ⁷ поведением —
Не баловать излишнею любовью,⁸
Не слишком и суровостью пугать,⁹
10 А исподволь то строгостью, то лаской ¹⁰
Заманивать; порой обиняком
О свадьбе заговаривать — а пуще
Беречь свою девическую честь,
Бесценное сокровище,¹¹ а если ¹²
Уже надежды нет на брак законный,¹³

¹ Но он <ее, узнав тебя, покинул> <?>

² *Вместо ст. 2—3:*

Все глупы вы. Уж если бог послал
Вам жени(ха)

³ богатый или сильный

⁴ а. Так надобно стараться до греха
б. Так надо б <вам> стараться до греха
в. Так должно вам стараться до греха

⁵ сделать

⁶ Но

⁷ а. хитрым б. ум(ным)

⁸ Не баловать излишним снисхождением

⁹ *Вместо ст. 8:*

Не слишком и пугать. А заводить
Так исподволь

¹⁰ А исподволь то лаской, то [намеком] упреком

¹¹ *Стих начинался:* а. Она приманка б. Как яхонт в. Как д(орогой) <?>

¹² *Вместо ст. 11—13:* О свадьбе заговаривать, а если

¹³ Надежды нет на брак законный

То можно выгадать по крайней мере¹
 Какойнибудь себе барыш — иль пользу
 Своим родным.² Подумать [должно]³
 Не вечно ж будет он меня любить, —
 И слушаться моей малейшей воли,
 20 И баловать меня... Да нет! Куда
 Вам помышлять о добром деле? Кстати ль?⁴
 Вы сами одуреете, — вы рады⁵
 Исполнить даром прихоти его,
 Вы рады⁶ целый день⁷ висеть на шее
 У милого дружка — а милый друг
 Глядь и пропал — и след простыл, — а вы
 Остались ни с чем. Да все вы глупы.⁸
 Не толковал⁹ ли я тебе сто раз:
 Эй, дочь, смотри: не будь такая дура,¹⁰
 30 Не прозевай¹¹ ты счастья своего,
 Не упускай ты князя; [что-же вышло?]¹²
 Сиди теперь да вечно¹³ плачь о том,
 Чего уж не воротишь.¹⁴ —

Почему же
 Ты думаешь что бросил он меня?
 — Как почему? да сколько раз в неделю
 Весною он на мельницу ездил¹⁵
 А? всякой божий день¹⁶ — а иногда
 И дважды <в> день — а там стал ездить реже,
 А нынче вот уже девятый день,
 40 Как не видали мы его. — Что скажешь?

- 1 а. Так (делать нечего) по крайней мере
 Доставить кой какую
 б. То можно бы себе по крайней мере
 Доставить кой какую
 2 *Стих начат:* Родным
 3 на(до)
 4 Нам помышлять о деле? Кстати ль?
 5 Вы одуреете, вы сами рады
 6 а. *Как в тексте.*
 б. Го(товы) <?>
 7 у него
 8 Остались ни с чем. Ох, дуры, дуры.
 9 говорил
 10 опомнись, будь умнее,
 11 упускай
 12 а. Не упускай ты князя: князя
 б. Не упускай ты князя, помни, дочка,
 18 горько
 14 *Вместо ст. 32—33:*
 Потешила ты сердце на часок,
 А не воротишь.
 15 На мельницу ездил
 16 *Стих начат:* Да всякой [ра(з)<?>] и т. д.

— Он занят; мало ль у него забот?¹
Ведь он не мельник, за него не станет
Вода работать; часто он твердит,
Что Княжий Труд тяжеле всех трудов.
— Да верь ему! Когда князья трудятся,²
И что их труд? Травить лисиц и зайцев,³
Да пировать⁴ [до ночи] у соседей,⁵
Да вас обманывать,⁶ спесивых⁷ дур.⁸
Всё⁹ <?> сам работает — куда как жалко!¹⁰

50 А за меня вода! а мне покоя
Ни днем, ни ночью нет, а там¹¹ посмотришь:
То здесь, то там нужна еще починка,¹²
Где течь, где гниль. Вот если б дочка ты
У князя день<ги> хоть на перестройку
Успела взять, так дело было б лучше.
— Ах! — Что с тобою?

— Тс! я слышу топот

Его коня — он, он!

— Смотри же, дочка,

Не забывай моих советов.

— Он,¹³

Он, точно он. —

Здорово, милый друг,¹⁴

Здорово, мельник.

1 Он верно занят; мало ль у него
Забот?

2 Да верь ему! Да

3 *Вместо ст. 46:*

а. И что их труд? Поутру на [охоту] охоте
Травить волков

б. И что их труд? Поутру на охоте
Двух трех лисиц иль зайцев затравить,
Умылить лошадь

4 Пропировать

5 у соседа<?>

6 Да подговаривать

7 несчастных

8 Да с дурочкой до зари

9 Он

10 *Стих начат:* А ма<ло-ль> <?>

11 и то

12 То здесь, то там нужна починка

13 а. Не забывай моих советов. — Точно

б. Не забывай моих советов. — Вижу

14 а. Он, точно он. — Князь

б. Он, точно он. — Пойти ка погля<деть>
На мельницу, а ты

в. Он, точно он. — Пойду теперь
На мельницу, а ты

г. Он, точно он. — Здорово, друг мой милый,

— Милостивый князь
Добро пожаловать, давно, давно ¹
Твоих очей мы светлых не видали. ²
Пойду тебе готовить угощенье. ³

II.

Послушай ка, мне кажется, не он ли <?>. ⁴
Нет не едет. ⁵
Ох, <?> мамушка, как был он женихом,
Он более, нежней меня любил.
Теперь не то...
Теперь меня приветным поцалуем
Ранешенько разбудит поутр<у>
И уж велит седлать себе коня
И тешится охотой соколиной
10 До вечера, до поздних петухов,
Воротится — чуть ласковое слово
Промолвит мне, чуть ласковой рукой
По белому плечу меня потреплет — ⁶
И прочь бежит. А прежде<?>, боже мой! ⁷
Он от меня на шаг не отлучался,
С меня очей бывало не сводил.

Первоначальная редакция стихов 3—16:

Ох, <?> мамушка, как был он женихом, ⁸
Он более, нежней меня любил. ⁹
Он от меня на шаг не отлучался, ¹⁰
С меня очей бывало ¹¹ не сводил. ¹²

¹ Добро пожаловать. Пойду готовить
[Чем угостить] Я для тебя

² а. Мы не видали милости твоей
б. Твой

³ Пойду на мельницу тебе готовить

⁴ Послушай ка не трубят ли?

⁵ *Наброски для следующего стиха:* а. Всё нет его б. <Всё> нет как нет

⁶ а. Мне плечико потреплет. А бывало)

б. Мне белое плечо

⁷ А помнишь <ли> как был он женихом

⁸ А помнишь ли как он меня любил

[К] [Я] Когда еще

⁹ Как он любил меня, свою невесту.

¹⁰ а. Он от меня тогда не отлучался,

б. На шаг он от меня не отлучался,

¹¹ а. орлиных б. любовных

¹² *Стих начат:* Орлин<ых> глаз?)

[Друг на друга мы всё тогда глядели(?)].¹
[Всё тайные вели(?) мы разговоры.]²

Няня.

Он и теперь тебя всё так же любит.

Кн<ягиня>.

Нет, няня, уж не так, теперь меня⁸
Он утренним разбудит поцалуем,
А⁴ там велит седлать себе ксяня
И скачет в поле — мы с тобой горюем
До вечера, до поздних петухов,
А он себе на охоте.
Воротится — чуть ласковое слово
Промолвит мне, чуть ласковой рукой
Мне плечико потреплет...

Няня.

Дитя мое, мужчина, что орел.⁵
Кири куку! мах, мах крылом — и прочь⁶
А женщина, что бедная наседка
20 Сиди себе да выводил цыплят.⁷
Пока жених, уж он не наглядится,
Не ест, не пьет, сидит не насидится
Пред милою⁸ голубкою своей⁹....
Но женится, и настают заботы.
То надобно соседа¹⁰ навестить¹¹
То выехать с охотниками в поле,¹²
То на войну, то тризны пировать¹³
Туда, сюда — а дома не сидится.

¹ Стих вписан.

² После этого стиха: Таков он был тогда

³ Нет няня, уж не так. Теперь поутру

⁴ И

⁵ петух

⁶ а. Мах, мах крылом

б. А всё бы он летал

в. Ему никак на месте не сидится

⁷ Первоначально здесь кончалась реплика няни.

⁸ белою

⁹ Пред милою невестою своей

¹⁰ соседей

¹¹ воевать

¹² а. То осмотреть с друзьями

б. То хочет

в. То выехать с друзьями на охоту

¹³ То [с] к ближнему приехать на крестины

То воевать, то тризны пировать

*

— Как думаешь,¹ уж нет <ли> у него
30 Какойнибудь зазнобы тайной, нет ли<?>²
Уж на меня разлучницы лукавой?³

*

— И полно, свет, одну тебя он любит.⁴
Ну, на кого ж тебя [и] променять?⁵
Ты всем взяла — и [ясной]⁶ красотой,⁷
И разумом, и тихим обхождением.⁸
Ну где⁹ ему найти, как не в тебе,¹⁰
Княгинюшка,¹¹ любви и совета?
Кому с тобой....

*

— Однако ж я слыхала,
Что будто бы¹² до свадьбы он любил¹⁸
40 Красавицу какую то простую
Дочь мельника.¹⁴

*

— Да, да и я слыхала
Тому давно, годов¹⁵ уж пять иль боле.
Но он ее, узнав тебя, покинул,
И девушка, как слышно, утопилась,
Так нечего об ней и поминать.¹⁶

¹ Стих начат: Скажи

² Какойнибудь зазнобы потаенной

³ Красавицы на примете?

⁴ И полно! Нет, тебя одну он любит

⁵ [И] [Да] Нет! на кого ж тебя он променяет?

⁶ светлой

⁷ а. Ты всем взяла — и нрав(ом)

⁸ б. Ты всем взяла — и разумом и нравом

⁹ И разумом, и нравом, и смиреньем,

И красотой, и тихим обхождением.

⁹ И в ком

¹⁰ а. Где он найдет

б. Где в ком ему найти, как не в тебе, <?>

¹¹ Дитя мое

¹² Что некогда

¹³ Что будто бы когда то он любил

¹⁴ Вместо ст. 39—41:

Что будто бы до свадьбы он любил

Дочь мельника

¹⁵ Тому давно лет пять

¹⁶ Так нечего ее бояться нам *Этот стих приписан позже.*

Кн<ягиня>.

Уже одну любил он да покинул,¹
Так и меня покинуть может он.²

Н<яня>.

Какой же вздор ты в голову берешь!
Ах, милая моя, ну вот и слезы.
50 Да перестань, княгинюшка, блажить.
Чу, слышишь-ли? охотники трубят.
Не плачь, мой свет, вот князь домой приехал.³

*

— Где ж он? смотри:⁴ его не вижу я
В толпе⁵ ловцов. Беги! узнай скорее,⁶
Что князь, где князь...

*

Он приказал домой⁷
Отъехать нам.
— А где ж он сам? — Остался

Он за лесом по ту страну Днепра.⁸
— И князя вы осмелились оставить
Там одного! Усердные вы слуги.⁹
60 Сейчас назад, сейчас к нему скачите.
Скажи ему, что я послала вас.

1 а. Одну любил

б. Уж он одну любил

2 Он и меня покинуть также может

3 а. Вот едет князь домой

б. Не плачь мой [свет] друг вот едет князь домой.

4 Где ж он, где ж <он>

5 Среди

6 В толпе ловцов. Узнай скорее

7 Стих начат: Где князь и

8 Вместо ст. 56—57:

а. Отъехать нам, а сам один остался

— А где ж он сам?

— На берегу Днепра

б. Отъехать нам и к ночи ждать его

— А где же он сам?

— На берегу Днепра

в. Отъехать нам.

— А где ж он сам?

— Остался

Он за лесом на берегу Днепра

9 Вместо ст. 58—59:

И вы его [послушались] послушаться могли.

И одного

Ах боже мой!¹ в лесу ночной порою²
 Чего ему не может приключиться!³
 И дикий⁴ зверь, и лютый человек,
 И леший [злой].⁵ Как знать, какую встречу⁶
 Судьба пошлет? и долго ль <до> бед(ы)!⁷
 Скорей зажечь⁸ свечу перед кивотом!
 Скорей! <скорей!>
 — Бегу, бегу, мой свет.⁹

III.

Знакомые, печальные места!¹⁰
 Я узнаю окрестные предметы.¹¹
 Вот мельница — в развалинах она.
 Веселый¹² шум ее колес умолкнул,¹³
 Да¹⁴ жернов стал; знать, умер и старик.¹⁵
 Дочь бедную оплакивал недолго.¹⁶

¹ а. Как в тексте.

б. Избави бог!

² а. Ах, боже мой! один порой ...

б. Ах, боже мой! один ночной порою ... <?>

³ а. С ним встретится

б. С ним может

в. В глухом лесу чего не приключится

⁴ лютый

⁵ а. И лешие.

б. И леший враг.

⁶ а. И леший [злой]. Какая <встреча>

б. И леший [злой]. Как знать какая встреча

⁷ Судьба пошлет. Ах, ма<мушка> беда!

⁸ а. Пойдем, зажги б. Пойдем, зажжем <?>

⁹ а. [И] Пойдем, пойдем княгин<юшка?>

б. Пойдем, пойдем. — Бегу, бегу мой свет.

¹⁰ а. Я узнаю желанные места.

б. Я узнаю печальные места.

в. Вот, вот они, знакомые места.

¹¹ Я узнаю окрестные предметы,

Свидетелей старины:

¹² Знакомый

¹³ Утихнул шум колес

¹⁴ И

¹⁵ Знать, и старик

¹⁶ а. Нем<ного><?>

б. Дочь бедную недолго пере<жил><?>

в. Дочь бедную оплакал

После ст. 6 зачеркнуты следующие два стиха

Здесь хижинка ее была близ этих сосен

Ее уж нет, а сосны зеленеют

Вариант первого:

Здесь хижинка была близ этих сосен

Вариант второго:

И следу нет, а сосны зеленеют

Где-ж хижинка? [разбойники, быть может,]
 Ее сожгли, в ней разложив огонь¹
 В осенню ночь.²
 10 Тут садик был с забором; неужели
 Разросся он кудрявой этой рощей?
 Тропинка тут вилась
 От хижинки за мельницу³ — заглохла.
 Давно, давно по ней никто не ходит.⁴
 Ах, вот и дуб заветный. Здесь она⁵
 Впервые мне, пылая, предалась.⁶
 Счастлив(ый)

(Идет по тропинке, листья сыплются.)

Что это значит? листья
 Поблекнув вдруг свернулись и с шумом
 Посыпались, как пепел, на меня.
 Передо мной стоит он гол и чер(ен)
 Как дерево проклятое. Что это?

НАБРОСКИ „ПЕСНИ РУСАЛОК“.

1.

[Темно]⁷ <и> прохладно
 В речной глубине.⁸

¹ *Наброски:*

а. Ее [сожгли] зажгли, быть может, рыбаки
 Ее разобрала

б. Ее [сожгли] зажгли, быть может [⟨для?⟩ плотов] на плоты

² *Первоначальная разработка ст. 9 и следующих за ним:*

а. В осенню ночь, аль ры(баки)

б. В осенню ночь; быть может, разобрали
 И рыбаки [на]

в. В осенню ночь, Тут садик был с забором

г. В осенню ночь. Тут садик был. Неужто
 Разросся он кудрявой этой рощей?

Он, точно он! *(идет по тр(опинке) листья сыплются)*

Что это? листья вдруг

Свернулись, поблекнувшись и с шумом
 Посыпались как пепел на меня

³ *а.* От мельницы до хи(жинки)

б. От хижинки до мельницы

⁴ Никто по ней по старому <не ходит>.

⁵ Ах, вот и дуб заветный, здесь со мной
 В объятия<?>

⁶ *Далее зачеркнуты два стиха:*

Ты пережил ее, заветный дуб,
 Ты и меня переживешь.

⁷ Светло

⁸ На дне

Светло¹ <и> отраднo²
[При] теплой луне.³

*

[У нас под волнами
Тепло и темно].

*

[Чиста⁴ и привольна
Речная волна].

*

[Сияет отраднo
Глубокое дно].

*

[Луною сияет <?>
Струистый наш дом.

*

Сияньем струистым
Наш дом озарен.

*

Тепло⁵ под волнами
В речной<?> глубине.
Луч лунный
Играет на дне.

*

[Речное] [здесь] дно

*

Но близ воздуха волна⁶
Уж⁷ [луной] освещена.⁸

¹ Тепло

² Ст. 1—3:

а. Прохладно, прохладно

Под волной,

Отраднo, отраднo

б. Темно и прохладно

Привольно

³ *Наброски к ст. 5:* а. нам б. на луне

⁴ Светла

⁵ Светло

⁶ луна

⁷ Вся

⁸ Глубоко озарена

Не пора ль подняться нам
[Вверх]¹ к луне к волнам?

*

Кто-то ходит над водами
Кто-то смотрится в волнах

*

Это месяц — он над нами²
Ходит в ясных <?>³ небесах

*

Кто-то ходит над волнами
Кто-то смотрит на луну⁴

*

Месяц ходит меж звездами

*

над нами
Туча ходит в небесах⁵

*

Сестры, сестры, кто над нами⁶
Кто там застит нам луну⁷

*

Гой, как <?> скучно <?> <и> темно⁸
Кинем мы речное дно⁹
Не пора ль подняться нам
Ближе к воздуху, к волнам¹⁰

*

[Порезвиться на земле,¹¹

1 Стих начат: К

2 Это месяц над волнами

3 темных

4 Кто то смотрит на волну

5 Туча ходит над волнами

6 Посмотрите, кто над нами

7 Стих начат: а. Между б. Застит

8 а. Сестры милые, темно

б. Гой скорей <?>

9 Сестры, кинем наше, дно

10 Ст. 3—4:

Не пора ль подняться мне

Кверху, к воздуху, к луне?

11 а. Поиграть<?> в лунном свете

б. Поиграть<?> лучом

Подышать в воздушной мгле.]¹

*

Любо,² милые мои,
Пить воздушные струи.

*

Любо прыгать на земле
в роще в полумгле<?>

*

И висеть, и хохотать,
И качаясь отдыхать.³

2.

Темно и привольно⁴
В речной глубине.

*

неги сладкой⁵
Из темной глубины
[Всплываем] <мы> [украдкой]⁶
На теплый свет луны.

*

Любо⁷ нам в часы ночные
Наши кельи водяные⁸

покидать⁹

¹ а. Подышать прохладой ночи

б. Подышать дыханьем ночи

в. Подышать струей воздушной

Отрывочные слова: а. Скучно здесь б. На з(емле) в. во мгле г. Звезды д. В небе

² Сладко

³ а. И висеть, и ветви гнуть,

И [качаясь] качаясь так уснуть

б. Любо лечь и хох(отать) <?>

Отрывочные слова: а. любо там б. по полно(й) в. при лунной г. Любо в воз(духе) д. На деревьях е. На' ветвях ж. Любоваться з. где нибудь

¹ прохладно

⁵ *Стих начал:* Порою

⁶ а. Мы выплы(ваем)

б. <Мы> тихо выплываем

в. Всплывать ночной порою

⁷ Сладко

⁸ <Наши> своды голубые

⁹ *Отрывочные слова:* Во дворце <?>

*

Любо кудри золотые
В тонком воздухе купать

*

Любо,¹ любо над волнами²
выплывать³
И свободно головами⁴
Слой хрустальный разрезать.⁵

*

И свободно подышать

*

Любо, любо водяные

*

Любо, любо грудью полной
Пить воздушную струю

*

Подавать друг дружке голос
Звонкий воздух любо пить
И зеленый влажный <волос>
В струйках воздуха сушить⁶

*

Подавать друг дружке голос,
Звонкий воздух сотрясать⁷
И зеленый влажный <волос>
В нем сушить и развеять.

3.

Тише, тише — над водами⁸
Что-то дрогнуло во мгле.
Между месяцем и нами⁹
Кто-то ходит по земле.

¹ Слѣзко

² а. Любо, любо под луною
б. Любо, любо нам(?)

³ всплывать

⁴ И зелеными кудрями

⁵ Тонкий воздух разрезать

⁶ Отрывочные слова: Струйки воздуха.

⁷ а. потрясать.

б. волновать(?)

⁸ над волнами

⁹ Стих начат: Кто то

В. ПЕРВОНАЧАЛЬНАЯ РЕДАКЦИЯ СЦЕНЫ „СВЕТЛИЦА“.

— Княгиня, княгинюшка,¹
Дитя мое милое,
Что сидишь невесело,
Головку повесила?
Ты не весь головушку,²
Не печаль меня старую,
Свою няню любимую.³

— Ах нянюшка, нянюшка, милая моя —
10 Как мне не тужить, как веселой быть?
Была я в девицах,⁴ друг⁵ любил меня.
Вышла за него, разлюбил меня.
Бывало дружок мой целый день сидит⁶
Супротив меня, глядит на меня,
Глядит на меня, не смигивает,
Любовные речи пошептывает.⁷
А ныне дружок мой ни свет, ни заря
Разбудит меня, да сам на коня,
[Весь день по гостям] разгуливает.⁸
20 Приедет, не молвит⁹ словечушка мне
Он ласкового приветливого.¹⁰
— Дитя мое дитятко, не плачь, не тужи,
Не плачь, не тужи, сама рассуди¹¹

¹ Вместо ст. 1—2: Дитя мое дитятко

² Не весь головушку

³ Стих описан.

⁴ Как была я в девицах

⁵ князь

⁶ а. Стих начат: Бывало меня

б. супротив бывало сидит

⁷ Вместо ст. 11—14:

а. Бывало дружок мой супротив меня

Сидит да глядит, не смигивает:

б. Бывало дружок мой супротив меня

Сидит целый день и с места [не встает] нейдет

Глядит на меня не смигивает,

в. Бывало дружок мой супротив меня

Сидит целый день и с места [не встает] нейдет,

Сидит да глядит, не смигивает;

г. Как в тексте, кроме последнего стиха:

Забавные речи поговаривает

д. То же, кроме последнего стиха:

Любовные речи нашептывает

⁸ Недоконченная поправка: До ночи

разгуливает

⁹ не скажет

¹⁰ Словечка ласкового приветливого

¹¹ Не плачь, не тужи, сердце покори.

Нам как нибудь¹ упрочить жениха²
 5 А чем? Разумным, хит^рым поведением;
 Вм. 6—7 Не баловать³ излишнею любовью,
 Не слишком и суровостью пугать,⁴
 А⁵ исподволь то строгостью, то лаской
 Заманивать; порой обиняком
 12—13 А если нет на свадьбу уж надежды,
 То можно, всё таки, по крайней мере
 15 Своим родным уж выгадать; подумать
 Вм. 16 „Не вечно ж будет он меня любить —
 И слушаться моей малейшей воли
 27 Стих начат: Не упускай ты князя
 28—29 Не упускай ты князя да на веки⁶
 Не погуби себя
 34 Весною он на мельницу ездил?
 36—37 И дважды в день; зачем же ездить реже⁷
 Стал нынче он⁸? Вот уж девятый день
 40 Ведь князь⁹ не мельник. За него не станет
 42 Что всех трудов державный труд тяжеле.
 45 Да пировать чредою у соседей,
 51—53 Где гниль, где течь. — Вот если б ты, мой свет,
 У князя денег хоть на перестройку
 Умела взять, так дело было б лучше.
 54 Ах!

К

Мельник.

Что такое?

Дочь.

Ах!¹⁰ Я слышу топот

55 Не забывай моих благих советов
 После 57: (Входит князь.)
 59 Добро пожаловать. Давным давно
 После 61: (Князь отдает коня конюшему, который прова-
 живает его поодаль.)

¹ из него

² Стих начат: Упро^чить

³ а. Не докучать б. Стих начат: Не докучая

⁴ пугая

⁵ Так

⁶ а. Как в основном тексте. б. да проста

⁷ а. зачем же стал б. а там стал ездить реже

⁸ а. Стал после он б. Стал ез^дить он

⁹ он

¹⁰ Тс!

62 Так наконец ты вспомнил обо мне! К
 68—69 В реку иль в бездну; что свирепый зверь¹
 Тебя в лесу дремучем одолел,
 Вм. 70 Что болен ты, что на войну поехал,
 Что разлюбил меня — подумать ужас!
 74 Нет больше прежнего —

Любов<ница>.

Однако, что с то<бой>?

76 Тебе так показалось. Весел я
 77 Всегда когда² тебя увижу.

Она.

Нет³

81 И спраш<иваешь>, рада ль я тебе>
 85 Ты верно чем нибудь встревожен.
 86 Уж не сердит ли ты?
 Вм. 87 От сокола не скрыться вороненку,
 От глаз любви душе не утаиться.⁴
 Я не хочу притворствовать напрасно К
 91 Ни облегчить.

Она.

Зачем же.

92 Но тяжело мне с тобою не грустить
 93 Единой грустью — тайну⁵ мне поведай. К
 95 Ни вздохом я тебе не досажу.
 97 Мой милый друг — ты знаешь, нет под небом К
 Вм. 99—100 Ни красота, ни сила, ни невинность,
 Ничто судьбы не может избежать.
 Кто раз сказал: я счастлив, тот уж ведай К
 Что близок, близок счастью конец.⁶
 109 Но уж мне страшно. Мне судьба грозит
 Вм. 112 Разлука нам судьбою суждена.

¹ а. В реку иль в бездну, что тебя *Стих недописан*.

б. В реку иль в бездну, что свирепый зверь

в. В реку иль в бездну; что медведи, волки

² Всегда как

³ Пр<аво> <?>

⁴ а. печаль не утаить б. душа не утаится<?>

⁵ а. Как в тексте. б. сердце

⁶ Что близок счастью его конец

Она.

Нет, нет,¹ не верю, верить не хочу.
113 Кто разлучит нас? Разве за тобою К
114 Идти вослед я не могу повсюду?²
115 Я отроком оденусь. Верно буду К
Вм. 118—120 Лишь видела б тебя. Я вижу, вижу,³ К
Досадную со мной ты шутку шутишь,⁴
Не думая со м<ной> <?>
121—123 Нет, шутки мне на ум нейдут сегодня, К
Не снаряжаюсь я ни в дальний путь,
126—128 Постой, теперь я понимаю: ты... К
Ты женишься. (*Князь молчит.*) Ох душно,
темно, [больно]⁵

Князь.

Что делать? Рассуди,⁶ князья не вольны К
130 Себе подруг избирают
131 Чужих людей, для выгоды чужой.
Вм. 134—135 Алмазную повязку; дай я сам⁷
Тебе ее надену. Вот еще
Жемчужное⁸ в подарок⁹ ожерелье¹⁰ —
136 Храни его. Да вот еще: отцу
138 *Стих начат:* Прост<и>
140—144 Я всё готова... нет, не то...

Князь.

Прости же!¹¹

Она.

Постой... Ты женишься, ты навсегда
Меня покинуть хочешь¹²... Боже, боже!

¹ я

² Идти вослед я всюду не могу?

³ а. Лишь видела б тебя. Нет, нет, я вижу

б. Лишь видела б тебя. О, вижу, вижу,

⁴ Или со мною только шутку шутишь

⁵ Мне душно, темно, тошно!

⁶ Что делать, милая,

⁷ Повязку, дай я сам тебе надену. К

⁸ Алмазное

⁹ на память

¹⁰ Еще привез с собой <я> ожерелье К

¹¹ Я всё готова... нет, не то... Да как(к же)<?>

¹² Стихи 141—142:

Не может быть! Неужто навсегда

Меня <ты> кинуть можешь

Нет — все не то... Да!.. У меня сегодня
 Младенец наш под сердцем¹ шевельнулся.
 146 Побереги себя; я не покину К
 149 Вас навестить. Покаместь не крушися
 Вм. 151—153 (*Уходя.*) Ух! кончено. Душе как будто легче.
 153—154 Довольно тихо. (*Уходит, она остается неподвиж-*
ною.)

Мельник (*входит*).

Не угодно ль, князь,
 Пожаловать... Да где же князь?²
 159 А это что? мешечек! уж не деньги ль? К
 168 Я прогневить? Или в одну недельку
 169 Моя краса пропала, иль меня
 178 Что с нею?

Дочь.

Видишь ли³ князя невольны К
 180 Берут жену... а вольно им
 183 В мой крепкой терем, в тайную светлицу
 184 И наряжу в парчу и в алый бархат. К
 187 И до зари под
 188 Им вольно сердце княжеское тешить К
 189 Бедами нашими, а там поклон⁴ К
 190 *Стих начат:* Не знай
 Вм. 191 Люби кого замыслишь, бог с тобой.

Мельник.

Вот дело в чем; теперь я понимаю К
 Вм. 192—193 Да кто, скажи, разлучница моя?⁵ К
 195 Отстань от нас,⁶ видишь, две волчихи⁷ К
 198 Кто может помешать⁸ ему? Не ты ль?
 199 Не говорил ли я тебе....

¹ сегодня *Вероятно описка.*

² а. Пожаловать на...

б. Тебе пожаловать... Да где же князь?

³ В выборе

⁴ а. Бедами нашими и говорить

б. Бедами нашими, а там сказать К.

⁵ Да кто ж она, разлучница моя?

⁶ Оставь мне князя,

⁷ *Незаконченная карандашная правка (см. стр. 621).*

⁸ Кто может б<ыть><?>

Дочь.

- Он мог¹ К
- 202 И деньги! Деньгами меня² он думал
Купить³
- 203 И мне, злодей, язык засеребрить⁴
- 206—207 Иль нет, забыла я — тебе отдать
Велел он это серебро, за то⁵ К
- 208 Что был-де добр ты до него, что дочку К
- 209 Ты с ним пускал таскаться, что ее
- 210—214 Держал не строго⁶ и глядел сквозь пальцы
На стыд дочерний... В прок тебе пойдет
Моя погибель. (*Отдает ему мешок.*)

Отец (в слезах).

- До чего я дожил!
- Что бог привел [мне] услышать! Грех тебе
Мой свет, отца так горько упрекать.
- Одно дитя ты у меня на свете⁷ К
- Вм. 216 Уж как же мне тебя не баловать,⁸
- Как огорчить тебя б я мог решиться?⁹ К
- 218 Исполнил я отцовский долг

Дочь.

- Ох, душно! К
- 220—222 Змеєю подколодной он меня
Не жемчугом опутал. (*Рвет с себя жемчуг.*)

¹ Он смел

² себя

³ И деньги! думал

⁴ И мне язык осеребрить

⁵ Иль нет, забыла я, велел тебе

Он это серебро

⁶ Стих начат: Не в строгих

⁷ Было начато:

а. Держал не строго и глядел сквозь пальцы
На стыд ее... Не в прок тебе [пойдут] пойдет
Моя погибель.

б. Держал не строго и глядел сквозь пальцы
На стыд ее... Возьми же, в прок пойдет
Тебе моя погибель (*Отдает ему мешок.*)

Отец.

- Грех на жалость
Отцовскую так горько клеветать
Одно дитя ты у меня на свете
- ⁸ Уж как тебя не баловать мне было
- ⁹ Как огорчить тебя я мог решиться

Так бы я
Тебя¹ разорвала, змею другую²
225 Венец позора! вот чем нас венчал
вм. 227 Ото всего, чем дева³ дорожит,
И предалась обманщику. Довольно!⁴

КНЯЖЕСКИЙ ТЕРЕМ.

24 Насмешницы, вот выбрали уж песню!
27 Бежала быстрая речка
28 В быстрой речке гуляли две рыбки
31 Про вести⁵ про наши про речные?
52 Вечор у нас девица утопилась
33 Утопляясь мила друга проклинала.

К

34 Князь.
Чей это голос?

Сват.

38 Я знаю кто. (Это что за песня?
Встает изо стола и говорит тихо конюшему)
Мельничиха здесь⁶
40—41 Кто смел ее впустить.

(Конюший подходит к девушкам.)

Князь *(про себя)*.

Она готова
Пожалуй, здесь наделать столько шума
43 Мне спрятаться.

Конюший.

Я не нашел ее.

¹ Тебя б(?)

² Разорвала тебя лихая К.

³ сердце

⁴ а. Как в тексте.

^{б.} И предалась обманщику. Сегодня

⁵ Стих начат: Про наши

⁶ Стих недоработан.

Князь.

- 44—45 Ищи. Она я знаю здесь. Сейчас
Она пропела эту песню (*са<дится> (?)*).
49 Я не нашел ее нигде.

Князь.

Ты глуп.

К

- 50 Не время ль нам невесту выдать мужу
После 52 (*Молодых кормят жареным петухом, потом все
осыпывают хмелем — и ведут в спальню.*)
54 Послушна будь.
(*Молодые уходят в спальню, гости расходятся.*)

Дружко.

Готов ли конь? всю ночь¹

- После 65 См. выше „Выпущенные сцены“, I, стр. 310.
66 А я пойду садиться на коня
Вм. 67—68 Прощай кума (*Уходит*).

Сваха.

Нет,² это не к добру.

СВЕТЛИЦА.

- 4 Очей <с меня бывало не сводил.>
5 Годок один прошел, и уж не так.³
8 Да целый день бог ведает где ездит.⁴
12 Дитя мое, мужчина что петух:
20 То выехать с охотниками в поле
23 Как думаешь, да нет ли у него
24 Стих начат:
К<акойнибудь> (?)
26 Ты всем взяла: и светлой красотой⁵

К

¹ Послушна будь. (*Молодые уходят в спальню, все расходятся, кроме свахи и дружка.*)

Дружко

Готов ли конь? всю ночь

² Всё

³ а. Женился он, и уж теперь не так.

б. Женился он, и уж сов<сем> не так(?)

⁴ Стих начат:

а. Вернется

б. Бог знает где

⁵ Ты всем взяла: умом и красотой

- 27 Обычаем веселым и смиренным,¹
 После 29 См. выше „Выпущенные сцены“, II, стр. 312.
 33 А! Полон двор охотниками. Князь
 41 Скажи ему, что я прислала² вас.
 45 Скорей зажги свечу перед лампадой.³

ДНЕПР. НОЧЬ.

- 1—8 Веселою толпою
 Из тихой глубины
 Мы ночью выплываем
 На теплый свет луны.
 Любо, любо над волнами,
 Любо, любо выплывать⁴
 И свободно головами⁵
 Слой хрустальный разрезать,
 10 Воздух тонкий⁶ сотрясать
 11 Любо нам холодн⁷ый <?> <волос> <?>

Наброски к стихам 5—12.

- а. [Любо] [взором ненасытным]
 б. Слушать ухом ненасытным
 Шумы разные земли⁷
 13—14 Тише, тише! над волнами
 Что-то⁸ дрогнуло во мгле
 15 Стих начат: Кто-то
 Вм. 19—24 Вот мельница! в развалинах она.
 Бывалый шум ее колес умолкнул.
 Тропинка тут вилась — она заглохла,
 Давно, давно по ней никто не ходит;
 21—22 Не мелет жернов; видно и старик
 Дочь бедную оплакивал недолго.
 Вм. 25—29 Тут садик был с забором. Неужели
 Разросся он кудрявой этой рощей?

К

¹ а. Стих начат: И б. Обычаем и разумом. Скажи

² посл(ала)

³ Может быть, описка.

⁴ Ст. 5—б:

а. Над подводными [цветами] песками

Любо, любо нам витать

б. Любо, любо нам толпами

Наши кельи покидать

⁵ а. Поминутно головами

б. Любо смелой головою

⁶ звонкий

⁷ Шум земли и шум небес

⁸ Птичка

Возможно-ли?..

(Идет к деревьям, листья сыплются.)

Что это значит? Листья

28 Обняв меня поникла и в замолкла <?>

33 Как дерево проклятое.

(Входит старик весь в лохмотьях и полунагой.)

Старик.

Здорово,

40 Их рыбка золотая стережет

47 И волю ей даю: сиди она

49 Не слова не скажу.

Князь.

Несчастный мельник!

51 Я ворон, а не мельник. Станный случай

53 В реку, я побежал вослед за ней

54 И с той скалы прыгнуть хотел, но вдруг

57 *Стих начат: И на <?>*

63 И поглупел. За мной, спасибо, смотрит

Вм. 68 Со мною жить.

К

Старик.

В твой терем? нет! обманешь,

Как обманул ты дочь мою Русалку.¹

74 На мертвеца глядим мы с умилением,

78—79 Напрасно речь ему дана, не верят

Его речам: в нем брата своего²

82 Несчастный мельник! Вид его во мне

После 83 (*Лес напо^слняется охотниками*) <?>

84 Вот он. Насилу мы его нашли.

85 Зачем вы здесь?

Ко^снюший).

Княгиня нас послала.

Вм. 89—96 Поздно. Волны охладели

Петухи вдали³ пропели⁴

¹ Как дочь мою Русалку

² Напрасно речь ему дана, не правит
Ре^счами он; в нем брата своего

³ в селе

⁴ *Вместо ст. 80—90:*

а. Петухи в селе пропели.

[Наши] Скоро утро, нам пора.

б. Петухи давно пропели

Скоро утро, нам пора.

Вышь¹ небесная темна.
Закатилась луна.²
100 Наша милая сестра.
После 100 (*Прячутся*)

ДНЕПРОВСКОЕ ДНО.

7 Песком и тиной — ни ребенка в воду
9 Где ты была?

Р<усалочка>.

На землю выходила.
10 Я к деду. Он вечер меня просил
11 *Стих начат: Н<а дне> <?>* К
14 Но что такое денги, я не знаю — К
15 Однакож вынесла ему
16 Пригоршню ракушек³ самых
Вч. 24 Он сам; к нему нежнее приласкайся,
Как ты ласкаешься ко <мне> <?>
Вч. 11—38 О, поняла.

Русалка.

Ступай же.

(*Одна.*)

С той поры
Как бросилась без памяти я в воду
Отчаянной и презренной⁴ девченкой
И в глубине Днепра потом очнулась
Русалкою холодной и могучей
Я каждый день о мщеньи помышляю

¹ Вышь

² *Перед стихом: Поздно Волны охладели вставлено*
Удалились, ускакали.

Не догнать ли их скорей?

Нашим хохотом и плеском

Не пугнуть ли их коней?

³ Пригоршню ракушек

⁴ бешеной

« СЦЕНЫ ИЗ РЫЦАРСКИХ ВРЕМЕН. »

А. ПЛАНЫ.

I.

Un riche¹ marchand de drap. Son fils (poète),² amoureux d'une jeune demoiselle noble. Il fuit et se fait écuyer dans le château du père, vieux chevalier. La jeune demoiselle le dédaigne. Le frère arrive avec un prétendant. Humiliation du jeune homme. Il est chassé par le frère à la prière de la demoiselle.

Il arrive chez le drapier. Colère et sermon du vieux bourgeois. Arrive frère Berthold. Le drapier le sermonne aussi. On saisit frère Berthold et on l'enferme en prison.

Berthold en prison s'occupe d'alchimie — il découvre la poudre. — Révolte des paysans, fomentée par le jeune poète.³ — Siège du chateau. [Berthold] le fait sauter. Le chevalier — la médiocrité personnifiée⁴ — est tué d'une balle.

La pièce finit par des réflexions — et par l'arrivée de Faust sur le queue du diable (découverte de l'imprimerie, autre artillerie).

II.

Шварц ищет философского камня — Калибан,⁵ его сосед, над ним смеется. Он проедает свое богатство в пустой надежде —

Шв. нет я ищу не богатства, а истины, мне богатство не нужно —

Зачем ищешь ты золота —

Я ищу разрешения вопроса —

¹ riche *вставлено.*

² poète *вставлено.*

³ fomentée par le jeune poète *вставлено.*

⁴ la médiocrité personnifiée *вставлено.*

⁵ Между строк написано не вполне разборчивое слово, похожее на Рейзтанъ — может быть имя соседа.

Если ты найдешь золото, [бу<дешь>] ведь ты сложа руки
будешь жить —
Нет я стану искать квадратуру круга —
Что это такое, верно.....¹

III.

Ищут Бертольда, ведут его и заключают в тюрьму откры-
вает» порох — и взрывается.

Сражение — пальба — поражение <?> рыцарей<?>...

Б. ВАРИАНТЫ К ОСНОВНОМУ ТЕКСТУ.

Заголовок в рукописи:

(План).

Стр. 215.

- 1 Послушай, Март<ын>
- 1—2 в последний раз говорю тебе как отец: уймись или
худо будет
- 2 Я довольно терпел твои проказы,
- 6—7 Ты лентяй
- 8—9 а. сложа руки, да припеваючи
б. сложа руки, да распевая глупые песни? Отец
у меня также был богат, а от него
- 9—10 он дал мне в руку два крейцера
- 10—11 два пинка в гузно, примолвя
- 11—12 а мне и без тебя тяжело. Дай Бог ему царство небес-
ное! С той поры [мы] я уж его и не видал;
- 13—14 а чем? прилежанием, бережливостию, терпением.
- 14 Слава богу, теперь мне пятьдесят два года²
- 14—15 пора бы уж и отдохнуть,
- 15 а. тебе передать и торговлю и весь дом
б. тебе передать и счета
- 16—17 Какую могу иметь к тебе доверенность? Ты с утра
до ночи
- 17 гулять с господами да
- 17—18 которые тебя презирают да зани<мают>
- 18 да забирают в долг товары. Презирают! а того не
ведают нахалы что старый Мартын³ не променяет

¹ Внизу приписано: Perpetuum mobile.

² Слава богу, теперь мне сорок пять лет

³ а того не ведают, что старый Мартын

Стр. 215.

своей лавки¹ убранной сверху до низу испанскими
сукнами² на их голые каменные замки³ где они с го-
лоду свищут да побрякивают⁴ шпорами.⁵
18—19 Я тебя знаю, ты стыдишься своего происхождения.
19—20 Коли ты не переменишься, да не отстанешь от об-
щества дворян
21 то видит бог, прогоню тебя из [моего] дому как покой-
ный отец выгнал меня
21—22 наследником назначу Карла Шмидта

Стр. 216.

1 То-то, моя воля
4 Нужда! денег опять
6 где мне взять?
7—8 Ты знаешь, что эти деньги не пропавшие
12 Эти последние раза мне не впервой⁶
13—14 опыт не удался от безделицы — я теперь уж
14 Теперь уж я все расчислил.

Март<ын>.

И это я слышу не впервой —

Берт<ольд>.

Сосед! Не будь сам себе врагом. Ты знаешь: золота
мне не нужно; я ищущу одной истины — не потеряй⁷
случая сделаться первым из земных богачей.

Март<ын>.

Эх брат Бертольд!⁸ кабы ты не бросал в алхимический
огонь все день<ги>

Стр. 217.

2—3 а. то и ты был бы богат!
б. то уж был бы ты давно богат!

¹ что старый Мартын в своем новом домике

² а. своей лавки, где он меряет испанское сукно

в. своей лавки, где он меряет испанское сукно и никого не боится,

б. своей лавки, убранной испанскими сукнами

³ на их каменные замки

⁴ где они побрякивают

⁵ да побрякивают шпорами, придумывая где бы им занять

⁶ Сначала было: Ты мне и

⁷ не теряй

⁸ Сначала было: Да если бы ты

Стр. 217.

- 3—4 за милостыней. Какая
4 Какой тут смысл? Какой
5—6 *Эти две реплики вписаны позже.*
9 Прощай, сосед. Ид<у>
10 Прощай, отец.
11 Пойду к барону Альберу, авось он даст
12 Барон Рауль? да где во<з>ьмет>
13—14 нынче на больших дорогах не так то легко нажи-
ваться, как лет за сорок тому.
15 Я думаю, у него деньги есть. Он вме<?>
15—16 затевается турнир, и барон Рауль туда отправился.¹

Стр. 218.

- 1 Может быть даст.
5—6 Если опыт мой не удастся, то алхимия вздор —
8—9 я возвращу тебе все деньги, которые занял у тебя,
11 *Было начато:* Ты мог <бы> <?>
11—14 Зачем барону, а не мне?

Бертольд.

- Ты знаешь что я обещался разделить мою тайну
с тем [чьи] <?> кто поможет мне при моем откры-
тии <?>
15—16 охота тебе разоряться. Ну так и быть.
16 На этот раз дам тебе взаймы.
17—18 Пусть этот опыт будет последним.

Стр. 219.

Бертольд.

- 1 Не бойся
Другого не понадобится...

¹ Далее шли сначала пять реплик, перенесенных затем ниже (см. стр. 220, стк. 14—21 и стр. 221, стк. 1—6), начиная со слов: Постой, ну а если опыт твой удастся — и кончая словами: Ты требуешь денег на дело, а говоришь бог знаешь что: невозможно. Затем следовало: Куда же ты?

Бертольд.

Так я пойду к барону Раулю.

Мартын.

И ты думаешь даст он тебе денег?

и далее, как в основном тексте.

Стр. 219.

- 2—3 сколько тебе надобно
8 Как мне не задуматься? Отец грозился меня выгнать
10 За что такой гнев?
11 За то что я не люблю нашего состояния и что я
знаюсь¹ с дворянами, которые²
12 *Было начато:* Слушай, брат
12 а. да и не совсем виноват. Бог нам
б. да и не совсем виноват. Всякое состояние имеет
свою честь и свою выгоду.
13 Разве и ты полагаешь, что бедный мещанин недостойн
дышать
14 а. Разве Бог созд(ал)
б. Разве мы не от (Адама)
в. Разве не все мы приходим от Адама и Евы?
Разве мы все не братья?³
г. Разве не все мы приходим от Адама и Евы?
Разве мы не равны перед богом —

Стр. 220.

- 1—3 а. Правда, правда. Но уже Каин не мог дышать одним
воздухом с Авелем —
б. Правда, правда. Но уже этому давно. Каин не
мог дышать одним воздухом с Авелем
3 а. равны перед богом. Что
б. равны перед богом. Адам в раю властвовал один,
а дети его
3—4 а. В первом семействе уже были различия состояний;
Каин рыл⁴ землю — Авель властвовал
б. В первом семействе мы видим неравенство, за-
висть.
5 а. Я не люблю своего состояния
б. Я не виноват что (не) люблю своего состояния
7 Всякое состояние имеет свою честь и свою выгоду —
Мы лишаемся⁵ той и другой⁶ коли оставляем то,
в коем родились.⁷
7—8 Дворянин воюет и красуется. К(упец) (?)
8—9 а. Мещанин трудится и богатеет. Я люблю и уважаю
[почитаю](?) рыцаря на бранном его коне, я почти-
тельно ему кланяюсь

¹ знаком

² Фраза не докончена.

³ Разве мы не братья

⁴ копал

⁵ В рукописи описка: лишаешь

⁶ того и другого

⁷ коли переходим в другое

- 8—9 б. Мещанин трудится и богатеет. Почтен рыцарь на коне боевом и за решеткой¹ своей башни — [а] Если же он садится за
- в. Мещанин трудится и богатеет. Почтен рыцарь на коне боевом и за решеткой своей башни, но купец² смешон на бранном коне, а
- г. Мещанин трудится и богатеет. Почтен рыцарь на коне боевом и за решеткой своей башни. Купца почитает народ в его лавке,³ но он был бы смешон на турнире.
- д. Мещанин трудится и богатеет. Почтен рыцарь на коне боевом и за решеткой своей башни. Почтен⁴ купец в своей лавке...
- 9 купец в своей лавке... но оставим, оставим это; что твои песни — не сочинил ли ты чего нового

Франц⁵

- 10—11 смотри же в последний раз соглашаюсь
- 12—13 а. Увидишь что⁶
- б. Не будешь раскаиваться
- 14—15 а. Ну,⁷ а если опыт твой тебе удастся перестанешь ли ты⁸
- б. Ну, а если опыт твой тебе удастся и у тебя будет золота и славы вдоволь, перестанешь ли ты⁹ сумасбродить, [и] будешь ли ты спокойно наслаждаться жизнью
- 15—16 наслаждаться жизнью, и бросишь —
- 17 О конечно.. Я тогда займусь еще одним исследованием:
- 20 Реплика начиналась: О... это треб<ует> <?>

- 1—2 видишь ли, Мартын: Opus magnum задача заманчивая и открытие любопытное —
- 5—6 а. Ты требуешь денег на дело, а говоришь бог знает что. Как можно поверить деньги на слово [кому] <?> сумасшедшему — Невозможно

¹ и в своей

² купчик

³ Купца почитает народ за его богатство

⁴ Хорош

⁵ Реплика Франца не написана.

⁶ Фраза не докончена.

⁷ Постой! вписано позже.

⁸ перестанешь ты

⁹ перестанешь ты

- 5-6 б. Ты требуешь денег, а говоришь бог знает что.
6-7 Сумасшедший!
8 Экой он скряга!
9 Чорт побери мое состояние... какое дело мне что я богат — мне
10 [Рыцарь] Дворянин у которого кроме зазубренного меча
12-13 а тот и не смотрит на него — Я
14 как не так! — [Вот Альберт] [Ну если] Попробуй он
вести меня в замок к Б(арону).
16-18 а. деньги рыцарю не нужны — у него вассалы — [как]
он их прижмет, так у них¹ и забрызжет кровь
червонцами. Чорт побери мещан!
б. деньги рыцарю не нужны — мещане²
19 этого, по крайней мере, в замках принимают
20-21 и подносят из своих рук — да³
22 Купец сидит за своими книгами
22-23 считает, считает, хитрит перед всяким покупщиком
24 врешь, плут
26-27 а рыцарь — он волен как сокол — он не умеет гра-
моте — он никогда не горбился над счетами
30 а. Однако что это сказал Б(ертольд)?
б. Однако что это сказал монах? будет турнир в*
ах боже мой! туда едет барон
30-31 туда едет барон — ах, боже мой — Клотильда⁴ [т]⁵
будет — Он
31 Дамы сядут на ступенях

- 1 трепеща и краснея [св(оих)]
2 рыцари поедут около поприща
2-3 перед балконом⁶ красавиц⁷
4-5 боже мой! и никогда, никогда герольд
7 Клотильда не ахнет увидев меня победителем. Когда...
8 как рыцари презирают их
10 а. Здравствуй, Франц, что с
б. А! это Франц, на кого ты сердисься
11 Ах, рыцарь — вы меня слушали

¹ у нас (?)

² Фраза не закончена.

³ Фраза не закончена.

⁴ и Клотильда

⁵ тоже (?) или там (?)

⁶ балконами

⁷ перед балконом своих красавиц

Стр. 222.

- 11 а. вы меня слышали—[я] на кого мне сердиться—
разве на самого
11 б. вы меня слышали—я ра<зсуждал> <?>
12 А о чем ты рассуждал сам с собою
14–15 *Эти две реплики вставлены позже.*
19–20 в пятницу он был здоровешенек—К вечеру¹ воро-
тился я поздно
20 (я был в гостях у Рамона и <мы> <?> подпили) вот я и

Стр. 223.

- 1 Яков стал меня разувать²—и сломал мне шпору—
я ударил его
1–2 ударил его—[помнится] кажется по щеке
3 нет: точно по щеке—да дело в том что забыл я снять
перчатку³—Яков мой повалился
3–4 Я лег [пр] <?> не раздевая<сь>
6 Да видно пощечины ваши тяжелы
7 а. Нет—да на мне была железная перчатка
б. На мне была железная рукавица—Что право
в. На мне была железная рукавица—Такой грех
8 моим оруженосцем?
9 Вашим оруженосцем?
10–14 Что? верно боишься—небось—не все ж⁴ мои ору-
женосцы убиты до смерти—Я возьму тебя на тур-
нир—[Со <временем>] Ты будешь жить у меня
в замке, современем—как знать—тебя посвятим и
в рыцари—[Оруженосец есть]—быть оруженосцом
у такого⁵ рыцаря как я не шутка—ведь уж это [пер-
вая ступенька] ступень—Высоко можно
15–18 *Эти четыре реплики вставлены позже.*
16 А тебе какое дело?
17 Он меня проклянет и наследства лишит—
18 а. Как в тексте.
б. Тебе же будет легче—
19 И вы меня⁶

Стр. 224.

- 5–6 Нет, г. рыцарь,⁷ коли случится такой грех—посмо-
трим кто [еще] <?> кого

1 Ночью

2 раздевать

3 рукавицу

4 не всякого ж

5 Это слово вписано позже.

6 Фраза не докончена.

7 Нет, рыцарь

Стр. 224.

- 7 Что ты говоришь? Я не понял
8 а. Так, я про себя
б. Так, я думаю сам про себя —
11–12 Вот люблю — нечего долго думать — достань себе
лошадь и приезжай [к] ко мне

Стр. 225.

- 1 а. Берта, мне скучно — поговори
б. Берта, рас<скажи>
2 [Вы] О чем же я вам ¹
2 не о том ли рыцаре,
3 О которо<м>
4 О том, который остался победителем на турнире —
и которому подарили вы шарф.
5 а. Нет я не хочу говорить о нем;
б. О Графе Герренфельде.² Нет, я не хочу говорить
о нем
5–6 вот уже более недели
7 это с его стороны совсем неучтиво —
9 Почему так думаешь —
11 И боже мой! Я каждую ночь вижу его во сне.

Стр. 226.

- 1 *Было начато:* Вы
2–3 Да и про гр<афа> Герр<енфельда> слушать
3–4 а. Говори чтонибудь
б. Говори мне о другом.
5 О ком же? [М] Угодно вам о конюшем братца, об
Франце?
6 О Франце? пожалуй — говори мне о Франце.
9 Франц от меня без ума! Кто тебе это сказал?
Вм. 9–12 Он сочиняет <...>³
9 Никто, но я сама это заметила; когда вы садитесь н<а>
10–11 а. он не сводит с вашего лица
б. он глаз не сводит с вашего лица <?>
в. он с вас глаз не сводит <?>
г. он не видит никого кроме как вас
11 никого кроме вас, [всё] <?> он вам наливает
11–12 Если вы уроните платок, [т<о>] он всех проворнее
вам его подымет
12 его подымет — на нас он и не смо<г>рит —

¹ Фраза не докончена.

² а. О Ринальде б. О Герренфельде

³ Этим заканчивалась сначала реплика Берты.

Стр. 226.

- 13 или Франц предезкий
После 13 (*Входит Альбер, Герренфельд и Франц.*)
14 а. Сестра, представляю тебе твоего рыцаря, я встретил его как
б. Сестра, представляю тебе твоего рыцаря, [о^н] граф приехал к нам
16—17 Позвольте прекрасная Клотильда недостойному вашему рыцарю поцаловать ту прекрасную руку [из] от которой

Стр. 227.

- 1—2 принимать вас у себя. Иду к пр <?>
2 в северной башне — в
4 Она предобрая девица.
4—5 что же вы не раздеваетесь — Приехал ли ваш о^{руженосец}
5 разуй графа. Что же ты?
7 Я слуга <?>¹
8 а. Эге — барон
б. Какой удалой? Знай дружок что я не всякой
10 а. Рыцарь, если я вам не нужен, [до^звольте] <?> то
позвольте мне оставить замок.
б. Я готов оставить замок
Вы. 11—12 Вон!... (*толкает его в спину*) чтобы духа твоего здесь не было — Извините, граф [упрямо^{го}] грубость этого дурака — я с ним управлюсь —
11 Мужичище! подлая тварь!
14 а. Пожалуйста, оставьте дурака
б. Пожалуйста, не трогайте дурака <?>
Эта фраза вписана позже; сцена прежде кончалась предыдущей репликой.

Стр. 228.

- 2 Что ты хочешь
3 прогони своего конюшего Франца; он грубиян;
7 Ничего, глупость —
7—8 так нечего о том говорить
8 долго ли пробудет у нас граф<?>
9 Думаю, что это будет зависеть от тебя
13 Какой ты несносный — о^н <?>

Стр. 229.

- 1 Вот наш дом — зачем было мне оставить его
3 благородной девы
4 я унился в глазах моих и сделался слугою

¹ Фраза не докончена.

Стр. 229.

- 5 а. я привык сносить его
б. я привык сносить детские обиды легкомыслен-
ного баловня. Он
12-13 *Слова (Про себя)* Вот чорт принес! *вписаны позже.*
14 Дома отец?
15 *Было начато:* а. Отец...
б. Ах Франц — давно ты не был!
15-16 а. Отец твой умер вот уже
б. Отец твой с месяц уж как помер
17 *Слова* Боже мой! Что ты говоришь *вписаны позже.*

Стр. 230.

- 2 он умер с горести — он был
3-4 он меня бы благословил — Боже! и я виноват, я при-
чина его смерти¹
5-6 а. Он умер — видишь ли — отобедав [на именине]
у Иоганна Фурста
б. *Как в тексте.*
в. Он осердился на приказчика и выпил сгоряча три
бутылки пива — оттого и умер
6 а. Знаешь ли что?
б. Знаешь ли что, Франц?
9 Ей богу, не смею тебе сказать
10 Тебе...
11 я не виноват — и готов был бы тебе отдать его —
13-14 но вот по совести чувствую, что сын наследник отца
15 я и женился на²
15 а теперь как я женат
16 и как быть с хозяйством...
17 Владей себе наследством
20-21 Фурста, нашего соседа — Ты ее знаешь: взойди³ к нам,
мы обедаем⁴ я те<бе> <?>

Стр. 231.

- 1 и вот подари
3-4 мы только что сели за стол. Юлия! Юлия!
5 Пожалуй...
9-11 Ну теперь я совершенно покоен; у меня не будет
ни тяжбы, ни хлопот — А какой он добрый малый —
как жаль что он такой беспутный!

¹ Нельзя с уверенностью утверждать, что эта фраза, приписанная отдельно, примыкает к данному месту.

² Не dokonчено.

³ Пойдем

⁴ а. отобедай с нами б. огобедать с нами

Стр. 232.

Вм. 1 Вассалы, вооруженные косами и дубинами.

Цоп, цоп... по ногам

1 а. смотрите же не робейте; бросайтесь пря⟨мо⟩
б. смотрите же не робейте мет⟨ьте⟩ ⟨?⟩

3 на вас гаркнут — и напустят на вас лошадей

3-4 размахнитесь¹ — да косами по лошадиным ногам

4 а мы уж

4-5 чу! топот — Вот они

(Часть вассалов скрывается за лес.)

После 5 Косыри (поют).

Вм. 6-10 Блещет² во поле коса

Светит, веселится³.....

А цветочек, дня краса

Перед ней ложится —

Ой коса, моя коса!

Алые цветочки⁴

*

Под цветочками змия

Резвая⁵ таится

На змею коса моя

После 10 а. (Рыцаря, между ими Альбер и Ротенфельд.)

б. (Толпа рыцарей, между ими Альбер и Ротенфельд.)

После 11 Рыцаря <sic!>

Перед 1 Косыря <sic!>

После 1 Несколько лошадей⁶ ранены — и падают с седо-
ками, другие бегутся.

Стр. 233.

2 Вперед, ребята. Гу, Гу...

Перед 3 Ротенфельд (Альберу).

4 Что делать —

После 5 а. Вассалы.

у! у! у!⁷

¹ размахнув⟨шись⟩ ⟨?⟩

² Светит

³ а. Поле веселится

б. Сердце веселится.

⁴ Ой цветы, цветочки

⁵ Пестрая

⁶ а. Фраза начата: а. Косыри б. Вассалы

⁷ Гу! Гу! Гу!

Рыцари.

Подлецы, собаки, вот мы вас.

После 5

б. Вассалы.
У! У! У!

Франц.

После 6 Не робеть,
(Сражение. [Вассалы] все рыцари [с]легли¹ — Вассалы.)

Вы 7—8 Кровопийцы, гордецы проклятые! [проклятые] [Не]
Наша взяла!..

9 друзья подымите с <их лиц> <?>

После 10

а. Васса<лы>.

б. (Едет толпа рыцарей)

11 что что значит? кажется дерутся —

12 а. [Точно] Это бунт — черные люди

в. Это бунт — подлый народ напал на рыцарей—

Стр. 234.

После 1 (Рыцари нападают на вассалов, которые разбегаются)²

После 2

Победители.³

Зайцы... Зайцы... и эти подлые твари могли победить благородных рыцарей. — (Один из рыцарей берет Франца в плен.)⁴

3 Зайцы! Куда вы! См<отрите>

4 а. Постой! брат... успеешь нас перечесть

б. Постой! брат... успеешь их усовестить

в. Постой! брат... успеешь им проповедать с высоты виселицы.

После 6 (Все рыцари встают один за другим.)

8 Благодаря н<ашим?>

9 Очень рад что тебя встречаю

10 рыцари, благодарим за помощь —

Смею ли просить вас мой замок?...

¹ лежат

² бегу<т>

³ Рыцари.

⁴ [Труссы] Зайцы... Зайцы... [однако] [и] Эти трусы могли победить благородных рыцарей —

Отдельно стоит не вполне ясно куда относящееся слово: Берет.

Стр. 234.

- 11 Не за что; вы бы сделали тоже самое
12-13 отдохнуть после сражения и попить

Стр. 235.

- 1 Мы не можем воспользоваться вашим предложением —
4 а. По крайней мере отужинайте
б. По крайней мере, сделайте мне честь у меня отужинать — и ночевать, завтра на рассвете
Вм. 5-6 а. С удовольствием. — Но у вас нет лошадей — позвольте предложить вам наших...
б. С удовольствием. — Но у вас нет лошадей — садитесь за нами
7-8 А этого молодца привяжем ко хвосту — да довезем до первой виселицы... садись¹
8-9 Помогите его привязать на
5 к репице моей лошади... (*Уезжают.*)

Стр. 236.

- Перед 1 **Замок Рыцаря**
2 Ему более осьмидесяти лет... Прадед мой поставил
Вм 2-5 его² в погреб, возвратясь³ из Палестины; этот поход дорого ему стоил; он⁴
4-5 которую продал он за бесценно⁵ нашему Епископу
5 какому-то Епископу; прадед⁶ с походу не воротился,⁷ и я пью его вино
6 За здоровье прекрасной
8 Благодарю вас, рыцари... — ваше здоровье
9-10 *Эти две реплики вписаны позже.*
11-12 но на нем чего-то не достает —

Стр. 237.

- 1-2 Знаю, кипрского вина; всё вышло на прошлой неделе
3 недостает Миннезингера —
4-5 а. побегите <?>
б. сыщите-ка
в. ступайте в гостиницу

1 ступай

2 их

3 а. уезжая б. отбы(вая)<?>

4 Фраза не докончена.

5 за ка(кие-то?)

6 а. а его б. а дсд

7 прадед не воротился [из] с походу

Стр. 237.

- 6 Да кого-ж лучше? а Франц
8 Кликнуть его сюда —
10 Да вот этот негодяй, что вы взяли сегодня в плен.
11 Так он миннезингер?
12 Он всё что вам угодно. Вот он.
13 Франц! Рыцари хотят песню.
13—14 а. Пой пока страх не отшиб у тебя память, а язык
еще не отнялся
б. Посмотрим¹
15 а. Чего мне бояться
б. Не бойтесь, ведь [я] еще я не удушен
я вам спою балла<ду>.
15 я вам спою балла<ду>.
16 Голос есть²

Стр. 238.

- Вч. 1 Люблю за то что не унывает — [вот тебе] Клотильда!
дай ему кубок...

Клотильда.

- Франц — вот <?>³
12 И до гроба ни с одною
14—17 С той поры стальной решетки
Он с лица не подымал
И себе на шею четки
Вместо шарфа навязал
18 Полный чистою любовью
19 Верный набожной мечте
22—25 Между тем как паладины
Оглашая битв равнины
Именами дам своих⁴
25 Именуя громко <?> дам

Стр. 239.

- После 4 Но Пречистая конечно
Заступившись за него
Водворила в царство вечно⁵

¹ Фраза не докончена.

² Последняя фраза вписана позже.

³ Люблю за то что не унывает — вот тебе кубок вина и начинай

⁴ *Наброски к этой строфе:* а. Оглашали на конях б. В бой неслися
в. Встречу г. Мчались в <бой> д. Палестины

⁵ Заступилась за него
И <пустила в царство вечно>

- Паладина моего ¹
5-6 Нет ли повеселее
9 Мельник [рано] к ночи воротился
10 а. Это что за сапоги?
б. Смотрит — дома ли жена
в. ПД²
видит сапоги ПД
г. Видит — что за сапоги ПД
11 Гей ³ жена! — Ах ты бездельник ⁴
14 Это ведра. — Ой-ли? право? — ⁵
15 Ну с ⁶
17-18 а. Как в тексте.
б. А на ведрах медных шпор
Не видал <я> до сих пор.
в. Не видал до этих пор
Я нигде на ведрах шпор.
г. Не видал я ПД
д. Где ни ездил, ни <бывал>
Шпор на ведрах не видал ПД
21 Конечно — песня одно, а веревка другое

1-2 прошу не отказать.

Перед 5 Прин<цесса> <?>

- 5 Нельзя помиловать этого бедного человека — я ру-
ч<аюсь>
6 наказан и раной и страхом —
7 Да вы его не знаете —
7-8 Если хот<ь> <?>
11 не правда-ли что, если мы
16 Так и быть: повесить мы его не повесим, но за-
прем его в темницу
17 даю мое честное слово, что не в<ыпущу> <?>
18 а. пока стены не прыгнут
б. пока стены не подымутся с м<еста> <?>

¹ своего.

² Буквы ПД обозначают варианты черновика, находящегося в Пушкинском Доме в Ленинграде.

³ <нрзб.>

⁴ а. Это чьи, жена ПД.

б. Говори. — Ах ты бездельник ПД.

⁵ а. Это [бочки] ведра нет право ПД

б. Это ведра. — Ведра право? ПД

⁶ а. Ведра? Право сапоги <?> ПД

Стр. 240.

18 в. пока стены не подымутся на воздух
18—19 не подымутся на воздух и камни не разлетятся...

Стр. 241.

Перех 1

Кл<отильда>

4 Вечное заключение!
6 Однако я ей обязан жизнью это чегонибудь да
<стоит>

<В. НАБРОСКИ НАЧАЛА ПЬЕСЫ В СТИХАХ.>

I.

Ох, горе мне, Мартын, Мартын!¹
Клянусь, ей-ей, ты мне не сын.²
Моя [покойница сшалаила]³
В кого она тебя родила.⁴
Мой прадед был честной бочар⁵
Он передал свой сыну дар⁶
[Мой] дед был <нрзб.> — отец был <тоже>⁷
прости им боже!
Я тож, а ты, а ты то что?⁸

II.

10 Эй Франц, я говорю тебе в последний раз:⁹
[Я больше не хочу]¹⁰ терпеть твоих проказ
Уймись или потом поплачешь, будь уверен —¹¹
— Да что ж я делаю?
— Ты? вовсе ничего
[И в том то и беда.] Ты кажется намерен
Хлеб даром есть —

¹ Ах ты Мартын, Мартын, Мартын

² Стих начат: а. Ей богу б. Ей-ей, клянусь, ты мне не сын

³ Вместо ст. 3:

Жена <?> покойница сшалаила

Да будет ей крепка могила

⁴ В кого тебя она родила

⁵ Мой прадед был ткач

⁶ Наброски к ст. б: а. Он сыну <?> б. он передал свой дар

⁷ Отрывочное слово и

⁸ Наброски к стихам 8—9: а. И я бочар <?> б. ей-ей) в. Так <?> г. слава богу) <?> д. а ты глуп(ещ) <?> е. а ты что?

⁹ а. Послушай, говорю тебе в последний раз б. Стих начат: Я

¹⁰ Стих начат: а. Не стану б. Что в. Ни <?>

¹¹ а. [И] Я потакать твоим затеям не намерен

б. Я потакать тебе [в] ей богу не намерен

ОТРЫВКИ И НАБРОСКИ.

I.

〈ВАДИМ.〉

А. ВАРИАНТЫ.

- Вч. 1 Рогдай, мы ждем тебя;¹ скажи, какую весть
О нашей родине ты можешь мне принести
Ты видел Новгород; ты слышал глас народа;
2 Жива ль в их памяти славянская свобода
4 Достойны вечного проклятия² судьбы
11 Уныл наш Новгород;³ веселый шум утих,
Умы встревожены, и пламя тлеет в них⁴
После 14 Явись — и перемен ударит грозный час!
В.〈адим〉
Безумные! давно ль в восторге зрел я вас
Когда свою судьбу варягам поручили⁵...
И вольные главы под иго преклонили
15 Давно ль, неверные,⁶ они в глазах моих
16 Встречали с торжеством Властителей чужих
В. 4. 16—18 Встречали торжеством Властителей чужих...
Изгнанию моему давно ль рукоплескали....

Б. ПЛАН И НАБРОСКИ.

Вадим влюблен.⁷ Рогнеда, дочь Гостомысла, она невеста Громвала⁸ — славянина Рюрика. Вадим и его шайка [на] таятся близ могилы Гостомысла. Вадим был⁹ во дворце и в городе — и назначил свиданье Рогнеде.¹⁰ [она]
Ты знаешь Громвала — зарежь его.

¹ Мы ждем тебя, Рогдай!

² гонения.

³ а. Унынье царствует

б. Уныл народный дух

в. Народный дух уныл

г. Везде уныние

⁴ и тлеет пламя в них

⁵ Стих начат: Когда судьбу

⁶ Несчастные, давно ль

⁷ Это слово вписано.

⁸ Буриvoja.

⁹ Вадим в

¹⁰ Вм. последних четырех слов: свиданье.

Рогнеда, раскаянье ее, воспоминанья, является Вадим. Рогнеда, Рюрик и Громвал.¹ Рюрик и Громвал — презрение к народу самовластия — Громвал его защищает.²

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

Вадим и Громвал, свидание, друзья детства...

1.

Вадим в мрачную ночь³ сокрытый у могилы Гостомысла

2.

Гостомыслову могилу грозную вижу

Есть надежда! верь, Вадим, народ⁴ натерпелся

II.

<СКАЖИ, КАКОЙ СУДЬБОЙ...>

A. ВАРИАНТЫ.

- 1 Я шел к тебе, сестра — насилиу⁵
- 2 [Жив] В одном доме⁶ живем — и месяц не видались
- 4 С тобой увидеться хотелось мне. — Пора.
- 5 а. Ей богу занят был. — Да чем
б. Ей богу занят был, то то службой
- 6 Стих начат: Я дорожу, сестра,
- 7 И рад бы иногда с тобою посидеть⁷
- 8 От света отдохнуть с тобой — но вот беда⁸

¹ Рогнеда и Громвал, Рю(рик)

² Рюрик и Громвал — презрение к народу самовластия — Громвал его защищает — [Рогнеда, Громвал], — Рогнеда, раскаянье ее, воспоминанья, является Вадим. Рогнеда, Рюрик и Громвал.

³ в мрачную ночь сид(ит.)

⁴ град

⁵ а. Насилу милая друг другу мы попались.

б. Как эго, милый мой, друг другу мы попались.

⁶ углу.

⁷ а. И дома [посидеть] побывать [же(мал)] хотел бы иногда

б. И дома [посидеть] побывать [и] я рад бы иногда

⁸ а. От света модного

б. но беда

в. но видишь вот беда

- 9 Всегда разведемся я дома ты в карете¹
 10 что? в свете
- 12 Шататься в²
 13 Ты знаешь на сво<бод>³ —
 14 Ты знаешь, милая, все нынче на свободе⁴
 15 Не ездим в общество, не знаем ваших дам
 16 Без вас нам весело⁵
 17 И милым <?> острякам <?> осьмнадцатого века —
 18 Что тут хорош<ого> — пускай⁶
 19 В гостиной⁷
 21 [Чт<о>] Которые в шестнадцать лет на волю
 22 Привыкли в трех войнах⁸ лишь к лагерю да к полю⁹
 23 Казармы нравятся им больше модных зал —¹⁰
 24 Но ты который год¹¹ учиться перестал¹²
 25 Который не видал военной жизни с роду
 27–28 Пускай себе сидят <они> в своем круж<ку>
 В ермолках, в шафорке¹³ за трубкой табаку —¹⁴
 30 Ты только шафорком, да трубкою пленился
 31–32 Тебе несносно там¹⁵ где только банка нет
 Где вечно не курят¹⁶ — и должен быть одет

¹ Стих начат: а. Ты дома, я в гостях — б. С тоб<?>

² а. Вертеться целый <день?> Как ты?... Избави бог —

б. Пускаться в модный

³ а. Уволь от общества

б. По счастью модный круг нигде теперь не в моде

⁴ а. мы живем в казармах <на свободе>

б. Ты знаешь ли мы жить привыкли на свободе

⁵ Мы вас оставили на жертву полякам —

⁶ Вместо этой реплики Вальберховой продолжена реплика Сосницкого:

а. А сами без хлопот, без балов

б. Найдешь ли грамотных

в. Не видно <грамотных>

г. Видать ли грамотных

⁷ а. В обществах

б. [Чт<о>] Куда как хорошо, хвалиться можно чем?

⁸ а. Привыкли смолод<у>

б. Привыкли — как же быть

в. Привыкли — так и быть.

д. Пускай нехотя

⁹ Стих начат: Ну, те, которые

¹⁰ а. От балов отучась

б. Служили в трех войнах

¹¹ а. с год б. чуть

¹² а. [Ты] <?> [Да] Но ты который век в походах <не бывал>

б. Но ты который век в биваке не живал

¹³ в шафорках

¹⁴ [Охота им] Какая нужда в том? — Мне говорят, они

За трубкой табаку читают Жюмини.

¹⁵ Тебе уж грустно там

¹⁶ а. Где вечно не куришь

б. При дамах не курят

- а. Где вечно не курят и должен быть одет,
Тебе уж грустно там
- б. [И] Ты жить не можешь там, где только банку нет
Где вечно не курят, где должен быть одет

Б. ПЛАН.

[Со<сничкой>] Вальберхова вдова. [бра<т>] Сосничкой ее брат. Брянской любовник Вальберховой. Рамазанов, Боченков [игроки] <?. С. дает завтрак. Брянской принимает гостей. [В] Рамазанов узнает Брянского. Изъяснения. Пополам. Начинается игра. С. всё проигрывает, гнет Величкина на карту. Отчаянье его.

С. и В. [с бала, а тот]

В. Играл? — играл. — Долго ли тебе [по] — быть бог знает где? [За чем] Добро либералы — да ты-то что? — [вот] Зачем не в свете? — Да [все] вся молодежь — вы все бранчивы — скучно, то ли дело ночь играть. — [ты] Скоро ли отстанешь? — Никогда — Сестрица, милая, уезжай, у меня будет¹ завтрак. — Игра? — Нет. — Прощай.

С. и [Вел].²

С. карты. Величкин: проиграется. С. полно врать [К] <?> — я поспею. В. и Бр. — Бр. и Вальб. Бр. и Рамазанов. Узнает, уговариваются.³

Вал. что за шум? Величкин — играют. Ва. а Бр.? — [В] [попола<м>]. Там же — поди за Бр.⁴ [В] Бр. и Вальб. Я пополам — ему урок — он проигрывает — С. в отчаянии. Бр. — Вел. уговаривает — тот его ставит на карту — проигрывает. Вел. плачет. С. также. Бр. и Рамаз. *Конец*.

Бр. Рам. С.: вы здесь, а⁵ мне ничего не сказали —

¹ будут.

² Со<сницкий> и Рам<азанов>

³ Бр. и Рамазанов уговариваются.

⁴ Поди за Бр. в рукописи вставлено по ошибке перед репликой Вальберховой а Бр.

⁵ а вставлено.

— Мочи нет, устал — проигрался.—
Пора в театр; наш друг дает последний завтрак, он застрелится.

— Я шел к тебе, сестра.— Покорно благодарю, в одном доме — а мы¹ неделю не видались. Что ты делал? — Занят был — сегодня я дома; уезжай, пожалуйста, тебе надо быть у тетки — я даю завтрак [вечно с] [зачем без] [играть? — нет —].

— Бог знает, какое общество — зачем тебя нет в свете и проч.

III.

<НАСИЛУ ВЫЕХАТЬ РЕШИЛИСЬ ИЗ МОСКВЫ...>

2 А здравствуй, душенька —

4 *Стих начат:* Вдове

5 А! верно Сонюшке! — пора и ей о <муже>²

6 Уж³ время хлопотать

9 Я думала,⁴ что пыл любовный

10 Уже погас — —

11 *Стих начат:* И на балк<оне>⁵

Вм. 11 - 14 а. Так время мы вели уныло⁶

— не мчится,

Спешить бы очень <?>⁷ было странно

Я не любовник, а жених —

б. Смотрели груст<но>

15 А что ее сестра⁸?

20 Пожалуйста, душа

21 Пожалуй<ста> под<брось>⁹

22 Да гос<поже>.

23—24 а. Тихонько ото всех¹⁰ конечно

б. Да я вас в. Ей надо пожелать¹¹ <?> конечно

¹ мы вставлено.

² *Стих кончался:* а. так точно молодой б. да Лидин молодой — —
в. она сестры не хуже

³ а. Ей б. пора

⁴ *Стих начат:* Неделю целую

⁵ а. И в б. И под окошко<м> в. И с бельвере <бельведера>

⁶ Вдыхали под <?> <окошком?>

⁷ Спешить бы мне [не можно] некстати было

⁸ А Со<фья> Пз<вловна>

⁹ а. Тихонько подложи б. Под<брось>

¹⁰ от неё

¹¹ Ей богу

- Не говорить¹ что это я
 2. Стих начат: Пожалуйте²
 27 Да это написал не я
 28 а. Вы выдумали штуку
 б. Вот что!...³
 31 Я все же не дитя а пуше не дурак
 33—34 Да что бы я — а знаешь что скажу
 Вот барыне твоей обновка
 37 Помилуйте да мне — да я не смела
 Мне сты<дно>

IV.

< ПЕРЕВОД ИЗ К. БОНЖУРА. >

А. ВАРИАНТЫ.

- 3 Откланяюсь и квит — она мне надоела
 4 К тому ж и без нее мне нынче⁴ много дела
 5 Я как-то⁵ отыскал [ждут меня] за Троицким мостом
 Вм. 7—8 Ах! матушка идет... предвижу увещанья,
 Приятно⁶ цель иметь для скромного <?>⁷ гулянья
 7 Под видом раннего, невинного гулянья
 9 Ах! здравствуйте татап. Куда же ты, постой
 11 О деле говорить — куда же
 13 А в чем же — да во всем — во пэрвых ты с женой
 16 На балах, завтраках, в театре, в модном свете
 17 Ты мог бы иногда <?> с жен<кою> луч<ше> дома <?>⁸
 18 Мне право некогда — да ты бы мог иметь
 19 <Нрзбр>, вечера — ты мог бы с женою⁹
 20 Жену свою возить¹⁰ <?> Пора тебе исправить
 21 Привычки прежние и вдоволь сам собой¹¹
 После 22 А чем я не женат —

¹ Не сказывать

² а. Зачем б. Как вы жела(ете)

³ А понимаю

⁴ а. нынче б. право

⁵ чудо

⁶ а. Под видом

б. Люблю я

⁷ раннего

⁸ а. Скажи зачем тебе с женой не посидеть

б. Скажи зачем с женой не можешь посидеть

⁹ — ты должен бы с Аделью

¹⁰ На балы выезжать

¹¹ Привычки прежние не время ль милый мой

Б. ПЛАН.

Acte I. Scène première.

Derv.<ille> reçoit un rendez-vous [pour le soir] —
S.<cène> 4 Derv. et sa mère — exposition
Sc. 6, 7, 8 Derv. et sa femme, seule.
Adèle et Charles NB—

Scène V. Acte II.

[9] Adèle seule et un domestique qui apporte une
miniature —

Adèle seule. Acte II. Scène VII.

Adèle et sa belle-mère — scène IX.

Acte III.

Acte III. Charles seul. Sa cousine le fuit. —

Scène II — Charles, Derv. et sa femme

Charles et M^{de} Derv.<ille> explications

Scène VIII le mari — la belle-mère.

Scène IX Charles seul. Scène X.

Acte IV.

Scène 5. Un billet — la belle mère.

6. Mr. Derville 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15

Acte V.

Scène <?> la dernière.

V.

< ЧЕРЕЗ НЕДЕЛЮ БУДУ В ПАРИЖЕ... >

Стр. 251.

13 Мервиль <?> <ничего не узнает>

14 Месяца через три он придет к вам из армии,
вы примите его

VI.

< ОТ ЭТИХ ЗНАТНЫХ ГОСПОД... >

А. ВАРИАНТЫ.

Стр. 254.

- 1—2 От этих знатных господ житья нет и нашему брату тюремщику. Слава богу; мы вешаем каждую пятницу и никогда никаких нет хлопот. Священник
5 или старуха мать¹
5—6 впустят их на минуту, а коли завоют
7—8 Потом явится за ними Жак палач и все кончено.
А вот сидит у меня граф Конрад,
9 С той поры я право на посылках. У него удалили слуг — так²
10 Поминутно меня требует
11 всё ли исправно? — не ушел ли он?³ да не раз⁴ <?>
13—14 Слава богу, и с тех пор как приговорили его к смерти — так тюрьма моя на т<рактир>
15—16 все лезут прощаться — и хоть отвори всякому, да еще смотри
17 Да нет, не таковский народ
19 Слава богу, что завтра отрубят ему голову
20 *(Идет к дверям и смотрит.)*

Б. ПЛАН.

Un grand seigneur, coupable de haute trahison et condamné à mort, attend dans sa prison le jour de l'exécution etc.

Le bourreau et son fils, tous deux présents aux adieux de la noble famille. La fille s'évanouit, le jeune homme lui porte des secours.

Scène de l'échafaud.

Le jeune homme rentre chez ses parents pour les maudire et les quitter pour la vie. Colère du vieux bourreau.

Le jeune <homme> entre au service du prince. Il fait son chemin. Il est fait chevalier etc.

Il revoit dans un tournois la fille du condamné; etc.

Il obtient sa main; etc.

14 Sept.

¹ коли старик

² С той поры я у него на посылках. От него удалили слуг — так

³ всё ли у тебя исправно? — Да не ушел бы он.

⁴ Вероятно описка вместо зар(езался).

VII.

< ПАПЕССА ИОАННА. >

Стр. 256.

- 12 avec un jeune gentilhomme espagnol, qui découvre son
sexe. Elle devient amoureuse ¹.
20 Elle en devient amoureuse.²

VIII.

< И ТЫ ТУТ БЫЛ... >

Стр. 257.

- После 2 Зашел я сюда в гостиницу выпить.
1 выдти [из] как вдруг у [А] дверей [ворот] гостиницы
услышал страшный шум; и Граф сюда вышел со всеми
своими
7 а. кровельщик
б. слесарь
11 Я задумался зачем этот вопрос? Или хочет
12 я ответил ему
13 иногда выработаеть
16 женат-ли я? вестимо дело, что женат
18-19 оборотился к своей свите и спросил не будет ли
дождя
20 начинает нить.—Надобно вам поспешить до дождя
доехать до города;

¹ Этот вариант надписан, зачеркнут и заменен припиской на полях: amour, jalousie duel—en récit.

² Последнее слово зачеркнуто и заменено надписанным: jalouse.

КОММЕНТАРИИ

ВВЕДЕНИЕ

I.

Театр был одним из ранних и частых впечатлений Пушкина. Его отец декламатор и актер-любитель и его дядя — оба увлекались домашним театром. На именах классиков французского театра Пушкин воспитывался. Со слов О. С. Пушкиной-Павлищевой первый биограф поэта П. В. Анненков сообщает, что ребенком „Пушкин любил импровизировать комедийки и, по общему согласию с сестрой, устроил нечто вроде театра, где автором и актером был брат, а публикой — сестра“.¹ Семейная легенда связывает этот эпизод с детской комедией Пушкина „L'Escamoteur“. Брат поэта также вспоминал, что Пушкин „на восьмом году возраста... сочинял на французском языке маленькие комедии...“²

Уже в 1814 г. в „Городке“ Пушкин среди писателей-любимцев обильно называет имена драматургов: Вольтера как „соперника Еврипида“, Озерова, Расина, „исполина Мольера“, Фонвизина, Княжнина, Крылова как автора „Трумфа“.

В первые же годы лицейской жизни Пушкин по преданию написал совместно с М. Л. Яковлевым не дошедшую до нас комедию „Так водится в свете“.³ В кругу литературных интересов лицеистов неизменен напряженный интерес к театру. Сам Пушкин не играл в лицее,⁴ но был постоянным посетителем театра. Домашний театр графа В. В. Толстого, обслуживавшийся в Царском Селе силами крепостных актеров, был любимым развлечением лицеистов. „Миловидной жрице Тальи“ — одной из актрис этого театра — посвящены послания юного Пушкина. Одно — пересыпано именами популярного репертуара (Филимон, Анюта, Назора) и упоминает персонажей „Севильского цирюльника“ (Опекун, Розина), другое открывается именем знаменитой французской драматической артистки XVIII века — Клерон. С темой театра связана и эпиграмма „Арист нам обещал трагедию такую“.

В шуточной автохарактеристике („Mon portrait“) Пушкин отмечает как свою характерную черту любовь к спектаклям. По поводу театра Толстого А. Д. Иллещевский в 1816 г. писал: „По знакомству с хозяином и мы имеем

¹ „Материалы для биографии А. С. Пушкина“, 1855, стр. 13—14.

² Л. Майков. „Пушкин“, 1899, стр. 4.

³ „Современник“, 1863, № 7, стр. 155.

⁴ П. И. Бартенев. „Рассказы о Пушкине“, М., 1925, стр. 26.

вход в его спектакли; ты можешь понять, что это наше первое и почти единственное удовольствие“.¹

10 декабря 1815 г. Пушкин записывает в своем лицейском дневнике: „Начал я комедию — не знаю кончу ли ее“. Видимо, это был замысел пяти-актной комедии в стихах „Философ“, о которой 16 января 1816 г. А. Д. Илличевский оговаривался: „План довольно удачен, и начало, т. е. первое действие до сих пор написанное, обещает нечто хорошее. Дай бог ему кончить ее — это первый большой оувrage, начатый им, оувrage, которым он хочет открыть свое поприще из Лицея“.² Центральная фигурой театрального мира, и по своей службе и роли в театральной дирекции, и как плодовитый драматург, автор переводных и оригинальных комедий, водевилей и патристических пьес, и как член „Беседы“, редактор „Драматического Вестника“ и, наконец, как хозяин литературно-театрального салона был в эти годы кн. А. А. Шаховской.

Пушкин вместе со всей группой Арзамаса с жаром реагировал на пьесы этого руководителя современного ему русского театра, удовлетворенно записывая в свой дневник пародическое „Венчание Шутовского“ и направляя против него эпиграммы, продиктованные традициями круга Карамзина и Жуковского. В 1815 г. он пробовал подытожить свой взгляд на Шаховского („Мои мысли о Шаховском“). Называя его „посредственным стихотворцем“, Пушкин отмечает в ряду недостатков его пьес отсутствие завязки и развязки, отсутствие занимательности. В послании к Жуковскому за год до окончания лицея, Пушкин, осмеивая „хрип бешеных трагедий“,³ призывал друзей к мести Шаховскому за Озерова. Впрочем здесь защита последнего диктовалась отношением карамзинской группы. Взгляд самого Пушкина на Озерова-драматурга был высказан поэтом в 20-х гг. и оказался вначале холодно-сдержанным, а позже и резко отрицательным.

Выйдя из лицея, Пушкин близко подошел к театральному миру столиц, к завсегдашней театру, к актерам, и став „почетным гражданином кулис“, постоянно следил за всеми жанрами иностранного и русского театрального репертуара от героической трагедии до ходового водевиля.

В годы существования „Зеленой Лампы“ Пушкин также должен был постоянно быть в кругу театральных интересов, тем более, что среди участников общества был Д. Н. Барков, делавший на заседаниях доклады о „недельном репертуаре“ драматической и оперной петербургской сцены — театральный дневник с аннотациями пьес и игры актеров.⁴

Несомненно подобные „театральные корреспонденции“ обсуждались на заседаниях общества, как и факты ожесточенной театральной полемики и театрального быта. Сюда примыкают и суммарные сценические впечатления

¹ Я. К. Грот. „Пушкин, его лицейские товарищи и наставники“, изд. 2-е. СПб., 1899, стр. 67.

² К. Я. Грот. „Пушкинский лицей“, СПб., 1911, стр. 60.

³ Ср. в „Послании к Галичу“ (1815) „напев бессмысленных стихов“ и „страшный рев актеров“.

⁴ „Репертуар“ за часть 1819 г. и „Опыт сравнения Расина с Вольтером“ опубликованы Б. Л. Модзалевским („К истории «Зеленой Лампы»“, в сб. „Декабристы и их время“, М., 1928, т. I, стр. 17—21).

самого Пушкина в его незаконченной полемической статье „Мои замечания об русском театре“.

Репертуар этих лет был преимущественно классический и переводный — трагедии С. Глинки, Висковатова, Корсакова, Крюковского терялись в массе запоздалых переводов из Корнеля, Расина, Вольтера.

И в трагедии и в комедии господствовал условный напыщенно-риторический стиль, которому соответствовали традиционные формы стиха и приподнятая манера читки и игры актеров. Корифеями театральных кружков этого рода являлись Гнедич и Загоскин. Шаховской, когда затихло впечатление от оскорблений, нанесенных им кругу карамзинистов, легко эволюционировал в сторону кругов близких молодому Пушкину. Это были круги европеизированного дворянства, стремившегося обновить формы патриотической трагедии, снижая ее стиль, стих, манеру театральной игры, вводившего в области комедии „светскую“ комедию со стройной композицией, живым разговорным языком, быстрой сменой реплик в стиле новой французской комедии. Н. И. Хмельницкий, Грибоедов, Жандр являлись корифеями этой группы. П. А. Катенин, также близкий этому „левому флангу“ театральной полемики, сблизил Пушкина с Шаховским, лично познакомив их, после чего Пушкин начал бывать на „чердаке“ Шаховского, где собирались обычно: А. С. Грибоедов, Д. Н. Бегичев, А. А. Жандр, Н. И. Хмельницкий, М. Е. Лобанов, Ф. Ф. Кокоскин, Я. Н. Толстой, П. А. Катенин, Д. Н. Барков, Н. В. Всеволожский и др.¹

В свете полемики театральных партий задуманы и пушкинские „Мои замечания об русском театре“, посвященные более самому театру нежели вопросам драматургии. Начав с беглых зарисовок театральной публики „образующей драматические таланты“, Пушкин анализирует игру актеров и готов поставить знак равенства между русской трагедией и оригинальным гением Е. Семеновой. Манера трагических актеров-мужчин осуждается им как „бездушная, надутая, принужденная, томительная“. Он требует от актеров подлинных чувств, „искоренения всех привычек, совершенной перемены методов, нового образа выразаться“. Предположение „разобрать отдельно“ комедию („поле“ которой Пушкин считал „благодарнее“), оперу, балет — не было осуществлено Пушкиным.

Из трагического репертуара „удержанного на сцене“, благодаря Семеновой, Пушкин отметил „несовершенные творения несчастного Озерова“, роль Антигоны и Моины, „измеренные строки Лобанова“, „славянские стихи Катенина, полные силы и огня, но отверженные вкусом и гармонией“, наконец, коллективные переводы, сделанные по выражению Пушкина „союзными поэтами“.

Современники Пушкина постоянно встречают его в театре. Изучая сценический быт, он изучает и драматические законы; он вместе с передовыми театрами зорко следит за литературным развитием театра и всегда в курсе ювоник репертуара. Такой драматург как Н. И. Хмельницкий уже считается с мнением Пушкина, читая ему свою комедию „Нерешительный, или семь пятниц

¹ Ср. П. Н. Арапов, „Летопись русского театра“, 1861, стр. 274.

на неделе". Театр занимает в сознании Пушкина всё большее место. В „Руслане и Людмиле“ многое определяется впечатлениями сказочной театральной феерии, балета.¹ Переписка Пушкина с П. А. Вяземским в 1820 г. вращается вокруг споров о Катенине и Шаховском, про которого Вяземский пишет: „Каков он ни есть, а всё в наше время *единственный* комик“.

Ссылка оторвала Пушкина от театра, но не от театральных интересов. Из Кишинева он расспрашивает брата о Катенине и актерах.

II.

Первые известные нам драматургические опыты Пушкина как в плане создания высокой трагедии, так и в плане легкой комедии, относятся именно к этому времени. Всё это — фрагменты, по которым лишь условно можно реконструировать темы, интересовавшие Пушкина, гипотетически устанавливать жанровые особенности, сценические ситуации и направление замысла. Замысел трагедии дошел до нас всего один, он относится к теме, которую Пушкин пробовал разрешить позже также и в форме поэмы. Он традиционно-условно, по имени главного героя, называется „Вадимом“. „Вадим“ — первая проба Пушкина в области исторической трагедии на сюжет из русской истории.

С представлением о трагедии в эту пору, очевидно, для Пушкина тесно связывалось представление о схематизируемых как воплощение „страстей“ героях, о политическом сюжете, с возможностью вольнолюбивых „применений“, с несколько архаизированным колоритом. Соответственно и драматургическая архитектура „Вадима“ еще всецело предопределяется патетической декламационной манерой французских классиков.

Комедийные отрывки также невелики по размерам и смысл их, а порою и текст, устанавливаются местами гипотетически. Отрывок, начинающийся словами „Скажи какой судьбой“, благодаря сохранившимся наброскам-планам, относящимся к тому же сюжету, позволяет реконструировать интересовавшую Пушкина тему *комедии об игроке* (см. ниже комментарий). Беря довольно традиционный для драмы образ игрока, Пушкин сочетал его с тем типом новой „светской“ комедии, которому сочувствовал. Разорванный вопросами, восклицаниями, репликами стих создает впечатление светской болтовни с либерально-сатирическим оттенком.

Планы комедии позволяют, однако, думать, что и комедийный замысел также должен был осложниться в дальнейшем развитии и чисто бытовыми элементами, выходящими из замкнутого круга „света“ (упор на роль крепостного дядьки, зарисовки мира игроков). К попыткам создания оригинальной русской комедии относится и другой позднейший пушкинский набросок начинающийся словами „Насилу выехать решились из Москвы“ (1827 г.?), связанный с французской комедийной тематикой об испугуемой верности невесты, но приурочивающий традиционную интригу (подложное письмо) к русскому помещичьему быту „подмосковной“.

¹ Л. П. Гросман. „Пушкин в театральных креслах“, 1926, стр. 131.

Видимо оба замысла комедий были рано оставлены Пушкиным и он позже уже не пробовал себя в этом жанре, если не считать обращения в конце 20-х гг. к комедии Казимира Бонжура „Le Mari à bonnes fortunes“. Вариация-перевод на эту тему не вносит ничего нового в понимание Пушкиным комедии. Тематику французской пьески он хотел перенести в разговорную комедию из жизни петербургского „света“.

Стремление приблизить трагедию и комедию к живой жизни подкреплено и многими теоретическими высказываниями Пушкина того же периода, направленными против условностей классицизма. Но каждое смелое новшество классиков в сюжете, композиции, стихе Пушкин приветствует. В июле 1822 г. он интересуется и комедией Грессе в переводе Катенина („Сплетни“) и катенинским стиховым переводом „Сида“ Корнеля. Он пишет переводчику: „поздравляю тебя и старого моего Корнеля. Сид кажется мне лучшею его трагедиею. Скажи: имел ли ты похвальную смелость оставить пощечину рыцарских веков на жеманной сцене 19-го столетия. Я слышал, что она неприлична, смешна, ridicule! Ridicule! Пощечина, данная рукою Гишпанского рыцаря воину, поседевшему под шлемом! Ridicule! Боже мой, она должна произвести более ужаса, чем чаша Атреева“. Пушкин уже представлял себе знакомых актеров (Толченова, Брянского), играющих эту смелую грубо-реалистическую сцену в классической вещи. Значительно позже, обратившись сам к трагедии „рыцарских веков“, Пушкин в „Скупом Рыцаре“ пошел еще дальше, введя в свою трагедию реалистическую картину вызова на поединок старым отцом — рыцаря-сына, принимающего этот вызов.

В сентябре 1822 г. Пушкин ждет успеха переведенной Лжиковским „Орлеанской Девы“, беспокоясь: „Но актеры, актеры! Пятистопные стихи без рифм требуют совершенно новой декламации. Слышу отсюда драмно-торжественный рев *Глухорева*. Трагедия будет сыграна тоном Смерти Роллы.¹ Что сделает великолепная Семенова, окруженная так, как она окружена?“

Пятистопные стихи без рифм на сцене волновали Пушкина так же, как и Карамзина, по поводу той же шиллеровской пьесы восклицавшего: „Не знаю, как будут наши актеры играть ее: это роман в разговорах, а не драма“. Но, если в словах Карамзина — боязнь нововведения, то у Пушкина боязнь как бы нововведение не провалилось. Дирекция императорских театров еще гораздо позже, в 1826 г., канонизировала традицию, постановив „не принимать впредь трагедий, писанных вольными, белыми стихами“, что „не может быть терпимо ни в каком драматическом сочинении“. Понимая необходимость обновления формы трагедии, Пушкин в „Вадиме“ сам еще не отошел от традиционного рифмованного стиха и лишь в 1825 г. в „Борисе Годунове“ выступил с „вольным“ разговорным стихом вразрез с традицией и официально-театральными тенденциями.

Письма Пушкина от октября 1822 г. к Я. Н. Толстому и Н. И. Гнедичу ярко свидетельствуют о тоске, которую испытывал Пушкин на юге без театрального мира. Он жадно спрашивает об актерах и драматургах,

¹ Пушкин имеет в виду трагедию Коцебу „Гишпанцы в Перу, или смерть Роллы“, 1802.

заканчивая письма: „Что весь Театр?“ и „Мне брюхом хочется Театра“. Самому Пушкину в Кишиневе приходилось ограничиваться жалкими впечатлениями от бродячей немецкой труппы,¹ но будучи удален от сцены он тем более вынашивает свои мысли о необходимости ее реформы, о необходимости создания новой драмы. 6 февраля 1823 г. он пишет Вяземскому: „У нас нет театра“ и по поводу основной трагедии репертуара — озеровского „Фингала“ иронизирует: „вся трагедия написана по всем правилам парнасского православия...“, и выше: „где он не следовал жеманным правилам французского театра“. В противовес этому Пушкин замечает: „а романтический трагик принимает за правило одно вдохновение“.

С переездом в Одессу Пушкин возвратился к впечатлениям театра („Я нигде не бываю кроме в Театре“, пишет он брату 25 августа 1823 г.). Он уже считает, что Шаховской „изрядный Автор“ (Вяземскому, 14 октября). До него доходит первый слух о том, что Грибоедов „написал комедию на Чедяева“ (около 11 ноября). Но интересы Пушкина в эту эпоху всё отчетливее начинают связываться с трагедией. Поводом для его нового высказывания о Расине явился перевод „Федры“, сделанный Лобановым. В январе 1824 г. Пушкин сообщает брату, что хотел писать „критику“ на эту „гадость“, но остановился „ради Маркиза Расина“. Ценя его „стихи полные смысла, точности и гармонии“, Пушкин считает самый план и характеры „Федры“ „верхом глупости и ничтожества в изобретении“, его вкус коробит, что суровый скиф превращен Расином в „благовоспитанного мальчика“. Нападение на классику-трагика Пушкин заканчивает характерным для этой поры противопоставлением его героев героям поэмы Байрона. Но драматургия самого Байрона также уже не удовлетворяет Пушкина: „В своих трагедиях, не выключая и Каина, он уже не тот пламенный демон, который создал Гяура и Чильд-Гарольда“. Вероятно именно в Одессе начинается увлечение Пушкина Гете и Шекспиром, вместе с Шиллером и Вальтер Скоттом являвшимися почти до 1830 г. ведущими именами романтического движения на Западе, в частности в сфере драмы. В своих собственных поисках новой трагедии, противопоставленной аристократическому классическому театру, Пушкин, естественно должен был прежде всего пройти через изучение „объективного“ и „разностороннего“ творчества Шекспира, у которого нашел близкую себе свободную архитеконику драмы, допускающую смешение жанров, упор на реализм изображения и языка, наконец, метод обращения с историческим материалом.

Если несколько позже Пушкин, говоря о поэме Байрона, отмечал „трагическую силу Паризины“ и в другой раз указывал: драматическая часть в его поэмах (кроме разве одной Паризины) не имеет никакого достоинства,² то и поэмы самого Пушкина начинают местами звучать как драматические диалоги („Цыганы“).

Попав в августе 1824 г. в Михайловское, Пушкин в его глуши остановился наконец на замысле собственной трагедии и начал набрасывать первые планы

¹ П. И. Бартенев. „Пушкин в южной России“, М., 1914, стр. 60—61.

² <О Байроне и его подражателях>.

„Бориса Годунова“.¹ Работу над своей трагедией Пушкин сам настойчиво связывал позже с изучениями Шекспира: „я расположил свою трагедию по системе отца нашего Шекспира, и принесши ему в жертву пред его алтарь два классические единства, и едва сохранив последнее“, или: „По примеру Шекспира, я ограничился изображением эпохи и исторических лиц, не гоняясь за сценическими эффектами, романтическим пафосом и т. п. Стиль трагедии смешанный“, или еще: „Несмущаемый никаким иным влиянием, Шекспир у подражал в его вольном и широком изображении характеров, в небрежном и простом составлении типов“. Одновременно с занятиями Шекспиром и в связи с ними Пушкин расширял и свой общий кругозор по теории драмы. Уже в марте 1825 г. он требовал у брата присылки в Михайловское книг, несомненно нужных ему для этой цели в период работы над „Борисом Годуновым“. Он просил прислать: „Sismondi (litterature), да Schlegel (dramaturgie). . .“, т. е. „De la littérature du Midi de l'Europe“ Сисмонди и „Cours de littérature dramatique“ Августа Вильгельма Шлегеля.²

В том же 1825 г., когда Пушкин писал „г-жа Сталь наша“, он вероятно вспоминал и ее книгу „О Германии“, в частности главы, посвященные драматическому искусству, с мыслями об условности александрийского стиха, замечания о том, что Шекспира лучше читать, чем видеть на сцене, что необходимо изучать публику, к которой адресуешься и т. п. Совершенно несомненно, что Пушкин также следил за широким обсуждением проблемы единств и смещения жанров в „Le Globe“ и других иностранных периодических изданиях.

13 июля 1825 г. Пушкин сообщил Вяземскому: „я предпринял такой литературный подвиг, за который ты меня расцалуешь: Романтическую Трагедию!“ Можно связывать именно с этим временем пушкинскую заметку, известную под заглавием „О драматических произведениях“ и представляющую один из первых набросков позднейших статей Пушкина о драме. Основной тезис Пушкина развиваемый здесь, есть утверждение о неправдоподобности драматических сочинений, в особенности трагедии. Но выход из этого неправдоподобия, заложенного в самой сущности драмы, французские писатели нашли неверно, установив в свою очередь „своенравные правила“ — единства. Против такого „правдоподобия“ Пушкин протестует. „Первый закон драматического искусства“, выдвигаемый Пушкиным, есть — занимательность, единство действия. Уже здесь он вскрывает „несообразность с рассудком“ сущности французской трагедии, „непомерную быстроту и стесненность происшествий“, условность института „наперсничь“, противоестественность реплик в сторону (à parte). В позитивной части, противопоставляемой законам придворного театра, Пушкин выдвигает вместе с романтической школой парадоксальный лозунг

¹ В это время в Петербурге Шаховской ставил своего „Финна“, переделанного из „Руслана и Людмилы“ (7 ноября 1824 г.), а Дидло — балет на тему той же поэмы (8 декабря).

² Идеи Шлегеля пропагандировались и в другой книге, затребованной Пушкиным в том же письме у брата — альманахе „Русская Талия“, изданном Бугаринным. Здесь же Пушкин нашел и ряд материалов по русскому театру, представлявших для него большой интерес (портреты актеров, отрывки из „Керим Гирея“ и „Финна“ Шаховского, его же водевиль, показавшийся Пушкину „du bon comique“, отрывки пьес Хмельницкого и др.).

„отсутствие всяких правил“, единое единство — „интерес“, наконец, „смешение родов комического и трагического“ и умелую установку на простоту языка („изысканность необходимых иногда простых выражений“). Не называя здесь прямо имени Шекспира, Пушкин формулирует положения именно шекспировской драматургии.

Те же мысли вызревали у Пушкина в письмах к друзьям. Позже он хотел собрать свои высказывания воедино, и, согласно романтической традиции, дать их в виде манифеста-предисловия при „Борисе Годунове“. В „письме“ к Н. Н. Раевскому (черновик) еще от конца июля 1825 г., Пушкин уже намечает основные вехи такого предисловия. Выражая удовлетворение от работы над собственной трагедией, он писал: „Сочиняя ее, я размышлял о трагедии вообще [и если б я собрался написать предисловие, оно было бы любопытно]. Это может быть, наименее правильно понимаемый род поэзии“.

Желая проложить дорогу пониманию своей новой трагедии, революционизирующей сцену, Пушкин прежде всего обращает внимание уже на самую условность деления театра на сцену и зрительный зал, на обычно незамечаемую условность употребления языка одного народа в трагедии из жизни другого народа. Подготавливая читателя-зрителя к обилию сцен и событий в „Борисе Годунове“, Пушкин с удовлетворением вспоминает корнелевского „Сида“, в прогивовес „единствам“ нагромождающего в пределах 24 часов „событий на целых 4 месяца“. Указывая на наивность речей „в сторону“, Пушкин полагает, что и *моноло* (у Альфиери) не может спасти „правдоподобия“. „Правдоподобие положений и правда [нравов] диалога и т. д. — вот [единственные] настоящие законы трагедии“. Соответственно этим требованиям Пушкин уже с полной четкостью пишет на своем знамени имени Шекспира, „охватившего страсти“, и Гете, охватившего „нравы“ (*le costume*). Байрон-трагик становится для Пушкина „мелким“. Пушкин-теоретик в 1825 году заключает свои положения неизменным рефреном: „читайте Шекспира“.

„Бориса Годунова“ сам Пушкин определяет как соединение трагедии характеров и трагедии нравов, очевидно имея в виду углубленное психологическое изображение вместе с жизненно правдоподобным историческим колоритом, верностью языка, диалога.

„Борис Годунов“ — центральное произведение Пушкина в области драмы. Сам Пушкин смотрел на него как на трагедию политическую. Он раскрывал друзьям ее генетическую связь с атмосферой южного декабризма: „она наполнена славными шутками и тонкими намеками, относящимися к истории того времени, как наши киевские и каменные обиняки (*sousœuvres*). Надо понимать их — это неперменное условие“. Раскрытие психологии исторических героев, показанных на фоне исторической эпохи „многих мятежей“, с возможностью использования намеков на современность, с показом лиц запретных на театре — таков был этот важнейший этап драматургии Пушкина, складывавшейся в предекабристской обстановке и никогда уже позже не повторенный.

В „Борисе Годунове“ Пушкин отбросил деление трагедии на части, разбил ее более чем на 20 сцен, отступил от традиционного стиха, ввел в трагедию прозаические сцены, смену трагического комическим, нарочитую грубость иноязычных диалогов, наконец, сцены, в которых действующим лицом как и

у Шекспира, явился народ. Во всем этом Пушкин в русской трагедии не имел предшественников, и только в области стиха как на прецедент введения в трагедию пятистопного ямба мог указать на „Венцеслава“ Жандра, „Аргивян“ Кюхельбекера, перевод „Орлеанской Девы“ Жуковским и „Пир Иоанна Безземельного“ Катенина. Почти во всех набросках „предисловий“ Пушкин отчетливо подчеркивает революционизирующее трагедию значение своего „Бориса Годунова“, полагая, что „дух века требует важных перемен и на сцене драматической“. Годы 1825—1830 — годы самого напряженного интереса Пушкина к драматическому жанру. Чтение мировых образцов, книг по теории драмы, фиксация собственных размышлений о драме, замечания о современных Пушкину русских драматических писателях (Озерове, Погодине) и французской трагедии¹ — все это время сопутствуют его собственному драматическому творчеству. Вопрос о трагедии был тесно связан с актуальной для конца 20-х гг. проблемой „народности“. В наброске, начинающемся словами „С некоторых пор вошло у нас в обыкновение говорить о народности“ (1826), Пушкин иллюстрирует свое понимание „народности“ также примерами трагедий Шекспира, ссылаясь на народно-исторические сюжеты трагедий Лопе де Вега, Кальдерона и Расина.² Характерно, что и в пример трагической силы Пушкин ставит „шутливый, даже низкий слог“ „Гамлета“ (1828) и всё чаще обращается непосредственно к великому английскому драматургу, а в 1829 г. даже пишет специальную заметку о „Ромео и Джульетте“.

Вместе с тем, за вопросом о „народности“ для Пушкина с совершенной определенностью существовала более значительная мировоззренческая проблема социального осмысления двух типов драмы: „Я твердо уверен, — писал он, — что нашему театру приличны народные законы драмы Шекспировой — а не придворной обычай трагедии Расина“... Суммируя еще раз в 1830 г. свои мысли по истории и теории драмы и анализируя народную трагедию, Пушкин резко противопоставляет ее драме „чертогов“, ратуя за шекспировское просторечие, ставит вопрос о том, как русской трагедии перейти от „придворной сумароковской к глубокой откровенности народных страстей, к вольности суждений площади“. Таким образом Шекспир являлся для Пушкина символом именно второго демократического типа трагедии, которому всецело принадлежали симпатии и самого Пушкина и средствами которого он хотел нанести своим „Борисом Годуновым“ сокрушительный удар условной, аристократической, придворной трагедии.

III.

Одновременно с завершением „Бориса Годунова“ Пушкин в конце 20-х гг. был занят также замыслами других опытов в жанре трагедии. Уже по поводу „Бориса Годунова“ он замечал, что его воображению „улыбалась мысль о

¹ Заметка о романах Вальтер Скотта (1827—1829).

² В качестве „опыга народной трагедии“ Пушкин анализировал „Марфу Посадницу“ М. П. Погодина, предшественницей которой (и то с оговорками) назвал лишь „Андромаху“ Катенина, „может быть лучшее произведение нашей Мельпомены“ (Заметки о народной драме).

трагедии без любовной интриги“ и в то же время хотел еще вернуться к изображению Марины.

В сохранившемся перечне драматических замыслов Пушкина имеется ряд заглавий, соответствующих его болдинским драмам, и ряд заглавий вещей нам вовсе неизвестных и может быть так и не написанных Пушкиным. Вот этот перечень: „Скупой, Ромул и Рем, Моцарт и Сальери, Дон Жуан, Иисус, Беральд Савойский, Павел I, Влюбленный Бес, Дмитрий и Марина, Курбский“.

Датировать этот перечень можно только очень приблизительно по находящемуся на его обороте автографу элегии на смерть Ризнич, имеюшем дату 29 июля 1826 г. Вероятно, перечень драм сделан позже этой даты и, скорее всего, до 20 октября 1828 г., так как сюжет „Влюбленного Беса“ был рассказан Пушкиным до этой последней даты (отъезд в Малинники). Нет данных утверждать, что Пушкин приступал к замыслам „Иисуса“ и „Павла I“. Вероятнее всего обе эти темы всплывали перед Пушкиным еще в додекабристскую эпоху и во всяком случае до процесса о „Гаврииладе“. С „Беральдом Савойским“ может быть связана только французская выписка, сделанная Пушкиным на эту тему. От „Влюбленного Беса“ дошел только план и тематически связанная с ним устная новелла Пушкина, известная по записи В. П. Титова.¹ „Дмитрий и Марина“ и „Курбский“ не получили независимой от „Бориса Годунова“ разработки. Под „Курбским“ Пушкин мог разуметь здесь, впрочем, и тему о Курбском-отце.

Как бы то ни было, приведенный перечень исключительно интересен уже по охвату разнообразной тематики, интересовавшей в конце 20-х гг. Пушкина-драматурга. Из неосуществленных замыслов шесть связаны с историческими сюжетами: из древнего мира (Ромул и Рем, Иисус), из средневековья (Беральд Савойский), из социально-острых моментов русской истории (Дмитрий и Марина, Курбский, Павел I). Но гражданская патетика, в духе которой по всей вероятности мог быть разрешен круг перечисленных драматических замыслов, по тем или иным причинам была оставлена Пушкиным. Из всего перечня были осуществлены только замыслы с гораздо более политически нейтральной тематикой — четыре пьесы, законченные Пушкиным в Болдине осенью 1830 г. Здесь, уже печатая „Бориса Годунова“ и закончив „Повести Белкина“, Пушкин перешел к окончательной доработке своих „Драматических сцен“.

Согласно пометкам самого Пушкина (в болдинских рукописях, или в печатном тексте) 23 октября была закончена переписка „Скупого Рыцаря“; 26 октября — „Моцарта и Сальери“, 4 ноября — „Каменного Гостя“; 6 ноября — „Пира во время чумы“.

Если некоторые замыслы этих пьес и начальные этапы работы над ними могут быть отнесены еще к 1826—1828 гг., то обработка, заканчивание, переписка их должны быть отнесены во всяком случае к концу 1829 г., или к 1830 г. Так в тексте „Каменного Гостя“ встречаются несомненные реминисценции

¹ Ср. статьи: Ю. Г. Оксмана „Может ли быть раскрыт пушкинский план «Влюбленного беса»“ („Атеней“, 1924, кн. I—II, стр. 116—168) и В. Писной „Фабула «Уединенного домика на Васильевском»“ („Пушкин и его современники“, 1927, в. XXXI—XXXII, стр. 19—24).

из „Драматических сцен“ Барри Корнуола, с которыми Пушкин мог познакомиться лишь в конце 1829, или в начале 1830 г. „Пир во время чумы“ своим возникновением обязан близкому знакомству с пьесой Вильсона в оригинале, т. е. не может быть ни написан, ни даже задуман до 1829 г.

Черновых рукописей, планов, конспектов ни от одной из драматических сцен не дошло. Таким образом процесс их создания в значительной мере остается скрытым от нас, и о нем можно судить лишь по косвенным соображениям и по последним слоям творческой правки Пушкина на перебеленных рукописях „Скупого Рыцаря“ и „Каменного Гостя“. Еще один перечень драматических замыслов состоит из следующих записей:

Скуп(ой) [из Англ.]
Моц. и Саль(ери). С не(мецкого)
Пир чумы. С ан(глийского).¹

Наконец, имеется еще перечень произведений, сделанный Пушкиным в 1830 г.:

I Окт(авы).
II Скупой
III Салиери
IV Д. Гуан.
V Plague, (т. е. чума).

Данный список сделан на листе, представляющем единое целое с другим листом, на котором Пушкин набросал проект обложки, или заглавного листа для всех сцен. Здесь же выведено заглавие, вписанное в орнамент: „Драматические сцены. 1830“. Здесь же Пушкин начал подбирать и другие проекты заглавий: „Драматические очерки“, „Драматические изучения“, „Опыт драматических изучений“ (см. прилагаемый снимок).

Напечатав в 1832 г. две трагедии („Моцарт и Сальери“ и „Пир во время чумы“) в альманахах, Пушкин перепечатал их в составе III тома собрания своих стихотворений. В сохранившемся плане издания этого трехтомника, близком 1830 г., он выделил специальную рубрику „Сцены“, очевидно имея в виду эти две трагедии. В плане четырехтомника 1831 г. Пушкин предполагал для III тома следующую структуру:

Борис Годунов.
Драматические сцены
Мелкие стихотворения.

В мемуарах современников Пушкина и в его переписке сохранилось также немного сведений о „Драматических сценах“. Приехав в Москву из Болдина, Пушкин, сообщая П. А. Плетневу (9 декабря 1830 г.) о том, что „в Болдине писал, как давно уже не писал“, упоминал, что привез с собою „Несколько драматических сцен, или маленьких Трагедий, имено: Скупой Рыцарь, Моцарт и Салиери, Пир во время Чумы и Д. Жуан“. В Москве трагедии были

¹ По упоминанию „Пира во время чумы“ перечень этот следует считать более поздним чем предыдущий. Еще позже (другими чернилами) сделаны в нем приписки об иностранных источниках пьес.

прочтены друзьям. Вяземский упоминает о „драматических сценах в стихах“ уже 17 декабря. Погодин слышал чтение сцен до апреля 1831 г. Оба называют только „Моцарта и Сальери“ и „Дон Жуана“. Возможно, что „Скупой Рыцарь“ и „Пир во время чумы“ еще подправлялись Пушкиным в это время.

Даже Жуковского Пушкин познакомил с последними двумя пьесами лишь в конце июля 1831 г. Жуковский написал Пушкину: „Возвращаю тебе твои предельные пакости. Всем очень доволен. Напрасно сердиться на чуму: она едва ли не лучше Каменного Гостя. На Моцарта и Скупого сделаю некоторые замечания. Кажется и то и другое еще можно усилить“.

Драматургические концепции Пушкина с эпохи „Бориса Годунова“ успели претерпеть значительные изменения. Вместо созданной в околодекабристскую эпоху политически острой системы „Бориса Годунова“, насыщенной намеками и позволяющей подозревать „применения“, которую приходилось проводить сквозь рифы александровской и николаевской цензуры,¹ появилась философски-лирическая система маленьких драм. Как основное требование к драматургу, Пушкин выдвигает в эту пору требование: „истина страстей, правдоподобие чувствований в предполагаемых обстоятельствах“. В „Марфе Посаднице“ Погодина в это же время Пушкин ценит, что автор пытался „воскресить минувший век во всей его истине“, — самое „исследование истины“, то, как многое „угадано“ автором. С „великим удовольствием“ прочел Пушкин в начале мая 1830 г. „Эрнани“ В. Гюго, трагедию, явившуюся знаменем романтической драмы на Западе.

В „маленьких трагедиях“ Пушкин резко отошел от своего прежнего трагедийного опыта: вместо системы большого количества сцен с быстрыми сменами действий, мест, времени — появилась система немногих сцен, эгим самым ведущая к незначительным нарушениям единств.

„Маленькие трагедии“ все построены исключительно на иностранном материале и далеки от политических вопросов пушкинской современности. К 1830 г. Пушкин-драматург оказался на совершенно новых позициях. Драма не только потеряла для него свою резкую вольнолюбивую направленность (как это было в эпоху „Вадима“), но потеряла связь и с „народной драмой“, перестав быть шекспировским соединением драмы характеров и нравов. Пушкин осознал своего „Бориса Годунова“ как „анахронизм“. „Народ“ и „мятежи“ отсутствуют в „драматических сценах“. Из двух тем трагедии, определенных Пушкиным в „заметке о народной драме“ как „человек и народ“, Пушкин временно перестает разрабатывать „судьбу народную“ и обращается к „судьбе человеческой“. Как драматург он отдается на время анализу личных трагедий, чувств немногих героев и притом не обязательно взятых как исторические персонажи. Вместо „народной“ исторической драмы с ее значительными событиями и борьбой социальных групп, вместо широких изображений эпохи, он разрабатывает только обособленные драматические моменты.

Это не значит, что после декабрьского разгрома Пушкин перестает интересоваться политической тематикой. Десятая глава „Евгения Онегина“ и „История

¹ Ср. Н. В. Дризец, „Драматическая цензура двух эпох“, 1917, стр. 142.

села Горюхина“ одни уже показывают, что это не так, но для печати Пушкин сознательно заканчивает только нейтральные „Повести Белкина“, а из старого списка драматических замыслов осуществляет только не вызывающие никаких политических сомнений.

Ни в одной из „драматических сцен“ (в сущности даже и в „Пире во время чумы“, пьесе построенной к тому же и на чужом материале) Пушкина не интересуют социальные вопросы как таковые. Семейная драма, драма артиста, драма влюбленного — такова новая тематика Пушкина, естественно не встретившая препятствий ни в печати, ни на сцене. Но сам Пушкин не смог на это не считать нужным торопиться с печатанием „сцен“ и не пытался уже разъяснить свое драматургическое дело для публики, как это было с „Борисом Годуновым“: „Моцарт и Сальери“ появился на сцене только через два года по окончании, „Скупой Рыцарь“ — в печати лишь через шесть лет, „Каменный Гость“ так и не был напечатан самим Пушкиным.

К жанру небольших, внутренне замкнутых сцен, Пушкин подошел, вероятно, в процессе работы над отдельными сценами „Бориса Годунова“¹ скорее всего тогда, когда он думал о выделении из него самостоятельных произведений — таких сцен, как „Димитрий и Марина“, „Курбский“, когда думал о возврате к образу Марины. Но к этому должны были толкать Пушкина и параллельные пути западно-европейского романтизма конца 20-х — начала 30-х гг., с его поисками нового жанра области драматургии также как и в области прозы. Под знаменами, на которых были написаны имена Шекспира, Гете, Шиллера, Вальтер Скотта, складывались новые смешанные жанры. В 1829 г. на Западе был апогей популярности Шекспира. Но художественный метод Шекспира применялся в новых формах исторического романа и нового жанра „исторических сцен“. Исторический роман, сыграв свою революционную роль, разлагался, но оплодотворял новые жанры (*le roman dramatique*), спускался в мелодраму, переходил в форму исторических хроник, членился на сцены.² Пушкин следил за всеми перипетиями романтических битв и развитием новых жанров на Западе. „Борис Годунов“ совпадал с началом этого периода, „маленькие трагедии“ — с его зенитом, „Сцены из рыцарских времен“ — с его концом. Манифесты и „*gréfaces*“ романтиков (Гюго, Виньи, Манцони) остро дебатировали вопросы создания новых жанров. Вите выступил со „*Scènes de la Ligue*“, которые он сам называл этюдами (*études, croquis*). За ним шли своеобразные, политически-острые „*Les soirées de Neuilly, esquisses dramatiques et historiques*“, 1827 (авторы А. Dittmer и Е. Cavé, выступившие под псевдонимом De Fouge-ray); „*La Jacquerie*“ — Мериме; „*Scènes Contemporaines et scènes historiques*

¹ Научный комментарий „маленьким трагедиям“ до сих пор отсутствовал. Вступительные этюды к ним Н. А. Котляревского, К. К. Арсеньева, А. Г. Горнфельда, Н. М. Минского см. „Пушкин“ под ред. С. А. Венгерова, т. III, СПб., 1909. Все „маленькие трагедии“, за исключением „Пира во время чумы“, вместе с „Борисом Годуновым“ и „Русалкой“ были переведены на французский язык при участии И. С. Тургенева („*Poèmes dramatiques traduits du russe par Ivan Tourguéneff et Louis Viardot*“, Paris, 1862).

² Ср. L. Maigron, „*Le roman historique à l'époque romantique*“, 1898, livres III—IV.

laissées par M-me la vicomtesse de Chamilly (1827—1830), автором которых был Loève-Veimars.

Среди этого всеобщего увлечения прозаическими „сценами“ и историческими трагедиями, складывавшимися преимущественно под влиянием романов Вальтер Скотта,¹ Пушкин натолкнулся на одиноко стоящие и не пользовавшиеся большой популярностью „Dramatic Scenes“ — Барри Корнуола. Эти „Драматические сцены“, написанные вольным стихом и в тематике частично восходящие к новеллам Боккачио, заинтересовали Пушкина своим своеобразием. „Драма стала заведывать страстями и душой человеческой“ считал Пушкин. У Корнуола он нашел новые попытки вернуться к изображению „страстей“ в простой и лаконической форме, помимо законов французской трагедии, но и отличным от Шекспира методом.²

Еще П. В. Анненковым было отмечено значение творчества Корнуола для Пушкина и позже доказано³ знакомство Пушкина с Корнуолом и Вильсоном по изданию четырех английских поэтов — „The poetical works of Milman, Bowles, Wilson, and Barry Cornwall. Complete in one volume, Paris, published by A. and W. Galignani, 1829“.⁴

Имея эту книгу с собой в Болдине, Пушкин черпал из нее материал для знакомства с английской драматургией и знакомился с биографическими „мемуарами“ о четырех английских поэтах (к книге приложены и гравюрные воспроизведения их портретов). По этой книге Пушкин познакомился с „Fazio“ — трагедией Генри Мильмана, открывавшей сборник поэтов и близкой к тематике „Скупого“, и с „The City of the Plague“ драмой Вильсона, легшей в основу „Пира во время Чумы“.⁵

В кратком предисловии Барри Корнуол определил сущность и жанр своих „Dramatic Scenes“⁶ так: „One object that I had in view, when I wrote these «Scenes», was to try the effect of a more natural style than that which has for a long time prevailed in our dramatic literature.

I have endeavoured to mingle poetical imagery with expressions of natural emotion: but it has been my wish, where the one seemed to jar with the other,

¹ L. Reynaud. „Le romantisme, les origines anglo-germaniques“, 1926, pp. 162—249.

² О Барри Корнуоле (1787—1874) см. Franz Becker, „Bryan Waller Procter (Barry-Cornwall)“, Wien u. Leipzig, 1911, особенно стр. 51—72.

³ Н. К. Козмин. „Взгляд Пушкина на драму“ (Сб. „Памяти Пушкина“, СПб., 1900, стр. 227—328) и Н. В. Яковлев, „Последний литературный собеседник Пушкина“ („Пушкин и его современники“, в. XXVIII, 1917, стр. 5—28).

⁴ Пушкинский экземпляр книги хранится в Пушкинском Доме Академии Наук СССР (см. Д. П. Якубович. Книга из библиотеки Пушкина, „Известия ЦИИ“, 1934, № 240). Пушкин отметил в нем в 1837 г. для А. О. Ишимовой пьесы: „Ludovico Sforza“, „Love cured by kindness“, „The way to conquer“, „Amelia Wentworth“, „The Falcon“. Перевод этих пяти пьес напечатан в „Современнике“, 1837, т. VIII, стр. 75—175.

⁵ О существовании этой драмы Пушкин узнал, вероятно, еще из предисловия к байроновскому „Марини Фалиери“, где драма Вильсона упомянута как „лучший материал для трагедии со времен Ораса Вальпола“ („the best «material» for tragedy that has been seen since Horace Walpole...“).

⁶ Первое издание их вышло в Лондоне в 1815 г., а второе — в 1821 г. („Poetical works“ вышли первоначально в 1822 г.).

that the former should give place to the latter. In this spirit I have ventured to let several passages, little interesting perhaps otherwise than as a representation of human dialogue, remain.

It may be observed, that several parts touching upon description are merely poetical, and such as men, in the general course of life, might never use. Let it be recollected, however, that the persons on whom these passages have been imposed, existed in ages more chivalrous, than the present; and when men were apt to indulge in all the extravagances of romance".¹

Любопытно также, что в конце этого же предисловия Корнуол сделал замечание: „Я не занимался здесь ни политикой, ни полемикой“ („I have touched neither upon politics nor polemics“). Таким образом, прокламированный аполитизм „Сцен“ сразу же должен был обратить на себя внимание Пушкина, также покинувшего путь политической трагедии.

Требования поэтики Корнуола были близки самому Пушкину и в момент его собственного интереса к „рыцарским временам“ — „сцены“ имели для него особую привлекательность. Самая тематика „Сцен“ Корнуола не могла не заинтересовать Пушкина в болдинскую осень. Тема отравления вином в „Людовико Сфорца“² с размышлениями об убийстве и злодействе; образ Клеопатры („Возвращение Марка Антония“); колорит испанской ночи („Жуан“); монолог о бедности („Сокол“) — все это тогда же должно было привлекать к себе внимание Пушкина и, вероятно, не случайно отдельные ситуации, строки, образы, может быть даже собственные имена (Филипп, Диего) из „Сцен“ Корнуола прозвучали в „Моцарте и Сальери“, „Скупом Рыцаре“, „Каменном Госте“. Характерно, что Пушкин принял и общее заглавие Корнуола „Драматические сцены“. Момент эксперимента подчеркнут в его пробах заглавия („Драматические изучения“, „Опыт драматических изучений“). В „маленьких трагедиях“ Пушкин изучал страсти (скупость, зависть и пр.), ставя их в определенную бытовую обстановку, раскрывая их в драматической форме диалогов, развертывающихся на фоне разных эпох у разных народов (Германия XVIII в., старая Англия, средневековая Франция, Испания).³

¹ „The second scene in «Werner» forms an exception to my plan of dialogue. It is a mere soliloquy“. Перевод: Единственной целью, которую имел я в виду, когда писал эти „Сцены“, было испытать какое впечатление произведет стиль более естественный, чем тот, который издавна господствует в нашей драматической литературе. Я стремился поэтические описания соединить с выражениями естественных чувств: но мне хотелось, чтобы первые уступали место вторым там, где они не соответствовали друг другу. С этой целью я решился оставить некоторые пассажи, заманчивые может быть только как воспроизведение человеческих диалогов. Может быть отмечено, что некоторые места, касающиеся описаний, являются чисто поэтическими и в обыденной жизни никогда не встречаются. Однако, следует помнить, что лица, которым приписываются эти речи, существовали во времена более рыцарские, чем теперь, — в те времена, когда люди были склонны предаваться всем причудам вымысла. Вторая сцена „Вернера“ представляет исключение из моего плана диалогов. Она сплошь монологична.

² Ср. Д. Д. Благой, „Социология творчества Пушкина“, М., 1931, стр. 178.

³ Ср. замечание Пушкина: „Vega и Кальдерон поминутно переносят во все части света, заедают предметы своих трагедий из итальянских повестей из французских etc.“ (1826 г.).

Естественно, в своих драматических изучениях, явившихся развитием увлечения драматургической манерой и техникой Шекспира, Пушкин отошел от сложной композиции многих быстро сменяющихся сцен „Бориса Годунова“. В этом отношении несколько примитивная камерная драматургическая система Корнуола, дающего для каждого своего трагедийного фрагмента всего одну-три сцены, обычно неразделенные большим промежутком времени, также оказалась близкой для Пушкина. „Маленькие трагедии“ состоят из небольшого количества сцен („Пир во время чумы“ — одна, „Моцарт и Сальери“ — две, „Скупой рыцарь“ — три, „Каменный Гость“ — четыре). Этим самым упрощена, или вовсе упразднена, смена мест („Скупой рыцарь“ — башня, подвал, дворец; „Моцарт и Сальери“ — комната Сальери, комната в трактире; „Каменный гость“ — монастырь, комната Лауры, памятник командора, комната Доны Анны; „Пир во время чумы“ — улица). Проблема сценического времени также разрешена по новому (действие совершается в „Скупом Рыцаре“ в несколько дней; в „Моцарте и Сальери“ — в один день, в „Каменном Госте“ — в несколько дней, в „Пире во время чумы“ — в течение части дня).

Из всех пьес Пушкина при его жизни только „Моцарт и Сальери“ шел в 1832 г. на сцене петербургского театра.¹

IV.

К „маленьким трагедиям“ непосредственно примыкает и „Русалка“, начатая Пушкиным в 1829 г.

Эта трагедия не значится ни в одном из дошедших до нас пушкинских перечней, относящихся к „маленьким трагедиям“, и заканчивалась на два года позже их (1832 г.). В „Русалке“ уже намечается и ряд отличий от компактной системы „маленьких трагедий“. Если по количеству стихов, можно думать, она бы не превышала „Каменного Гостя“, то количество сцен в ней больше чем в „маленьких трагедиях“. Взамен диалогической, в основном, системы „маленьких трагедий“ (переходящей в „Моцарте и Сальери“ в развитые монологи) с небольшим количеством героев, „Русалка“ строится на введении значительного количества персонажей, сюжет ее гораздо более насыщен действием и соответственно приурочен вместо нескольких дней, или одного дня к ряду лет. Это уже не „трагедия без любви“, о которой думал когда-то Пушкин. Наконец, в отличие от всех „маленьких трагедий“, сюжет ведется здесь на русском материале, с широким использованием национального фольклора, с отходом от тематики „исторических“ сцен вплоть до широкого введения (как и в „Каменном Госте“) элементов фантастики.

В конце 30-х гг. (1834—1835) Пушкин вновь вернулся к работе над драмой. Это был последний период его драматургической деятельности, принципиально

¹ „Моцарт и Сальери“ после двух постановок 1832 г. более не ставился на сцене при жизни Пушкина. В 1897 г. Н. А. Римским-Корсаковым создана одноактная опера камерного типа на слова Пушкина (с несколькими выпусками). „Каменный Гость“ был поставлен впервые в Петербурге лишь 18 ноября 1847 г. и шел только один раз (с участием Каратыгина — Дон Жуана). На слова „Каменного Гостя“ написана одноименная опера Даргомыжского, законченная Ц. Кюи и Римским-Корсаковым (поставлена 16 февраля 1872 г.).

обновленный для самого Пушкина и несомненно указавший бы русской драматургии новые пути развития, если бы он был завершен.

К 1835 г. всяческие иллюзии о возможности найти общий язык с Николаем I были для Пушкина уничтожены. Надежды „славы и добра“ оказались неоправданными. Современники Пушкина ощущали его „возвращение к оппозиции“. Характерно и возвращение именно в это время литератора Пушкина во всех жанрах к оставленной было тематике. Эпоха „пугачевщины“ занимает Пушкина-прозаика; эпоха средневекового крестьянского восстания становится предметом его новой большой драмы. „Судьба народа“, картина целой эпохи опять увлекает Пушкина-драматурга.

Но подход Пушкина к этим темам совершенно иной чем был когда-то. Резче чем в эпоху „Бориса Годунова“ Пушкин чувствует в эти годы отрыв от своей социальной группы, и эта тема волнует его и как драматурга. Вместе с тем старые интересы Пушкина-историка к концу 30-х гг. становятся доминирующими. Не только „История Пугачева“ и „История Петра“, но и занятия по истории феодализма на Западе дали Пушкину углубленное понимание исторических событий, несравненно более четкое, чем в эпоху „Скупого Рыцаря“.

Тридцатые годы были для Пушкина годами отхода от стиха, годами создания прозы. И его новые драматические попытки все осуществляются как сцены в прозе. Однако, они менее всего соответствуют типу „исторических сцен“ Запада, где этот термин употреблялся обычно в применении к циклу новелл (например у П. Лакруа, „Soirées de Walter Scott, scènes historiques, t. 2, 1832).

Новый пушкинский жанр ближе всего к „Жакерии“ Мериме — социальной прозаической драме, разделенной на сцены. Именно к этому родственному произведению обратился Пушкин, работая над так называемыми „Сценами из рыцарских времен“, исследуя как драматург сложную проблему смены исторических формаций (феодализм, уступающий буржуазии).

Можно думать эти новые поиски, будь они закончены, привели бы Пушкина к обновленной синтетической форме большой драмы, прошедшей сквозь опыт „драматических сцен“. Для исторического фона восстания вассалов и изображения рыцарства Пушкин использовал свое знание западной трагедии и романа, в первую очередь Мериме и Вальтер Скотта. Отрывки, начинающиеся словами „От этих знатных господ“ и „И ты тут был“, планы драмы о сыне палача и о папессе Иоанне — все связаны с феодальной тематикой и настойчивым интересом к классовым отношениям Запада.

Но, заканчивая „Русалку“, пробуя переводить „The Measure for Measure“ Шекспира, работая над социальной драмой, Пушкин 30-х гг., как будто менее всего думает о том, чтобы поставить свои вещи на сцене. Единственной проектовавшейся после „Моцарта и Сальери“ постановкой, была постановка „Скупого Рыцаря“ в 1837 г. Из рукописей Пушкина исчезают его теоретические размышления о драматургии,¹ и пояснения к его собственным вещам. Именно

¹ Существенны, однако, для уяснения его взглядов в это время — отрицательный отзыв о „Кромвеле“ Виктора Гюго (статья и черновики статьи 1836 года „О Мильтоне и Шатобриановом переводе «Потерянного Рая»“) и заметка „Шейлок, Анджело и Фальстаф Шекспира“.

к этому периоду, конечно, относится передаваемое П. И. Бартеневым со слов П. В. Нащокина, замечание: „Ни наших университетов, ни наших театров Пушкин не любил, не ценил Каратыгина, ниже Мочалова. С Сосницким был хорош“. Случайные замечания дневника Пушкина о драмах Кукольника, Хомякова, Розена показывают его отрицательное отношение к новинкам русской романтической драмы.

В день своей последней дуэли Пушкин послал А. О. Ишимовой книгу четырех английских поэтов (Мильтана, Боульса, Вильсона, Б. Корнуола), предварительно отметив драмы, по его мнению заслуживающие перевода и написав ей: „Мне хотелось познакомить русскую публику с произведениями Barry Cornwall. Не согласитесь ли вы перевести несколько из его *Драматических Очерков*“.

Драматургическое наследие Пушкина трудно рассматривать вне остального его творчества. Пушкин не был только драматургом и даже не был драматургом по преимуществу. Но и в драматургии он шел значительно впереди своих современников, прокладывая совершенно новые пути, по новому комбинируя высочайшие достижения западной драмы, создавая совершенно оригинальные формы реалистической, психологической и социальной трагедии. Не воплощенный в течение ста лет на сцене „Борис Годунов“, всё же — одна из высочайших точек русского драматического искусства, так же как „маленькие трагедии“ — один из крупнейших показателей нашей драматической культуры. Вместе с тем и юношеский вольнолюбивый „Вадим“, и зрелый „Борис Годунов“, и лирико-драматические сцены, и незавершенные большая драма и маленькие фрагменты — отражают важнейшие этапы творчества Пушкина и в совокупности обнаруживают одну из ярчайших граней его гения.

THE
POETICAL WORKS

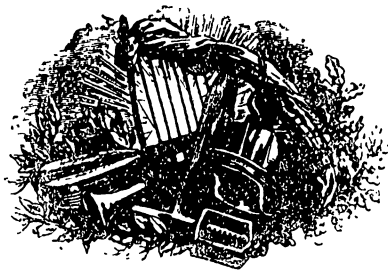
OF

MILMAN, BOWLES, WILSON,

AND

BARRY CORNWALL.

COMPLETE IN ONE VOLUME



PARIS

PUBLISHED BY A. AND W. GALIGNANI

N° 18, RUE VIVIENNE

1829

Титульный лист собрания сочинений
Мильмана, Боульса, Вильсона и Барри Корнуола.

БОРИС ГОДУНОВ

1. ИСТОЧНИКИ ТЕКСТА.

а. Печатные.

- БГ* БОРИС ГОДУНОВ. Сочинение Александра Пушкина. Санкт-петербург. В типографии департамента народного просвещения. 1831.
- Д* ДЕННИЦА, Альманах на 1830 год, изданный М. Максимовичем. Москва. В университетской типографии. 1830. Стр. 1—9: „Две первые сцены из трагедии „Борис Годунов“. Подпись: *А. Пушкин*.
- МВ* МОСКОВСКИЙ ВЕСТНИК, 1827, ч. первая, № 1, стр. 3—10: „Сцена из трагедии „Борис Годунов“. 1603 год. Ночь. Келья в чудовом монастыре“. Подпись: *Александр Пушкин*.
- СЦ* СЕВЕРНЫЕ ЦВЕТЫ на 1828 год, изданные бароном Дельвигом. Санктпетербург. В типографии департамента народного просвещения. Стр. 25—27: „Отрывок из Бориса Годунова. 1604. 16 октября. Граница литовская.“ Подпись: *А. Пушкин*.
- ДJ* DORPATER JAHRBÜCHER FÜR LITTERATUR, STATISTIK UND KUNST, BESONDERS RUSSLANDS, Riga und Dorpat, 1833, В. I, № I, S. 56—58. (Текст сцены „Ограда монастырская“, приведенный в сноске к немецкому ее переводу, принадлежащему барону Розену).

б. Рукописные.

- Ж* Беловой автограф с поправками Пушкина и В. А. Жуковского, находящийся в Государственной Публичной библиотеке в Ленинграде. Поступил от П. В. Жуковского. См. „Рукописи Пушкина“, Л., 1929, № 13.
- 92 ЛБ* Писарская копия Государственной Публичной библиотеки им. В. И. Ленина в Москве, № 2392, с поправками Пушкина. См. „Русская Старина“, 1884, № XII, стр. 573—574.
- 70 ЛБ* Тетрадь № 2370 Государственной Публичной библиотеки им. В. И. Ленина в Москве, листы 44, 44 об., 45, 45 об., 46, 47 об., 48, 48 об., 49, 49 об., 50, 52 об., 55, 55 об., 56. Черновики первых пяти сцен. См. „Русская Старина“, 1884, № VII, стр. 19—30.
- 67 ЛБ* Тетрадь № 2367 Государственной Публичной библиотеки им. В. И. Ленина, л. 34. Полтора стиха (38—39) из сцены „Царские палаты“, см. стр. 43 и 44 настоящего издания.

- О Автограф из собрания А. Ф. Онегина (Пушкинский Дом Академии Наук СССР). Заглавие трагедии и отрывок из предполагавшейся VII сцены 1 части (см. стр. 267 настоящего издания). На обороте — список действующих лиц 1 части (см. стр. 283 настоящего издания). См. „Неизданный Пушкин“, П., 1922, стр. 37.

В настоящем издании основной текст печатается по *БГ* с поправками по *Ж* и *92 ЛБ*.

2. ЧЕРНОВИКИ, КОНСПЕКТЫ, ПЛАН.

„Борис Годунов“ написан Пушкиным в Михайловском в 1825 г. В конце Белового автографа *Ж* выставлена дата: „7 ноября 1825“. Отвечая на письмо Вяземского, отправленное из Москвы 18 октября 1825 г., Пушкин писал: „Поздравляю тебя, моя радость, с романтической Трагедией, в нейже первая персона Борис Годунов! трагедия моя кончена, я перечел ее вслух, один, и бил в ладоши и кричал, ай да Пушкин, ай да сукин сын!“ Очевидно это письмо написано вслед за окончанием трагедии. Вопрос о том, когда Пушкин начал писать Б. Г., решается анализом черновиков. Из черновиков Б. Г. сохранилась лишь небольшая часть, именно первые четыре сцены и часть пятой. Эти черновики, находящиеся вместе с подготовительными записями и планом трагедии в тетради *70 ЛБ*, занимают в ней следующие страницы:

1. Нижняя часть л. 44, л. 44 об. — подготовительные заметки.
2. Верхняя часть л. 45 — план трагедии.
3. Нижняя часть л. 45, л. 45 об. и верх л. 46 — I сцена.
4. Л. 47 об. — II сцена (Красная площадь).
5. Л. 48 и верхняя часть л. 48 об. — III сцена (Девичье поле).
6. Нижняя часть л. 48 об. и верх л. 49 — IV сцена (Кремлевские палаты).
7. Нижняя часть л. 49, л. 49 об., л. 50 — начало V сцены, составляющее первые 49 стихов черновой редакции этой сцены.
8. Верхняя часть л. 52 об. — продолжение V сцены (начало монолога Григория).
9. Нижняя часть л. 55, л. 55 об., л. 56 — продолжение V сцены.

Тетрадь *70 ЛБ*, которую Пушкин привез с собою в Михайловское из Одессы, заполнялась, во всяком случае в ее первой части, более или менее подряд. Это видно из списка дат, проставленных Пушкиным в разных местах тетради. На л. 1 имеется дата *22 мая* (1824 г.). На 11 л. об. — *5 сент. 1824* (т. е. уже в Михайловском, куда Пушкин прибыл 9 августа 1824 г.). На л. 17, под черновиком „Разговора книгопродавца с поэгом“ — *26 сент. 1824*. На л. 20 записана дата окончания третьей главы „Евгения Онегина“ — *2 окт. 1824*. На л. 27 — дата окончания „Цыган“ — *1824, 10 окт.* На лл. 36 об. и 37 подряд один за другим следуют черновики двух писем к Жуковскому, которые в беловых подлинниках соответственно помечены *31 октября* и *29 ноября*. В течение ноября Пушкин, повидимому, мало обращался к тетради *70 ЛБ*. За это время им не написано почти ничего нового. В ноябре у Пушкина произошло столкновение с отцом, на которое Пушкин реагировал очень болезненно (см. приме-

чания к письмам этого периода). Следующую дату встречаем на л. 52 под черновиком XXIII строфы четвертой главы „Евгения Онегина“. Здесь помечено: 31 дек. 1824 и 1 янв. 1825. Эта строфа „Евгения Онегина“ находится уже среди черновиков Б. Г., точнее — в числе текстов, которые написаны на листах, отделяющих начало V сцены Б. Г. от ее продолжения.

Таким образом имеем две крайние даты — 29 ноября 1824 г. (письмо Жуковскому) и 31 декабря того же года (XXIII строфа IV гл. „Евгения Онегина“), между которыми располагается время написания начерно первых четырех сцен и начала V сцены, кончая 49 стихом черновой редакции. Заключительная часть черновика V сцены очевидно написана в самом начале 1825 г.

Обратимся к составу этих черновых текстов.

Подготовительные заметки к трагедии, которыми начинаются тексты Б. Г. в 70 ЛБ (см. стр. 282 настоящего тома), представляют собою конспекты к отдельным местам X тома „Истории Государства Российского“ Карамзина, занятого изложением событий за время царствования Феодора Иоанновича. Первая запись (л. 44) является конспектом к двум разделам главы 2-й X тома: „Г. 1591. Замысел Годунова“ и „Убиение царевича Димитрия“. Вот соответствующие места из этих разделов: „Начали с яда. Мамка Царевичева, боярыня Василиса Волохова, и сын ее, Осип, продав Годунову свою душу, служили ему орудием; но зелье смертоносное не вредило младенцу, по словам летописца, ни в явствах, ни в питии. Может быть, совесть еще действовала в исполнителях адской воли; может быть, дрожащая рука бережно сыпала отраву, уменьшая меру ее, к досаде нетерпеливого Бориса, который решился употребить иных смелейших злодеев. Выбор пал на двух чиновников, Владимира Загряжского и Никифора Чепчугова, одолженных милосердием правителя: но оба уклонились от сделанного им предложения <...> Тогда усерднейший клевет Борисов, дядька царский, окольный Андрей Лупп-Клешнин, представил человека надежного: дьяка Михаила Битяговского, ознаменованного на лице печатью зверства, так, что дикий вид его ручался за верность во зле <...> Битяговский дал и сдержал слово. Вместе с ним приехали в Углич сын его, Данило, и племянник, Никита Качалов, также удостоенные совершенной доверенности Годунова“.¹

Упоминанию о кормилице Димитрия Ирине Ждановой в конспекте Пушкина соответствует у Карамзина непосредственно следующее за приведенным место, в котором рассказывается, что „Димитрия хранила нежная мать“, которая „не вверяла сына ни злой мамке Волоховой, ни усердной кормилице, Ирине Ждановой“. самого описания убийства Димитрия Пушкин не конспектирует, ограничившись записью его даты, и сразу переходит к следствию, о котором у Карамзина говорится следующее: „Хотели оказать усердие в исследовании всех обстоятельств сего несчастья: ни ма о не медля, послали для того в Углич двух знатных сановников государственных — и кого же? Окольного Андрея Клешнина, главного Борисова пособника в злодействе! Не дивились сему выбору: могли удивиться другому: боярина князя Василия Ивановича Шуйского, коего старший брат, князь Андрей, погиб от Годунова,

¹ „История Государства Российского“, т. X, СПб., 1824, стр. 130—131.

и который сам несколько лет ждал от него гибели, будучи в опале <...> 19 мая, вечером, князь Шуйский, Клешнин и дьяк Вылузгин приехали в Углич, а с ними и Крутицкий митрополит, прямо в церковь св. Преображения¹. Затем Пушкин перешел к событиям 1598 г., непосредственно предшествовавшим избранию Годунова на царство. Пушкинской записи соответствует следующее место у Карамзина: „Сведав о пострижении Ирины, духовенство, чиновники и граждане собралися в Кремле, где государственный дьяк и печатник, Василий Щелкалов, представив им вредные следствия безначалия, требовал, чтобы они целовали крест на имя Думы боярской“². Затем следует подробное описание избрания Годунова. После этой записи Пушкин возвращается к следствию по делу о смерти Дмитрия, и делает к своей предыдущей записи добавление, которому у Карамзина соответствует следующий текст: „Выслушав (донесение Шуйского), митрополит Крутицкий, Геласий, встал и сказал Иову: «объявляю священному собору, что вдовствующая царица, в день моего отъезда из Углича, призвала меня к себе и слезно убеждала смягчить гнев государев на тех, которые умертвили дьяка Битяговского и товарищей его; что она сама видит в сем деле преступление, моля смиренно, да не погубит государь ее бедных родственников“ <...>; наконец сослали всех Нагих в отдаленные города и заключили в темницы; вдовствующую царицу, неволею постриженную, отвезли в дикую пустыню св. Николая на Выксе (близ Череповца)“³.

Эгими записями кончается л. 44. На его обороте Пушкин конспектирует хронологически более ранний рассказ Карамзина о терроре, которому подвергались политические противники Годунова после неудачного мятежа, устроенного московскими посадскими людьми под предводительством московского митрополита Дионисия, Шуйских и других бояр в 1587 г. Пушкинскому конспекту у Карамзина соответствуют следующие строки: „Феодор <...> какую государственную важность мог бы дать сану преосвятейшества, без руководства Годунова, при митрополите честолюбивом, умном, сладкоречивом? ибо таков был Дионисий, прозванный *мудрым Грамматиком*. Но Годунов не для того хотел державной власти, чтобы уступить ее монахам <...> Митрополит, Шуйские, друзья их тайно условились с гостями московскими, купцами, некоторыми грайданскими и воинскими чиновниками именем всей России торжественно ударить челом Феодору, чтобы он развелся с неплодною супругою, отпустив ее, как вторую Соломонию, в монастырь, и взял другую, дабы иметь наследников, необходимых для спокойствия державы <...> Годунов <...> не усомнился прибегнуть к средству низкому, к ветхому орудию Иоаннова тиранства: ложным доносам <...> Шуйских взяли под стражу, взяли и друзей их, князей Татевых, Урусовых, Кольчевых, Быкасовых, многих дворян и купцов богатых <...> Князя Андрея Ивановича, объявленного главным преступником, сослали в Каргополь; князя Ивана Петровича, будто бы им и его братьями обольщенного, на Белоозеро; <...> других заточили в Буй-городок, в Галич, в Шую; князя Ивана Татеева в Астрахань, Крюка-Кольчева в Нижний Новгород, Быкасовых и многих

¹ „История Государства Российского“, т. X, стр. 136—137.

² Там же, стр. 224.

³ Там же, стр. 140—141.

дворян на Вологду, в Сибирь, в разные пустыни; а купцам московским (участникам заговора против Ирины), Федору Нагаю с шестью товарищами, отсекали головы на площади. Еще не трогали митрополита, но он не хотел быть робким зрителем сей опалы, и с великодушною смелостию, торжественно, пред лицом Феодора назвал Годунова клеветником<...> Так же смело обличал правителя и Крутицкий архиепископ Варлаам<...> Обоих, Дионисия и Варлаама, свели с престола (кажется, без суда): первого заточили в монастырь Хутынский, второго в Антониев Новгородский, посвятив в митрополиты Ростовского архиепископа Иова. Опасаясь людей, но уже не страшась бога, правитель — так уверяют летописцы — велел удавить двух главных Шуйских в заточении: боярина Андрея Ивановича, отличного умом, и знаменитого князя Ивана Петровича...¹

Отметим две особенности этой записи Пушкина. Во-первых, он по ошибке приписывает прозвище „Псковского“ Андрею Ивановичу Шуйскому, тогда как на самом деле оно принадлежало Ивану Петровичу Шуйскому. Во-вторых, выписывая пункты ссылки и заточения — Буй-город, Галич, Шую, — Пушкин несколькими строками ниже находит у Карамзина упоминание Сибири, и вписывает на полях, со знаком „NB“, и трижды подчеркивая, против названий этих городов слова: „И в Сибирь“. Следующая запись Пушкина близко соответствует третьему разделу 1-й главы X тома „Истории Государства Российского“ Карамзина, в которой перечисляются члены „Новой Пентархии или Верховной Думы“, составленной Иоанном IV перед смертью. Затем Пушкин записывает срок царствования Феодора и срок, прошедший со времени смерти Дмитрия до воцарения Годунова и кончат список рюриковичей, взятыми из описания избрания Годунова на Земском Соборе 17 февраля 1598 г.: „Туг находились князья Рюрикава племени: Шуйские, Сицкие, Воротынский, Ростовские, Телятевские и столь многие иные; но давно лишенные достоинства князей владетельных, давно слуги московских государей наравне с детьми боярскими, они не дерзали мыслить о своем наследственном праве, и спорить о короне с тем, кто без имени царского уже тринадцать лет единовластвовал в России: был хотя потомком мурзы, но братом царицы“.² Этим местом Пушкин впоследствии воспользовался для первой сцены Б. Г. (см. стихи 84—91).

На этом конспекты заканчиваются. Все эти записи относятся ко времени, предшествующему воцарению Годунова, и за исключением некоторых подробностей относительно поисков наемных убийц для убийства Дмитрия (см. 1 сцену, стихи 34 и сл.), остались совершенно не использованными в трагедии и даже уже в ее плане (см. „Другие редакции, планы, варианты“, VII). Этот план (л. 45) значительно отличается от того, во что в конце концов вылился замысел Пушкина. Самой интересной особенностью плана является отсутствие в нем польских сцен. Действие трагедии по плану происходит только в России и на полях сражений, а жизнь Самозванца в Польше и подготовка к походу на Москву из Польши остаются зрителю и читателю трагедии неизвестными.

¹ „История Государства Российского, т. X, стр. 75—79.

² Там же, стр. 230.

Таким образом, не только роль Самозванца первоначально задумывалась Пушкиным в совершенно ином виде, но в замысле Пушкина отсутствовал один из самых ярких моментов трагедии: противопоставление русской и польской среды.¹

Следующее место из письма Пушкина к Н. Н. Раевскому от 30 января 1829 г., имеющего смысл авторской декларации по поводу Б. Г., служит частичным объяснением этого изменения сюжетного плана: „Мне нравилась мысль о трагедии без любовной интриги; но не говоря уже о том, что любовь очень подходит романтическому и страстному характеру моего авантюриста, — я заставил Дмитрия влюбиться в Марину, чтобы лучше оттенить ее необычный характер“ (подлинник по-французски). Далее следует очень интересная характеристика Марины. Прочие особенности плана легко уясняются из сравнения его текста с содержанием трагедии. Так, у Пушкина было намерение вывести юридическое непосредственно после того, как состоялось избрание Бориса в цари; монологу „Достиг я высшей власти“ в плане соответствует особая сцена раскаяния Бориса в монастыре, очевидно, в гостях у сестры Ирины; была также мысль об особой сцене Бориса с колдунами, от которой след остался лишь в разговоре двух стольников и в монологе Бориса в сцене „Царские палаты“ (см. стр. 25). Трагедия должна была заканчиваться победным въездом Самозванца в Москву. Что касается Ирины, то ее самостоятельная роль в трагедии по первоначальному плану подтверждается словами: „смерть Ирины“. Очевидно, это должна была быть особая сцена. Роль, отводимая в плане Пушкину и Плещееву, в трагедии выполняется одним Пушкиным. Слово „вече“ находит себе соответствие в окончательном тексте трагедии в сцене „Лобное место“.

Набросав план, Пушкин, повидимому, сразу же приступил к писанию первой сцены (см. „Другие редакции, планы, варианты“, V). В рукописной редакции первой сцены обращает на себя внимание прежде всего начало. Тот окончательный вид, который получили начальные строки трагедии в черновике, возник только к концу работы над первой сценой. Первоначально же Пушкин вложил в уста Воротынского только одну строку:

Как думаешь? чем кончится тревога? —

после чего сразу следовал ответ Шуйского. Только после того, как были написаны слова Шуйского (л. 45 об.): „Зягь палача, и сам в душе палач“ — появляются сначала 3 и 4 ст. окончательного вида начальных стихов: „Москва пуста, вослед за патриархом К монастырю пошел и весь народ“, а затем сбоку на полях и первые два стиха. Эта переработка начальных стихов трагедии интересна для изучения драматургического мастерства Пушкина.

Черновая редакция первой сцены на 28 стихов короче окончательной редакции, так как в ней отсутствует весь рассказ Шуйского об убийстве

¹ Значение именно этого момента в художественном и идейном построении трагедии тонко было подмечено П. В. Анненковым. См. его „Материалы для биографии Пушкина“, 1855, стр. 149 и „Пушкин в Александровскую эпоху“, 1874, стр. 299—300.

Дмитрия и об участии, которое Шуйский принимал в следствии по поводу убийства. Двукратное восклицание Воротынского: „Ужасное злодейство!“ в окончательном тексте находящееся до этого рассказа Шуйского и после него, в черновой редакции следует почти подряд. Возможны поэтому два предположения, на которые однако состояние черновика в данном месте не может дать окончательного ответа: 1) слова Воротынского, начинающиеся с вторичного восклицания „Ужасное убийство!“ (ст. 35 и сл. черновой редакции) являются не продолжением предшествующих слов его (стихи 31—34), а их заменой, вариантом; 2) Пушкин предполагал позднее вставить еще что-то между стихами 34—35. Любопытна далее перестановка стихов в словах Шуйского о Годунове (стихи 40—43 черновой редакции). Написав сначала:

Какая честь для нас, для всей России!
Вчерашний раб, татарин, зять Малюты,
Зять палача, и сам в душе палач,
Возьмет венец и бармы Мономаха,

Пушкин затем отметил первый из этих стихов значком „1)“, а четвертый — значком „2)“, т. е. четвертый стих сделал вторым, второй — третьим и третий — четвертым. Так как эта перестановка создает несколько непривычную синтаксическую конструкцию — сказуемое на первом месте, а подлежащее только в следующем стихе, то Пушкин начал было исправлять второй и третий стихи переставленного варианта и зачеркнул слова: „Возьмет венец“ (сказуемое) и „вчерашний раб“ (подлежащее). Но, не доделав исправлений, Пушкин восстановил „возьмет венец“, а слова „вчерашний раб“ так и остались ничем не замененными. В окончательном тексте указанные стихи остались в первоначальном порядке, без перестановки. В общем первая сцена далась, повидимому, Пушкину легко и сравнительно большое количество поправок было вызвано лишь отделкой стихов 33—34 и 51—52. Общее состояние черновика дает право предполагать, что вся первая сцена была написана Пушкиным в один прием.

Гораздо более черновой вид имеет вторая сцена. Она, наоборот, в черновой редакции длиннее, чем в окончательной, так как в разговорах народа до появления дьяка Щелкалова имеется лишний мотив: опасность татарского набега, позднее Пушкиным устранный. Начало сцены — разговоры в толпе — написано с небольшим количеством поправок. Более или менее значительную правку вызвал лишь переход от ст. 5 к 6, в результате чего ст. 6 остался недоделанным. Но зато монолог Щелкалова испещрен исправлениями, в особенности вначале и в конце. В композиционном отношении черновик II сцены особых замечаний не вызывает. Богаче в этом отношении черновик III сцены, который помимо композиционных перестановок интересен также следами упорной работы Пушкина над отделкой многих отдельных стихов. Первоначально в III сцене отсутствовали обе реплики бабы с ребенком, так что вся сцена в сущности представляла собою диалог между двумя лицами из народа.

Несколько раз перерабатывал Пушкин конец сцены. Кроме „луку“ и „слоуны“, при помощи которых лица из народа пытаются вызвать у себя

притворные слезы, в черновике по сравнению с окончательным текстом трагедии фигурируют еще два средства:

Дай ущипну тебя,
Иль вырву клоч из бороды.

Все эти четыре комические мотива Пушкин укладывал в различные версификационные формы, но, как показывает окончательный текст III сцены, не удовлетворился ни одним из этих вариантов и в конце-концов упростил этот эпизод.¹

Четвертая сцена в черновой редакции отличается от окончательного текста главным образом отдельными чтениями. В композиционном отношении можно отметить лишь реплику Шуйского в черновике (ст. 18—19), еще более оттеняющую лукавство царедворца и вероятно именно поэтому признанную Пушкиным впоследствии излишней. Больше всего труда в этой сцене Пушкин потратил на отделку ст. 23—27: стих 25 здесь остался недоделанным.

Самой интересной частью черновой редакции Б. Г. является следующая сцена. Она в рукописи обозначена как „явление 4“, тогда как фактически является пятой по счету. Вероятно это просто недосмотр Пушкина. Черновики этой сцены обрываются в самом начале большого монолога Пимена, в котором он рассказывает о Иоанне Грозном и Феодоре Иоанновиче. Сохранившаяся часть черновиков V сцены свидетельствует об очень большом труде, затраченном Пушкиным на ее написание. По сравнению со знаменитой сценой в келье,² предшествующие сцены Б. Г. являются небольшими эпизодами, как бы только введением к подлинному стилю пушкинской трагедии, впервые начинающему звучать полным голосом в первом монологе Пимена. Не случайно, таким образом, что черновая редакция этого монолога сложилась в результате нескольких слоев работы, и тем не менее все-таки очень сильно отличается от окончательной редакции как в отношении самого текста, так и в отношении композиции (см. „Другие редакции, планы, варианты“, V, 5). Начальная стадия работы Пушкина над этим монологом сохранилась на л. 49 (низ) и л. 49 об. (верх). Результат ее может быть передан в следующем сводном чтении:

[Еще] [преданье]
Моих времен я кончу повесть
И в памяти навеки успокою
Земное всё — в могилу нисходя,

¹ Указание князя Горчакова, которому Пушкин при их свидании в сентябре 1825 г. читал отрывки из Б. Г., будто Пушкин по его совету переделал сцену со слюнями („Вычеркни, братец, эти слюни. Ну к чему они тут?“), является неверным. К тому же Горчаков спутал эту сцену со сценой в келье, в которой ничего о слюнях не говорится. См. „Русский Архив“, 1883, кн. II, стр. 205—206; Я. Грот, „Пушкин, его лицейские товарищи и его наставники“, СПб., 1899, стр. 268; ср. также неприязненный отзыв Пушкина о Горчакове в письме к Вяземскому, написанном вскоре после этого свидания.

² Она стала „знаменитой“ еще раньше, чем был закончен Б. Г. См. письмо Вяземского к Пушкину от 4 августа 1825 г.: „Спасибо и за трагедию, о которой мне Жуковский уже говорил: тут есть ночь знаменитая!“.

Оставлю труд смиренный, безымянный,
Исполню долг, мне богом заветанный,
Заветный долг — не даром многих лет
Свидетелем господь меня поставил
И книжному искусству вразумил.

- 10 Передаю я внукам православных
[Правдивую] времен минувших [повесть],
Да ведают судьбу страны родной,
Своих царей усердно поминуют
За их труды, за славу, за добро,
А за грехи — за темные деянья
[Пречистую] смиренно умоляют.¹

Позднее Пушкин отделил до конца первый стих этого текста („Еще одно последнее сказанье“), далее — отчеркнул на полях стихи 3—5 и поправил 2-й („И летопись окончена моя“). Отчеркнутые стихи были затем перенесены в другое место и заменены более пространной редакцией, о которой — ниже. Непосредственно после написания начала монолога в приведенной редакции, Пушкин на том же л. 49 об., в средней его части, разрабатывает новый мотив („Когда-нибудь монах трудолюбивый“) и вставляет соответствующие стихи (т. е. стихи 9—14 последней черновой редакции) между стихами 11 и 12 приведенной сводки, в связи с чем переделывает ее 10-й стих. Вставка показана большой скобкой на полях против стихов 10—16 и повторением слов „Да ведают“ после последнего из вставляемых стихов. Но вставленные стихи в свою очередь являются результатом сложной работы, в которой выделяется связный первоначальный текстовой слой для стихов 11—13 (см. „Другие редакции, планы, варианты“, стр. 280) и много отдельных новых вариантов. На полях против заключительных стихов вставки Пушкин записывает продолжение получившейся новой редакции начала монолога:

Но близок день, лампада догарает,
Еще одно ужасное преданье.

Рядом со вторым из этих стихов поставлена цифра „2“, а против стиха „Да ведают судьбу страны родной“ — цифра „1“; это означает, что приведенные два стиха должны находиться после куска, начинающегося словами „Да ведают“ и пр. На этом кончается вторая стадия работы над монологом. Непосредственным продолжением получившейся редакции начала монолога являются стихи 39—49 последней черновой редакции: „Борис, Борис! престола ты достиг“ и т. д., из которых впоследствии развилась реплика Григория, заключающая сцену в келье. Здесь предостережение Борису Пушкин еще влагал в уста Пимена. Предостережение Борису написано в форме риторического обращения к нему Пимена, т. е. во втором лице, но Пушкин делает попытку заменить в этих стихах второе лицо третьим (см. стр. 281), которую однако не

¹ Ср. последнюю редакцию черновика и переработку отдельных мест, I и II отрывок, в „Других редакциях, планах, вариантах“, стр. 275—279.

доводит до конца. Это — третий этап работы над монологом. Последние два стиха этого этапа записаны уже в верхней части л. 50. После этих стихов поставлен отделительный знак и затем Пушкин пишет стихи, которые должны заменить собою отчеркнутые три стиха в начале монолога (стихи 23—38 последней черновой редакции):

как быстро, как неясно
Минувшее проходит предо мной . . .

и т. д. Замена указана повторением слов „Земное всё“, но Пушкин оставил неуказанным место монолога, в которое должны быть перенесены эти стихи из начала монолога. Однако самое содержание текста показывает, что для такого переноса возможно только одно место, именно после стиха „Еще одно ужасное преданье“. Этот стих является как бы вариантом к начальному стиху монолога. В начале монолога Пимен говорит, что „успокоит навеки в памяти всё земное“ после того, как запишет еще одно сказанье (в первоначальном варианте — „преданье“). Поэтому перенесенные Пушкиным стихи „И в памяти навеки успокою“ и пр. должны быть помещены после стиха, в котором Пимен еще раз говорит об этом последнем предании. Этот четвертый — последний — этап работы над монологом Пимена также дался Пушкину не сразу. Помимо многочисленных отдельных вариантов почти к каждому стиху этого места в нем выделяется самостоятельная первоначальная редакция стихов 30—34 (по счету последней редакции; см. стр. 281). Но при окончательной обработке трагедии, Пушкин совершенно устраняет все это место и заменяет его всего двумя стихами:

Немного лиц мне память сохранила,
Немного слов доходят до меня.

Далее сцена в келье продолжается на л. 52 об. Здесь находится первая часть монолога Григория (см. стр. 281), впоследствии перенесенная Пушкиным в диалог между Григорием и Пименом. Это стихи о сне, которые таким образом первоначально Григорий произносил не в форме рассказа Пимену, а в виде монолога. Это одно из наиболее трудных мест в черновиках Б. Г. Больше всего поправок вызвали стихи о падении с башни во сне. Написав эту часть монолога Григория (кончая стихом: „И во всю ночь он не смыкал очей“), Пушкин возвратился к нему в нижней части л. 55;¹ вернувшись к сцене в келье, Пушкин быстро закончил монолог Григория (л. 55 и л. 55 об.) и вслед затем написал остальную часть сцены до того места, на котором она обрывается в черновике. В этой части сцены в келье поправок и вариантов гораздо меньше. На полях л. 55 об., против стихов „Добру и злу внимая равнодушно, Не ведая ни гнева ни любви“, находится прозаическая запись, соответствующая по теме стихам 23—38 последней черновой редакции V сцены (см. стр. 281). Дойдя до слов Григория:

А мой покой встревожен был мечтаньем,

¹ Промежуточные страницы заняты несколькими строфами четвертой главы „Евгения Онегина“ и стихами: „Что козырь? — Черви“ и „Я был свидетелем золотой твоей весны“.

Пушкин начал было следующий стих: „Знать“, — но тут же записал: „Три раза в ночь злой враг меня будил“ и пр., т. е. перенес сюда стихи, первоначально служившие началом монолога Григория, а в замену их написал два новых стиха (стихи 50—51 последней черновой редакции). В заключительной части черновика сцены в келье сравнительно большой правке подвергаются лишь стихи 99—100 и 111—112. После ст. 116 сначала Пушкин прямо продолжает: „Смотри: Борис достиг верховной власти“, но затем, в нижней части л. 56, делает вставку: „Единый бог дарует нам покой“ и пр. Место между заключительным стихом черновика и этой вставкой занято прозаической заметкой: „Катенин перевел многие трагедии“ и пр.

3. ХОД РАБОТЫ. БЕЛОВОЙ АВТОГРАФ.

Представляется вероятным, что черновая редакция сцены в келье обрывается в 70 ЛБ без продолжения вследствие того, что Пушкин временно оставил работу над Б. Г. Можно думать, что он колебался, что ему продолжать раньше — четвертую главу „Евгения Онегина“ или Б. Г. Вопрос был решен в пользу Б. Г., потому что четвертая глава, сводной редакцией которой заняты последние листы 70 ЛБ, была закончена только к январю 1826 г., через два месяца после окончания Б. Г. Вернувшись к трагедии после этого перерыва, вероятно в марте или апреле, Пушкин продолжал писать ее в какой-то другой рукописи, до нас не дошедшей. Этот перерыв в работе, повидимому, является одной из причин того, что Пушкин очень долго ничего не сообщает своим друзьям о Б. Г., несмотря на то, что в январе 1825 г., как мы видели, в общей сложности начерно было написано уже 256 стихов трагедии. Но отсутствие упоминаний о Б. Г. в переписке Пушкина начала 1825 г. объясняется также тем, что Пушкин вообще соблюдал крайнюю осторожность в этом отношении, желая избежать преждевременного распространения слухов о своем новом замысле. Так Вяземскому, с которым он находился все это время в постоянной переписке, Пушкин впервые сообщает о Б. Г. только 13 июля, когда было уже написано, во всяком случае, не меньше девяти сцен, составлявших первоначально первую часть трагедии. При этом Пушкин и прямо предупреждает Вяземского: „Смотри молчи же: об этом знают весьма немногие“. Еще более выразительно звучит это предупреждение в уже упоминавшемся сентябрьском письме к Вяземскому, в котором Пушкин рассказывает о своем свидании с Горчаковым: „От нечего делать я прочел ему несколько сцен из моей комедии, попроси его не говорить об них, не то об ней заговорят, а она мне опротивит, как мои Цыганы, которых я не мог докончить по сей причине“. Кто были те немногие, которым Пушкин раньше других сообщил о своем новом труде? Брат Пушкина уехал из Михайловского в начале ноября, когда замысел Б. Г. вряд ли имел какие-нибудь определенные очертания: в противном случае как раз от Льва Сергеевича скорее всего можно было ожидать распространения нежелательных Пушкину слухов (см. примечания к „Цыганам“). Одними из первых, узнавших о том, что Пушкин пишет трагедию, были Н. Н. Раевский младший и Дельвиг. Письмо Раевского к Пушкину, отправленное из Белой Церкви 10 мая 1825 г., является первым документом в переписке

Пушкина, содержащим прямое указание на Б. Г. Это письмо является ответом на не дошедшее до нас письмо Пушкина, в котором Пушкин сообщал Раевскому план своей трагедии. С благодарности за это сообщение и начинается ответ Раевского. Дельвиг гостил в Михайловском в двадцатых числах апреля. О том, что Пушкин посвятил Дельвига в свою работу и может быть даже читал ему отрывки из трагедии, заставляет догадываться письмо Пушкина к Дельвигу, написанное в начале июня. В этом письме Пушкин, между прочим, спрашивает: „Что делает Жуковский? — Передай мне его мнение о 2-й главе *Онег.*, да о том, что у меня в пальцах“. Здесь несомненно имеется в виду Б. Г. В ответ на упомянутое письмо Пушкина от 13 июля, Вяземский пишет: „Спасибо за трагедию, о которой мне Жуковский уже говорил“. Между тем в письмах к Жуковскому до 13 июля Пушкин ни разу не упоминает о трагедии. Таким образом, Жуковский мог узнать о новом замысле Пушкина только от Дельвига. В дальнейшем Б. Г. надолго становится одной из постоянных тем переписки Пушкина.

Начиная с письма Вяземского от 13 июля 1825 г., уже имеются некоторые конкретные указания на ход работы Пушкина. Это последнее письмо важно в том отношении, что позволяет установить первую твердую дату внутри того периода, в течение которого писалась трагедия. В самом письме Пушкин очень лаконичен: „Покамест, душа моя, я предпринял такой литературный подвиг, за который ты меня расцелуешь: Романтическую Трагедию! — смотри молчи же: об этом знают весьма немногие“. Но в постскриптуме Пушкин добавляет: „Передо мной моя трагедия. Не могу вытерпеть, чтоб не выписать ее заглавия: *Комедия о настоящей беде Московскому Государству, о Ц. Борисе и о Гришке Отр. Писал раб Божий Алекс. сын Сергеев Пушкин в лето 7333 на юрочище Воронице. Каково?*“ Выписанное здесь заглавие является очень близким вариантом заглавия, записанного Пушкиным в автографе *О* (см. „Другие редакции, планы, варианты“, стр. 284). Автограф *О* представляет собою полулист большого писчего формата с водяным знаком фабрики Хлюстина десятых годов (на данном полулисте видны лишь три цифры: 181...) с текстом на обеих сторонах. На одной стороне написано: „Драматическая повесть“, затем упомянутое заглавие и набросок для неосуществленной сцены — „Где ж он? где старец Леонид?“ (см. „Другие редакции, планы, варианты“, IV), а на друго́й — список „Действующих лиц в первой части“ трагедии (см. там же, VIII). Как увидим ниже, план разделения Б. Г. на несколько частей существовал у Пушкина довольно долгое время. Пока отметим, что этот список действующих лиц дает возможность установить, что первая часть кончалась сценой „Корчма на литовской границе“, так как действующие лица, появляющиеся в последующих сценах, в этот список не внесены. Почти буквальное совпадение заглавия, сообщаемого Пушкиным Вяземскому, с вариантом заглавия в *О*, записанным на обороте списка действующих лиц в первой части, дает возможность утверждать, что слова Пушкина: „передо мной моя трагедия“ имеют в виду именно законченную первую часть трагедии. Таким образом, не позже 13 июля 1825 г. Пушкиным были написаны девять сцен трагедии — восемь основной редакции, кончая сценой в корчме, и выпущенная из основной редакции сцена „Ограда

монастырская“, следовавшая после сцены в келье в Чудовом монастыре (см. „Другие редакции, планы, варианты“, I) и занимавшая шестое по счету место. Отрывок „Где ж он? где старец Леонид?“ помечен: „после сцены VI“. Хотя этот отрывок написан без помарок, тем не менее он не производит впечатления совершенно отделанного наброска. 10 и 11 стихи остались без рифм. Восьмой стих в рукописи начинается многоточием, после которого уже написано: „Ц — ч тению кровавой“. Вероятно это многоточие означает, что первоначально Пушкину неясно было, как начать стих: он написал „тению кровавой“ и потом уже вставил „Ц — ч“ между многоточием и написанным заранее концом стиха. Кроме заглавия трагедии, на той же странице автографа, между заглавием и стилизованным означением автора, написано: „Летопись о многих мятежах и пр.“ Это заглавие одного из сказаний о смутном времени.¹

В конце июля Пушкин набрасывает черновик письма к Н. Н. Раевскому, в котором делает попытку систематизировать свои мысли по поводу теории трагедии. В этом письме, которое не было отправлено по назначению, Пушкин намечает ту концепцию драматургического искусства, которую впоследствии разрабатывает в различных проектах предисловия к Б. Г., в статье о „Марфе Посаднице“ Погодина и др. Это письмо ценно не только как материал для суждения о драматургической теории Пушкина, но также как замечательный биографический документ, живо рисующий конкретную психологическую обстановку, в которой прогекал процесс работы Пушкина над Б. Г. Оно непосредственно отражает мысли, возникавшие у Пушкина во время писания Б. Г., сопровождавшегося перечитыванием важнейших памятников европейской драматургии и изучением соответствующих теоретических сочинений. Некоторые фразы письма, например: „как классики, так и романтики основывали свои законы на правдоподобию“, заставляют думать, что оно написано Пушкиным уже после прочтения „Курса драматургии“ Шлегеля. Вероятно в то же время написана не имеющая даты заметка Пушкина „Изю всех родов сочинений самые неправдоподобные сочинения драматические“, являющаяся, по предположению Н. К. Козмина, откликом на книгу Шлегеля.² Пушкин пишет несколько слов и о самом ходе своей работы над Б. Г. Очевидно это письмо писалось в самый разгар работы над трагедией. Пушкин пишет: „У меня буквально нет другого общества, кроме моей старой няни и моей трагедии; последняя подвигается вперед, и я доволен ею. . . Я пишу и размышляю. Большая часть сцен требует только рассуждения; когда же я подхожу к сцене, требующей вдохновения, я или выжидаю, или перескакиваю через нее. — Этот способ работы для меня совершенно нов. Я чувствую, что мои духовные силы достигли полной зрелости, я могу творить“ (подлинник по-французски).

Дальнейшие сведения о работе над Б. Г. находим в письме к Жуковскому, помеченном 17 августа: „Трагедия моя идет и думаю к зиме ее кончить“. Тут же Пушкин обращается к Жуковскому с просьбой о присылке материалов: „Нельзя ли мне доставить или жизнь *Железного колпака* или житие какого

¹ Об этом сказании см. ниже.

² См. *Ак*, IX², стр. 15—17. О книге Шлегеля см. подробнее ниже.

нибудь *Юродивого*. Я напрасно искал Василия Блаженного в Чет. М. (инее) — а мне бы очень нужно“. Письмо к Жуковскому от 17 августа вводит уже друзей Пушкина в подробности работы над трагедией. Новый замысел обсуждается ими, сообщается Карамзину. В результате Пушкин начинает получать советы, притом не только литературного свойства. Работа Пушкина над трагедией тесно сплетается с его политической биографией. Как Пушкин ни рвался из ссылки на свободу, как сильно ни влияли на политическую идеологию Пушкина его исторические занятия, ни из чего не видно, чтобы он связывал с Б. Г. какие-нибудь расчеты на примирение с царем. Наоборот, он все время отдает себе полный отчет в эфемерности подобных расчетов и до самого конца упорно не желает идти ни на какие компромиссы с властью на почве именно Б. Г. Но за Пушкина старались его друзья. Ответ на приведенное письмо к Жуковскому Пушкин получил от Вяземского, который писал ему 6 сентября: „Карамзин очень доволен твоими трагическими занятиями и хотел отыскать для тебя *Железный колпак*... Я советовал бы тебе прислать план трагедии Жуковскому для показания Карамзину, который мог бы тебе полезен быть в историческом отношении“. По поводу просьбы Пушкина о материалах для юродивого Вяземский далее пишет: „Карамзин говорит, что ты в колпаке немного найдешь пищи, то есть вшей. Все юродивые похожи! Жуковский уверяет, что и тебе надобно выехать в лицах юродивого“. Пушкин хорошо понял смысл этих политических намеков. Он в шуточной форме соглашается покончить со своими вольнолюбивыми наклонностями (хотя и признается впоследствии, что ему это не совсем удалось): „Благодарю от души Карамзина) за *Железный Колпак*, что он мне присылает — пишет Пушкин Вяземскому 13 сентября — в замену отошлю ему по почте свой *цветной*, который полно мне таскать. В самом деле не пойти ли мне в юродивые, авось буду блаженнее!“ Но вместе с тем Пушкин решительно, хотя и тактично отклоняет мысль его друзей об учреждении опеки Карамзина над Б. Г. „— Ты хочешь *плана*? возьми конец X-го и весь одиннадцатый том вот тебе и *план*“. В этом же письме Пушкин сообщает Вяземскому, что „сегодня“ (13 сентября) он закончил вторую часть трагедии, т. е., как будет показано ниже, кончая сценой у фонтана.¹

Уже не в форме намеков, а совершенно открыто излагает свои расчеты Жуковский в письме к Пушкину, написанном предположительно в конце сентября. Пушкин, пользуясь как предлогом своим анекдотом, хлопотал через Жуковского о разрешении ехать лечиться. Но, получив позволение поехать

¹ По свидетельству П. В. Анненкова, сцена у фонтана первоначально сложилась у Пушкина в голове во время прогулки верхом. „Какое-то обстоятельство помешало ему положить ее на бумагу тогда же по приезде, а когда он принялся за нее через две недели, многие черты прежней сцены уже изгладились из памяти его. Он говорил потом друзьям своим, восхищавшимся этой встречей страстного Самозванца с хитрой и гордой Мариной, что первоначальная сцена, совершенно оконченная в его уме, была несравненно превосходнее той, какую он написал“. См. „Материалы для биографии Пушкина“, СПб., 1855, стр. 118. Вероятно сведения Анненкова идут от Погодина, который сообщает о том же в своих воспоминаниях о Пушкине. См. „Русский Архив“, 1865, стр. 99.

только в Псков, Пушкин решительно не захотел воспользоваться этой милостью которая уничтожала его надежды на освобождение из ссылки. Жуковский в упоминаемом письме не в первый уже раз настойчиво советует Пушкину съездить в Псков, чтобы не обнаруживать мнимость болезни, и подкрепляет свою аргументацию следующим образом: „Подавай-ко мне свое грешное тело, то-есть свой аневризм. С этим прекрасным аневризмом не уцелеет и дух твой. Дух же твой нужен мне для твоего Годунова, для твоих десяти будущих поэм, для твоей славы и для исправления сзлым будущим всего темного прошедшего... Ты возвратишься в свою Опочку, примешься с новым духом за своего Годунова и напишешь такого Годунова, что у нас всех будет душа прыгать: Слава победит обстоятельства. В этом я уверен. Твое дело теперь одно: не думать несколько времени ни о чем кроме Поэзии и решиться пожить исключительно для одной высокой поэзии. Создай что-нибудь бессмертное и самые беды твои (которые сам же сосгрязал) разлетятся в прах. Дай способ друзьям твоим указать на что-нибудь твое превосходное, великое, тогда им будет легко поправить судьбу твою... Перестань быть эпиграммой, будь поэмой“. Понятно, на какого рода высокую поэзию возлагал свои надежды Жуковский и от какого рода других, не поэтических занятий отговаривал Пушкина своим выразительным противопоставлением *эпиграмм* — поэмам. Но на Пушкина оптимизм Жуковского не произвел впечатления. Он отделяется шутками и полубещаниями, приправленными большой долей скептицизма насчет успеха своей трагедии у царя: „Милый мой, — пишет Пушкин Жуковскому 6 октября, — посидим у моря подождем погоды; я не умру; это невозможно, бог не захочет чтобы Годунов со мною уничтожился. Дай срок: жадно принимаю твое пророчество, пусть трагедия испугит меня... но до трагедии ли нашему черствому веку?“ Более откровенен Пушкин с Вяземским, которому пишет в конце октября: „Жуковский говорит, что царь меня простит за Трагедию — на вряд, мой милый. Хоть она и в хорошем духе писана, да никак не мог упрягать всех моих ушей под колпак юродивого, торчат!“ При этом Пушкин правильно предсказывает, что цензура не пропустит его Маржерета, который „всё по матерну бранится“. Неожиданная смерть Александра I и последовавшие за ней события спутали все расчеты как друзей Пушкина, так и самого поэта, все еще продолжавшего мечтать о возможности отъезда за границу (письмо к Плетневу от начала декабря). 13 декабря, накануне восстания декабристов, Вяземский писал А. И. Тургеневу: „Впрочем, теперь вся трагедия, кажется, будет не кстати, хотя и писана, как он (Пушкин) говорит, в хорошем духе, и Жуковский даже надеялся на нее. Авось, и без трагедии его участь переменится“¹. Действительно, дальнейшая судьба Б. Г. уже не связана с частным вопросом об освобождении Пушкина из ссылки, хотя попрежнему зависит от характера отношения между Пушкиным и царской властью.

Между тем Пушкин закончил трагедию и переписал ее набело. 7 ноября 1825 г. был готов автограф Ж, представляющий собою полный беловой список трагедии со многими и правлениями в отдельных местах. Листы рукописи сложены в три тетради. В первой тетради 20 полулистов, во второй — 14 и в третьей —

¹ „Архив братьев Тургеневых“, П., 1921, в. VI, стр. 22.

22. На л. 1 — заглавие, л. 1 об., л. 2 и 2 об. — пустые. Начиная с л. 3 вся трагедия написана подряд, при чем в нескольких случаях (напр., л. 18 об., л. 34 об., л. 35 об., 38 об. и др.) остались недописанными нижние части страниц. Тетради шиты в синюю обертку и листы обрезаны по краям уже после того, как вся рукопись была написана. Так на л. 44 оказалось срезанным вписанное сверху строки слово: „друзья“ в стихе 36 сцены „Севск“ („Им докажу: друзья, не станем ждать“). В нижней части л. 47 об. (заключительная ремарка в сцене смерти Бориса) таким же образом оказалось срезанным слово „женщин“. Во многих случаях срезана нумерация (постраничная, не архивная) в верхних углах страниц. Рукопись, конечно, писана не в один прием; для этого она прежде всего слишком велика, а кроме того, переписывая свою трагедию, Пушкин вносил в нее много исправлений. Отдельные места рукописи отличаются одно от другого не только почерком и цветом чернил, но и количеством исправлений. Как можно видеть, уже по списку вариантов основной редакции (см. „Другие редакции, планы, варианты“, IX), особенно много исправлений вносил Пушкин в переписываемый текст трагедии к ее концу, так что некоторые страницы третьей тетради Ж иногда приобретают получерновой вид. Да и вся рукопись, хотя и представляет собою беловой список трагедии, имеет далеко не „парадный“ вид. В большинстве случаев против стихов, подвергшихся поправкам, слева на полях стоит карандашная отметка (<). Такими значками помечены также некоторые стихи, написанные без поправок, но заключающие варианты по сравнению с печатным текстом трагедии, напр. в сцене в келье стихи: „Он говорил игумену и брату“ и „А грозный царь игуменом смиренным“ и пр. Эти значки могут означать или указание на стихи, которые надлежит исправить, или, наоборот, указание стихов, уже исправленных. Следовательно они могли быть сделаны или человеком, исправлявшим рукопись, или человеком, изучавшим ее. Второе предположение представляется более правдоподобным. Большинство стихов в Ж поправлено Пушкиным туг же, по ходу письма. Только в отдельных случаях с несомненностью можно утверждать, что поправки внесены позже, напр., когда они сделаны карандашом. Так напр. в первой сцене Пушкин впоследствии карандашом исправил стих 1. Первоначально он был написан так:

Наряжены Москву мы вместе ведать.

Впоследствии слово „Москву“ зачеркнуто карандашом, а сверху строки между словами „вместе“ и „ведать“ карандашом же, рукою Пушкина, вставлено слово „город“. Точно также во второй сцене поправлен Пушкиным карандашом стих 17. Но как раз против обоих этих стихов, несомненно поправленных Пушкиным не тогда же, когда эти стихи были написаны, карандашных отметок на полях нет. В Ж есть несколько поправок, сделанных рукою Жуковского. Но и они не всегда сопровождаются карандашным значком на полях. Поэтому естественно предположить, что значки проставлены кем-либо из изучавших эту рукопись, отмечавшим для себя строки, содержащие варианты. Интересно также, что за одним-двумя исключениями, карандашных значков нет против таких стихов, варианты которых ускользали до сих пор от внимания исследователей или, во всяком случае, не приводились в печати.

Все разночтения, которые можно извлечь из *Ж*, в настоящем издании приведены в списке вариантов к основной редакции, помещенном в отделе „Другие редакции, планы, варианты“. Последний слой текста *Ж* дает в общем окончательную редакцию трагедии, за немногими исключениями, происхождение которых будет объяснено ниже. Поэтому *Ж* имеет значение основного документа для установления правильного текста Б. Г., и нам не раз еще придется возвращаться к этой рукописи, имевшей довольно сложную судьбу. Теперь же отметим главные особенности *Ж* в отношении самого состава текста Б. Г. Прежде всего следует указать на две лишние сцены, имеющиеся в *Ж* по сравнению с основной редакцией (см. „Другие редакции, планы, варианты“, I). После сцены в келье следует уже упоминавшаяся сцена „Ограда монастырская“, а после заголовка: „Замок воеводы Мнишка в Самборе“ сначала следует сцена „Уборная Марины“, а затем сцена: „Ряд освещенных комнат. Музыка“ и далее „Ночь. Сад. Фонтан“. Иными словами, эти три польские сцены составляли как бы одно целое, с особым общим заголовком. После исключения сцены „Уборная Марины“ этот общий заголовок остался в качестве верхнего заголовка к сцене, уже имевшей название „Ряд освещенных комнат. Музыка“, превратившееся теперь в подзаголовок. Далее нужно отметить, что по сравнению с основной редакцией в *Ж* сцены „Равнина близ Новгорода-Северского“ и „Площадь перед собором в Москве“ следуют в обратном порядке. Наконец, автограф трагедии важен еще в том отношении, что дает возможность окончательно ответить на вопрос о первоначальном делении Б. Г. на части. Как уже было указано, граница первой части устанавливается списком действующих лиц, находящимся в *O*, — это сцена в корчме. Начиная со сцены „Граница литовская“, в *Ж* все сцены до конца трагедии перенумерованы римскими цифрами от I до X включительно. Очевидно эти сцены составляли особую часть трагедии, притом последнюю. Между сценой в корчме и сценой „Граница литовская“ находится шесть сцен: „Москва. Дом Шуйского“, „Царские палаты“, „Краков. Дом Вишневецкого“ и три сцены под общим заголовком „Замок воеводы Мнишка в Самборе“. Возникает вопрос, составляли ли эти сцены вместе одну часть, или же и они делились первоначально на какие-нибудь части? В пользу второго предположения могла бы говорить фраза Пушкина в письме к Вяземскому от 13 сентября: „Сегодня кончил я 2-ю часть моей Трагедии — всех думаю будет 4“. Но, как видим, деление трагедии на четыре части было для Пушкина только предположением. К тому же, приведенная фраза из письма Пушкина об окончании 2-й части непосредственно продолжается так: „Моя Марина славная баба“ и пр. Естественнее думать, что это сказано уже после того, как образ Марины создан. Марина действует только в трех сценах, имеющих в рукописи общий заголовок „Замок. Дом Вишневецкого“ и уже несомненно входивших в состав одной и той же части. Таким образом, в действительности Б. Г. делился только на три части: первая кончалась сценой в корчме, вторая — сценой у фонтана. Листы 35—56, на которых написаны десять сцен, входившие в состав третьей части, составляют особую, третью, тетрадь в рукописи *Ж*. Последняя страница предшествующей тетради, л. 34 об., записана только в верхней части: здесь находится конец сцены у фонтана, от последнего стиха

последней реплики Марины: „Любви речей не стану слушать я“. Эти приметы, вместе с сохранившейся нумерацией сцен третьей части заставляют предполагать, что последняя тетрадь автографа была написана раньше первых двух. Это вполне совпадает с тем обстоятельством, что, как мы уже видели, три тетради Ж были шифры только после того, как вся трагедия была переписана. Возможно, что этим же нужно объяснить большое количество поправок и помарок именно в сценах, написанных на листах третьей тетради: очевидно первый слой текста сцен, входивших в третью часть, представляет какую-то более раннюю стадию работы по сравнению со сценами, входившими в первые две части.

Так как рукопись Ж представляет собой третий и последний автографический текст Б. Г., то представляется уместным, раньше чем перейти к изложению дальнейшей истории Б. Г. и его текста, остановиться на некоторых орфографических особенностях трех рассмотренных рукописей — черновиков 70 ЛБ, автографа О и автографа Ж. Те особенности орфографии рукописей Б. Г., которые могут свидетельствовать о каких-нибудь живых особенностях языка Пушкина в области произношения и грамматики, отличных от современного языка, сохранены в нашем издании как в основном тексте, так и в тексте других редакций и вариантов. Наряду с орфографическими особенностями этого рода, рукописи Б. Г. сохранили также много других написаний, отличающихся от нынешних, но бывших общепринятыми для времени Пушкина. Таковы, напр.: написание „ъ“ в окончании слова мужского рода на „ч“, напр., царевичъ, Угличъ, палачъ, плачь и пр., написание „-ова“ в род.-вин. ед. ч. прилаг. и местоим. муж. рода и в род. п. ср. рода вм. „-ого“ (любова, какова, младова), большие буквы в словах обозначающих титулы и должности (Царь, Князь, Диакон), непоследовательные написания в окончании именит. п. ед. ч. прилаг. муж. рода — „-ой“ и „-ый“ („смирной труд“, „темной гроб“ рядом с „престол безвластный“ и пр.), такие написания как „щастливъ“, „коконы“, „истинна“, „разкаянье“ и даже „разтупитесь“, „разпрашиваль“, написание „привъзжалъ“ (с и восьмиричным) и т. п. Помимо этих обычных для времени Пушкина орфографических форм, отметим, что Пушкин почти всегда пишет „келлія“, во всех формах с двумя „л“ вместо „келья“ даже в тех случаях, где последней формы, с „ь“, требует размер стиха, напр., „Теперь они пошли къ царицѣ въ келлію“ (70 ЛБ, л. 48). Написание „келлія“ перешло к Пушкину, повидимому, от Карамзина, в „Истории“ которого это слово всегда пишется именно так, в согласии с этимологией (греч. *κέλλιον*).¹ Контаминацией греческой орфографии и русской передачи является пушкинское написание „синклитъ“ (греч. *σύνκλιτος*), один раз даже с неумышленной перестановкой букв „синклитъ“ (70 ЛБ, л. 47 об.). Слово это встарину писали по греческому образцу „сигклитъ“. Любопытным обратным отражением написания „-ова“ в род.-вин. прилаг. вм. „-ого“ является, разумеется, случайное у Пушкина, написание „какого промышленяете“ вм. „каково“ (Ж, л. 16). Упомянем далее об обыч-

¹ В „Словаре Академии Российской“, ч. III, 1814, стр. 113, сказано: „Келлія, ліи, просто же Келья“; в „Новом словотолкователе“ Яновского, 1804, ч. II, стр. 204, также даны обе формы.

ных в рукописях Б. Г. „козакъ“, „окоянный“, „клубукъ“, о частых нарушениях орфографии в словах с буквой „Ѣ“ („пѣй“, „намѣднѣ“, „преждѣ“, „Соловѣдкѣй“, но „вече“), о таких частных случаях, как „падаютъ“ (70 ЛБ, л. 48), „шетались“ (там же, л. 49). „Самбор“ Пушкин пишет всегда „Санбор“. Любопытной особенностью рукописей Б. Г. является почти неизменное написание фамилии героя трагедии через „у“ в первом слоге: „Гудунов“, иногда даже „Гудонов“. Написание „Гудунов“ имеется во всех трех рукописях и встречается оно чаще, чем правильное. Так пишет фамилию своего героя Пушкин и в письмах (см. письмо Жуковскому от 6 октября 1825 г.) А. Ф. Онегин-Отто, бывший владлец автографа О, обратив внимание на это написание, написал на обложке, в которой находится автограф: „У Пушкина описка или умышленно «Гудунов»? «Гудун» звучит более восточно“. Последнее замечание не лишено наблюдательности. Однако встречающиеся в рукописях исправления „Гудунов“ на „Годунов“ (напр. Ж, л. 4) говорят против умышленности этого написания. Очевидно это написание является выражением особого звукообраза, с которым связалось в сознании Пушкина представление о Годунове. Имена действующих лиц Пушкин передает в Ж большей частью сокращенно (в 70 ЛБ действующие лица, за исключением одного места на л. 49, вообще не отмечаются, и реплики следуют подряд, отделяясь одна от другой знаком тире): Пим(ен), Гр.(игорий), Кав.(алер), Мар(ина), и т. п., иногда даже одной первой буквой: Ш.(уйский), П.(ушкин). Сокращения не всегда одинаковы. Так Самозванец передается то как „Сам.“, то как „Самозв.“, Григорий — то „Гр.“, то „Григ.“ и пр. Все это имеет значение как лишнее свидетельство не чистового, не парадного характера рукописи Ж. В сцене „Равнина близ Новгорода-Северского“ имя Маржерета Пушкин передает французским сокращением „Marg.“, а имя барона Розена сокращает порусски: „Б. Р.“ Следует отметить также, что слова Розена Пушкин пишет готическим алфавитом, причем вм. „ѢфанѢ“ написано „ѢфунѢ“. Между тем слова „mein herr“ у Маржерета Пушкин пишет латиницей („herr“ — со строчной буквы).

4. МОСКОВСКИЕ ЧТЕНИЯ. ПИСАРСКАЯ КОПИЯ.

Таков тот этап в истории создания Б. Г., который заканчивается седьмым ноября 1825 г. Сдержанные сообщения Пушкина о своем новом произведении не помешали тому, что литературные круги узнали о нем сравнительно рано. Погодин уже 31 августа записал в своем дневнике, что Пушкин пишет трагедию Б. Г.¹ Еще до фактического окончания Б. Г. сведения о трагедии проникают и в печать. В октябрьской книжке „Соревнователя просвещения и благотворения“ появилась следующая заметка: „Автор многих прекрасных поэм А. С. Пушкин окончил романтическую трагедию «Борис Годунов». Можно полагать, что это произведение будет эпохой в истории нашей словесности“. В № 22 „Московского Телеграфа“ (от 15 ноября), стр. 181, помещено „Письмо в Париж“ Вяземского, который среди разных других литературных нозостей сообщает: „Слышно, что юный атлет наш испытывает свои силы на новом поприще и

¹ „Пушкин и его современники“, в. XIX—XX, 1914, стр. 71.

пишет трагедию *Борис Годунов*. По всему должно надеяться, что он подарит нас образцовым опытом первой трагедии народной и вырвет ее из колеи, проведенной у нас Сумароковым не с легкой, а разве с тяжелой руки". Переписка ближайших друзей и знакомых Пушкина пестрит упоминаниями о Б. Г. как о важном и значительном литературном событии.¹ Пушкин пытается сделать этот интерес к его трагедии орудием в борьбе за свое освобождение из ссылки, рассчитывая на то, что перемена царствования может оказаться удобным поводом для этого. Отдавая себе отчет в непрочности надежд Жуковского и понимая, что на царя романтической трагедией не подействуешь, он решается действовать ею на друзей, побуждая их к более активным и решительным мерам. 3 марта Пушкин пишет Плетневу: „Не будет вам Бориса, прежде чем не выпишете меня в П. Б. Что это в самом деле? Стыдное дело“. Уже сам по себе факт, что Пушкин не хотел сообщать тесть своей трагедии лицам, которые должны были хлопотать за него у нового царя — прежде всего Карамзину и Жуковскому — показывает, что не при помощи трагедии он надеялся примириться с царем. В письмах к Жуковскому и Плетневу начала 1826 г. он указывает на свою непричастность к заговору декабристов, на свою готовность „сохранить свой образ мыслей про самого себя“. Пушкину все еще кажется, что он может ставить какие-то условия царю и когда Вяземский, уже после казни декабристов, упрекает его за холодный и сухой тон обращения к царю с просьбой об освобождении, Пушкин находит ответ, полный высокого достоинства: „Ты находишь письмо мое холодным и сухим. Иначе и быть невозможно. Благо написано. Теперь у меня перо не повернулось бы“. На почве этого несоответствия расчетов Пушкина и его „покровителей“ между ними происходит недоразумение, которому Пушкин кладет конец только в начале марта, в ответ на очередную просьбу Плетнева прислать Б. Г. Плетнев в своих письмах к Пушкину дает понять, что им в Петербурге Б. Г. нужен не только для удовлетворения литературных интересов. „Карамзин убедительно просил меня предложить тебе, согласишься ли ты прислать ему для прочтения Годунова. Он никому его не покажет, или только тем, кому ты велишь“ (письмо 21 января). 27 февраля Плетнев делает еще более ясный намек: „Жуковский особенно просит прислать Бориса. Он бы желал его прочесть сам, и еще (когда позволишь) на лекции его“. Жуковский читал лекции по русскому языку и литературе великой княгине Елене Павловне. Ответ Пушкина на последнее из приведенных писем Плетнева должен был прозвучать жестоким разочарованием для его заступников: „Какого вам Бориса и на какие лекции? в моем Борисе бранятся по матерну на всех языках. Это трагедия не для прекрасного полу“.

В апреле 1825 г. Плетнев навлек на себя подозрения властей вследствие своей переписки с Пушкиным. Над Плетневым было установлено наблюдение, а его переписка с Пушкиным подвергалась перлюстрированию. Вследствие этого в поле зрения правительственных агентов попал и Б. Г. 4 апреля 1826 г. дежурный генерал Потапов доносил начальнику главного штаба Дибичу: „О трагедии *Борис Годунов* неизвестно когда выйдет в свет“. Более точные све-

¹ См. „Письма Карамзина к Дмитриеву“, СПб., 1866, стр. 404; „Старина и Новизна“, кн. V, стр. 30; „Языковский архив“, т. I, СПб., 1916, стр. 199 и 290.

дения сообщает Дибичу 16 апреля петербургский генерал-губернатор Кутузов: „Относительно трагедии *Борис Годунов* известно, что Пушкин писал Жуковскому, что она не прежде им выдана будет в свет, как по снятии с него запрещения выезжать в столицу“.¹

Вопрос об опубликовании Б. Г. в это время перед самим Пушкиным практически еще не стоял. Для того, чтобы предпринять какое-нибудь решение относительно напечатания своей трагедии или постановки ее на сцене, Пушкину необходимо было лично ознакомиться с литературной и цензурной обстановкой столицы. Эта возможность наступила для него только в сентябре. 8 сентября 1826 г. он приезжает с фельдъегерем в Москву, видится с царем и выносит из беседы с ним представление, будто он совершенно прощен. Николай I сбил Пушкина с толку своим заявлением, что отныне его сочинения освобождаются от цензуры и что он сам, царь, будет их единственным цензором. Фактическое значение этой царской милости выяснилось как раз на цензурной истории Б. Г. Опубликование Б. Г. началось с устных чтений трагедии в московских литературных кружках. Десятого сентября Пушкин читает Б. Г. у Соболевского в присутствии Чаадаева, Виельгорского, Ивана Киреевского и Веневитинова.² Соболевский называет в числе слушателей еще Шевырева, что, повидимому, неверно.³ На другой день Погодин записывает в дневнике отзыв Веневитинова: „Борис Годунов — чудо“.⁴ 25 сентября Пушкин должен был читать Б. Г. у Веневитиновых, но чтение по какой-то причине не состоялось. За день до того Погодин пишет в дневнике: „Завтра читать Годунова“, а в день предполагавшегося чтения: „Нет, не шлет за мной Веневитинов“.⁵ 29 сентября состоялось чтение Б. Г. у Вяземского в присутствии Блудова, Дмитриева и А. Я. Булгакова. Самому Вяземскому Пушкин прочел трагедию еще до того.⁶

У Веневитиновых Пушкин читал Б. Г. только 12 октября. „Наконец прочли Годунова“ — записывает под этим числом в своем дневнике Погодин.⁷ В 1865 г. Погодин напечатал подробный рассказ об этом чтении Б. Г., ярко передающий восторженное впечатление, которое произвела пушкинская трагедия на членов веневитиновского кружка. „До сих пор еще, — пишет Пого-

¹ См. Я. Грот, „Пушкин, его лицейские товарищи и наставники“, СПб., 1899, стр. 255.

² См. „Пушкин и его современники“, в. XXXI—XXXII, 1927, стр. 40, письмо Соболевского к Лонгинову. Комментатор письма М. Беляев, повидимому неточно поняв слова Соболевского, в примечании к ним повторяет прежнее неверное мнение, впервые пущенное в оборот М. А. Веневитиновым („Русские Ведомости“, 1899, № 143), будто первое чтение Б. Г. состоялось у Веневитиновых; это же неверное сведение повторено в новейшем издании полного собрания соч. Веневитинова, под ред. Б. В. Смиренского, 1934, стр. 351, с неверной датой. То, что впервые Пушкин читал Б. Г. 10 сентября именно у Соболевского, подтверждает и дневник Погодина, см. „Пушкин и его современники“, 1914, в. XIX—XX, стр. 73.

³ См. Л. Майков, „Пушкин“, СПб., 1899, стр. 329.

⁴ „Пушкин и его современники“, в. XIX—XX, 1914, стр. 73.

⁵ Там же, стр. 77.

⁶ См. „Архив братьев Тургеневых“, в. VI, стр. 42 и 48; „Полное собрание сочинений Вяземского“, т. X, стр. 266 и „Русский Архив“, 1901, кн. II, стр. 405 (письмо А. Я. Булгакова брату от 5 октября).

⁷ „Пушкин и его современники“, в. XIX—XX, 1914, стр. 79.

дин, — а этому прошло почти сорок лет, кровь приходит в движение при одном воспоминании<...> Первые явления выслушаны тихо и спокойно, или, лучше сказать, в каком-то недоумении. Но чем дальше, тем ощущения усиливались. Сцена летописателя с Григорием всех ошеломила. Мне показалось, что мой родной и любезный Нестор поднялся из могилы и говорит устами Пимена. Мне слышался живой голос русского древнего летописателя. А когда Пушкин дошел до рассказа Пимена о посещении Кириллова монастыря Иоанном Грозным, о молитве иноков «да ниспошлет господь покой его душе страдающей и бурной», мы просто все как будто обеспамятели. Кого бросало в жар, кого в озноб. Волосы поднимались дыбом. Не стало сил воздерживаться. Кто вдруг вскочит с места, кто вскрикнет. То молчание, то взрыв восклицаний<...> Кончилось чтение. Мы смотрели друг на друга долго, и потом бросились к Пушкину. Начались объятия, поднялся шум, раздался смех, полились слезы, поздравления. Эван, Эвое, дайте чаши!¹ Это восхищение пушкинской трагедией засвидетельствовано и печатными отзывами членов московского кружка на сцену в келье появившуюся в первом номере их нового печатного органа — „Московский Вестник“. Характерным является отзыв самого Веневитинова, появившийся в печати уже после смерти автора, в его собрании сочинений. Веневитинов начинает с указания на то, что напечатанный отрывок из Б. Г. свидетельствует о зрелости поэтического дара Пушкина, о том, что Пушкин уже перерос рамки подражательности. „Ныне, — пишет Веневитинов, — поэгическое воспитание г. Пушкина, повидимому, вполне закончилось: независимость его таланта является надежной гарантией его зрелости, и его Муза, которая до сих пор являлась перед нами лишь в очаровательных образах гратий, принимает двойной образ Мельпомены и Клио“. Сцену в келье Веневитинов характеризует так: „Эта сцена, поразительная по своей простоте и энергии, смело может быть поставлена в один ряд со всем, что есть лучшего в театре Шекспира и Гете. Личность поэта не выступает здесь ни на одну минуту: все соответствует духу времени и характеру действующих лиц“. Приведя отрывок из монолога Григория („Ни на челе высоко, ни во взорах“ и т. д.), Веневитинов замечает: „Эти стихи нисколько не лучше остальных стихов этого дивного драматического отрывка, где красота частных как бы теряется в красоте целого. Подлинно античная простота здесь царит рядом с гармонией и верностью выражения, которые являются отличительным и свойствами стихов г. Пушкина“. Веневитинов заключает пожеланием, чтобы вся трагедия Пушкина соответствовала этому отрывку. „Тогда, — пишет Веневитинов, — русская литература не только сделает бессмертное приобретение, но обогатит также летописи трагической музы шедевром, который можно будет поставить рядом со всем, что есть наиболее прекрасного в этом роде на всех древних и новых языках“.² Этот взгляд на трагедию Пушкина как на его самое зрелое и „объективное“ произведение

¹ „Русский Архив“, 1865, стр. 95—96.

² „Сочинения Д. В. Веневитинова“, М., 1831, ч. II, стр. 73—78. Подлинник по-французски. В чтении Пушкина Веневитинову была известна трагедия целиком, но в своей рецензии, написанной в 1827 г. для „Journal de St. Pétersbourg“, он говорит только о сцене в келье, так как только эта сцена была к этому времени известна в печати.

соответствующее — так представлялось деятелям московского кружка — их романтической концепции национальной поэзии, поддерживается и другим слушателем Пушкина, будущим лидером славянофильства Иваном Киреевским. По словам Киреевского, сцена в келье, вместе с „Цыганами“ и отдельными особенностями „Евгения Онегина“, образует в творчестве Пушкина новый период, *период поэзии Русско-Пушкинской*, следующий за „итальянско-французским“ и байроническим. „В упомянутой сцене из Бориса Годунова, — говорит Киреевский, — особенно обнаруживается зрелость Пушкина. Искусство, с которым представлен, в столь тесной раме, характер века, монашеская жизнь, характер Пимена, положение дел и начало завязки; чувство особенное, трагически спокойное, которое внушают нам жизнь и присутствие летописца; новый и разительный способ, посредством которого поэт знакомит нас с Гришкой; наконец язык, неподражаемый, поэтический, верный, — все это вместе заставляет нас ожидать от трагедии, скажем смело, чего-то *великого*. Пушкин рожден для драматического рода. Он слишком многосторонен, слишком объективен, чтобы быть лириком; в каждой из его поэм заметно невольное стремление дать особенную жизнь отдельным частям, стремление, часом клонящееся ко вреду целого в творениях эпических, но необходимое для драматика“.¹ Наконец Шевырев в „Обзрении русской словесности за 1827 г.“ пишет: „Всего важнее, всего утешительнее появление *сцены из Бориса Годунова* между Пименом и Григорием, которая сама в себе представляет целое, особое произведение. В тесных границах непродолжительного разговора изображен не только характер летописца, но и вся жизнь его. Это создание есть неотъемлемая собственность поэта, и что еще отраднее — Повга русского, ибо характер Пимена носит на себе благородные черты народности“.² Таким образом, члены московского кружка, которым Пушкин читал свою трагедию, единодушно объявляют сцену в келье выдающимся поэтическим явлением, интерпретируя ее в духе своей романтической доктрины народности. Но и за пределами тесного кружка московских шеллигианцев не было недостатка в сочувственном отношении к трагедии Пушкина со стороны его друзей и знакомых. Вяземский называет ее „зрелым и возвышенным произведением“,³ Баратынский, которому Пушкин читал Б. Г. отдельно, писал А. А. Муханову о пушкинской трагедии: „Чудесное произведение, — которое составит эпоху в нашей словесности“.⁴ Успех Б. Г. отразился даже в донесениях секретных агентов, наблюдавших за Пушкиным. 8 ноября 1826 г. полковник Бибииков доносит Бенкендорфу: „Его <Пушкина> трагедия «Борис Годунов», которую один из моих друзей читал, — как говорят, — поэтическое совершенство“.⁵

Пушкин пробыл в Москве до 2 ноября. В течение этого времени была изготовлена писарская копия с автографа Б. Г. (92 ЛБ). Очевидно изготовление копии было первым шагом к подготовке печатания трагедии. 9 ноября, уже

¹ „Нечто о характере поэзии Пушкина“, „Московский Вестник“, 1828, ч. VIII, стр. 195—195. Статья подписана псевдонимом: „9.11“.

² „Московский Вестник“, 1828, № 1, стр. 68—69.

³ „Архив братьев Тургеневых“, в. VI, стр. 42.

⁴ „Русский Архив“, 1895, № 9, стр. 125.

⁵ Б. Л. Модзалевский. „Пушкин под тайным надзором“, СПб., 1922, стр. 34.

из деревни, Пушкин пишет Языкову: „Царь освободил меня от цензуры. Он сам мой цензор. Выгода конечно необъятная. Таким образом Годунова тиснем!“ Но представление рукописи на царскую цензуру, очевидно, было отложено до того времени, как Пушкин вернется из деревни. Эта копия также имеет важное значение для изучения текста Б. Г. Она представляет собою каллиграфически написанный список трагедии, занимающий 93 страницы.¹ В рукописи много поправок, сделанных Пушкиным. Под заглавием на л. 1 написано по-французски карандашом: „Voilà ma tragédie. Je voulais vous l'apporter moi même mais tous ces jours-ci je fait le jeune-homme с. à. d. que je dormais (?) tout le long du jour“.² Карандаш почти весь стерся, и эта надпись с большим трудом поддается прочтению. Кому она адресована и когда написана — неизвестно.

Список сделан непосредственно с автографа Ж. Это доказывается не только отсутствием разночтений между текстом 92 ЛБ и последним слоем текста Ж (что в свою очередь подтверждает, что последний слой Ж возник не позже того времени, как была изготовлена 92 ЛБ), но и характером описок, допущенных переписчиком. Большинство этих описок приходится как раз на те места, где рукопись Ж отличается особой неразборчивостью. Стих 70 сцены „Москва. Дом Шуйского“ в 92 ЛБ переписан: „Что на полу кровавом всенародно“, именно потому, что первая буква в слове „колу“ в Ж написана неразборчиво. Так же, т. е. „на полу“, написан этот стих и в „Замечаниях“ на Б. Г., составленных по поручению Бенкендорфа (см. ниже), которые цитируют стихи Б. Г. именно по Ж. С ошибкой (на полу) этот стих напечатан и в прижизненном издании трагедии. Впоследствии это неразборчивое „к“ дало повод к полемике между П. О. Морозовым и П. А. Ефремовым, из которых первый отстаивал правильное чтение, а второй неправильное „полу“.³ В том же монологе, в стихе: „Где Сицкие князья, где Шестуновы“, переписчик 92 ЛБ допустил ошибку: „Шитуновы“, так как в Ж буквы „ес“ в этом слове очень легко прочесть за „и“. Такими же причинами объясняется неправильное слово „или“ вместо „если“ в ст. 87 сцены „Царские палаты“ (см. стр. 46): „Так или сей неведомый бродяга“ (92 ЛБ, л. 21 об). Случай этого рода, не оставляющий никаких сомнений в том, что 92 ЛБ списана именно с Ж, находится на л. 33 писарской рукописи. В Ж первоначально первые два стиха сцены „Граница литовская“ (л. 35) были написаны так:

Вот, вот она! вот русская граница!
Отечество, святая Русь! я твой!

Затем Пушкин переставил во втором стихе слова „отечество“ и „святая Русь“. Переписчик понял, что перестановке подлежат не слова „отечество“ и „святая Русь“, а только слова „отечество“ и „святая“, и потому написал:

Святая отечества Русь! я твой!

¹ Впервые описана А. И. Незеленовым, см. его „Шесть статей о Пушкине“, СПб., 1892, стр. 83 и сл.

² Перевод: Вот моя трагедия. Я хотел сам занести ее к вам, но все это время я вел себя как юноша, т. е. спал (?) весь день напролет.

³ См. Е⁴, т. VIII, стр. 409, и Ак, IV, стр. 101, прим.

решив очевидно на свой собственный риск поставить „отечество“ в родительном падеже. Имеются и другие столь же убедительные иллюстрации (напр., повторение описок Пушкина, допущенных им в *Ж*, совпадение ряда орфографических особенностей и пр.). В некоторых случаях переписчик оставляет пустое место для неразборчивого слова оригинала, и уже после эти опущенные слова вписаны в рукопись самим Пушкиным. Наконец, сохранилась в *92 ЛБ* и нумерация сцен первоначальной третьей части трагедии (со сцены „Граница литовская“ до конца; впоследствии нумерация при сценах I, II и VI зачеркнута). Неоправданных отступлений от *Ж* в *92 ЛБ* в общем немного. Так, в сцене „Девичье поле“ в ремарке ко второй реплике бабы вместо слов „Бросает его об землю“, переписчик написал: „Бросает его *об землю*“. В нескольких случаях переписчик допускает явную бессмыслицу, например, „А *дева* то на свадьбу страх *похожа*“, вместо „А дело то на свадьбу страх *похоже*“ (л. 27 об.), или „А точно *палка* он влюблен“ вместо „А точно, *панна*, он влюблен“ (л. 27, сцена „Уборная Марины“). На л. 17 об., после возвращения от прозы к стихам в сцене „Москва. Дом Шуйского“, переписчик написал в строку, как прозу, стихи: „Племянник мой Гаврила Пушкин мне“ и следующий. Пушкин ставит черту на полях и замечает „à la ligne“.¹ В сцене в кормче (л. 16) переписчик вместо „отбежал он, окаянный Гришка, к границе Литовской“ написал: „что бежал он“ и пр. Пушкин зачеркнул союз „что“, очевидно дорожа в этом месте просторечной бессознательной конструкцией. Нужно, наконец, отметить, что *90 ЛБ* писалась несомненно еще до того, как три тетради *Ж* были вшиты в общую обложку и листы *Ж* были отрезаны по краям, потому что отмеченные выше срезанные слова *Ж* стоят в *92 ЛБ* на своих местах.

В *92 ЛБ*, в том же порядке сцен, как и в *Ж*, переписан весь текст трагедии, за одним только исключением. А именно, сцена „Равнина близ Новгорода-Северского“, находящаяся здесь, как и в *Ж*, после сцены „Площадь перед собором в Москве“, а не перед ней, как в печатном тексте, переписана только кончая репликой: „Ква! ква!“ и пр. Остальная часть сцены не переписана, но для нее оставлено пустое место — конец л. 38 и весь л. 38 об., а переписанное начало сцены зачеркнуто сплошной чертой. Эта сцена, как мы видели, вызывала наибольшие цензурные опасения Пушкина и, очевидно, он хотел ее поправить раньше чем представлять в царскую цензуру. Сообщая А. Тургеневу и Жуковскому, находившимся в это время за границей, о предстоящем у него чтении Б. Г., Вяземский между прочим пишет: „Монахи говорят по матерну, Маржерет говорит по французски *et lache de gros mots*“.² Впрочем, тут Пушкин только что тешился, и этих потех и проказ всего на всего страничка: выключить ее легко“.³ Замечание Вяземского совпадает со словами и самого Пушкина в черновике французского письма Раевскому от 30 января 1829 г.: „Что касается грубых непристойностей, не обращайтесь на них внимания: это писалось наскоро и исчезнет при первой же переписке“. Поэтому можно рассматривать пропуск большей части сцены с Маржеретом в *92 ЛБ* как след-

¹ Т. е. „с новой строки“.

² Т. е. „и крепко выражается“.

³ „Архив братьев Тургеневых“, в. VI, стр. 42.

стве специального распоряжения Пушкина переписчику. Возможно, впрочем, что переписать сцену переписчику помешал ее иноязычный характер.

Главное значение писарской копии для истории текста Б. Г. заключается в поправках, сделанных рукою Пушкина в разных местах трагедии. Читая изготовленную копию, Пушкин устранил в ней описки, исправлял орфографию и поправлял отдельные стихи, переделывая прежний текст. Эти поправки сделаны Пушкиным позднее, во всяком случае не во время своего первого пребывания в Москве по возвращении из ссылки. В Москве Пушкин познакомился с кружком, задумавшим издание нового журнала — „Московского Вестника“. Между Пушкиным и кружком состоялось соглашение о будущем журнале и об участии в нем Пушкина. Пушкин назначил для напечатания в первом номере нового журнала сцену в келье из своей трагедии. Уезжая обратно из Москвы в Михайловское в начале ноября, Пушкин оставил рукопись 92 ЛБ в Москве Погодину для снятия копии с этой сцены. 7 ноября Погодин записал в своем дневнике: „Перепис(ывал) с восхищением Годункова. Чудо!“¹ 15 ноября Погодин пишет Пушкину: „Позволение издавать журнал получено. Подписка открыта. Отрывок из Годунова отправлен в С-Петербургскую цензуру“. Послав отрывок из Б. Г. в петербургскую цензуру, Погодин сделал ошибку, которую Веневитинов разъяснит ему в следующем письме из Петербурга от 17 ноября: „Ты наделал вздору. Драматические отрывки всегда подавались в Моск. ценз. комитет . . . Я был у Соца, и он принимает в цензуру только те пьесы, которые должны быть играны. Вот причины верные, по которым отсылаю Годунова“, т. е. обратно в Москву.² Но через несколько дней после этого Пушкин получает письмо от Бенкендорфа от 22 ноября, которое объясняет ему, что освобождение его сочинений от цензуры на самом деле означало цензуру гораздо более тяжелую и неудобную, чем обычная. Оказалось, что Пушкин не только не имеет права ничего напечатать без предварительного одобрения царя (фактически III отделения), но даже не может и читать свои новые произведения в частных домах, пока они не одобрены царем. В письме Бенкендорфа прямо говорится: „до напечатания или распространения оных в рукописях“. Пушкин встревожился и 29 ноября 1826 г., очевидно сейчас же после получения письма от Бенкендорфа, просит Погодина: „Ради бога, как можно скорее остановите в Моск. цензуре все, что носит мое имя: *такова воля высшего начальства*; покамест не могу участвовать и в вашем журнале — но все перемелется, и будет мука, а нам хлеб да соль“. Получив это письмо Пушкина, Погодин записывает в своем дневнике: „Вечеру громом поразило письмо Пушкина, ко- по воле нач(альства) не может участвовать в журнале“.³ Однако вопрос о напечатании отрывка в „Московском Вестнике“ разрешился благополучно, независимо от судьбы Б. Г. в целом. 16 декабря Погодин заносит в дневник: „Пушкин приедет скоро. Гвалт почти по пустому“, а 25: „Борис пропущен“. 1 января 1827 г. первый номер нового журнала уже вышел, причем на первой странице журнала была напечатана сцена в келье (цензурное разрешение

¹ „Пушкин и его современники“, в. XIX — XX, 1914, стр. 81.

² „Полное собрание сочинений Д. В. Веневитинова“, 1934, стр. 313 — 314.

³ „Пушкин и его современники“, в. XIX — XX, стр. 82.

№ 1 „Московского Вестника“ помечено 7 декабря: очевидно, разрешение последовало еще до тревоги, поднятой Пушкиным, почему она и не повлекла за собой практических последствий; что же касается нового порядка рассмотрения сочинений Пушкина, то цензуре он, вероятно, первоначально был так же неясен, как и Пушкину). Пушкин приехал снова в Москву 20 декабря. В тот же день он виделся с Погодиным, который под этим числом заносит в свой дневник запись, очень многое объясняющую в тексте рукописи 92 ЛБ: „Пушкин приехал в самом деле, и в журнале принимает такое же участие, как я, дает все, чит. с ним корректуры, и он согласился переменить слово по моему (услан)“.¹ Речь идет очевидно о стихе „На некое был послан послушанье“, в котором в 92 ЛБ слово „послан“ поправлено на „услан“. В слове „послан“ в данном месте рукописи сначала карандашом зачеркнуто „по“ и вместо этого карандашом же поставлено „у“, а затем чернилами все слово зачеркнуто и надписано „услан“. Прочие поправки в 92 ЛБ все без исключения сделаны несомненно самим Пушкиным.² Только чернильная надпись „услан“ возбуждает некоторые сомнения в виду необычного для пушкинского почерка начертания буквы „а“. Возможно, что в отношении этого слова предположение М. А. Цявловского о руке Погодина является правильным: может быть Погодин первоначально поправил это слово карандашом, а затем, получив разрешение Пушкина, сделал поправку и чернилами. Во всяком случае поправка была санкционирована Пушкиным, и в „Московском Вестнике“ сцена в келье появилась с поправкой. Но это — единственное исправление из числа всех имеющихся в тексте сцены в келье в 92 ЛБ, которое попало в текст *МВ*. Таким образом, становится бесспорным, что остальные поправки в этой сцене, все принадлежащие, как сказано, самому Пушкину, сделаны им не в первый приезд в Москву, во всяком случае после появления текста *МВ*. Отсюда сам собою напрашивается вывод, что в первый приезд в Москву Пушкин вообще не успел еще выверить заказанную копию и что поправки в прочих сценах трагедии он также сделал позднее. Наконец целый ряд поправок Пушкина в 92 ЛБ является ответом на цензурные замечания, а потому эти поправки также могли быть сделаны только позднее первого пребывания в Москве.

5. ЦЕНЗУРНАЯ ИСТОРИЯ. ОПУБЛИКОВАНИЕ ОТРЫВКОВ.

Пушкин выехал из Москвы 2 ноября, оставив у Погодина направленную рукопись 92 ЛБ. Получив письмо Бенкендорфа от 22 ноября, переполненное ему через псковского губернатора фон-Адеркаса,³ Пушкин вынужден был поэтому послать на царскую цензуру единственный имевшийся у него текст трагедии, т. е. *Ж*. В ответном письме Бенкендорфу Пушкин пишет: „Так как я действительно в Москве читал свою трагедию некогорым особам (конечно не из ослушания, но только потому, что худо понял высочайшую волю

¹ „Пушкин и его современники“, в. XIX — XX, стр. 83.

² М. А. Цявловский („Пушкин и его современники“, в. XIX — XX) предполагал, что две поправки чернилами в предыдущем монологе Пимена сделаны рукой Погодина, но это явный недосмотр.

³ См. „Дела III Отделения о Пушкине“, СПб., 1906, стр. 18.

государя), то поставляю за долг препроводить ее вашему превосходительству, в том самом виде как она была мною читана, дабы вы сами изволили видеть дух, в котором она сочинена; я не осмелился прежде сего представить ее глазам императора, намереваясь сперва выбросить некоторые непристойные выражения. Так как другого списка у меня не находится, то приемлю смелость просить ваше превосходительство оный мне возвратить". Под „непристойными выражениями" здесь разумеется все та же брань Маржерета и монахов. Отсутствие же у Пушкина как раз в этот момент другого списка трагедии хорошо объясняет тот странный с первого взгляда факт, что на одобрение царю была представлена не парадно переписанная рукопись, а рукопись со многими пометками и переправками. Отметим между прочим, что вероятно именно перед отправкой рукописи Бенкендорфу отдельные три тетради *Ж* были вшиты в общую обложку.

9 декабря Бенкендорф извещает Пушкина о том, что рукопись Б. Г. им получена вместе с сопроводительным письмом, и обещает представить ее царю. Но царю было показано, повидимому, только письмо, вероятно из за грязного вида рукописи. Во всяком случае Николай I не пожелал сам прочесть трагедию, а сделал Бенкендорфу следующее распоряжение: „Я очарован слогом письма Пушкина, и мне очень любопытно прочесть его сочинение; велите сделать выдержку кому-нибудь верному, чтобы дело не распространилось".¹ Результатом этого распоряжения явились „Замечания на Комедию о царе Борисе и Гришке Отрепьеве", хранящиеся в настоящее время в Пушкинском Доме Академии Наук СССР, в составе дел III отделения, касающихся Пушкина. Приводим текст этого документа полностью.²

„По названию *Комедия*, данному пиесе, не должно думать, что это комедия в таком роде, как называются драматические произведения, изображающие странности общества и характеров. Пушкин хотел подражать даже в заглавии старине. В начале Русского театра, в 1705 году, комедией называлось какое-нибудь происшествие историческое или выдуманное, представленное *в разговоре*. В списке таковых комедий, находившихся в посольском приказе 1709 года, мы находим заглавия: *Комедия о Фронталесе царе Эпирском* и *о Мирандоле сыне его* и о прочих; комедия о честном изменнике, в ней же первая персона Ардух (то есть Герцог) Фридрих 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*.

В сей пиесе нет ничего целого: это отдельные сцены или, лучше сказать, отрывки из X и XI тома Истории Государства Российского, сочинения Карам-

¹ „Старина и Новизна", кн. VI, стр. 4, подлинник по-французски.

² Впервые опубликован М. И. Сухомлиновым, „Исследования и статьи по русской литературе и просвещению", СПб., 1889, т. II, стр. 219 и сл., откуда перепечатан в книге М. Лемке, „Николаевские жандармы и литература 1826—1855 гг.", СПб., 1909, стр. 607 и сл., а затем неисправно напечатан С. Сухониным в книге: „Дела III Отделения собственной его императорского величества канцелярии об Александре Сергеевиче Пушкине", СПб., 1906, стр. 23 и сл., в настоящем издании печатается по подлиннику.

зна, переделанные в разговоры и сцены. Характеры, происшествия, мнения, всё основано на сочинении Карамзина, всё отсюда позаимствовано. Автору комедии принадлежит только рассказ, расположение действия на сцене.

Почти каждая сцена составлена из событий, упомянутых в истории, исключая сцены Самозванца в кормче на литовской границе, сцены Юродивого и свидания Самозванца с Мариною Мнишек в саду, где он ей признается, что он Отрепьев, а не царевич.

Цель пьесы — показать исторические события в естественном виде, в нравах своего века.

Дух целого сочинения монархической, ибо нигде не введены мечты о свободе, как в других сочинениях сего автора, и только одно место предосудительно в политическом отношении: народ привязывается к самозванцу именно потому, что почитает его отраслью древнего царского рода. Некоторые бояре увлекаются честолюбием — но так говорит история. Имена почти все исторические.

Литературное достоинство гораздо ниже нежели мы ожидали. Это не есть подражание Шекспиру, Гете или Шиллеру; ибо у сих поэтов в сочинениях, составленных из разных эпох, всегда находится связь и целое в пьесах. У Пушкина это разговоры, припоминающие разговоры Валтера Скотта. Кажется будто это состав вырванных листов из романа Валтера Скотта! Для русских это будет чрезвычайно интересно по новости рода, и по отечественным событиям — для иностранцев всё это потеряно. Некоторые сцены, как например первая на рубеже России, сцена когда монах Пимен пишет историю, а молодой инок Гришка Отрепьев спит в келье, сцена Гришки Отрепьева в кормче на литовской границе и еще некоторые места истинно занимательны и народны — но в целом составе нет ничего такого, которое показывало бы сильные порывы чувства или пламенное политическое воображение. Всё подражание, от первой сцены до последней. Прекрасных стихов и тирад весьма мало.

Некоторые места должно непременно исключить. Говоря сие должно заметить, что человек с малейшим вкусом и тактом не осмелился бы никогда представить публике выражения, которые нельзя произнести ни в одном благопристойном трактате! Например слова Маржерета. См. № 1.

В сцене Юродивого № 2: слова: не надобно бы молиться за царя Ирода, хотя не подлежат никаким толкам и применениям, но так говорят *раскольники* и называют Иродом каждого кого им заблагорассудится, кто бреет бороду и т. п.

№ 3. Сия тирада произведет неприятное впечатление. У нас еще не привыкли, чтобы каждый герой романа говорил своим языком без возражения вслед за его умствованием. Предоставлять каждому читателю возражать самому — еще у нас не принято, да и публика наша для сего не созрела.

№ 4. Здесь представлено, что народ с воплем и слезами просит Бориса принять царский венец (как сказано у Карамзина), а между тем изображено: что люди плачут сами не знают о чем, а другие вовсе не могут проливать слез и хотят луком натирать глаза! «О чем мы плачем?» — говорит один: «А как нам знать, то ведают бояре, не нам чета!» — отвечает другой. — Затрудняюсь в изложении моего мнения на счет сей сцены. Прилично ли так толковать народные чувства?

№ 5. Сцену в корчме можно бы смягчить: монахи слишком представлены в развратном виде. Пословица — вольному воля, спасенному рай, переделана: Вольному воля, а пьяному рай. — Хотя эти монахи и бежали из монастыря и хотя это обстоятельство находится у Карамзина, но кажется, самый разврат и попойка должны быть облагорожены в поэзии, особенно в отношении к званию монахов.

№ 6. Решительно должно выкинуть весь монолог. Во-первых, царская власть представлена в ужасном виде; во-вторых, явно говорится, что кто только будет обещать свободу крестьянам, тот взбунтует их. В Юрьев день можно было до царствования Бориса Годунова переходить с места на место.

За сими исключениями и поправками, кажется нет никакого препятствия к напечатанию пьесы. Разумеется, что играть ее невозможно и не должно; ибо у нас не выдвигали патриарха и монахов на сцене. До 1818 года, в повестях, песнях и романах выводили в действие монахов и даже не всегда в блестящих шветах. Во время мистицизма и влияния духовенства на литературу даже имена монахов и священников запрещалось строго упоминать; нельзя было сказать: «Отец мой!» — По падении мистицизма и уничтожении монашеского влияния, показались две пьесы, где монахи выведены в действие: *Чернец* поэма, сочин. Козлова и *Русалка* Пушкина. Обе пьесы подвергались гонению духовенства и на них были приносимы жалобы министру просвещения. — Но в публике это не производит ни малейшего впечатления, и у нас есть народные, напечатанные песни, в коих даже монахи представлены в самом развратном виде. Характеристическая черта русского народа есть то, что он привержен к вере и обрядам церковным, но вовсе не уважает духовного звания, как тогда только, когда оно в полном облачении. Все сказки, все анекдоты не обойдутся без попа — представленного всегда в дурном виде. И так кажется, что введение патриарха и монахов в сочинение Пушкина не произведет никакого дурного впечатления в публике, исключая партии, приверженной к системе мистицизма. Впрочем это зависит совершенно от того, как угодно будет смотреть на сей предмет: у Карамзина всё это описано вдесятеро сильнее — и он говорит даже, что в то время Россия была наполнена беглыми монахами, которые, скитаясь по обителям, делали большие соблазны и даже злодеяния. Здесь только в одной сцене представлены они в попойке“.

Далее на шести листах следует „Выписка из Комедии о царе Борисе и о Гришке Отрепьеве“, подробно излагающая содержание Б. Г., сообщающая места действия и список действующих лиц и содержащая выписки шести мест, которые автор вышеприведенных „Замечаний“ считает необходимым исключить:

№ 1. Слова Маржерета из сцены „Равнина близ Новгорода-Северского“: „Tudieu, il fait chaud!“, до конца реплики.

№ 2. Конец сцены „Площадь перед собором в Москве“, начиная словами Юродивого: „Борис, Борис! Николку дети обижают“.

№ 3. Слова царя из сцены Бориса и Басманова „Москва. Царские палаты“ (см. стр. 87): „Лишь строгостью мы можем неусыпной“, кончая стихом: „Грабь и казни — тебе не будет хуже“.

№ 4. Из сцены „Девичье поле“, начиная словами: „На р о д. Ах, смилуйся отец наш! властвуй нами!“, кончая словами: „Я также. Нет ли луку? Потрем глаза“.

№ 5. Из сцены в корчме, начиная словами: „Монахи пьют. Варлаам затягивает песню“, кончая словами Мисаила: „Складно сказано, отец Варлаам“.

№ 6. Весь монолог Пушкина („Такой грозе, что вряд царю Борису“) из сцены „Москва. Дом Шуйского“.

На первом листе „Замечаний“ в левом верхнем углу написана карандашом и покрыта лаком резолюция Николая I:

„Я считаю, что цель г. Пушкина была бы выполнена если б с *нужным очищением* переделал комедию свою в историческую повесть или роман на подобие *Вальтер Скота*“.

Содержание этой резолюции прямо продиктовано „Замечаниями“, и более чем вероятно, что самой трагедии Николай I не читал. В самой рукописи Ж у шести приведенных мест коричнево-красным карандашом поставлены знаки NB с соответствующими цифрами, обведенные кружком. Обычное утверждение, будто эти NB и цифры поставлены самим царем, основанное на том, что так думали Пушкин и его друзья, не знавшие закулисной стороны цензурирования рукописи Ж, является неверным. Это пометы цензора, желавшего облегчить царю поиски предосудительных мест.

Вышеприведенной резолюции царя предшествовала докладная записка Бенкендорфа, в которой тот писал: „Во всяком случае эта пьеса не годится для сцены, но с немногими изменениями ее можно напечатать; если ваше величество прикажете, я ее ему верну и сообщу замечания“. ¹ Резолюция Николая I оказалась более суровой, погумо что содержащееся в ней требование переделки трагедии в повесть было равносильно запрещению печатать Б. Г., и более соответствующей содержанию заказанных Бенкендорфом „Замечаний“. Текст этих „Замечаний“ остался неизвестным Пушкину. В письме от 14 декабря 1826 г. Бенкендорф сообщил Пушкину лишь содержание резолюции царя и выписку с указанием мест, „требующих некоего очищения“. В своем ответе на царскую резолюцию Пушкин показным образом соглашается с мнением царя о том, что его пьеса „более сбивается на исторический роман, нежели на трагедию“, но в то же время ясно дает понять, что не намерен проходить литературную школу под руководством III отделения: „Жалею, — пишет он Бенкендорфу 3 января 1827 г., — что я не в силах уже переделать однажды мною написанное“. Из дальнейшего видно, что Пушкин насильственно защищал свою трагедию от литературной и политической цензуры III отделения и в конце концов одержал в этом отношении большую победу. Через 2 года с лишним, когда появился исторический роман Булгарина „Дмитрий Самозванец“, Пушкин обвинил Булгарина в том, что тот в своем романе многое заимствовал из Б. Г. Так как трагедия Пушкина тогда еще в печати не появилась (за исключением трех небольших отрывков), то можно полагать, что Пушкин подозревал Булгарина в знакомстве с рукописью трагедии через посредство Бенкендорфа. Связь Булгарина с III отделением для осведомленных лиц

¹ „Старина и Новизна“, кн. VI, стр. 4—5; подлинник по-французски.

тогда уже не была секретом. Имеются серьезные основания полагать, что именно Булгарин был автором „Замечаний“, которым Пушкин был обязан невозможностью напечатать свою трагедию в течение 4 лет.¹

Вяземский в письме к Тургеневу от 6 января 1827 г. писал: „Пушкин получил обратно свою трагедию из рук высочайшей цензуры. Дай бог каждому такого цензора. Очень мало увечья“.² Этот неожиданный отзыв объясняется тем, что вопреки обычным нравам тогдашней цензуры, Пушкину было сделано сравнительно немного (всего шесть) замечаний по поводу отдельных мест трагедии. Это отсутствие мелких придирок к отдельным словам и стихам внушало надежды на то, что со временем может быть можно будет и договориться с высочайшей цензурой, если только удастся ее убедить в том, что общий дух трагедии в политическом отношении не должен возбуждать сомнений. Пушкин решает выждать.

С другой стороны этому решению способствовало то, что первый отрывок из Б. Г., появившийся в „Московском Вестнике“, не произвел в широкой публике того впечатления, на которое Пушкин мог рассчитывать после своих триумфальных выступлений в дружеских кружках. В публике впечатление было разное. С. Т. Аксаков в своих „Литературных и театральных воспоминаниях“ рассказывает: „Сцена в монастыре между летописцем Пименом и иноком Григорием произвела глубокое впечатление на всех своею простотою, силою и гармонией стихов нерифмованного пятистопного ямба; казалось, мы в первый раз его услышали, удивились ему и обрадовались. Не было человека, который бы не восхищался этой сценой“.³ Но так думали не все. Н. А. Мельгунов писал Погодину: „Люди образованные, между прочими один воспитывавшийся в Университетском Пансионе, — но с предрассудками французской школы, — вовсе не понимают смысла этого произведения, удивляются пятистопным ямбам, тому, что монах выведен на сцену; — да и самая простота языка Пимена становится для них предметом соблазна“.⁴ Подобного рода отзывы без сомнения доходили и до Пушкина. Но особенно неприятно должно было действовать на Пушкина равнодушие журналов, из которых ни один не сумел сказать по поводу сцены в келье ничего серьезного. Даже „Московский Телеграф“, издатель которого, Н. Полевой, был в это время восторженным поклонником и знаменосцем Пушкина, при всем своем положительном отношении к Б. Г.,⁵ не дал особого отзыва о сцене в келье, ограничившись следующим примечанием к переводу критического обзора русской литературы из „Revue

¹ См. Г. Винокур, „Булгарин — цензор Бориса Годунова“, „Временник Пушкинской Комиссии Академии Наук СССР“, 1935, т. I.

² „Архив братьев Тургеневых“, в. VI, стр. 55.

³ С. Аксаков. „Разные сочинения“, М., 1858, стр. 182.

⁴ „Литературное Наследство“, 1934, № 16—18, стр. 694.

⁵ Это положительное отношение к Б. Г. стало проявляться в „Московском Телеграфе“ еще до опубликования сцены в келье. Помимо упоминавшейся уже выше статьи Вяземского с информацией о Б. Г. в течение 1826 г. „Московский Телеграф“ дважды упоминает о Б. Г. В № 2, ч. VII, отд. 2, стр. 115, сообщается о том, что Пушкин закончил работу над Б. Г.; в № 16, ч. X, отд. 2, стр. 159, помещена заметка о приезде Пушкина в Москву, причём выражается пожелание о том, чтобы Б. Г. был вскоре издан в свет.

encyclopédique": „А. Пушкин исполнил в полной мере обещание быть перво-степенным поэтом. Пять изданных им поэм свидетельствуют о разнообразии и силе его гения, зреющего беспрестанно; но судя по напечатанному отрывку из его трагедии *Борис Годунов* и по отзывам об оной сведующих людей, читавших сие произведение в манускрипте, можно и теперь еще сказать, что лучшее его творения, долженствующие упрочить его славу и звание оригинального поэта, хранятся еще у него в портфеле“.¹ Только в феврале следующего года, когда Пушкин, как видно будет ниже, сделал свои выводы из молчания печати, в рецензии на „Наталью Долгорукую“ Козлова на страницах „Московского Телеграфа“ появились следующие строчки, содержащие, правда, не подробный анализ сцены в келье, но все же ее общую художественную характеристику: „Можно быть уверена, что сцена Самозванца в келии монаха-летописателя стоила Пушкину больших соображений, чтения, критического обозрения истории и археологии XVII века: все в ней так хорошо соблюдено, малейшая черта, понятия, слова, все оттенки верны, очаровательны по своей исторической точности. Кажется поэт *видит* и легко *списывает*; но эта легкость есть результат огромной приговорительной работы, а к такому труду Козлов не имел и не имеет средств приступить“.² Наконец в 1829 г., уже после появления другого отрывка из Б. Г. в печати, Ксенофонт Полевой в рецензии на „Полтаву“, между прочим, писал: „Мы не знаем трагедии Пушкина *Борис Годунов*, но судя по известным нам отрывкам, видим в ней переход к тому идеалу, который уже выразительнее осуществлен в *Полтаве*. Этому надлежало быть. Если поэт наш имел силу оставить блестящего, современного Байрона, то мог-ли он не понять великого Шекспира? Пушкин и понял его, как высокий поэт: он не стал подражать Шекспиру, но, угадав в английском поэге основные элементы исторической трагедии, открыл их и в русском мире“.³

Но в течение всего 1827 г. не было даже и таких лаконичных отзывов. В упомянутом выше „Обозрении русской словесности за 1827 г.“ в „Московском Вестнике“ Шевырев заключает свою восторженную оценку отрывка из Б. Г. следующей тирадой: „Всякой, постигающий важность сего явления, невольно произнесет правый укор нашим журналистам, которые даже не поняли о нем, и с негодованием осмеет тех ничтожных критиков, которые младенчески сожалели о том, что сей отрывок писан не с рифмами и в этом отношении отдавали преимущества отрывку из соименной трагедии г. Федорова. Нужно ли повторить перед Пушкиным, что все с нетерпением ожидают появления Бориса?“⁴ Шевырев здесь имеет в виду статью „Несколько беспристрастных слов о новых журналах и альманахах на 1827 г.“, помещенную в „Отечественных Записках“, в январском номере за 1827 г., и принадлежащую очевидно редактору журнала П. Свиныну. В этой статье имеются следующие

¹ „Московский Телеграф“, 1827, № 19, ч. XVII, отд. 1, стр. 195. Это примечание относится к следующей фразе обозрения: „Пушкин... обещает быть перво-степенным поэтом“. В № 22, ч. XVIII, отд. 2, стр. 77, первые два стиха из сцены в келье уже употреблены фразеологически, в качестве эпитафии.

² „Московский Телеграф“, 1828, № 4, стр. 553.

³ Там же, 1829, № 10, стр. 231.

⁴ „Московский Вестник“, 1828, № 1, стр. 69.

строки о сцене в келье: „Стихотворение сие, как и все другие пера Пушкина, ознаменовано печатью гения: жаль только, что трагедия сия написана не рифмами, чем — по мнению моему — она еще бы более выиграла со стороны прелестей поэзии и гармонии. В сем отрывке, исполненном и театрального интереса — изображено порождение преступных замыслов Отрепьева. Как же этот человек, который убежден в правосудии божием, который говорит (о Годунове)

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

этот человек сделался Аже-Димитрием?“¹ В дальнейшей части статьи содержится очень хвалебный отзыв о стихотворениях Б. М. Федорова для детей и об альманахе Федорова „Памятник Отечественных Муз“ на 1827 г., который назван „исобыкновенным явлением“.

В этом альманахе помещено несколько произведений самого Федорова и, между прочим, „Сцена из трагедии: Годунов“,² по поводу которой Свиньин отозвался так: „Сцена из трагедии *Годунов* — блистательна“.³ Эта сцена представляет собою первое явление первого действия, состоящее из диалога между Годуновым и Касимовским царем Ураз-Магметом, которого Годунов призывает принять участие в военной борьбе против Отрепьева. Отрывок из трагедии Федорова написан традиционным шестистопным ямбом. С художественной стороны этот отрывок не представляет никакого интереса. Похвальный отзыв Свиньина об отрывке Федорова, помещенный сейчас же вслед за критическим замечанием об отсутствии рифм в сцене в келье из Б. Г., естественно должен быть возмущать Шевырева. По иронии судьбы, спустя четыре года, Федоров переделал свой отрывок, переложив его пятистопным ямбом без рифм и сопроводив его в печати следующим примечанием: „Сею сценою сочинитель предполагал начать трагедию *Годунов*. Несколько явлений сей трагедии были прежде написаны им в шестистопных ямбах с рифмами, но *пятистопные стихи без рифм* ныне предпочитают для трагедий, представляя более удобства к выражению мыслей“.⁴

Равнодушие печати внушило Пушкину мысль выступить самому со статьей о принципах, которыми он руководился в своей драматургической работе. Эта статья была задумана Пушкиным в форме письма к издателю „Московского Вестника“ Погодину, в ответ на замечания Шевырева о Б. Г. в упомянутом обозрении. 11 февраля 1828 г., т. е. вскоре после появления обозрения Шевырева, В. П. Титов в следующих выражениях сообщал Погодину об этой статье Пушкина: „Он <Пушкин> доставит вам письмо о Борисе Годунове, что он мне читал, славно“.⁵ В печати статья Пушкина не появилась, но она сохранилась

¹ „Отечественные Записки“, 1827, ч. XXIX, № 81, стр. 177—178.

² „Памятник Отечественных Муз, изданный на 1827 год Борисом Федоровым“, СПб., 1827, стр. 123—128 второй пагинации.

³ „Отечественные Записки“, 1827, № 81, стр. 186.

⁴ Переделанное первое явление трагедии Федорова напечатано в „Санкт-петербургском Вестнике“, 1831, № 25, стр. 237—240, под заглавием: „Годунов. Драматическая сцена“ и с подписью: Ф.

⁵ Н. Барсуков. „Жизнь и труды Погодина“, т. II, СПб., 1889, стр. 182.

в рукописи. Большая часть статьи сохранилась в черновом виде, но начало ее перебелено. Беловик начинается следующими словами: „Благодарю вас за участие, принимаемое вами в судьбе Годунова: ваше нетерпение видеть его очень лестно для моего самолюбия“. Не трудно видеть, что это прямой ответ на заключительные слова приведенной выше выдержки из обозрения Шевырева: „Нужно ли повторить перед Пушкиным, что все с нетерпением ожидают появления Бориса?“¹ По своему содержанию статья Пушкина является своего рода теоретической декларацией автора первой русской романтической трагедии и стоит в тесной связи с различными набросками предисловия, которым Пушкин одно время предполагал снабдить издание своей трагедии (см. об этом ниже). Пушкин предчувствует неуспех своей трагедии, отчасти сказавшийся уже в отсутствии сколько-нибудь значительных отзывов на сцену в келье, и отвечает на него изложением своего драматургического credo. Иронизируя по поводу вкусов и мнений литературной толпы, Пушкин утверждает, будто романтический характер его трагедии явился результатом его желания ответить на запросы публики: „Читая жаркие споры о романгизме, — пишет Пушкин, — я вообразил, что и в самом деле нам наскучила правильность и совершенство классической древности и бледные, однообразные списки ее подражателей, что утомленный вкус требует иных, сильнейших ощущений и ищет их в мутных, но кипящих источниках новой, народной поэзии“. „Искренне признаюсь, что я воспиган в страхе почтеннейшей публики и что не вижу никакого стыда угодать ей и следовать духу времени“. „Твердо уверенный, что устарелые формы нашего театра требуют преобразования, я расположил свою трагедию по системе отца нашего Шекспира, принесши ему в жертву пред его алтарь два классических единства, и едва сохранив последнее“. „Почтенный александрийский стих переменял я на пятистопный

¹ Вряд ли можно сомневаться в том, что в письме Титова к Погодину речь идет именно об этой статье Пушкина, и в том, что по форме она является ответом на статью Шевырева. Статья Пушкина впервые была напечатана не полностью Анненковым („Материалы“, стр. 145--147). Анненков считал эту статью реальным письмом, предположительно отнес ее к 1829 г. Адресат письма Анненковым указан не был, но мнение о том, что статья является письмом, держалось очень долго. Ефремов в *Е²*, VII, стр. 273—275, придумал и подходящего адресата письма — Н. Н. Раевского, исходя из аналогии с письмами к Раевскому от июля 1825 г. и от 30 января 1829 г. Так как № 1 „Московского Весника“, вышедший в январе 1827 г., упоминается в статье Пушкина без указания года, то Ефремов решил, что это письмо к Раевскому должно было быть написано в том же 1827 г. и предложил приблизительную датировку: марг—апрель. Б. Л. Модзалевский сомневался как в том, что статья является письмом, так и в том, что она обращена к Раевскому, но, даже приведя упоминаемое здесь письмо Титова к Погодину, последовал традиции и оставил статью Пушкина в составе собрания писем в качестве письма к Н. Н. Раевскому с ефремовской датировкой (см. „Письма Пушкина“, Л., 1928, т. II, стр. 234). В *ГХЛ*, V, стр. 737, Ю. Г. Оксманом указано (на основании письма Титова к Погодину), что статья Пушкина, названная здесь „вариантом предисловия“ к Б. Г., предназначалась для помещения в „Московский Весник“, а датировка погавлена предположительная: 1827—1828. Если принять выдвигаемое нами положение о связи статьи Пушкина с обозрением Шевырева, то дата этого обозрения и дата письма Титова дают достаточно узкие рамки для датировки пушкинской статьи: конец января — начало февраля 1828 г.

белый, в некоторых сценах унился даже до презренной прозы, не разделил своей трагедии на действия, — и думал уже, что публика скажет мне *большое спасибо*“.— На деле, однако, оказалось не то. „...Внимательнее рассматривая критические статьи, помещаемые в журналах, я начал подозревать, что я жестоко обманулся, думая, что в нашей словесности обнаружилось стремление к романтическому преобразованию. Я увидел, что под общим словом романтизма разумеют (<...>),¹ что следуя сему своевольному определению, один из самых оригинальных писателей нашего времени, не всегда правый, но всегда оправданный удовольствием очарованных чигателей, не усомнился включить Озерова в число поэтов романтических“.² Пушкин начинает подозревать, что его трагедия есть „анахронизм“, а отклики критики на сцену в келье убеждают его в этом: „Вы читали, — пишет он в первой книге „Московского Вестника“, — отрывок из Бориса Годунова, сцену летописца. Характер Пимена не есть мое изобретение. В нем собрал я черты, пленившие меня в наших старых летописях, умилительная кротость, простодушие, нечто младенческое и вместе мудрое, усердие, набожность к власти царя, данной им богом — совершенное отсутствие суетности пристрастия — дышат в сих драгоценных памятниках времен давно минувших. Мне казалось, что сей характер всё вместе нов и знаком для русского сердца, что трогательное добродушие древних летописцев, столь живо постигнутое Карамзиным и отраженное в его бессмертном создании, украсит простоту моих стихов и заслужит снисходительную улыбку читателя, что же вышло? Обратили внимание на полигические мнения Пимена и нашли их запоздалыми; другие сомневались могут ли стихи без рифм называться стихами. Г-н З. предложил променять сцену Бориса Годунова на картинку Дамского журнала. Тем и кончился строгий суд почтеннейшей публики“.³

В конце концов Пушкин отказался от мысли поместить свою статью в „Московском Вестнике“ и она осталась недописанной. Между тем он продолжает знакомить с своей трагедией друзей и знакомых. В ноябре 1827 г. Пушкин читал Б. Г. вернувшемуся из-за границы Жуковскому, который в письме к А. И. Тургеневу отозвался о пушкинской трагедии так: „Годунов превосходное творение; много глубокости и знания человеческого сердца. Где он все это берет? Но боюсь, чтобы легкость писать не обратилась в небрежность. Он часто позволяет себе быть слишком прозаическим“⁴. 21 мая 1828 г. Пушкин

¹ Определение романтизма осталось не выписанным.

² Речь идет о биографии Озерова, написанной П. А. Вяземским в 1816 г. Сохранился отгиск этой статьи, испещренный замечаниями Пушкина. В фразе Вяземского: „Трагедии Озерова... уже несколько принадлежат к новейшему драматическому роду, так называемому *романтическому*“, слово „романтическому“ Пушкиным подчеркнуто. По правильному предположению Л. Н. Майкова, эти замечания могли быть сделаны Пушкиным не ранее сентября 1826 г. (См. Л. Н. Майков, „Пушкин“, 1899, стр. 266 и сл.). В феврале 1828 г., когда Пушкин писал свою статью о Б. Г., воспоминание о статье Вяземского у него было еще свежим.

³ Под мнением о стихах без рифм вероятно имеется ввиду вышеприведенный отзыв „Отечественных Записок“, а также и устные отклики, вроде тех, о которых Мельгунов сообщал Погодину. Кто находил мнения Пимена запоздалыми, и кто такой „г-н З.“ остается неизвестным.

⁴ „Письма В. А. Жуковскому к А. И. Тургеневу“, М., 1895, стр. 230.

читал свою трагедию в салоне гр. Лаваль в присутствии Грибоедова, Мицкевича, Вяземского, Кошелева и многих представителей высшего света. Чтение имело большой успех. Вяземский в письме к А. И. Тургеневу сообщает об этом чтении следующее: „Кажется, все были довольны, сколько можно быть довольным, мало понимая. В трагедии есть красоты первостепенные. Я несколько раз слушал ее со вниманием, и всегда, т. е. свежим удовольствием. Иные сцены, в особенности из последних, недостаточно развиты, и только разве des sommaires des scènes.¹ Вообще истина удивительная, трезвость, спокойствие. Автора почти нигде ни видишь. Перед тобою не куклы на проволоке, действующие по манию закулисного фокусника. Но за то, может быть, мало создания. Вальтер Скотт также историчен, но всё более соображений в его картинах. Читая его, угадываешь, что человек этот мог бы и выдумать события, создать свою историю: в Борисе Годунове не находишь того убеждения“.² Под непосредственным впечатлением чтения Кошелев писал матери: „Начало пьесы превосходно. Это — сцена, где весь народ в Москве, патриарх, духовенство и бояре умоляют Годунова принять корону. Сцена эта превзошла все ожидания. Продолжение трагедии и в особенности первое и второе действия произвели большое впечатление. Монолог Бориса, сцена придворных, разговор Лжедмитрия с монахом, переход русской границы поляками, смерть Годунова, без сомнения образцовые произведения (chefs d'œuvres), которые мы можем смело противопоставить всему, что представляют лучшего иностранных театры. Жаль, что в целом нет такого совершенства, как в частях. Пьеса лишена преобладающей страсти, интерес двойтся между Борисом и Отрепьевым; развязка тоже не удалась. Несмотря на эти недостатки, Пушкину принадлежит слава создания драмы, когоруо всегда будет гордиться Россия и когоруа, — в случае перевода на иностранные языки, — откроет национальный дух нашего отечества“.³

В печати появляются еще два отрывка из Б. Г. В „Северных Цветах на 1828 г.“ появилась сцена „Граница литовская“,⁴ вызвавшая восторженную рецензию Булгарина в „Северной Пчеле“. „Я не могу удержаться, — писал Булгарин, — чтоб не украсить Пчелы этим отрывком, и прося извинения у издателей Сев. Цветов, выписываю эту сцену, которая мне кажется совершенством по слогу, по составу и по чувствам. Какое познание характеров, сердца человеческого, местных обстоятельств. Тени Шекспира, Шиллера, возрадуйтесь!“⁵ Давая общую оценку появившимся до тех пор отрывкам из Б. Г. Булгарин писал: „Напечатанные отрывки заставляют каждого верить, что она (трагедия) прославит автора более, нежели все доселе изданные им сочинения“.⁶ В другом месте той же статьи читаем: „В трагедии своей *Борис Годунов* он (Пушкин) доказал, до какой степени гибок талант его, как он умеет

¹ Т. е. „оглавления сцен“.

² „К биографии А. С. Пушкина“, изд. „Русского Архива“, 1885, в. II, стр. 39.

³ Н. Колюпанов, „Биография А. И. Кошелева“, М., 1889, т. I, кн. II, стр. 202.

⁴ Ср. письмо Пушкина Дельвигу от 31 июля 1827 г.

⁵ „Северная Пчела“, 1828, № 4, стр. 3.

⁶ Там же, № 3, стр. 2.

владеть языком, и с каким искусством употребляет слог важный“.¹ В альманахе Максимовича „Денница“ на 1830 г. появились две первые сцены из Б. Г. По поводу этих сцен Кюхельбекер 20 октября 1830 г. писал Пушкину: „Что, мой друг, твой «Годунов»? Первая сцена: *Шуйский и Воротынский*, бесподобна, для меня лучше, чем сцена: *Монах и Отрепьев*, более в ней живости, силы, драматического. Шуйского бы расцеловать. Ты отгадал его совершенно. Его: «А что мне было делать?» рисует его лучше, чем весь XII том покойного и спокойного историографа“.

Сколько-нибудь значительных отзывов печати и эти две сцены не вызвали. „Северный Меркурий“ называет их на первом месте в числе „примечательных“ стихотворных произведений, помещенных в „Деннице“.² В „Галатее“ Раича сказано следующее: „В числе стихотворений, которых здесь <в „Деннице“> довольно много, с удовольствием можно прочесть особенно следующие: Отрывок из трагедии: *Борис Годунов*, А. Пушкина. Удерживаемся от решительных суждений об этом произведении нашего поэта, не позволяя себе сухим раздроблением разочаровывать наслаждение, которое его Муза доставляет нам отдельными звуками своей лиры“.³ Холодная галантность этого отзыва очень характерна для той сдержанной позиции, которую занимал по отношению к Пушкину журнал Раича. Несколькими строками ниже автору рецензии на „Денницу“ ничто не помешало по поводу *отрывка* из трагедии А. С. Хомякова „Ермак“, появившегося в той же „Деннице“, заявить: „Это будет едва ли не первая народная наша трагедия, в формах простых, естественных,образных с духом времени, языка и европейской образованности“. — Накопец несколько откровенно неприязненных строк появилось в „Вестнике Европы“ Каченовского, в рецензии на „Денницу“, подписанной *Н. Н.*⁴ Здесь сказано: „В так называемых *Сценах из Бориса Годунова*, успевшего уже изжить огромную славу еще до своего появления, мы — скажем откровенно — не могли никак признать *Пушкина*, сколько ни бились“.⁵ Несколько позже Надеждин советовал Пушкину: „*Разбейрониться* добровольно и добросовестно. Сжечь *Годунова* и докончить *Онегина*“.⁶

Одновременно Пушкин задумывается и над тем, какие исправления можно было бы внести в текст отмененных цензурой шести мест, так, чтобы устранить возможность ее дальнейших возражений и вместе с тем не нарушить своих авторских интересов. Обе полные рукописи Б. Г. — *Ж* и *92 ЛБ* — сохранили следы этих попыток приспособить спорные места трагедии к тому,

¹ „Северная Пчела“, 1828, № 4, стр. 2.

² „Северный Меркурий“, 1830, № 23, стр. 90.

³ „Галатее“, 1830, № 6, стр. 336.

⁴ Псевдоним Н. И. Надеждина, им самим раскрытый. В своей известной статье о VII гл. „Евгения Онегина“ („Вестник Европы“, 1830, № 7) Надеждин пишет: „Я весьма далек от того, чтобы сравнивать *Пушкина* с *Наполеоном* иначе, как только в шутку; и очень жалею, что позволил себе однажды это ироническое сравнение“ (стр. 199—200). Это ироническое сравнение находится в статье о „Северных Цветах на 1830 год“, помещенной в „Вестнике Европы“, 1830 г., № 2, и подписанной: *Н. Н.*

⁵ „Вестник Европы“, 1830, № 2, стр. 167.

⁶ Там же, 1830, № 7, стр. 200.

чтобы устранить затруднения для ее опубликования. Рассмотрим эти места в том порядке, в котором они были помечены цензором.

№ 1. В *Ж* вымараны карандашом реплика Маржерета: „Tudieu, il y fait chaud“ и следующая за ней реплика Розена: „D'b ju“. В *92 ЛБ*, как указано уже, большая часть сцены вообще осталась не переписанной, а переписанное начало — зачеркнуто. В верхнем углу листа, на котором находится здесь начало сцены (л. 40 об.), стоит карандашный крест.

№ 2. Поправки в *92 ЛБ* и в *Ж* в этом месте состоят в замене собственного имени Юродивого „Николка“ словами: „Юродивый“ или „Железный колпак“. Но все эти поправки в *Ж* сделаны не Пушкиным, а Жуковским — когда именно, будет указано ниже.

№ 3. Соответствующее место в *92 ЛБ* отчеркнуто карандашом на полях. В *Ж* ни отметок, ни поправок нет.

№ 4. Вся сцена „Девичье поле“ в *92 ЛБ* отчеркнута на полях карандашом. В начале и конце сцены с левой стороны поставлены карандашные кресты. В *Ж*, начиная с реплики народа: „Ах, смилуйся, отец наш! властуй нами!“, кончая словами: „Нет, я слюней помажу“ перечеркнуто карандашом.

№ 5. В *92 ЛБ* начало сцены в корчме, кончая повторной репликой Мисаила „Складно сказано, отец Варлаам“ (см. строки 28—30), отчеркнуто карандашом на полях. Кроме того в реплике Варлаама (строки 28—30) выкинуты слова „может быть кобылу нюхал“, и в его же реплике в конце сцены (строка 129) вм. „блядины дети“ поправлено „сукины дети“. Любопытно, что последняя из этих поправок относится к месту, которое, несмотря на его грубость, осталось не отмеченным специальным указанием цензора. В рукописи *Ж* это место так и осталось неисправленным, за то здесь вычеркнута большая реплика Варлаама: „Эй, товарищ! да ты к хозяйке присуседелся“ и пр., и по связи с ней уже упомянутая вторая реплика Мисаила: „Складно сказано, отец Мисаил“.

№ 6. В *92 ЛБ* вычеркнуты два стиха из монолога Пушкина: „Уверены ль мы в бедной жизни нашей“ и „Правительством подкупленные воры“, а в *Ж* вычеркнуты девять стихов подряд, со стиха: „Что пользы в том, что явных казней нет“, по стих: „А там в глуши голодна смерть иль петля“ включительно.

Сопоставление поправок и отметок в *Ж* и *92 ЛБ* показывает, что обе рукописи правилась одновременно и независимо одна от другой. Все эти поправки и отметки сделаны в период от запрещения печатать Б. Г. (январь 1827 г.) до новой попытки провести трагедию через цензуру III отделения, относящейся к июлю 1829 г. В какой-то момент этого периода, вероятно ближе к его началу, Пушкин просматривал рукопись *92 ЛБ*, выправлял в ней описки переписчика, обдумывал цензурные изменения, смягчал, согласно своим первоначальным предположениям, „матерщину французскую и отечественную“, о которой все таки не переставал жалеть даже после напечатания трагедии (см. его письмо к Вяземскому от 2 января 1831 г.), и за одно поправлял отдельные места трагедии по собственным авторским побуждениям.

Вместе с тем Пушкин не оставляет мысли и о теоретическом введении к трагедии, которое постепенно начинает принимать форму предисловия к печатному изданию Б. Г. В январе или в июле 1829 г. он набрасывает по французски в форме письма довольно подробную и очень содержательную харак-

теристику главных действующих лиц трагедии и присоединяет к ней общие рассуждения о жанре трагедии, представляющие собою легкое видоизменение соответствующего места из неотправленного письма к Н. Н. Раевскому, написанного в июле 1825 г. Кому адресовал это новое письмо Пушкин — с точностью сказать нельзя, но по аналогии с письмом 1825 г. его обычно относят к тому же Раевскому. В конце письма Пушкин прямо указывает на возможность перёделки этого письма в предисловие к изданию Б. Г. Первая проба такого предисловия, состоящая из нескольких строчек („С величайшим отращением решаюсь я выдать в свет Бориса Годунова“), датирована 19 июля 1829 г. в Арзруме. Здесь обращает на себя внимание резко сформулированное убеждение Пушкина в том, что от судьбы Б. Г. будет зависеть судьба русской драматургии. „Успех или неудача моей трагедии, — пишет Пушкин, — будет иметь влияние на преобразование драматической нашей системы“. Эта фраза отчетливо свидетельствует о сознательном намерении Пушкина выступить в роли реформатора русской театральной литературы. Очевидно в том же 1829 г., а возможно в 1830 г. (см. ниже), написан и другой, точнее не датирующийся, вариант арзрумского проекта предисловия, в котором Пушкин пишет, что „почти уверен“ в неуспехе Б. Г.

Несмотря на эти опасения, Пушкин возобновляет попытки напечатать трагедию.

Накануне своей поездки в Арзрум, Пушкин в Петербурге уславливается с Плетневым и Жуковским о возобновлении хлопот относительно опубликования Б. Г. В это время (Пушкин выехал из Петербурга в Москву, имея уже на руках подорожную до Тифлиса, 9 марта 1829 г.)¹ у Пушкина не было при себе рукописи *92 ЛБ*, которая вероятно оставалась в Москве, и потому он, поручая Жуковскому просмотреть рукопись *Ж*, мог ему лишь на словах передать смысл и характер поправок, которые надлежит внести в спорные места трагедии. Этим только и можно объяснить то обстоятельство, что поправки в *Ж* представляют собою не исправление текста, а простое устранение опасных мест, при том гораздо более безжалостное, чем соответствующие выкидки рукою Пушкина в *92 ЛБ*, и что единственное место в *Ж*, где изменен самый текст (сцена Юродивого) выправлено не Пушкиным, а Жуковским, при том не так, как выправил сам Пушкин это место в рукописи *92 ЛБ*. Отсюда становится совершенно несомненным, что именно Жуковскому, а не Пушкину, принадлежит выкидка перечисленных крупных кусков Б. Г. в рукописи *Ж*, в местах, отмеченных цензурными *НВ*. Между прочим, Жуковский не ограничился просмотром рукописи в цензурном отношении, но предложил также две поправки чисто стилистического порядка. Обе эти поправки относятся к первой сцене. Стих 62 Пушкиным был написан: „И в петлю лезть не захочу я даром“. Жуковский, ничего в стихе не зачеркнув, сверху надписал карандашом: „согласуся“, в замену слов „захочу я“. Далее в ст. 84, который Пушкиным был написан: „Да много нас наследников Варяга“, Жуковский, точно так же ничего не зачеркивая, сверху карандашом написал: „Не мало“ (вм. „да много“). Обе эти поправки вошли в печатный текст Б. Г. Они несомненно улучшают

¹ См. Н. О. Лернер, „Труды и дни Пушкина“, СПб., 1910, стр. 184.

чтение этих двух стихов и Пушкиным опротестованы очевидно не были. Но эти поправки Жуковского сбили с толку комментаторов Б. Г., которые на их основании решили объявить все вообще поправки, сделанные в *Ж* не чернилами, а карандашом, поправками Жуковского. Первоначальное предположение Сухомлинова: „Все или почти все изменения в автографе Пушкина, сделанные карандашом, судя по почерку, принадлежат Василию Андреевичу Жуковскому,¹ позднейшими издателями и комментаторами (ср. *Е*⁴, VIII, стр. 400 и сл., *Ак*, IV, стр. 86 прим. и сл.) было понято как твердо установленный факт. На самом деле, все остальные поправки карандашом, кроме отмеченных двух и поправок в сцене Юродивого, сделаны самим Пушкиным еще до того, как рукопись *Ж* поступила в переписку, потому что соответствующие стихи (напр. ст. 1 сцены I, ст. 17 сцены II, ст. 6 сцены „Царские палаты“, см. стр. 25) переписаны в *92 ЛБ* уже в исправленной редакции, тогда как стихи, к которым Жуковский предложил указанные поправки, в *92 ЛБ* переписаны в их первоначальном виде.

После того, как Жуковский закончил просмотр рукописи *Ж*, с нее была снята копия, и 20 июля 1829 г. Плетнев обратился к одному из чиновников III Отделения П. Я. Фон-Фоку со следующим письмом (приводим его по подлиннику, хранящемуся в Пушкинском Доме, в делах III Отделения, касающихся Пушкина):

„Милостивый государь Петр Яковлевич,

Александр Сергеевич Пушкин имел счастье представлять государю императору еще в Москве во время коронации драматическое свое сочинение. На рукописи автора его императорскому величеству угодно было отметить несколько сцен красным карандашом, вследствие чего и сделаны были г. Пушкиным разные перемены в сочинении. Впрочем, по недоверчивости ли к собственному своему вкусу, или желая подвергнуть свои поправки свежему взгляду, автор перед отъездом из С.п.бурга передал рукопись Василию Андреевичу Жуковскому, с тем, чтобы он, пересмотрев еще поправленное сочинение, принял на себя труд заготовить чистый экземпляр, в каком виде полагает лучше издать его. Получив ныне от г. Жуковского обе рукописи, имею честь препроводить их к вам, милостивый государь. Так как по желанию автора, я приступаю к печатанию этого сочинения, то не угодно ли будет вам, по сличению оригинала с копиею, подписать последнюю для типографии, а первый возвратить мне для доставления опять г. Жуковскому.

С совершенным почтением имею честь быть вашим, милостивый государь, локорнейшим слугою, П. Плетнев. 20 июля 1829“.

По поводу этого письма нужно заметить еще следующее. Как видно из предложенного выше обзора поправок к местам, обратившим на себя внимание цензуры, Пушкин в минимальной степени шел навстречу ее пожеланиям. Жуковский пошел дальше поправок самого Пушкина, что вполне понятно, так как у него не было твердых указаний и по тому для простоты дела он

¹ М. И. Сухомлинов, „Исследования и статьи“, т. II, стр. 234.

просто вычеркивал опасные места. Но Жуковский был избран в посредники неспроста. Его имя должно было по предположениям Пушкина послужить как бы ширмой для нежелания вводить радикальные изменения в текст трагедии. Однако эта попытка не удалась. Через месяц после получения письма Плетнева в III Отделении, Бенкендорф представил царю следующую докладную записку (цитируем по подлиннику):

„На докладной записке о драматическом сочинении Пушкина: «Царь Борис и Гришка Отрепьев», его императорское величество изволил написать: «Я считаю, что цель г. Пушкина была бы выполнена, если бы с *нужным очищением* г. автор переделал комедию свою в историческую повесть или роман, на подобие Вальтера Скотта». Места, требовавшие очищения, были отмечены в рукописи, и сверх сего сообщены г-ну Пушкину, в особой выписке.

Вследствие сего, Пушкин, сделав разные перемены в своем сочинении, которое остается драматическим, передал оное г-ну Жуковскому, с тем, чтобы он, пересмотрев еще поправленное сочинение, заготовил чистый экземпляр, в каком виде лучше полагает издать его: сей экземпляр представлен ныне в III-е Отделение собственной его величества канцелярии, для одобрения к напечатанию.

Сие Отделение, имея в виду вышепрописанную монаршую резолюцию, не может исполнить сего без высочайшего соизволения его императорского величества.

Генерал Адъютант Бенкендорф.

30-го августа 1829“.

Сверху на докладной записке резолюция Николая I, помеченная 4 сентября: „Прислать мне для прочтения“.

Рукопись была представлена царю при следующей докладной записке (не датированной): „По высочайшему вашего императорского величества повелению, представляется драматическое стихотворение Пушкина: о Царе Борисе и о Гришке Отрепьеве“. Сверху на записке надписано: „Высочайшего соизволения не воспоследовало. 10 октября 1829“. Ниже Бенкендорф карандашом написал: „Возвратить Пушкину с тем, чтобы переменял бы некоторые места, слишком тривиальные и тогда я опять доложу государю“.

Пушкин однако не был уведомлен своевременно об этом неблагоприятном исходе его вторичной попытки добиться разрешения на напечатание Б. Г. Не получая никакого ответа на свое ходатайство, ни прямо, ни через Жуковского или Плетнева, Пушкин решает напомнить о нем Бенкендорфу в письме 7 января 1830 г., при чем, в надежде смягчить царя, мотивирует необходимость издать Б. Г. финансовыми соображениями: „В мое отсутствие г-н Жуковский хотел напечатать мою трагедию, но не получил на то формального разрешения. Так как я не имею состояния, то мне было бы стеснительно лишаться суммы тысяч в 15 рублей, которые может мне принести моя трагедия, и мне было бы грустно отказаться от обнародования сочинения, которое я долго обдумывал и которым наиболее доволен“. Хотя ответ на ходатайство Пушкина был известен еще 10 октября предшествующего года, Бенкендорф не сообщает его Пушкину даже в ответ на это письмо, обещая лишь дасть оконча-

тельный ответ на днях (письмо Бенкендорфа Пушкину 17 января). Только 21 января Пушкину было отправлено письмо, основанное на вышеприведенной резолюции Бенкендорфа.

Дело о напечатании Б. Г. снова приостановилось. Только спустя 4 месяца, обращаясь по поводу своей женитьбы к Бенкендорфу с просьбой выснить свое „ложное и сомнительное положение“, Пушкин делает новую попытку добиться разрешения на напечатание Б. Г. без новых исправлений и переделок. В этом письме Пушкин убеждает Бенкендорфа, а через него конечно и Николая I, что они должны обращать внимание не на отдельные места трагедии, в которых лишь первоначально можно было усматривать намеки на современные политические события, теперь уже отошедшие в прошлое, а на общий дух трагедии. „Моя трагедия, — пишет Пушкин, — есть произведение чистосердечное, и я не могу, по совести, исключить из нее то, что мне представляется существенным“ (в черновике письма Пушкин между прочим пишет: „Отмеченные места, в конце концов, чисто историчны и их можно было найти в подражаниях, которые с тех пор напечатаны“, — но Пушкин спохватился, что в письме к Бенкендорфу нельзя делать таких явных намеков на „Дмитрия Самозванца“ Булгарина). Письмо Пушкина подействовало. Повидимому, было признано, что для всякого рода „применений“ отдельных мест Б. Г. время действительно миновало. К тому же женитьба Пушкина давала власти несомненные гарантии того, что общественное поведение Пушкина примет в будущем более спокойные формы. В письме от 28 апреля Бенкендорф сообщает Пушкину, что царь позволил ему напечатать трагедию „под его собственной ответственностью“ и Пушкин в письме к Плетневу, написанному спустя одну-две недели, с полным правом мог сообщить об этом позволении как о своей победе.

6. ПЕЧАТНЫЙ ТЕКСТ И ОСНОВНАЯ РЕДАКЦИЯ ТРАГЕДИИ.

В указанном письме к Плетневу Пушкин, между прочим, пишет: „Я пришлю тебе трагедию мою с моими поправками“. Какая рукопись и какие поправки имеются здесь в виду? К моменту получения разрешения на напечатание Б. Г., существовало три полных рукописи Б. Г.: *Ж*, *92 ЛБ* и недошедшая до нас копия, снятая с *Ж* во время поездки Пушкина на Кавказ в 1829 г. Ни первая, ни вторая из этих рукописей разумеется не могли быть оригиналом, с которого печатался Б. Г. В первой из них нет никаких следов новых поправок Пушкина специально для печати: эта рукопись поступила в Публичную библиотеку в Петербурге в 80-х гг. от сына Жуковского, у которого она, повидимому, и оставалась все время. Что касается *92 ЛБ*, то многие поправки, внесенные в нее Пушкиным, не нашли себе отражения в печатном тексте трагедии. Таким образом, Пушкин мог послать Плетневу только копию с *Ж*, снятую во время его пребывания на Кавказе, и именно в этой рукописи, до нас не дошедшей, он очевидно наносил те поправки, о которых пишет Плетневу. Эги поправки легко установить посредством сличения печатного текста *БГ*, последнего слоя (после поправок Жуковского) текста *Ж* и окончательного текста *92 ЛБ*. Остановимся прежде всего на шести подцензурных местах. Пользуясь разрешением

печатать трагедию „под свою ответственность“, Пушкин полностью восстанавливает пропуск, сделанный Жуковским в № 6 (монолог Афанасия Пушкина). В месте № 5 (сцена в корчме) Пушкин выбрасывает слова Варлаама: „может быть кобылу нюхал“ (как им было поправлено в 92 ЛБ), также по примеру 92 ЛБ в объяснении к именам Мисаила и Варлаама вместо „бродяги-чернецы“ пишет: „бродяги в виде чернецов“, не восстанавливает выброшенной Жуковским реплики Варлаама: „Эй, товарищ! да ты к хозяйке присуеделился“ и связанной с ней ответной реплики Мисаила. Наконец БГ дает новый вариант в начале предпоследней реплики Варлаама („Отстаньте пострелы!“). Эта поправка всего вероятнее сделана еще Жуковским и находилась в копии, которую Пушкин послал Плетневу, уже до того, как он принялся за окончательный просмотр текста Б. Г. перед отдачей рукописи в набор. В месте № 4 (Девичье поле), как мы видели, Жуковский вычеркнул большой кусок сцены, наиболее театральный и красочный. Пушкин очевидно предпочел пожертвовать всей сценой целиком, потому что в БГ она совсем пропущена. Место № 3 по-прежнему осталось без всяких исправлений. Место № 2 в БГ поправлено почти так же, как Жуковским в Ж, с незначительными отличиями в пользу поправок, сделанных Пушкиным в 92 ЛБ. Наконец в месте № 1 Пушкин восстановил зачеркнутую Жуковским реплику Маржерета, лишь смягчив несколько французскую фразу. Таким образом результаты влияния цензурных замечаний на печатный текст пушкинской трагедии невелики: два места (№ 3 и № 6) остались совершенно не поправленными, в трех местах (№ 1, 2 и 5) сделаны в общем незначительные поправки и только замечание по поводу места № 4 заставило Пушкина выкинуть из печатного текста БГ целую сцену.

Пушкин сделал также некоторые поправки и в других местах трагедии, не связанные с цензурными соображениями. Они только частично совпадают с теми поправками, которые были им внесены вероятно гораздо раньше в рукопись 92 ЛБ, что сразу видно при простом сопоставлении вариантов к основной редакции трагедии (см. „Другие редакции, планы, варианты“). Вероятнее всего, что по тем или иным причинам, Пушкин не мог справиться с рукописью 92 ЛБ в тот момент, когда был занят приготовлением текста для отсылки Плетневу. Так, напр., в БГ остался непоправленным стих „На некое был послан послушанье“, появившийся с исправлением (*услан*) по совету Погодаина уже в МВ, т. е. в 1827 г. В сцене „Краков. Дом Вишневецкого“ в 92 ЛБ вычеркнут весь эпизод с Хрущовым целиком, а в печатном тексте часть этого эпизода уцелела. С другой стороны, в ряде случаев варианты 92 ЛБ и БГ совпадают, так, напр., песня Ксении, зачеркнутая в 92 ЛБ отсутствует и в БГ; в сцене у фонтана ремарка к словам Самозванца: „встает“, отсутствующая в Ж, вписана рукою Пушкина в 92 ЛБ и имеется в БГ; в первой сцене, в стихе 54: „Пускай его б уверил я во всем“, слово „б“ вставлено Пушкиным в 92 ЛБ и появилось в БГ и т. п. Таким образом, выправляя копию с Ж для Плетнева Пушкин вспомнил часть поправок, сделанных им раньше и внес их в текст, а остальные свои прежние поправки оставил без внимания.

Наконец в тексте БГ есть ряд таких особенностей, которые не совпадают ни с 92 ЛБ, ни с БГ, напр., изменение текста песни монахов в сцене в корчме

исправление стихов (сцена в келье) „А грозный царь *игуменом смиренным*“ и „Он говорил *игумену и братьи*“ на „А грозный царь *игуменом богомольным*“ и „Он говорил *игумену и всей братье*“ и пр. Очевидно эти поправки были Пушкиным внесены в текст трагедии перед отсылкой ее Плетневу для напечатания.

Эти три категории поправок, внесенных в текст трагедии, послуживший основой для *БГ*, требуют к себе различного подхода при установлении основного текста Б. Г. Что касается поправок в шести подцензурных местах, то здесь вопрос решается проще всего. Основной текст трагедии здесь может быть получен только путем устранения всех поправок к первоначальному тексту, засвидетельствованному *Ж* и *92 ЛБ*, кому бы эти поправки ни принадлежали — Жуковскому или самому Пушкину. В том числе должны быть восстановлены в основном тексте и реплики Маржерета и Варлаама, кроме начала предпоследней реплики Варлаама, которую Пушкин независимо от цензуры поправил в *92 БГ* так: „Отстаньте, сукины дети“. Из второй категории поправок, в основном тексте должны быть удержаны не только те варианты, в которых *92 ЛБ* и *БГ* совпадают, но также некоторые из тех исправлений, сделанных Пушкиным в *92 ЛБ*, которые в *БГ* не отразились, потому что отсутствие этих исправлений в *БГ* несомненно объясняется случайными причинами.

Эти исправления, введенные в настоящем издании в основной текст в отступление от текста *БГ*, следующие: 1. В сцене „Ночь. Келья в Чудовом монастыре“ в ст. 174 *завопил* вместо *загремел*. 2. В сцене „Палаты патриарха“ в словах патриарха: „Довольно будет объявить о победе дьяку Смирнову, али дьяку Ефимьеву“ — али вместо *или*. 3. В сцене „Царские палаты“ (стр. 27) в ст. 55 *упрек* вместо *упреком* (в *92 ЛБ* зачеркнуты карандашом три последние буквы, *омъ*). 4. В сцене „Царские палаты“ (стр. 42) в заключительных словах мамки „*своего* королевича“ вместо „*Ивана* королевича“. 5. В сцене „Краков. Дом Вишневецкого“ в ст. 1 *затрудненья* вместо *затруднений* (поправка сделана Пушкиным для того, чтобы первый стих рифмовал с третьим, ср. ст. 9 и 11). 6. В той же сцене в ст. 7 „*северная* церковь“ вместо „*восточная* церковь“. 7. В той же сцене в ст. 17 *Аминь* вместо *Амен*. 8. В сцене „Площадь перед собором в Москве“ в первом стихе песенки Юродивого „*месяц светит*“ вместо „*месяц едет*“. 9. В последней сцене, в предпоследней реплике Народа зачеркнуты слова „шум продолжается“ (См. „Другие редакции, планы, варианты“). Кроме того, в сцене „Девичье поле. Новодевичий монастырь“, которая в *БГ* была исключена, в основной текст введена из *92 ЛБ* поправка в ст. 19: „О чем *там* плачут“ (так напечатано и в первой публикации этой сцены в *Псм*) вместо первоначального: „О чем *мы* плачем“ (так и в *Ж*). Поправка в ст. 156 сцены в келье, „на некое был *услан* послушанье“ вместо *послан*, предложенная Пушкину Погодиным, но в печатный текст Пушкиным не введенная, не введена и в основной текст настоящего издания. Вряд ли Пушкин мог не вспомнить этой погодинской поправки при пересмотре текста трагедии перед отдачей его в печать. Можно думать, что обдумав эту поправку он отверг ее, как как смутившая Погодина аллитерация („*услан* послушанье“) ничему решительно не мешает, а значение глагола „услать“ мало соответствует смыслу этого места. В случаях несовпадения поправок *92 ЛБ* и исправленных чте-

ний *БГ*, как, напр., в эпизоде с Хрущовым, в основной текст введены более поздние варианты, т. е. чтения *БГ*. В сцене у фонтана, в ст. 110, вместо чтения: „Как *девочки* доверчивой и слабой тщеславное мне сердце умилишь“, находящегося во всех трех основных источниках текста Б. Г., мы допустили исправление „*девочке*“: Пушкин мог написать „*девочки*“ и в значении дательного падежа, но такое написание создает затруднения для понимания этого места и нам показалось возможным в данном случае им не дорожить, оговорив допущенное исправление в комментарии. Оставлены в основном тексте и слова Самозванца: „Обманывал я бога и царей“, выброшенные Пушкиным в *92 ЛБ*, повидимому, из цензурных соображений.

Но все же необходимо соблюдать большую осторожность по отношению к тем вариантам основного текста, которые имеются только в *БГ* и не находят себе соответствия в обеих уцелевших полных рукописях Б. Г. Нет ничего удивительного, что среди этих вариантов *БГ*, наряду с исправлениями текста, несомненно принадлежащими Пушкину, многие оказываются наоборот искажениями пушкинского текста, возникшими или в результате некоторой нивелировки языка, допущенной может быть Жуковским (в копии, с которой печатался *БГ*), а может быть и типографией, или в результате простых описок в типографском оригинале и типографских опечаток. Необходимо иметь в виду, что Пушкин не наблюдал лично над изданием Б. Г. и корректур не читал. Укажем сначала на те варианты *БГ*, которые безусловно должны быть внесены в основной текст, в силу того, что они являются исправлениями самого автора. Таковы, напр., варианты: „лягушка заморская“ вм. „заморскому ворону“ в сцене с Маржеретом; или: „Димитрий к вам идет с любовью, с миром“ вм. „Он к вам идет с любовью и с миром“ (стр. 95, ст. 12), попросту восполняющие недоконченную поправку соответствующих мест в рукописи *Ж* (так в *Ж* осталось явно недоделанное чтение: „*Ква! ква!* любо тебе, *заморскому ворону*“, объясняющееся тем, что „*ква! ква!*“ было приписано позднее). К числу таких же бесспорных вариантов относится исправление отчества Семена Годунова „Семен Никитич“ вместо первоначального ошибочного „Семен Ильич“ (см. стр. 43). Правильное отчество „Семен Никитич“ находится также в записи полуктора стихов этого места в тетради *67 ЛБ*. Когда сделана эта запись — точно неизвестно. Так как у Карамзина (XI, 101) не указано отчество Семена Годунова, то возможно, что ошибка Пушкина была ему указана в Москве (напр. Погодиным). Тогда запись надо датировать второй половиной октября 1826 г. Нет также никаких оснований заподозривать авторское происхождение знаменитого: „Народ безмолвствует“, которым заканчивается трагедия Пушкина в *БГ* вместо рукописного: „*Народ*. Да здравствует царь Димитрий Иванович!“ Цензура никакого внимания на это место рукописи не обратила, так что никаких внешних побуждений исправлять его у Пушкина не могло быть. Еще меньше оснований предполагать, что первоначальный вариант написан специально для цензуры, а позднейший Пушкин держал про себя впрок, так как рукопись *Ж*, как видно из всего предыдущего, в момент своего заполнения, особенно же ее последняя третья тетрадь, меньше всего предназначалась для цензуры. Политическое содержание Б. Г. нисколько не меняется от того, как заканчивается трагедия, потому что оно определяется всей идейной концеп-

цией и всем текстом трагедии, а не одной этой строчкой. Разноречивые суждения по поводу этого места в обширной литературе о Б. Г. объясняются, во-первых, тем, что до сих пор еще ни разу не была связано изложена история рукописей и история текста Б. Г. (текстологический комментарий к Б. Г. в *Ак*, IV, в этом отношении является крайне неудовлетворительным), а во-вторых тем, что *художественная выразительность* трагедии конечно во многом меняется в зависимости от того, какой из этих двух вариантов считать основным. В этом отношении восторженная оценка варианта: „Народ безмолствует“, данная Белинским, не потеряла своего значения до нашего времени: трудно действительно допустить, чтобы этот конец был придуман для Пушкина кем-нибудь другим. Во всяком случае является совершенно бесспорной принадлежность этого варианта именно основной редакции Б. Г.

Наряду с этими бесспорными вариантами, в печатном тексте встречаем и простые опечатки¹ и затем много случаев приспособления текста Пушкина к нормальному языковому типу, лишаящему трагедию целого ряда мелких, но характерных языковых особенностей. В иных случаях устраниваются славянизмы,² но чаще страдает пушкинское просторечье.³

Наконец особого объяснения требуют еще два исправления в *БГ*: 1) замена слов „игуменом“ и „игумену“ на „игумном“ и „игумну“ (в сцене в келье) и 2) печатный вариант того места в начале сцены в корчме, где находится лесня монахов. Несмотря на то, что чтения: „игумном“, „игумну“ несомненно внесены в текст *БГ* если не самим Пушкиным, то во всяком случае с его согласия, мы удерживаем в основном тексте „игуменом“, „игумену“. В одной из заметок 1830 г. Пушкин пишет: „Вот уже 16 лет, как я печатаю, и критики замечали в моих стихах 5 грамматических ошибок (и справедливо). Я всегда был им искренно благодарен и всегда поправлял замеченное место“. В качестве одного из таких „замеченных мест“ Пушкин приводит: „*игумену*“

¹ Напр., „Я было снял передовую рать“ вм. *снял*, стр. 84; „сам же к нам назвался“ вм. „*навязался*“, стр. 30; „Что гордый пан, сию проведая тайну“ вм. „*его* проведая тайну“ стр. 39; — слово „*его*“ в этом месте *Ж* написано так, что его действительно можно было прочесть как „*сию*“, и др. Искажением подлинного текста всего вероятнее является также чтение „*Музыки* гром не *призывает* нас“ вм. „*Мазурки* гром не *подзывает* нас“ в 24 ст. сцены „Замок воеводы Мнишка в Самборе“. Осторожнее предпочесть для основного текста второе из этих чтений, как несомненно пушкинское.

² Напр., „златый“ (см. стр. 20) правится на „златой“, зват. пад. основ на -а м. р. заменяется обычным именительным: „Владыка“ вм. рукописного „Владыко“ (см. стр. 24) и др.

³ Так вм. рукописного „эдака ересь“ (см. стр. 24) в *БГ* находится: „этака ересь“, вм. „вокруг его“ (стр. 49), „противу их“ (стр. 20), „между их“ (стр. 22), в *БГ* напечатано: „вокруг него“, „противу них“, „между них“. Вм. „сёлы грабят“ (стр. 93) напечатано „села грабят“, вм. „волоса рыжие“ (стр. 36) „волосы рыжие“, вм. „добрым людям *нынче* прохода нет“ (стр. 31) — „*ныне* прохода нет“, и пр. До последнего времени во всех изданиях удерживалось также чтение: „Немного слов *доходит* до меня“ (стр. 17), в то время как во всех трех рукописях (70 ЛБ, Ж и 92 ЛБ) читается отчетливо: „доходят“. Все эти исправления, хотя они и находятся в печатном прижизненном тексте Б. Г., несомненно должны быть устранены из основной редакции трагедии. Все подобного рода разночтения указаны в отделе „Другие редакции, планы, варианты“.

вм. „игумну“. Неизвестно, кто указал Пушкинну на эту ошибку, но указание во всяком случае было неверным, так как хотя склонение слова „игумен“ по типу слов с беглой гласной и встречается в просторечьи (ср. фамилию Игумнов), этимологически пропуск гласной здесь не имеет никаких оснований и в обычном литературном языке „игумен“ склоняется без изменения основы. В устах Пимена это церковное слово вовсе не должно было звучать просторечно. Ф. Е. Корш по этому поводу остроумно писал: „Эта заметка поучительна тем что дает нам мерку для оценки языка Пушкина сообразно с тогдашними понятиями о правильности русской речи: критики за целые 16 лет указали в стихотворениях Пушкина только пять ошибок, в числе которых значится „игумену“ вм. „игумну“ (с греч. ἡγουμένης), а он верит этим судьям“.¹ Это служит достаточным основанием для восстановления в основном тексте тех форм, которые Пушкин заменил в *БГ* другими по неудачному совету кого-то из его знакомых.

Сложнее вопрос о песне монахов. Во всех трех источниках текста Б. Г. (*Ж*, *92 ЛБ* и *БГ*) текст песни разный. Нет никаких оснований не считать последнего варианта песни: „Как во городе было во Казани“ вариантом окончательным. Но в *БГ* песня приписана не Варлааму, как в рукописях, а Мисаилу. Нельзя не видеть в этом какой-то случайной порчи текста. Образы монахов у Пушкина очень строго выдержаны в чисто театральном отношении. Фигура Варлаама здесь центральная, а Мисаил ему лишь вторит и подыгрывает. В высшей степени неправдоподобно, чтобы Пушкин перед самым печатанием трагедии отнимал у колоритной фигуры Варлаама такой яркий игровой момент как песню и передавал ее Мисаилу, да еще к тому же передавал ему и следующую непосредственно затем реплику: „Что же ты не подтягиваешь, да и не потягиваешь?“ Повидимому, в связи с переправкой текста песни, в рукописи, отосланной Плегневу для отдачи в набор, произошла какая-то порча текста. Поэтому, принимая в основной текст именно последний вариант песни: „Как во городе было во Казани“, мы, следуя в этом примеру Анненкова (см. *А*, IV, 262), оставляем ее Варлааму, за которым остается и упомянутая реплика. Это самое неустойчивое место в тексте Б. Г. в посмертных собраниях сочинений Пушкина, в которых можно найти все комбинации из трех вариантов песни и двух персонажей, ее поющих.

В *БГ*, кроме сцены: „Девичье Поле“, выпущенной по цензурным основаниям, и впервые появившейся в печати, опять с цензурными пропусками, только в *Псм*, опущены еще две сцены: „Ограда монастырская“ и „Уборная Марины“. Первая из этих сцен зачеркнута уже в рукописи *92 ЛБ*. Тем не менее эта сцена дважды появилась в печати еще при жизни Пушкина. Первый раз она была напечатана вместе с немецким переводом в статье барона Розена о Б. Г., появившейся на немецком языке в 1833 г. в первом номере журнала „*Dorpater Jahrbücher für Litteratur, Statistik und Kunst, besonders Russlands*“.² Барон Розен занимался переводом Б. Г. на немецкий язык

¹ „Известия II Отд. Акад. Наук“, 1898, т. III, кн. 3, стр. 707—708.

² Из этой статьи сцена „Ограда монастырская“ была перепечатана вместе с изложением самой статьи Розена в „Литературных прибавлениях к Русскому Инвалиду“, 1834, № 3. Эта статья Розеном первоначально предназначалась для „Литературной Газеты“, см. „Русский Архив“, 1878, кн. II, стр. 47.

с ведома Пушкина, при чем пользовался одним из рукописных текстов трагедии.¹ Обратив внимание на отличия рукописного текста Б. Г. от печатного издания, Розен воспользовался в своей статье некоторыми из этих отличий. Так он приводит в своем переводе песню Ксении „Что ж уста твои не промолвили“, откинутую Пушкиным в печатном издании, при чем в сноске замечает: „Эти восемь стихов, которые мы прочли в собственной рукописи автора, к сожалению выброшены издателями этого произведения, как и много других интересных мест“.² В заключительной части своей статьи Розен рассказывает следующее о сцене „Ограда монастырская“: „В заключение мы хотим упомянуть об одной сцене, которую автор исключил по совету польского поэта Мицкевича и нашего покойного Дельвига, так как по их мнению эта сцена ослабляла впечатление от рассказа Пимена. Пишущий эти строки держится совсем другого мнения и находит, что переход от этого рассказа к бегству Отрепьева вследствие исключения этой сцены стал слишком резким (<...> Так как автор намерен восстановить эту сцену во втором издании, он позволил нам предварительно ознакомиться с нею немецких читателей“.³ Вслед за тем Розен приводит свой перевод этой сцены, а в сноске, с опечатками, оригинальный текст. Рассказ Розена вполне правдоподобен. Из письма Пушкина к Розену, написанного осенью 1831 г., мы знаем, что Пушкин действительно думал о втором издании Б. Г. и очевидно беседовал о своей трагедии с Розеном, так как предполагал предварить второе издание Б. Г. предисловием в форме письма, обращенного к Розену.⁴ Все же одного свидетельства Розена недостаточно для того, чтобы восстанавливать в основном тексте сцену „Ограда монастырская“ без прямой санкции автора, тем более, что эта сцена резко отстает от общего стиля пушкинской трагедии и в художественном отношении значительно слабее остального текста Б. Г.

Эта сцена является исключением в Б. Г. и по своему стихотворному размеру, так же как и другая выпущенная сцена „Уборная Марины“. Никаких свидетельств о причинах, в силу которых Пушкин исключил эту вторую сцену из печатного текста трагедии, не сохранилось, но может быть стремление к единству стихотворного размера здесь тоже оказало влияние. Исключая обе эти сцены из основного текста и оставляя их в составе „Других редакций и вариантов“, мы следуем примеру лучших последних изданий пушкинской трагедии — *T* и *ГХЛ*. В прежних изданиях здесь также наблюдалась большая неустойчивость, и состав сцен Б. Г. менялся от издания к изданию. Сцена „Уборная Марины“ была впервые напечатана в *Псм*, XI, в качестве дополнения к основному тексту Б. Г., вместе со сценой: „Девичье поле“, исключенной из *БГ* по цензурным соображениям. Это соседство с подцензурной сценой

¹ См. письмо Розена Пушкину от 17 июня 1831 г., а также письмо Розена С. Шевыреву в „Русском Архиве“, 1878, кн. II, стр. 47, где Розен сообщает: „Я перевел его (т. е. Б. Г.) на немецкий язык с рукописи автора и заслужил его восторженную благодарность и хвалу Жуковского“.

² *DJ*, S. 53—54. Подлинник по-немецки.

³ *DJ*, S. 66 ff.

⁴ См. „Письма Пушкина и к Пушкину. Собрал М. Цявловский“, М., 1925, стр. 16, и Л. Б. Модзалевский, „Исчезнувшая рукопись Пушкина“, „Звенья“ № 3—4, стр. 167.

оказало на сцену „Уборная Марины“ влияние в том отношении, что ее стали восстанавливать в основном тексте на тех же основаниях, что и сцену „Девичье поле“ (напр. Ак, IV, где текст трагедии дан буквально по БГ, со всеми изъянами этой редакции, все же вносит в основной текст и сцену „Уборная Марины“). Между тем вряд ли можно сомневаться в том, что Пушкин руководился чисто художественными побуждениями при исключении этой сцены из печати.

На обложке печатного издания Б.Г. назван просто „сочинением Александра Пушкина“, без обозначения его драматического рода. Вероятно отсутствие слова „трагедия“ на обложке Б. Г. стоит в связи с тем, что книга вышла также без предисловия, в котором, по первоначальным намерениям Пушкин, должен был быть изложен его взгляд на задачи и законы романтической драматургии. Пушкин отказался от мысли о предисловии вероятно только к концу того периода, который отделяет разрешение царя на напечатание трагедии от ее выхода в свет (май—декабрь 1830 г.). За это время Пушкин несколько раз принимался писать предисловие, при чем задумывал его по разному. В письме Плетневу, относящемся к началу мая 1830 г., Пушкин, вслед за извещением о разрешении печатать Б. Г., пишет: „Думаю написать предисловие. Руки чешутся, хочется раздавить Булгарина. Но прилично ли мне, Ал. Пушкину, являясь перед Россией с Борисом Годуновым, заговорить об Фаддее Булгарине? кажется не прилично. Как ты думаешь? реши“. В ответном письме (от 21 мая) Плетнев отговаривает Пушкина от мысли сводить счеты с Булгариним в предисловии к Б. Г. Но еще не дожидаясь ответа Плетнева, а может быть даже до своего письма к нему, Пушкин набрасывает проект предисловия, направленного против Булгарина. Этот набросок Пушкина гласит: „Вероятно трагедия моя не будет иметь никакого успеха. Журналы на меня обозлены. Для публики я не имею главной привлекательности — молодости и новизны литературного имени. К тому же, главные сцены уже напечатаны или искажены в подражаниях. Раскрыв наудачу исторический роман г. Булгарина, нашел я, что у него о появлении Самозванца приходит объявлять царю кн. В. Шуйский. У меня Борис Годунов говорит наедине с Басмановым об уничтожении местничества, у г. Булгарина также. Всё это — драматический вымысел, а не историческое сказание. Один у другого... Но это еще не беда, les beaux esprits se rencontrent“.¹ Мысль воспользоваться предисловием к Б.Г. для того, чтобы „раздавить“ Булгарина могла быть у Пушкина только мимолетной. Она могла появиться только в момент обостренной полемики между Булгариним и „Литературной Газетой“, как раз происходившей незадолго до того, в атмосфере таких явлений, как нечистоплотная рецензия Булгарина на VII главу „Евгения Онегина“, возмущившая своей наглостью даже Николая I, и написанная в ответ на уничтожающий отзыв „Литературной Газеты“ на исторический роман Булгарина „Димитрий Самозванец“, как знаменитая статья Пушкина о „Записках Видока“ и пр. Понятно, что когда раздражение Пушкина улеглось, проект антибулгаринского предисловия к Б. Г. должен был отпасть. Появляются другие варианты предисловия. В письме Плетневу 9 сентября 1830 г. Пушкин, справляясь о том, как

¹ Т. е. „мысли умных людей совпадают“. Речь идет о романе Булгарина „Димитрий Самозванец“.

идет печатание Б. Г., пишет: „Я написал маленькое элегическое предисловие; не прислать ли его тебе?“ Под этим „элегическим предисловием“ всего вероятнее следует понимать уже упоминавшийся выше набросок, начинающийся словами: „С отвращением решаюсь выдать в свет сочинение“, представляющий собою несколько расширенный вариант сходным образом начинающегося наброска, помеченного „19 июля 1829. Арзрум“. Возможно, что это элегическое предисловие было написано тогда же, когда был написан его первоначальный арзрумский вариант, и что в сентябре 1830 г. Пушкин лишь отыскивает его в своих бумагах. Но не менее вероятно, что оно было написано только теперь, в сентябре 1830 г., на основании прежней арзрумской записи. Важно однако, что и этот „элегический“ вариант предисловия Пушкина не удовлетворял, потому что наряду с ним у Пушкина возник еще один проект предисловия, не лишенный правда известной примеси лиризма, но вместе с тем содержащий ряд положений принципиального характера, и потому отчасти представляющий собою возвращение к тем проектам, которые значительно ранее были закреплены Пушкиным в форме писем к Раевскому (1825 и 1829 г.) и письма к издателю „Московского Вестника“ (1828 г.). Вместе с этими теоретическими письмами, упоминаемый последний вариант предисловия к Б. Г. принадлежит к серии наиболее важных документов, характеризующих Пушкина — драматурга и автора Б. Г. Этот вариант предисловия сохранился в черновом виде на лл. 42—44 тетради 72 ЛБ. Пушкин начал писать это предисловие так: „Комедия о царе Борисе и о Гришке написана в 1825 г. Долго не мог я решиться выдать ее в свет“. Затем Пушкин зачеркивает эти слова и начинает прямо с перечисления главных источников его трагедии. „Изучение Шекспира, Карамзина и старых наших летописей дало мне мысль облечь в драматические формы одну из самых драматических эпох новейшей истории. Несмущаемый никаким иным влиянием, Шекспиру я подражал в его вольном и широком изображении характеров, в небрежном и простом составлении типов. Карамзину следовал я в светлом развитии происшествий, в летописях старался угадать образ мыслей и язык тогдашнего времени“. Касаясь далее своих отношений с критикой, Пушкин вводит мотив арзрумского варианта предисловия: „Но признаюсь искренно, неуспех драмы моей огорчил бы меня, ибо я твердо уверен, что нашему театру приличны народные законы драмы Шекспировой — а не придворный обычай трагедии Расина — и что всякий неудачный опыт может замедлить преобразование нашей сцены“. Далее следуют частные объяснения об употребленном в Б. Г. пятистопном ямбе без рифмы и очень интересное замечание, касающееся выведенного в трагедии Гаврилы Пушкина и заключающее в себе важный материал для анализа социально-политических взглядов Пушкина: „Нашед в истории одного из предков моих, игравшего важную роль в сию несчастную эпоху, я вывел его на сцену, не думая о щекотливости приличия, *сop amore*,¹ но без всякой дворянской песни. Изю всех моих подражаний Байрону дворянская песнь была самое смешное. Аристокрацию нашу составляет дворянство новое, древнее же пришло в упадок, права его уравнины с правами прочих состояний, великие имена давно раздроблены,

¹ Т. е. „с увлечением“.

уничтожены <...> Принадлежать старой аристократии не представляет никаких преимуществ в глазах благоразумной черни, и уединенное почитание к славе предков может только навлечь нареkanie в странности или бессмысленном подражании иностранцам“.

Вокруг указанных проектов предисловия, которое так и не было осуществлено, группируются еще несколько набросков, о которых см. в комментариях к ним в соответствующем томе. Наконец, одно время у Пушкина существовал также проект снабдить издание Б. Г. примечаниями, о чем он говорит в одном из набросков к предисловию (на французском языке). В рукописной тетради Пушкина 72 ЛБ на л. 66 записан план собрания сочинений, в котором в качестве третьего (первоначально четвертого) тома помечена „Трагедия с нотами с предисловием“, с *нотами*, т. е. с примечаниями. Следов работы над примечаниями в рукописях Пушкина не сохранилось.

О происхождении посвящения, с которым вышел в свет Б. Г., Пушкин рассказывает в письме к Плетневу из Болдина (конец октября 1830 г.) следующее: „Что моя Трагедия?.. Я хотел ее посвятить Жуковскому со следующими словами: я хотел было посвятить мою Трагедию Карамзину, но так как нет уже его, то посвящаю ее Жуковскому. Дочери Карамзина сказали мне, чтоб я посвятил любимый труд памяти отца“. Поэтому Пушкин просит Плетнева, если еще можно, напечатать на заглавном листе тот текст посвящения, с которым трагедия и появилась.¹ Книга вышла из печати не позже 23 декабря 1830 г.² с пометой на месте цензурного разрешения: „С дозволения правительства“. 9 января 1831 г. Бенкендорф уведомлял Пушкина, что царь „изволил читать с особым удовольствием“ Б. Г. (первоначальная редакция этого письма, до поправок, внесенных в нее царем, была еще более любезной).³ Но когда после смерти Пушкина, Жуковский представил на утверждение Николая I проект публикации об издании полного собрания сочинений Пушкина, царь, вспомнив старое, написал в резолюции: „Согласен, но с условием выпустить всё, что неприлично из читанного мной в Борисе Годунове“. Возможно, что именно вследствие этого упоминания Б. Г., трагедия была помещена в I т. посмертного издания не на первом месте, как предполагал Жуковский раньше, а на втором, после „Евгения Онегина“.⁴

7. ОТЗЫВЫ ПЕЧАТИ.

Появление Б. Г. возбудило большой интерес в публике. В № 1 „Литературной Газеты“ за 1831 г. (от 1 января) за подписью издателя, т. е. Дельвига, помещена заметка следующего содержания: „Бориса Годунова, соч. А. С. Пушкина, в первое утро раскуплено было, по показаниям здешних <т. е. петербургских> книгопродавцев, до 400 экземпляров. Это показывает, что неприветливые журналисты напрасно винят нашу публику за равнодушие к истин-

¹ В отличие от печатного посвящения здесь посвящение подписано: „А. Пушкин“.

² См. Н. Синявский и М. Цявловский, „Пушкин в печати“, М., 1914, стр. 95—96.

³ См. М. И. Сухомлинов, „Исследования и статьи“, СПб., 1889, II, 232.

⁴ См. „Пушкин и его современники“, в. XII, 1909, стр. 34 и в. XXV—XXVII, стр. 90—91.

но-хорошему в нашей литературе“.¹ Ту же цифру в 400 экземпляров называет Гоголь, в неоконченной статье о Б. Г.² Пушкин реагировал на известия об интересе публики к его трагедии следующим письмом к Плетневу (7 января): „Пишут мне, что Борис мой имеет большой успех: Странная вещь, непонятная вещь! По крайней мере я того никак не ожидал. Что тому причиною? Чтение Вальт. Скотта? Голос знатоков, коих избранных так мало? крик друзей моих? мнения двора? Как бы то ни было, я успеха трагедии моей у вас не понимаю. В Москве то ли дело? здесь жалеют о том, что я совсем, совсем упал; что моя трагедия — подражание Кромвелю Виктора Гюго; что стихи без рифм — не стихи, что Самозванец не должен был так неосторожно открыть тайну свою Марине, что это с его стороны очень ветрено и неблагоразумно, и тому подобные глубокие критические замечания <...> Любопытно будет видеть отзыв наших Шлегелей, из коих один Катенин знает свое дело“. В середине января Пушкин пишет Погодину: „Мне пишут из П. Б., что Годунов имел успех. Вот еще для меня диковинка“. В начале февраля Пушкин пишет о том же Е. М. Хитрово: „Вы говорите мне об успехе Бориса Годунова; по правде, я не могу этому верить. Успех совершенно не входил в мои расчеты, когда я писал его“.³ Пушкин не верил в реальность успеха своей трагедии, и был прав. 400 экземпляров Б. Г., распроданных в первый день по выходе книги, были слабой гарантией того, что заинтригованный слухами о трагедии и любопытствующий читатель оценит ее по достоинству. Сохранившиеся мемуарные свидетельства и отзывы современной Пушкину критики недостаточно непосредственно отражают мнения читательских кругов для того, чтобы можно было установить вполне отчетливые общественные и идеологические признаки размежевания точек зрения на Б. Г. Литературные старожилы и реакционеры приняли трагедию Пушкина в штыки. В газете „Листок“ была напечатана следующая характерная сценка с натуры: „В одну книжную лавку пришел молодой человек купить *Бориса Годунова*. В то время, когда он рассчитывался с книгопродавцем, к нему подошел какой-то старик, вероятно, ему знакомый, и протяжно начал с ним следующий разговор:

Старик. Что это за книжку вы купили?

Молод. ч. Пушкина *Бориса Годунова*.

Старик. Напрасно! (обращаясь к книгопродавцу) Ну, что это за сочинение? Инде прозоу, инде стихами, инде по-французски, инде по-латине, да еще и без рифм.

Молодой человек покраснел, и не сказав ничего в ответ, вышел. Быв свидетелем этого разговора, я почел излишним довести об оном до сведения публики. Какова черта современного невежества!“⁴

Совершенно в стиле суждений этого старика выдержана брошюра: „О Борисе Годунове, сочинении Александра Пушкина. Разговор помещика, проезжающего из Москвы через уездный городок, и вольнопрактикующего в оном

¹ „Литературная Газета“, 1831, № 1, стр. 9, отдел „Смесь“.

² „Сочинения Н. В. Гоголя“, изд. 10-е, М., 1889, т. V, стр. 66—67.

³ Подлинник по-французски. Здесь цитируется перевод из издания: „Письма Пушкина к Е. М. Хитрово“, Л., 1929, стр. 89.

⁴ „Листок“, 1831, № 22, стр. 6. Без подписи.

учителя российской словесности. Москва. В университетской типографии-1831".¹ Этот „Разговор“ принято приписывать В. С. Филимонову,² на основании слов Вяземского в письме Пушкину 14 июля 1831 г.: „Разговор о Годунове сказывают Филимонова“. Но Филимонов, поклонник Пушкина, вряд ли был автором этой брошюры. Содержание „Разговора“ сводится к тому, что невозможно решить вопрос о том, к какому литературному роду принадлежит Б. Г., к которому участники диалога попеременно, с одинаковым отрицательным результатом, пытаются применить критерии поэмы, трагедии, повести; что настоящим героем произведения Пушкина является не заглавное действующее лицо, как следовало бы, а Самозванец; что многие места Б. Г. противоречат изящному вкусу и пр. Находя некоторые отдельные места трагедии прекрасными участками диалога в то же время возмущаются романтическим подражанием „низкой природе“ (стр. 7), смесью „русского с немецким и французским“ в сцене Маржерета и Розена (стр. 13—14), негодуют по поводу таких выражений как: „чорт с ними“, „мочи нет“, „ступай вязать Борисова щенка“, „тошнит“ (стр. 7, 13, 16) и пр. Автор брошюры не прочь указать и на политически неблагоприятные места пушкинской трагедии. Он подчеркивает „резкие мысли“, встречающиеся в ней, напр. слова патера Черниковского: „Притворствоваться пред оглашенным светом Нам иногда духовный долг велит“, слова Басманова: „Всегда народ к смятенью тайно склонен“. По поводу этой реплики Басманова помещик заявляет: „Вот вздор какой! *Всегда склонен*. Пустое, с этим я совершенно несогласен (...). И русскому ли боярину так отзываться о православном русском народе?“ (стр. 14—15). А когда учитель начинает наизусть декламировать ответ Бориса Басманову, помещик, не понимая, что тот цитирует книгу, испуганно его останавливает: „Полно, братец, полно! Чтоб не подслушали“ (стр. 15). Стиль литературных суждений автора брошюры достаточно характеризуется следующими выдержками из „Разговора“: „Поэма должна иметь необходимо связь в продолжении всего повествования и сохранять, хотя не вполне, осященные веками правила. Согласен: можно уничтожить старинное *лоу*, ибо нынче никто поэм не поет. Но бросаться и туда и сюда, без всякой связи, право, непростительно. А сверх всего, смею доложить, пишутся ли *поэмы* прозою? В сочинении же г. Пушкина есть много *прозы*“ (стр. 4—5). Называя романтизм „бессмысленным словом“, выдуманым теми, „которые не умели написать ничего правильного“, учитель в следующих выражениях протестует против возможности назвать произведение Пушкина трагедией: „А что тут есть трагического? Не прикажете ли представить ее на театре? У кулисных мастеров заболели бы руки. Это, сударь, настоящие *Китайские тени*. Действие перескакивает из Москвы в Польшу, из Польши в Москву, из кельи в корчму... Есть нечто подобное в драматических произведениях Шекспира, да все-таки посовестнее.

¹ В конце брошюры дата: „15 апреля 1831 г. Из Астрахани“. Текст брошюры воспроизведен А. В. Станкевичем в „Русской Старине“, 1890, № 11, стр. 445 и сл.

² Ср. Б. Варнеке, „Источники и замысел «Бориса Годунова»“ в сб. „Пушкин статьи и материалы“, под ред. М. П. Алексеева, в. I, Одесса, 1925, стр. 18 и. Ак, IV, 154 прим. См. заметку о Филимонове в „Путеводителе по Пушкину“, 1931, стр. 359.

К тому же Шекспир писал тогда еще, когда одноземцы его и понятия не имели об изящном вкусе“ (стр. 5—6).

Рядом с подобной критикой по адресу Пушкина и его трагедии раздавались и еще гораздо более резкие голоса, переходившие в прямое глумление. М. А. Бестужев-Рюмин, издатель „Северного Меркурия“, в новогоднем номере этой газеты (№ 1, стр. 8) отозвался на трагедию Пушкина следующими стихами:

И Пушкин стал нам скучен,
И Пушкин надоел,
И стих его не звучен,
И гений охладел.
Бориса Годунова
Он выпустил в народ.
Убогая обнова,
Увы! на новый год!

Этот „куплетец“ вложен Бестужевым-Рюминым в уста некоего лица, находящегося в большом обществе, остальные члены которого подхватывают хором два последние стиха. Тот же Бестужев-Рюмин поместил в издававшемся им журнале „Гирланда“ похвальную заметку о вышеприведенном „Разговоре“ о Б. Г., автором которой является некая *Г. З-ая*. Здесь заявляется: „В числе критик, вышедших на известное произведение А. С. Пушкина, эта маленькая брошюрка, по нашему мнению, должна занять, если не самое первое, то, по крайней мере, почетное место“.¹ Давний зоил Пушкина В. Н. Олин в своей газете „Колокольчик“ заявил, что Б. Г. — „совершенное ребячество, или, говоря другими словами, школьная шалость, достойная исправления“.² В петербургской французской газете „Le Furet de St.-Petersbourg“ за подписью „W. В.“ <В. П. Бурнашев> появилась заметка, в которой говорится: „Мы ожидали увидеть колоссальные размеры новой драмы автора *Руслана и Людмилы*, а наши только обыкновенную статую“.³

Эта бессмысленная и вульгарная брань по адресу Пушкина вызвала некие возмущенные отклики. Так, в следующем же номере „Le Furet“ (№ 7, 25 января) помещен французский перевод сонета Пушкина „Поэту“, принадлежащий некоему „Е1...“, который заявляет, что мысль перевести этот сонет внушена ему неблагоприятным отзывом W. В. о „Борисе Годунове“. В „Санкт-Петербургском Вестнике“, издававшемся Егором Аладьиным (издателем известного „Невского Альманаха“, где неоднократно печатались произведения Пушкина), за подписью *Яковлев*, помещена следующая рецензия на Б. Г.: „Молва, предшествовавшая новому, уместенному наслаждению читающей нашей публики — осуществилась. *Борис Годунов* — творение, снова венчающее любимца образованных — *Пушкина*, вышло из печати. Оно посвящено драгоценной для россиян памяти Николая Михайловича Карамзина, гений коего вдохнул в Пушкина сей труд. Предоставляя литературным *хавроньям* отрывать в этом тво-

¹ „Гирланда“, 1831, № 24—25, стр. 185.

² „Колокольчик“, 1831, № 6, стр. 83—84.

³ „Le Furet“, 1831, № 6, 21 января. Подлинник по-французски. Приводим цитату в переводе.

рении недостатки, скажем, что поэзия Б. Г. должна проникнуть наслаждением душу благородную, чуждую шепетильных расчетов зависти! Много сцен в *Борисе Годунове* прекрасных (жаль только, что некоторые из них слишком коротки, или слишком сокращены), но сцены, от коих верно бы не отказался и Шекспир, суть: в корчме на литовской границе, в замке воеводы Мнишка, и на площади перед собором московским. В этой последней сцене лицо Юродивого обращает на себя особенное внимание читателя“. Далее следует большая цитата из монолога Патриарха (рассказ слепца-пастуха).¹

К слову *хавронья* издателем сделано следующее примечание: „См. басню Крылова *Свинья*, оканчивающуюся следующими стихами:

Не дай бог никого сравненьем мне обидеть!
Но как же критика хавроньей не назвать,
Который, что не станет разбирать,
Имеет дар одно худое видеть“.

Эта рецензия, несомненно вызванная вульгарными выходками Олина и Бестужева-Рюмина, возможно, метила одновременно и в Надеждина, от которого, судя по его прошлым откликам на произведения Пушкина, были все основания ожидать бранной рецензии на Б. Г. В рецензии на „Графа Нулина“ Надеждин между прочим писал: „Неужели в широкой раме черного барского двора не уместились бы две, три хавроньи“² и пр. Эту фразу подхватил полемизировавший с Надеждиным „Сын Отечества“³ применивший к Надеждину как раз ту же басню Крылова, которую цитирует Аладьин, вероятно помнивший эту полемику.

Как относился сам Пушкин к бранным журнальным выходкам против Б. Г. видно из его письма к Нащокину, который извещал его о „Разговоре помещика с учителем“, видя в нем образчик „суждений наших безмозглых грамотеев семинаристов“. Пушкин писал Нащокину 21 июля 1831 г.: „Ты пишешь мне о каком то критическом разговоре, которого я еще не читал. Если бы ты читал наши журналы, то увидел бы, что все, что называют у нас критикой, одинаково глупо и смешно. С моей стороны я отступился; возражать серьезно невозможно, а паясить перед публикою не намерен. Да к тому же ни критики, ни публика не достойны дельных возражений“. Пушкин несомненно имеет здесь в виду не только безответственные выпады критиков типа Олина или Бестужева-Рюмина. Дело в том, что и гораздо более серьезные литературные органы при обсуждении Б. Г. оказались далеко не на высоте своей задачи и обнаружили явную растерянность перед теми новыми, сложными вопросами, которые были поставлены трагедией Пушкина. Общее настроение критики хорошо передано в рецензии на „Разговор“, напечатанной в уже упоминавшемся „Листке“ и являющейся одним из первых литературных выступлений В. Г. Белинского. Белинский писал: „Странная участь Бориса Годунова! Еще в то время, когда он не известен был публике вполне, когда из этого сочи-

¹ „С.-Петербургский Вестник“, 1831, № 2, стр. 62—64.

² „Вестник Европы“, 1829, № 3, стр. 223.

³ „Сын Отечества“, 1829, № 12, стр. 318—320. Ср. Н. К. Козмин, „Н. И. Надеждин“, СПб. 1912, стр. 114 и сл.

нения был напечатан один только отрывок, он произвел величайшее волнение в нашем литературном мире. Люди, выдающие себе за романтиков, кричали, что эта трагедия затмит славу Шекспира и Шиллера; так называемые классики в грозном таинственном молчании двусмысленно улыбались и пожимали плечами; люди умеренные, не принадлежащие ни к которой из вышеупомянутых партий, надеялись от этого сочинения многого для нашей литературы. Наконец Годунов вышел, все ожидали шума, толков, споров — и что же? Один из С.-Петербургских журналов¹ о новом произведении знаменитого поэта отозвался с непристойною бранью; Московский Телеграф, который (как сам о себе неоднократно объявлял) не оставляет без внимания никакого замечательного явления в литературе, на этот раз изложил свое суждение в нескольких строках общими местами и упрекнул Пушкина в том, как ему не стыдно было посвятить своего Годунова памяти Карамзина, у которого издатель Телеграфа силится похитить заслуженную славу. В одном только «Телескопе» Борис Годунов был оценен по достоинству.² Действительно, парадоксальным образом Полевой и Надеждин на этот раз поменялись своими ролями.

В № 2 „Московского Телеграфа“ за 1831 г. появилась следующая заметка о Б. Г.: „Давно ожидаемое творение Пушкина, наконец, пред судом публики. Поэт не называет его ни трагедиею, ни драмою, ни историческими сценами. Он конечно знает, что он писал, но, кажется, хочет посмотреть, что придумают другие, определяя сущность его творения. Вот любопытная задача для русской критики! Тем, которые слышали, что Пушкин написал трагедию, скажем, что изданный им ныне *Борис Годунов* есть то самое, что называли им, по слухам, трагедиею. Если от нас потребуют читатели мнения о *Борисе Годунове*, скажем прежде всего, что мы желали бы объяснить наше мнение не в кратких словах, но в разборе подробном.

Бориса Годунова можно обозревать в двух отношениях. Первое, как произведение Пушкина, русского литератора, русского поэта. С этой стороны Борис Годунов есть великое явление нашей словесности, шаг к настоящей романтической драме, шаг смелый, дело дарования необыкновенного. Нужно ли прибавлять, что Пушкин становится им, уже решительно и бесспорно, выше всех *современных русских поэтов*; имя его делается после сего причастно небольшому числу великих поэтов, донныне бывших в России, и между ними горит оно яркою звездою.

Но, бывши русским, бывши современным, Пушкин принадлежит в то же время векам и Европе. Вот второе отношение, в котором должно рассматривать Бориса Годунова. Здесь получает он, без сомнения, почетное место, но только как надежда на будущее, более совершенное. Первый опыт Пушкина в сем отношении не удовлетворяет нас; первый шаг его смел, отважен, велик для *русского поэта*, но не полон, не верен для поэта нашего века и Европы. Можем теперь видеть, что в состоянии сделать впоследствии Пушкин, этот ознаменованный небесным огнем истинной поэзии человек; но в Борисе Годунове

¹ Имеется в виду „Северный Меркурий“.

² „Листок“, 1831, № 45, стр. 95—96. „Сочинения В. Г. Белинского“ под ред. С. А. Венгерова, т. I, стр. 149—150. Самый „Разговор“ оценен Белинским вполне по заслугам: он называет его „школярной болтовней“.

он еще не достиг пределов возможного для его дарования. Язык русский доведен в Борисе Годунове до последней, по крайней мере в наше время, степени совершенства; сущность творения, напротив, запоздалая и близорукая; и могла ли она не быть такою даже по *исторической* основе творения, когда Пушкин рабски влекся по следам Карамзина в обзор событий, и когда, посвящением своего творения Карамзину, он невольно заставляет улыбнуться, в детском каком-то раболепстве называя Карамзина — бог знает чем! Это делает честь памяти и сердцу, но не философии поэта! Обо всем этом постараемся поговорить подробнее“ (стр. 244—246).

В этом отзыве пока еще осторожно, но вместе с тем вполне отчетливо высказано недовольство трагедией Пушкина, как в идеологическом, так и в чисто художественном отношении. Идеологически Б. Г. неприемлем для Полевого вследствие его „рабской“ зависимости от „Истории“ Карамзина. Ниже будет рассмотрен вопрос о том, насколько справедливо это мнение о рабской зависимости Пушкина от Карамзина, мнение, легшее в основу всех суждений разночинной демократической критики и долгое время считавшееся аксиомой. Причины *художественной* неудовлетворительности Б. Г. сформулированы Полевым менее отчетливо, но уже первый абзац приведенной заметки показывает, что необычность литературной формы Б. Г. сбивала Полевого с толку не меньше, чем иных стариков. Это неожиданное соседство „Московского Телеграфа“ с представителями архаической критики, которая брюзжала, что Б. Г. написан против всяких правил, было остроумно использовано Надеждиным для насмешки над вчерашними романтиками, испугавшимися их собственного детища.¹ То обстоятельство, что Полевой не сумел отнестись к вопросу о жанре Б. Г. с той серьезностью и свободой, которых требовала трагедия Пушкина, подтверждается другой статьей Полевого, с которой он, выполняя свое обещание дать подробный разбор Б. Г., выступил только спустя два года.

Эта статья появилась в №№ 1 и 2 „Московского Телеграфа“ за 1833 г.² Она осталась недоконченной, но Полевой успел в ней выказаться достаточно подробно. Полевой приступает к своей теме издали, очень пространно излагая свою точку зрения на развитие европейской литературы вообще и на горческую биографию Пушкина. Полевой пишет: „Как бы кто ни был велик, но всякий должен платить дань своему веку. Светское, и с тем вместе карамзинское образование в детстве, а потом подчинение Байрону в юности — вот два ига, которые отразились на всей поэзии Пушкина, на всех почти его созданиях до ныне, а карамзинизм повредил даже совершеннейшему из его созданий — *Борису Годунову*“ (стр. 135). Сделав далее обзор всего творчества Пушкина, Полевой продолжает: „По всему, по времени издания, и по сущности, *Бориса Годунова* должно почесть *окончательным* творением Пушкина: в нем соединены все его достоинства, все недостатки — весь Пушкин и вся его поэзия,

¹ О рецензии Надеждина см. ниже. Ср. вышеприведенные слова Белинского о „людях выдающих себя за романтиков“, несомненно имеющие в виду редакцию „Московского Телеграфа“.

² № 1, стр. 117—147, № 2, стр. 289—327. Перепечатана в книге: „Очерки русской литературы. Сочинение Николая Полевого“, СПб., 1839, ч. I, стр. 145—210.

каковы он и она были до ныне и являются в *нынешнем* своем состоянии“ (стр. 147). По словам Полевого „Пушкину не чуждо было и есть все, что волновало, двигало, тревожило наш разнообразный век“, а потому Пушкин должен был напоследок обратиться к драме и роману. „Но какая же драма займет нашего поэта? — спрашивает Полевой. — *Классическая* невозможна; об ней и говорить нечего. Обратится ли он к мелкой дробе драматической, *мецанской трагедии*? Или захочет создать драму эпическую, южного происхождения, которая оживляла мистерии Кальдерона < . . > Или, наконец, осуществит он для отечества драму северную, коей высокий тип представляет Шекспир < . . > И где возьмет он краски: в изобретениях ли своих, или в истории, и если в истории, то в отечественной ли? Желая решить все сии вопросы, находим, что Пушкин решил создать *драму северную, историческую*, что образцом его была *шекспирова историческая драма*“ (стр. 291 — 292). „Мысль: создать *драму историческую* показывает удивительно сметливый гений Пушкина, ибо он не решился на создание драмы, основанием которой была бы мысль, им самим изобретенная“ (стр. 297). „Выбор предмета драмы есть также доказательство пронизательного гения Пушкина. Мало найдем предметов, столь поэтических, характеров, столь увлекательных, событий, столь разительных, каковы жизнь Бориса Годунова, характер его, странная судьба его самого и его семейства“ (стр. 298).

Цель и выбор Пушкина прекрасны. Но как он справился со своей задачей? Полевой цитирует посвящение Б. Г. Карамзину и восклицает: „И так: еще раз суждено было Пушкину заплатить дань своему воспитанию, образованию своих юных лет, предрассудкам, авторитетам старого времени! Еще раз классицизм, породивший Историю Карамзина, должен был восторжествовать над сильным представителем романтизма и европейской современности XIX века в России! Прочитав посвящение, знаем наперед, что мы увидим *карамзинского* Годунова: этим словом решена участь драмы Пушкина“ (стр. 300). Полевой заявляет, что Карамзин совершенно не понял ни Годунова, ни его эпохи, принеся историческую правду в жертву предвзятой идее и литературным эффектам. „Самые нелепые клеветы летописей повторяются, чтобы в Борисе непременно представить убийцу Дмитрия царевича, как прежде повторялось все, что клеветал на Иоанна Курбский; цепь противоречий и ошибок составляет у него <Карамзина> описание всех событий. Для чего это? Для того, чтобы составить разительную картину: мщение божие за кровь невинную. И вот все яркие краски истощены, чтобы явить Бориса сначала сильным, могущим, мудрым, в I-ой главе XI-го тома *Истории юсуд. Российского*. И словно театральный гром, вдруг разражается над цареубийцею II-ая глава того же тома! Будто так бывает в жизни, и будто так было при Борисе? Нет, совсем не так! Риторика, фразы и сущая пустота и несообразность открываются при самом легком взгляде критики на все, что писал Карамзин о событиях в России с 1533-го до 1612 года. . . Как мог Пушкин не понять поэзии той идеи, что история *не смеет утвердительно назвать Бориса цареубийцею*? Что недостовечно для истории, то достоверно для поэзии. И что мог извлечь Пушкин, изобразя в драме своей тяжкую судьбу человека, который не имеет ни сил, ни средств свергнуть с себя обвинение перед людьми и перед потомством < . . > Все это утратил Пушкин, взяв идею Карамзина“ (стр. 304—305). „Заметьте сначала, в какую нерешительность по-

ставила она нашего поэта. Он создает драму — все видят это, и сам он знает; но он не смеет назвать ее драмою, и говорит просто: *Борис Годунов*. Это похоже на детскую игру — ребенок закрывает лицо руками и думает, что он спрятался. Пушкин и не делит драмы своей на действия: двадцать два сплошные явления заключают в себе события с февраля 1598-го года до июня 1605-го года, в течение семи слишком лет, начинаясь избранием Бориса на царство, оканчиваясь смертью сына Борисова, и провозглашением царя Димитрия; новая странность“ (стр. 306).

Таким образом критика пушкинского карамзинизма переходит в критику жанровых „странностей“ пушкинского произведения: недоумения Полевого в первом отзыве на Б. Г. по поводу отсутствия на обложке книги Пушкина жанрового подзаголовка были не случайны. Сказав далее несколько слов об отдельных сценах Б. Г. („мастерскими“ Полевой называет сцены: в келье, в корчме, у фонгана, под Новгородом Северским, сцену Юродивого, рассказ патриарха, обе заключительные сцены; „слабыми“ и „ничтожными“ — первую, все сцены, в которых участвует Годунов, в особенности сцену его смерти), Полевой продолжает: „Не общее ли мнение всех есть то, что, когда вы прочитаете драму Пушкина, у вас остается в памяти множество чего-то хорошего, прекрасного, но несвязного, в отрывках, так, что ни в чем не можете вы дать себе полного отчета? Вот голос простого чувства всякого читателя. Входя критически в подробности, соображая целое и части, идею и исполнение, историю и драму, вы уверитесь, что все это совершенно справедливо и происходит: 1-е. От бедности идеи <...> 2-е. От несправедливого понятия об исторической или вообще романтической драме. Судя по драме Пушкина, все отличие ее от классической драмы состоит в бессвязной пестроте явлений и прыжках от одного предмета к другому. Но это неверно: романтическая драма имеет свои строгие правила и свой порядок действий, который, как замечает Девиньи, может быть, еще тяжелее классического“ (стр. 310—311). Дальнейшая часть статьи Полевого является распространением этих двух основных положений. „Если с первого явления нам сказали тайну Бориса, что сделалась вся драма Пушкина? *Le dernier jour d'un condamné* (*Последний день приговоренного к смерти*)! Вместо того, чтобы из жребия Годунова извлечь ужасную борьбу Человека с Судьбою, мы видим только приготовления его к казни, и слышим только стон умирающего преступника“ (стр. 311—312). Полевой резко и пародически осуждает образ Бориса, созданный Пушкиным: „Борис, лицо нам незнакомое, с робкою совестью, с унылою грустью, с терзанием души, является вдруг, мимоходом, на минуту, принять венец, и пять лет после того пролетело без действия! Другая сцена: Борис грустит, как неопытный юноша, как будто в 20 лет правления, при Феодоре и лично, он не знал ни венца, ни бояр, ни народа! Он приходит потом еще раз полюбоваться на детей, что-то разыгрывается в нем, но едва успел ему Шуйский напомнить о царевиче, Борис бежит со сцены. Опять является он, мудрым царем, в думе своей — неосторожный патриарх напоминает о смерти царевича, и Борис *потеет*, и тотчас удаляется <...> Это ли Борис исторический? И вообще таков ли должен быть страшный преступник, в котором заключается сущность целой драмы? (стр. 313—314). О Самозванце Полевой говорит следующее: „Характер Самозванца едва ли вернее и естественнее Борисова; но,

по крайней мере, в нем есть жизнь, по крайней мере, он удал, бурен, по-рывист. Мечтатель в сцене с Пименом, он ловко отделяется в корчме, щегольски отличается у Вишневецкого и Мнишеха, страстен у фонтана, и точный искатель приключений в трех сценах: переходе через границу, допросе пленника, ночлеге после разбития. Совсем *не таков* был Самозванец исторический, сколько можем мы представить его себе; но и созданный Пушкиным, вследствие мысли его, как исполнитель кары за преступление Бориса, он — может почесться сносным“ (стр. 314). Далее следует общее заключение: „Нет единства ни в действии, ни в развитии частей, ни в проявлении характеров; нет жизни в подробностях; все совершается за глазами зрителя и читателей; едва действие хочет развернуться, едва действующие знакомятся с нами, как все опять исчезает, и мы не знаем ни действия, ни лиц, пока они не придут вновь и не расскажут нам, что сделалось, пока они скрывались от нас за кулисами. Изъяснить здесь, что романтическая драма основывается на строгом единстве действия, не только дает обширные средства развить подробности и характеры в действии, но и требует непременно сего развития; что она имеет свои верные, неразрушимые законы, было бы излишне <...> Напротив: она гибнет без единства; она составляет из целой жизни и из толпы действующих лиц нечто *единое целое* <...> Не думаем, чтобы Пушкин хотел нанизать только *исторических сцен*¹; в сем случае, его сочинение, сжатое, краткое, еще менее выдерживает суд критики: нет! он хотел создать *драму*, и в этом отношении следует смотреть на его Бориса Годунова“ (стр. 315—316).

Своеобразный романтический педантизм Полевого, сказавшийся в его подробной рубрикации разных видов драмы и в его отрицательном отношении к трагедии Пушкина за то, что к ней оказались неприложимы критерии этой рубрикации, отчасти проявился уже, как мы видели, — в первом отзыве „Московского Телеграфа“ на Б. Г. Он был подвергнут осмеянию в большой статье Н. И. Надеждина, решившего взять трагедию Пушкина под защиту в своем журнале „Телескоп“ который только что начал выходить. Эта статья появилась в № 4 „Телескопа“ (стр. 541—574), под заглавием: „Борис Годунов. Сочинение А. Пушкина. Беседа старых знакомцев“ и подписана традиционным псевдонимом Надеждина — *Н. Надоумко*. Статья Надеждина, написанная в обычном для его критических выступлений замысловато-фельетонном стиле, только в очень относительной степени является похвалой Пушкину и по своему идейному уровню далеко не подымается до трагедии Пушкина. Но Надеждин *полемицировал* с критиками Б. Г. и *защищал* его от них. Поэтому за статьей Надеждина скоро утвердилась репутация вполне положительного отзыва о Б. Г.² Свое мнение о Б. Г. Надеждин излагает в форме беседы между ним

¹ Мнение Надеждина, о чем см. ниже.

² Оставляем здесь без рассмотрения вопрос о тех мотивах, которые руководили Надеждиным при написании этой статьи. Следует принять во внимание, что незадолго до того Надеждин познакомился с Пушкиным лично (см. Барсуков, „Жизнь и труды Погодина“, III, стр. 31) и очень дорожил возможностью участия Пушкина в „Телескопе“, в № 1 которого, при посредстве Погодина, было напечатано стихотворение Пушкина „Герой“. Белинский в упоминавшейся рецензии на „Разговор“ о Б. Г. („Листок“, № 45, стр. 96) писал: „В одном только Телескопе Борис Годунов был оценен по достоинству. Известный

самим и его приятелем Тленским, который изображен бывшим поклонником Пушкина, перешедшим в лагерь его хулителей после появления Б. Г. Тленский в значительной степени является пародией на „Московский Телеграф“. Беседа происходит в доме бывшего покровителя искусств и мецената князя Любо-славского. За обедом разговор случайно заходит о Б. Г. „Не говорите вы об этом несчастном произведении! прервала дама... Я всегда краснею за Пушкина, когда слышу это имя! Чужое дело!.. Уронить себя до такой степени... Это ужасно!.. Я всегда подозревала более таланта в творце *Руслана и Людмилы*“ (стр. 552). Один из гостей, молодой франт, читает вслух по бумажке пасквильные стишки о Б. Г. из „Северного Меркурия“ при общих знаках одобрения. Присутствующие на обеде старички (камергер, пожилой человек в архивском вицмундире и др.) выражают удовлетворение по поводу того, что с Пушкиным можно уже более не считаться.

„Чуж ты молчишь?“ — спрашивает Надоумко у Тленского на ухо. — „Ведь вашу тысячу рубят!“ „Тленский молчал, утупив глаза в тарелку“.

„Но“ — раздался один голос между присутствующими — „не должно спешить так опрометчиво приговором. Посмотрим еще, что скажут журна-листы“ (<...>)

„Но *Московский Телеграф* верно будет на моей стороне... на стороне правды... на стороне публики“... возразила дама. „Не правда ли, Monsieur Tlenski... Вы верно уже видели, или по крайней мере слышали, что готовится в *Телеграфе*...“

— „Сударыня!“ отвечал Тленский с приметным замешательством. „Я ничего не знаю... да и как знать мне?... Но... я думаю... мне кажется... ход обстоятельств заставляет меня предполагать... что... что... *Московский Телеграф* не выскажет... не может высказать откровенно... истинное мнение о *Борисе Годунове*. У него теперь столько врагов... авторитет *Пушкина* еще так велик... коротко сказать... я думаю... что он ограничится общими выражениями и не пустится в подробности... Да и лучше гораздо предоставить самой публике разломать кумир, пред которым она столь долго благого-вела...“ (стр. 553—554).

Надоумко поражен этой изменой Пушкину со стороны того, кто раньше „проспоривал целые вечера и выходил сам из себя“, доказывая, что Б. Г. „сделает эпоху в нашей литературе“. Приятели удаляются в кабинет, где между ними завязывается обширный разговор, в течение которого Надоумко

г. Надоумко, который, вероятно, издателю этого журнала не чужой и который некогда советовал Пушкину сжечь Годунова, теперь сие же самое творение взял под свое покровительство. Но это сделано им, кажется, только для того, что он, г. Наудоумко, как сам признается, любит плавать против воды, идти наперекор общему голосу и вызывать на бой общее мнение“. Сам Надеждин впоследствии ставил себе эту рецензию в большую заслугу: „Не я ли первый, — писал Надеждин Краевскому в 1840 г., — не я ли один, вступился еще при жизни Пушкина за его «Бориса Годунова», не я ли отдал честь этому его творению, в то время как всё, стоявшее пред ним на коленях, встретило его змеиным шипением“. Цитировано по книге Н. К. Козмина: „Н. И. Надеждин“, СПб., 1912, стр. 106. Отношения Надеждина к Пушкину в этой книге освещаются в односторонне-апологетическом для Надеждина тоне.

высказывает свою точку зрения на Б. Г. Передаем наиболее существенные части этого разговора:

„Я. Скажи мне ясно и определенно, за что несчастный Борис упал у вас так в курсе?..“

Тлен. Да, помилуй! Что это за дребедень?... Не сумеешь, как назв ать ее... Ни то трагедия, ни то комедия, ни то — чорт знает что!...

Я. Ge! ge! ge! Так и ты начал разбирать имена!... А между тем — не ваша ли братья называла прежде школьным дурачеством всякое покушение подводить произведения новейшей романтической поэзии под разрядный список старинных классических учебников?... Сшутил же над вами Пушкин шутку про белом, который сделал на заглавном листке *Бориса Годунова*!... Теперь извольте поломать свои залетные головы...

Тлен. Надобно же однако, чтобы поэтическое произведение имело определенный характер, по которому могло б относиться к той или другой категории поэтического мира... фамильный тип...

Я. Не истощайся, пожалуйста, на фразы: они только затемняют мысль твою, которой нельзя отказать в справедливости. Но — разве в *Борисе Годунове* нет этого — как ты говоришь — фамильного типа... определенного характера, по которому можно б было его отнести к той или другой...

Тлен. Так что ж — драма что ли это?...

Я. Нет!

Тлен. *Драматическая поэма*?...

Я. Нет!

Тлен. То, что немцы называют Schauspiel?...

Я. Ни даже то, что испанцы называют Autos historiales, хотя *Борис* сюда подходит ближе, чем куда либо...

Тлен. А! понимаю... ты хочешь сказать — в роде историческом... на подобие шекспировых *Хроник* — так что ли?...

Я. Не совсем и так!... Шекспировы *Хроники* писаны были для театра и посему более или менее подчинены условиям сценики. Но *Годунов* совершенно чужд подобных претензий. <..> Это — ряд исторических сцен... эпизод истории в лицах!... Не он первый, не он и последний затеял этот новый способ поэтического представления событий, неизвестного нашим дедам. В. Скотт подал к нему повод своими романами; а французская неистощимая живость не умедлила им воспользоваться, с свойственной ей легкостью и и затейливостью. Знаменитая трилогия, представляющая в широкой панораме сцен историю *Лици*, со дня *Баррикад до смерти Генриха III*, тебе известна.¹ Она породила тьму подражаний. Все французские летописи перерываются теперь с неугомонною светливостью, и замечательнейшие моменты народной жизни перекадываются в разговоры и сцены с таким же усердным рвением, как бывало французская история перекадывалась в двустишия и четверостишия тщанием отцов иезуитов. Вот фамилия, к которой принадлежит *Годунов* и которой тип он на себе носит"... (стр. 556—558).

¹ Надеждин имеет ввиду трилогию L. Vitet „La Ligue“: 1. Les Barricades 2. Les Etats de Blois и 3. La mort de Henri III. См. о трилогии Вите ниже.

Определив так жанр Б. Г., Надоумко далее следующим образом рассеивает недоумения Тленского относительно отсутствия единства действия трагедии Пушкина и оценивает ее главных действующих лиц:

„Дело все состоит в том, что ты не понимаешь надлежащим образом идеи поэта. Не *Борис Годунов*, в своей биографической неделимости, составляет предмет ее, а царствование *Бориса Годунова* — эпоха, им наполняемая — мир, им созданный и с ним разрушившийся — одним словом историческое бытие *Бориса Годунова*. <...> Я не говорю, чтобы *Пушкин* угадал истинную тайну души *Борисовой* и надлежащим образом понял всю чудесную игру страстей ее. Сердце *Годунова* требует еще глубокого испытания. Был ли это вертеп злодейства, совлекшего с себя личину при сознании своего всемогущества... или может быть, пучина властолюбия, не разборчивого на средства для сокрушения встречаемых им препятствий?... *Пушкин* принял средину между сими двумя крайностями, на которой держал себя и *Карамзин* — хотя, может быть, сия средина не есть еще золотая. На его глаза, душа *Бориса* была не что иное, как отшельническая пустынь виновной совести, борющейся с призраками преступления, кои всюду ее преследуют: и с этой точки зрения, коей верности я совсем защищать не намерен, лицо *Годунова*, если не совершенно отделано, то по крайней мере резко отчеркнуто в сценах *Пушкина*“ (стр. 559—561). Критикуя отдельные недостатки в сценах Бориса (например сцену смерти и прощания с сыном, в которой он усматривает „слишком длинную и черезчур наставительную предикку“), Надоумко заключает: „Но — быть так! Несмотря на это, должно сознаться, что *Борис*, под *карамзинским* углом зрения, никогда еще не являлся в столь верном и ярком очерке“ (стр. 564).

Что касается прочих действующих лиц, то Шуйский, по словам Надоумки „представлен мастерски“; „Патриарх поставлен также не дурно“ (стр. 565), „фигура Юродивого накинута очень легко; за то все черты ее истинны и выразительны“ (стр. 567); сцену в корчме Надоумко считает „фарсом, доведенным до излишества“, „исполненным таких несообразностей, что из рук вон“; точно также он недоволен „карикатурным смешением языков в сцене битвы на равнине близ Новгорода-Северского“ (стр. 566). Недоволен Надоумко и сценой в келье, которую Тленский называет самой лучшей сценой Б. Г. По мнению Надоумки, эта сцена хороша только „по наружной отделке“. „Я согласен, говорит он, что эта сцена, взятая отдельно, есть блистательнейшее произведение поэзии. Она горит мыслями, кипит чувством. Но по несчастью, ей не достает самой простейшей и самой важнейшей вещи — исторической истины“. „Высокие мысли Пимена, — по словам Надоумки, — облачают в смиренном чудовском отшельнике наследника идей *Гердеровых*. Прекрасно, да — не на месте!“ (стр. 569). Самым большим недостатком Б. Г. Надоумко считает „раздвоение интереса“ между Годуновым и Самозванцем, то обстоятельство, что „главное лицо пожертвовано совершенно другому, которое должно бы играть подчиненную роль“, и вообще весь образ Самозванца: „Как будто по заговору с историей, поэт допустил его <Самозванца> в другой раз восстать на *Бориса* губительным призраком и похитить у него владычество, принадлежащее ему по всем правам. <...> Музы наказали однако сие законопреступное похищение в поэзии, точно также как наказано оно роком в истории. *Самозванец*“

выставляется только для того, чтобы показать свою ничтожность". Ничтожнее всего, по словам Надоумка, Самозванец в сцене у фонтана: „Чудное дело! Видно *фонтаны* закланы для Пушкина <...> Я не мог спокойно слушать этой сцены, которую читал мой приятель. Меня хватало за живое. Видя возрастающее безумие *Самозванца* и возрастающую наглость *Мариньы*, я не переводил духа, лоя во всяком слове надежду, что это проклятое дело как-нибудь уладится <...> Вот уже где действительно жалко *Пушкина*! Так он сбился, что не узнаешь!.. А между тем, как нарочно, эта злодейская сцена, в отношении к наружной отделке, премастерская!“.. (стр. 568—571).

Общее мнение Надоумка выражено в следующих словах: „Я хочу только обличить твою несправедливость к произведению, которое нисколько не унижает таланта, коему обязано бытием своим. Недостатки его, может быть, для меня гораздо более ощутительны, чем для тебя самого“... (стр. 567). Но Тленский остается при своем мнении, и оставшись один, Надоумко восклицает: „Ах! зачем *Пушкин* умел только сказать эту высокую истину:

Блажен, кто про себя таил
Души великие создания
И от людей, как от могил,
Не ждал за песни воздаянья!¹

Статья Надеждина не обнаруживает большой проницательности в оценке пушкинской трагедии и, как отметил еще Белинский, в значительной степени была продиктована различными дипломатическими соображениями. В еще большей степени эта критическая беспринципность сказалась на литературном поведении Булгарина, непосредственно отражавшего в своих рецензиях на Б. Г. состояние своих личных отношений с Пушкиным. Выше были приведены замечания Булгарина, относящиеся к отдельным отрывкам из Б. Г., неизменно хвалебные и даже восторженные. Между этими замечаниями и появлением отдельного издания Б. Г. лет 1830 год, который ознаменовался ожесточенной борьбой между пушкинским лагерем и всей остальной тогдашней журналистикой, в особенности же — между Пушкиным и Булгариным. Булгарин мстил Пушкину бессмысленно злобной рецензией на VII главу „Евгения Онегина“ и собирался повторить удар в форме отзыва на Б. Г. Но месть была осуществлена не сразу. 17 июня в „Северной Пчеле“ появилась следующая заметка о Б. Г.:

„Творение первоклассного поэта, обращающего на себя внимание отечественной и иностранной публики, достойно подробного, основательного, во всех отношениях обдуманного разбора, а на это надобно время: вот почему мы донныне не печатали рассмотрения сего нового блистательного произведения. Один просвещенный любитель литературы доставил нам на сих днях разбор Бориса Годунова; но как статья его вышла весьма пространная, и заняла бы в Северной Пчеле несколько номеров сряду, то мы решились напечатать ее в Сыне Отечества. Начало ее появится в 24 книжке сего журнала“.² Здесь

¹ Стр. 573—574. Надоумко цитирует стихи Пушкина („Разговор книгопродавца с поэтом“) с двумя ошибками.

² „Северная Пчела“, 1831, № 133 (среда, 17 июня), стр. 1.

имеется в виду действительно очень пространная статья В. Плаксина, о которой будет сказано ниже. В № 167 „Северной Пчелы“ (28 июля) помещена очень суровая рецензия на упоминавшийся выше „Разговор“ о Б. Г. В защиту Пушкина в этой рецензии не говорится ничего — осуждается только невежество автора „Разговора“: „Положим, — пишет рецензент „Северной Пчелы“, — что никому практикующему учителю российской словесности, как ни были бы ограничены его теоретические и практические сведения, нельзя запретить судить о поэте современном, ибо знаменитость сего поэта может быть оправдана потомством, но может быть и отринута; по крайней мере не позволительно с такими слабыми средствами хотеть быть судьей гениев великих, Шекспира, например“ (стр. 2). Удар, отчасти подготовленный недоброжелательной фразой в рецензии на собрание сочинений Веневитинова,¹ разразился только в № 266 „Северной Пчелы“. Здесь помещена рецензия на книгу „Russische Bibliothek für Deutsche von Karl von Knorring“, Reval, 1831, в которой содержится между прочим немецкий перевод Б. Г., принадлежащий Кноррингу. Под видом оценки немецкого перевода Б. Г. рецензия содержит грубо издевательскую оценку самой трагедии Пушкина. Рецензия подписана буквой Θ, т. е. первой буквой имени Булгарина. Вот что писал Булгарин:

„Перевод весьма близок к подлиннику. С нетерпением ожидаем приговора немецкой ученой критики о характерах и завязке сего произведения нашего поэта. Мы уверены, что в некоторых частях немецкие критики будут к автору благосклоннее, нежели образованные русские читатели, знакомые с историею России. Так, например, немцам не покажется странным, что богомольный русский царь 17 столетия, примерный муж и отец, известный чистотою нравов, в мучениях совести, сравнивает свою участь с любовными утехами.

Шестой уж год я царствую спокойно²...

В устах какогонибудь рыцаря Тоггенбурга эти слова имеют силу и значение: но в устах русского царя, Бориса Годунова, это анахронизм! В 17 веке, после царствования благочестивого Феодора Иоанновича, в обществах, из коих исключен был женский пол, не знали и едва ли помышляли о мгновенных обладаниях! Но эта верная черта тогдашних нравов ускользнет от немецких кригиков, и велеречивый Борис Годунов, скончавшийся, по истории, скоропостижно от кровоизлития (hémorragie) и рассуждающий, как книга, на смертном одре, будет весьма занимателен для немцев (...). Может быть немецкие критики, вообще люди ученые и начитанные, найдут в русском произведении некоторые знакомые места; но это не может уронить достоинства целого. — Так, например, в сцене Бориса с князем Шуйским нельзя не вспомнить знаменитой сцены из Разбойников Шиллера, когда испуганный Франц Моор, рассказывая слуге своему Даниелю ужасный сон, ввергнувший его в исступление, хочет, чтоб Даниель смеялся над сим ужасным сновидением“.³ „Памят-

¹ В № 75, стр. 3: „Статья <Веневитинова> на французском языке, об отрывке из Бориса Годунова, есть плод приязни и угождения“.

² Опускаем цитату, кончающуюся стихом „Уж охладев скучаем и томимся“.

³ Приводится цитата из „Разбойников“. См. об этом ниже.

дливые критики, занимающиеся английскою словесностию, могут найти несколько живописных сцен в Борисе Годунове, также знакомых им прежде. Так например: сцена в лесу между Самозванцем и наперсником его, Пушкиным, припомнит сцену в *Lady of lack* В. Скотта,¹ а Самозванец, засыпающий в лесу, склоня голову на седло, после неудачной битвы, есгь картина из Мазепы Бейрона. Но за то иностранцы не почувсвгуют так сильно превосходной речи Курбского на рубеже России, сцены патриарха с игуменом, после бегства из Москвы расстригл, сцены юродивого, которые истинно народны и в полном смысле превосходны“. Далее заявляется, что Б. Г. „не есть лучшее произведение“ Пушкина и не может дагь иностранцам точного понятия „о том небесном пламени, которое согревало юную душу нашего поэта в часы свободных, непринужденных вдохновений“.² Булгарин просит Кнорринга „при выборе сочинений русских обращать внимание не на имена, а на вещи“.²

Длинная педантская статья Плаксина в „Сыне Отечества“, растянувшаяся на четыре номера журнала (№ № 24, 25-26, 27 и 28) в целом отзывается о Б. Г. также очень неблагоприятно. Исходя из мысли, что в России мнения литературные еще не совсем установились“ и находягся „как бы в каком-то брожении,“ Плаксин существенным признаком драмы считает „известные *единства*, без когорых нельзя держать в непрерывном напряжении душу зрителя и направлять его чувствования“. Три традиционные единства, вместе с четвертым — единством характеров — сливаются для Плаксина в общее единство действия, которое не допускает быстрых перебросок действия с одного места на другое и продления действия „на несколько возрастов человека“. Само собою разумеется, что Б. Г. с этой точки зрения Плаксина не удовлетворяет. Вот выдержки из статьи Плаксина, характеризующие его общее мнение о Б. Г.: „Действие драмы не имеет ни единства, ни полноты; ибо сначала действующая сила содержится в Борисе, а с четвертой сцены все принимает другой вид: действие происходит из Самозванца, так, что Бориса уже нет, а драма все еще идет. Множество совершенных картин, которые хотя мастерски отделаны, не имеют здесь никакой цели, и нимало не способствуют ходу целого; например: разговор патриарха с игуменом, превосходно изображая важную духовную особу того времени, нисколько не развивает общего действия. Следующая за тем сцена, в которой два стольника превратно изображают царя, а сей, хотя довольно верно, но совершенно не у места описывает характер народа — есть лишняя. Бал у Мнишека и следствие оногo — свидание у фонгана, не имеют ни малейшей связи ни с предыдущим, ни с последующим, и проч.“. „С одной стороны излишество или неуместное введение случаев, не имеющих ничего драматического, с другой — опущение необходимых для сообщения характера действию, для возбуждения участия, и третие, как следствие того и другого — недостаток связи в ходе целого, представляют драму в отрывках, заставляюг беспрепятственно переселяться с одного места на другое без всякой нужды. Это кочевание происходит от того, что поэт выбирает места, которые

¹ Поэма В. Скотта „Дама озера“. Булгарин ошибочно пишет „of lack“ вместо „of the lake“.

² „Северная Пчела,“ 1831, № 266, стр. 2—4.

совсем неспособны развить действие, а иногда место прямо противоречит действию“.¹

В. К. Кюхельбекер, который относился к Б. Г. далеко не восторженно, записал в своем дневнике 26 июня 1834 г.: „Разбор «Бориса Годунова», который сегодня прочел я в «Сыне Отечества» из рук вон: Diese Kritik ist unter aller Kritik“.² На следующий день Кюхельбекер записал в своем дневнике: „Есть в «Сыне Отечества» еще разбор «Бориса Годунова», который лучше разбора, сочиненного г. Плаксиным, — автор некто Средний Камашев. Главный упрек Камашева Пушкину, что предмет поэтом обработан слишком поверхностно, — к несчастию справедлив“.³ Здесь имеется в виду статья, появившаяся в № № 40 и 41 „Сына Отечества“ за 1831 г., написанная Иваном Средним-Камашевым, писателем по историческим вопросам. Эта статья не только лучше разбора Плаксина, но и вообще принадлежит к числу наиболее содержательных отзывов современников о трагедии Пушкина. Серьезность тона Камашев обнаруживается уже в том, как он оценивает журнальные отклики на Б. Г.: „По нашему мнению, — пишет Камашев, в Северном Меркурии и Колокольчике, — не во гнев гг. издателям их, о Борисе Годунове напечатаны совершенные нелепости; напечатано что-то дельное, но вместе с тем, как будто нарочно нелепое, увертливое, шумливое в 4 нумере Телескопа, и наконец что-то благонамеренное, но неопределенное, к сожалению, не конченное, в Литературной Газете“.⁴ Камашев хочет „оправдать Пушкина от напраслины, которую взводят на него некоторые из его читателей“, и протестует против мнения, будто Пушкин „уронил себя“ в Б. Г. Разделяя взгляд многих своих современников, Камашев говорит, что „Пушкин никогда не был литературным гением, разумея под этим словом лицо, подобное Данту, Шекспиру, Байрону, Гете“. Пушкин — лишь первый в России, он „маленький Дант, Шекспир, Байрон, Гете в тесном кругу русской литературы.“ Подобно тому, как в прежних своих произведениях Пушкин „не был вполне самостоятельным“, и Б. Г. „также образовался под влиянием чуждых элементов“. Камашев безусловно не прав, если хотел этим указать на подражательный характер трагедии Пушкина. Но он совершенно правильно характеризует ту общеевропейскую идейную атмосферу, в которой возник Б. Г. Камашев пишет: „В последнем периоде европейской литературы, еще со времени Гердера, затлилась мысль об историческом направлении века, Шлегель развил ее: следствием этого был Шекспир, освобожденный из-под двух-вековых наростов пыли, Шекспир возвеличенный, прославленный. С другой стороны Вальтер Скотт явился с своими романами; все принялись за летописи. Гете, хотя не непосредственно, но также способствовал развитию этого духа, который нашел себе опору даже в современной философии. Таким образом История сделалась чистым языком судеб для слуха современников; ее пыльные свитки ожили, и хроники обратились в источник поэзии. Человек

¹ „Сын Отечества“, 1831, № 25—26, стр. 281—284.

² Т. е.: „эта критика ниже всякой критики“. См. „Дневник В. К. Кюхельбекера“, Л., 1929, стр. 197.

³ „Дневник В. К. Кюхельбекера“, стр. 197.

⁴ „Сын Отечества“, 1831, № 40, стр. 100—101. О рецензии в „Литературной Газете“ см. ниже.

последних столетий, увлеченный романтизмом времени, нашел для себя новую жизнь в языке событий, в движении царств и поколений, жизнь, непосредственно вытекающую из источника духа, являющегося в образах народов, законодателей, героев, с особыми обычаями, особыми мыслями и чувствами; ибо привязанность ко всему историческому есть действительно порождение романтизма. (. . .) И так это-то историческое направление века, которого ведаи проникли во все края Европы, о котором мы слышали и от Шеллинга и от И. В. Киреевского, породило, между прочим, и Трилогию Вите,¹ и Кромвеля, и Нельские вечера, и, наконец, Бориса Годунова". По словам Камашева, Пушкин не ошибся, взяв темой своей трагедии „один из самых важных периодов русской истории". „Но скажут: для чего эта драматическая форма? для чего это смешение прозы и стихов? для чего эти скачки от царских палат до корчмы на литовской границе"? Камашев и на эти вопросы, больше всего, как мы видели, смущавшие современников Пушкина, находит свой оригинальный ответ: „Все сие доказывает только, пишет Камашев, что Пушкин постиг мысль, пробудившую поэтический талант его. Яркости цветов, жизни хотел он — и потому старался соблюсти эту цель и в самом образе рассказа! — Постоянно имея в виду Бориса Годунова, которого он выбрал как один из первых узлов русской истории, он должен был выставить его в одежде своего времени — и складки этой одежды сквозят во всех сценах его стихотворения, начиная от пированья бродяг монахов до пастырского негодованья патриарха. Поэт имел в виду (. . .) лицо из отечественной истории, окруженное предметами, напоминающими дух того времени, и поэтому в мелочах своих имеющими историческую для нас занимательность; он хотел пробудить в нас эстетическое чувство сознанием исторической жизни нашей (. . .) Кто ж упрекнет тем, что значение пьесы не отразилось в изящной ее отделке? (. . .) Идея Бориса Годунова есть идея более полная, нежели какая-либо из других идей Пушкина. Прежде игривый, искусный в схватывании разительных оттенков, с запасом поэтического пламени, но необузданный, ветренный, всегда восхищенный первым порывом, первым впечатлением, сделанным на его душу, всегда нетерпеливый в излиянии своего чувства, он не хотел, может быть не мог заниматься ни чем, требующим соображений, глубокой внимательности, и не минутной вспышки, но постоянного пламени. Правда, он был и тогда прелестен: его фонтаны и цыганские таборы, его китайская архитектура Онегина очаровательны — и, что *главное*, понятны для каждого. Но в Борисе Годунове он хочет быть художником, предпринявшим создать произведение, достойное зрелого таланта, произведение, более значительное; он хочет удовлетворить здесь не одностороннему вкусу дикой толпы, но всем многообразным требованиям эстетической критики. И в этом-то с одной стороны заключается даже причина, что толпа не узнала Пушкина в лучшем его произведении"²

Но и сам Камашев не до конца удовлетворен этим лучшим произведением Пушкина, который, по словам Камашева, „не развил достаточным образом

¹ Трилогии Вите Камашев посвятил специальную статью, в которой более подробно освещает свою мысль об „историческом направлении века". Эта статья напечатана в „Атенее", 1830, № 2, январь; подпись: *И. Ср. — К.*

² „Сын Отечества", 1831, № 40, стр. 105—108.

своей богатой мысли в Борисе Годунове". Камашев подвергает трагедию Пушкина суду с трех точек зрения: 1) с точки зрения адекватной передачи смысла событий, изображаемых в драме, 2) с точки зрения характерности действующих лиц и 3) с точки зрения исторического колорита. Только в последнем отношении Пушкин, по словам Камашева, „само совершенство“: „Никто до сих пор из наших поэтов не умел с таким искусством и силой списывать предметы, как он; ибо Пушкин, собственно, поэт природы <...> В Борисе Годунове, как в художественной панораме, вы видите весь дух того времени, все значение тогдашней Руси“ (№ 41, стр. 177). Но в первом и во втором отношении Пушкин „выполнил мысль свою образом более поверхностным“, чем надлежало бы. Камашев считает, что Пушкину не удалось показать „биение пульса народной жизни того времени“: „Событие развивается вяло, неясно, сцены взяты не такие, каких ожидал бы читатель, — по большей части они все весьма незначительны; от зоркого взгляда сочинителя ускользнули те черты, в когорых это событие блестит всей своей поэзией. Мы самого Бориса почти не видим <...> Самозванец, второе лицо, вторая пружина к развитию события, также разыгрывает довольно дурно историческую роль свою <...> Роль Самозванца вообще слишком растянута, много сцен совсем лишних, несколько не входящих в состав главных моментов происшествия, и замечание Телескопа в этом случае вполне справедливо, что *Самозванец совершенно заслоняет Бориса* <...> Где ж поэзия события? Она исчезла в стихотворении Пушкина, и вот почему, прочитав Бориса Годунова, восхищаясь каждою отдельною сценою, остаешься недоумен целым; весь состав стихотворения какой-то легкий, недокоченный очерк, намек на что-то; но это что-то, когорое и есть собственно поэзия события, остается невысказанным“ (№ 40, стр. 113). В этих, более тесных пределах, по мнению Камашева, все действующие лица Б. Г., за некоторыми исключениями (к числу их Камашев относит целиком образ Марины Мнишек), обрисованы Пушкиным превосходно, но в них нет „признаков глубокой поэзии“. „Борис Годунов, — заключает Камашев, — по мысли своей, стоит выше других сочинений Пушкина, хотя и не удовлетворяет вполне разнообразию родившихся при том требований относительно отделки; наконец Борис Годунов есть Онегин, Онегин высшего объема, в котором рисуются черты народной жизни точно так, как в Евгении Онегине вы видите черты жизни частной“ (№ 41, стр. 179). Из частных недостатков, отмечаемых Камашевым в Б. Г., интересно отметить его указание на „излишний лиризм“ и на „чрезмерную иногда склонность рассуждать“ героев трагедии (напр. Пимен) и на „отзвуки ходульной поэзии отцов-классиков“ в сцене „Краков. Дом Вишневецкого“ (№ 4, стр. 170—176).

Безусловно положительных отзывов о Б. Г. было очень мало. Кроме приведенного выше отзыва Яковлева в „Санкт-Петербургском Вестнике“, к числу этих отзывов относятся, во-первых, две небольшие рецензии в „Дамском Журнале“, из когорых одна принадлежит издателю журнала Шаликову, а другая — Сергею Глинке. Для этих обоих отзывов характерна полная солидарность с Пушкиным в вопросе о жанре. Так, Шаликов писал: „Прочитавши *Бориса Годунова* в другой раз, уразумеешь и почувствуешь достоинство сего необыкновенного творения. Оно не подходит под обыкновенные вопросы о роде,

о форме и проч. и проч. Нет! на нем лежит особенная, или, лучше сказать, собственная печать, подобная Микель-Анджеловой печати на бессмертном куполе знаменитого римского храма — печать таланта неустранимого, всемогущего“. Считая трагедию Пушкина творением, достойным памяти Карамзина, которой оно посвящено, Шаликов заявляет, что когда Лашоссе ввел во французский театр новый род комедии — *comédie mixte* — под именем драмы, то критики сначала смотрели на нее, как на искажение искусства. Но впоследствии „все европейские театры приняли *драму* в свои объятия“. Так и Б. Г. Пушкина „будет началом новой классификации“.¹ В статье Глинки, написанной в форме диалога, также указывается на необязательность подведения Б. Г. под освященные традицией роды словесности. В ответ на вопрос собеседника: „К какому разряду, к какому роду словесности принадлежит Борис Годунов?“ — Глинка отвечает: „Не знаю. Это тайна А. С. Пушкина. Он не назвал произведения своего ни трагедией, ни драмой и никаким известным именем, относящимся к драматическим сочинениям. Но дело не об имени, а о том: видите ли вы старину; видите ли те лица, которые тогда действовали; слышите ли вы их речи? прошедшего нельзя переименовать. Следственно: если Пушкин силою очарования так увлек вас в прошедшее, что вы на время забыли настоящее; то он, как мне кажется, достиг цели своей (...). Свободные искусства потому названы свободными, что они позволяют наслаждаться тем, что кому нравится, а откладывать в сторону то, что заставляет зевать“. Цитируя далее Паскаля: „У сердца есть такие доводы, которых ум не понимает“, Глинка заключает: „Вот вся тайна *романтизма*“.²

Наконец, появились также две рецензии, исходящие от кругов, находившихся в тесной идеологической близости к Пушкину — рецензии Дельвига и Ивана Киреевского. Но обе эти рецензии произвели мало впечатления, чему способствовали и внешние обстоятельства. Рецензия Дельвига, вследствие смерти ее автора, осталась незаконченной. Рецензия Киреевского появилась только спустя целый год после выхода Б. Г., при чем Киреевский также не успел в ней сказать всего, что хотел, так как журнал, в котором напечатана его статья, „Европеец“, был закрыт за „вредное направление“. Рецензия Дельвига, начало которой напечатано в №№ 1 и 2 „Литературной Газеты“ 1831 г.,³ была хронологически первым откликом на Б. Г.

Дельвиг успел высказаться лишь по вопросу о жанре и дать характеристику образа Бориса Годунова. По первому вопросу Дельвиг пишет: „Некоторых чересчур любопытных читателей и двух-трех журналистов занимает важная мысль: к какому роду должно отнести сие поэтическое произведение? Один называет его *трагедией*, другой *драматическим романом*, третий *романической драмой*, и так далее. К чему приведет их разрешение сей задачи? Не к познанию ли, по каким правилам судить новое сочинение? Назовите его

¹ „Дамский Журнал“, 1831, № 6, стр. 94—95.

² „Дамский Журнал“, 1831, № 10, стр. 153—154: „Разговор о Борисе Годунове А. С. Пушкина“. „Разговор“ подписан псевдонимом С. Глинки: *Мечтатель*.

³ В конце статьи в № 2 сказано: „Окончание в след. №“, но оно не появилось.

как хотите, а судите его не по правилам, но по впечатлениям, которые получите после долгого внимательного чтения. Каждое оригинальное произведение имеет свои законы, которые нужно заметить и объявить, но единственно для того, чтобы юноши, учащиеся поэзии, и люди, не живо чувствующие, легче могли понять все красоты изящного творения. Воображать же, чтобы законы какой-нибудь поэмы, трагедии и проч. были непременимыми мерилami пьес, после них написанных, и смешно и недостойно человека мыслящего. Пора убедиться нам, что человек, как бы учен ни был, сколько бы правил ни знал, но не имеющий поэтического таланта, ничего не обыкновенного не напишет. Сколько французов, сколько русских слепо верили в правила французской драматургии; и что же они написали? Ничего, чтобы можно было читать после Расина, который не по трем единствам читается и перечитывается, а почему-то иному, чего к несчастью и недостает ученым его подражателям“ (№ 1, стр. 8).

По мнению Дельвига, Б. Г. „беспорно должен стать выше прочих произведений А. С. Пушкина“. Дельвиг смотрит на Б. Г. как на произведение, знаменующее собою зрелость Пушкина, переход „от поэзии воображения и чувств к поэзии высшей, в которой вдохновенное соображение всему повелитель“. Слово забывая, что Б. Г. написан гораздо раньше „Полтавы“, Дельвиг считает „Полтаву“ переходным моментом в эволюции, пережитой Пушкиным от „Кавказского Пленника“ к Б. Г., при чем считает ошибкой, что Пушкин облек свой замысел „Полтавы“ в форму „лирическую“, а не драматическую: „Мы готовы утвердительно сказать, пишет Дельвиг, что драма: *Полтава* не уступила бы драме, нами разбираемой“. Далее Дельвиг доказывает, что в трагедии Пушкина строго соблюдено единство действия, „сие условие, предписанное искусству самой природой“, и что образ царя Бориса подчиняет себе все детали трагедии. Об образе Бориса Дельвиг пишет: „Характер Бориса чрезвычайно заманчивый в самой Истории, только в вялом романе *Дмитрий Самозванец*¹ выставленный бледным и безжизненным, не только выдержан нашим поэтом, но еще как будто помощью увеличительного стекла придвинут к нам. Мы видим самые тайные изгибы сердца его и везде признаем подлинность нами видимого. Пушкин в минуту восторга, кажется, снова пережил всю жизнь этого самозванного Эдипа нашей истории и ни одной строкой, ни одним словом нас не разочаровывает“. Самую трагедию Годунова Дельвиг сводит к мукам совести великого человека, совершившего преступление и понимает ее только в психологическом смысле.²

Мнение И. В. Киреевского о Б. Г. изложено в первой главе его „Обзора русской литературы за 1831 г.“,³ Статья Киреевского, представляющая собою незаурядное явление в тогдашней критике, интересна тем, что ставит

¹ Булгарина.

² „Литературная Газета“, 1831, № 2, стр. 15—16.

³ „Европеец“, 1832, № 1, стр. 106—115. Эта глава обозрения Киреевского заканчивается так: „Мы еще воротимся к трагедии Пушкина, когда будем говорить о русской литературе вообще“. В № 2 продолжения статьи Киреевского нет, а № 3 „Европейца“ уже не вышел. Статья перепечатана в собраниях сочинений Киреевского: „Собр. соч.“, 1861, т. 1, стр. 88—94, и „Собр. соч.“, 1911, т. II, стр. 42—46.

вопрос об оценке Б. Г. в связь с общей оценкой развития русского просвещения. „Каждый народ, имеющий свою трагедию, — пишет Киреевский, — имеет и свое понятие о трагическом совершенстве. У нас нет ни того, ни другого“. На вопрос о том, какая трагедия нужна русской литературе, „критик и публика могут отвечать только отрицательно; прямой ответ на них принадлежит поэту. Ибо ни в какой литературе правила вкуса не предшествовали образцам. Не чужие уроки, но собственная жизнь, собственные опыты должны научить нас мыслить и судить“ (стр. 106—107). Появившиеся в течение 1831 г. разборы Б. Г., по словам Киреевского, лучше всего подтверждают его мнение о полной несамостоятельности русской критики и русского просвещения: „Эта привычка смотреть на русскую литературу сквозь чужие очки иностранных систем до того ослепила наших критиков, что они в трагедии Пушкина не только не заметили в чем состоят ее главные красоты и недостатки, но даже не поняли в чем состоит ее содержание“ (стр. 110). Сам Киреевский видит основное содержание трагедии Пушкина, придающее ей единство, в том, что в ней „все лица и все сцены развиты только в *одном отношении*: в отношении к последствиям царубийства“. „Тень умерщвленного Димитрия царствует в трагедии от начала до конца, управляет всем ходом событий, служит связью всем лицам и сценам, расставляет в одну перспективу все отдельные группы, и различным краскам дает общий тон, один кровавый оттенок“ (стр. 111). „Большая часть трагедий, особенно новейших, имеет предметом дело совершающееся, или должствующее совершиться. Трагедия Пушкина развивает последствия дела уже совершенного, и преступления Бориса является не как действие, но как сила, как мысль, которая обнаруживается мало по малу, то в шопоте царедворца, то в тихих воспоминаниях отшельника, то в одиноких мечтаниях Григория, то в силе и успехах Самозванца, то в ропоте придворном, то в волнениях народа, то наконец в громком ниспровержении царствовавшего дома“. По мнению Киреевского, такой метод развития трагической темы более свойственен античной трагедии, чем европейской (стр. 113). Поэтому-то трагедия Пушкина и осталась непонятной для большинства. „Я говорю это, — заключает Киреевский, — не как упрек публике; но как *факт*, и более как упрек поэту, который не понял своих читателей. Конечно в Годунове Пушкин выше своей публики, но он был бы еще выше, если бы был общепонятнее. Своевременность столько же достоинство, сколько красота, и Прометей Эсхила в наше время был бы анахронизмом, следовательно ошибкою“ (стр. 113—115).¹

Не смотря на эту высокую оценку пушкинской трагедии, Киреевский, так же как измученный разыгрывавшейся в это время своей борьбой с III отделением Дельвиг, не сумел противопоставить общему хору отрицательных

¹ Для того, чтобы была понятна мысль, заключающаяся в последних словах Киреевского, приведем следующее место из вступительной части его обзора: „Увидим ли мы счастливый успех произведения бездарного? Мы порадуемся ему, предполагая, что самая необразованная часть русских читателей начинает быть публикою и следовательно просыпается от своего умственного бездействия. Услышим ли мы жалобы на то, что книги без достоинства расходятся не только успешно, но еще успешнее книг с достоинством, — мы порадуемся вдвое, видя, что нам готовится в будущем еще больше людей просвещенных, нежели сколько мы имеем теперь“ („Европеец“, № 1, стр. 104).

и снисходительных отзывов на Б. Г. сколько-нибудь веской и авторитетной точки зрения. Пушкин с любопытством ждал отзыва из другого лагеря своих друзей, от Катенина. Но отзыв этого единственного из „русских Шлегелей“, который, по словам Пушкина, „знал свое дело“, должен был бы очень больно разочаровать Пушкина, если бы дошел до него. В письме к неизвестному адресату, требовавшему от него обстоятельного отзыва о Б. Г.,¹ Катенин писал: „Во многих подробностях есть ум без сомнения, но целое не обнято; я уж не говорю в драматическом смысле; оно не драма отнюдь, а кусок истории, разбитый на мелкие куски, в разговорах; и в этом отношении слишком многого недостает. Следовало сначала Бориса показать во всем величии; его избрание, клятва в церкви сорочкой делиться с народом,² общий восторг, бегство татар, убоявшихся одного вида русской рати, богатые запасы — и ничто не тронуло; напротив, первое появление царя сухо, а второе шесть лет спустя уже тоскливое: в летописях более поэзии. Патриарх рассказывает чудо, сотворенное новым угодником углицким, и курсивом напечатано: Годунов несколько раз утирается платком: немецкая глупость, мы должны видеть смуту государя-преступника из его слов, или из слов свидетеля, коли сам он молчит, а не из пантомимы в скобках печатной книги <..> Самозванец не имеет решительной физиономии; опять лучшая, по истории, сцена, где он, больной, на духу солгал и выдал себя за Дмитрия, пропущена; пособия, полученные в Польше, не показаны; все темно, все недостаточно; признание Марине в саду — глупость без обиняков. <..> Словом, все недостаточно, многого нет, а что есть, так esquissé,³ что надобно наперед историю прочесть, а кто давно не читал и позабыл, драмою сыт не будет <..> Вообще, по напечатанному для образчика в журнале разговору Пимена и Григория я ожидал (конечно не трагедии, которой и в помине нет), а чего-то если не для изящного чувства, по крайней мере, для холодного рассудка более значительного, нежели, что вышло; надеялся на творение зрелое, а теперь оно мне кажется ученическим опытом: мало достоинств, большой красоты ни одной, плана никакого, даже недосмотры: царь не знает ничего о самозванце до вести Шуйского, что он уже у Сигизмунда, и тут учреждает заставы: а мы их видим учрежденные до побега Гришки, NB по указу царя“.

Далее Катенин резко критикует рецензию Дельвига на Б. Г., приняв на свой счет слова Дельвига об ученых, но лишенных поэтического таланта писателях, которые несмотря ни на какие „правила“, все равно ничего хорошего не напишут. Возвращаясь к Б. Г., Катенин продолжает: „Рассказ о прозрении пастуха точно хорош; он и беседа инока летописца с Григорием, по моему мне-

¹ Это письмо опубликовано А. Станкевичем в сборнике „Помощь голодающим“, издание „Русских Ведомостей“, М., 1892, стр. 253—258. Письмо датировано 1 февраля 1831 г.

² Катенин имеет в виду факт, о котором Карамзин рассказывает так: „Царь, осененный десницею первосвященника, в порыве живого чувства как бы забыв устав церковный, среди литургии воззвал громко: «Отче, великий патриарх Иов! Бог мне свидетель, что в моем царстве не будет ни сирого, ни бедного» — и тряся верх своей рубашки, примолвил: «отдам и сию последнюю народу» (История Государства Российского, XI, 1824, стр. 21).

³ Т. е. „слегка очерчено“.

нию, только и возвышают книгу над Баррикадами 1830 г., брошюрой не знаю чьей, где в лицах последняя революция парижская, и которая вероятно в три дня написана;¹ о Пушкине же провозглашают, что он шесть лет пересматривал.² <...> Возвращаясь к *Борису Годунову*, желаю спросить: что от него пользы белому свету? qu'est ce qu'il prouve?³ На театр он нейдет, поэмой его назвать нельзя, ни романом, ни историей в лицах, ничем... Я его сегодня перечел в третий раз, и уже многое пропускал; а кончил да подумал: нуль“.

Лучшего мнения о Б. Г. был другой из друзей Пушкина — „архаистов“, В. К. Кюхельбекер. Но как далек был и Кюхельбекер от того, чтобы оценить трагедию Пушкина по достоинству, видно из следующей записи в его дневнике: „«Торкватто Тассо» Кукольника лучшая трагедия на русском языке, не исключая и «Годунова» Пушкина, который, нет сомнения — гораздо умнее и зреее, гораздо более обдуман, мужественнее и сильнее в создании и в подробностях, но за-то холоден, слишком отзывается подражанием Шекспиру и слишком чужд того самозабвения, без которого нет истинной поэзии“.⁴

8. ИСТОРИЧЕСКИЕ ИСТОЧНИКИ И СОЦИАЛЬНЫЕ ПРОБЛЕМЫ.

Современники Пушкина не сумели возвыситься в своих оценках Б. Г. до литературной и идейной высоты пушкинской трагедии. Но основой круг вопросов, возбужденных трагедией Пушкина перед современной ему русской литературой, намечается в перечисленных выше отзывах с достаточной определенностью. Эти вопросы — жанр Б. Г. и его драматургическая техника, зависимость от Карамзина как исторического источника, отношение Б. Г. к аналогичным явлениям мировой литературы и, наконец, место Б. Г. в творческой эволюции самого Пушкина. Последний пункт не может не обратить на себя серьезного внимания. За самыми незначительными исключениями, современники Пушкина, писавшие о Б. Г., видели в Б. Г. какой-то новый этап литературной деятельности Пушкина, наделенный к тому же положительными признаками творческой зрелости. О *зрелости* Б. Г. говорится даже и в отрицательных отзывах. И действительно, работа над Б. Г. была связана с очень важным переломным моментом в жизни Пушкина. В разгар работы над своей трагедией, в июле 1825 г.,

¹ По разъяснению Б. В. Томашевского, здесь имеется в виду книга: „Les Barricades de 1830, scènes historiques, publiées par P. Emile Debraux“, P., 1830, являющаяся одним из многочисленных в то время подражаний упоминавшейся выше трилогии Л. Вите. Дебро — автор популярной во Франции и России песенки „Т'en souviens-tu, disait un capitaine“, которую пародировал Пушкин в так наз. „Рефугации Беранжера“ („Ты помнишь ли, ах, ваше благородье“).

² Сноза намек на рецензию Дельвига, где сказано: „Это не произведение, писанное с единственным намерением поскорее окончить и получить за оное деньги, опять с тою же мыслию приняться за новое денежное предприятие. Нет, еще в 1825 году Борис Годунов был написан, а только в 1831 вышел из печати“ („Литературная Газета“, 1831, № 1, стр. 7—8). Из изложенной выше истории текста Б. Г. видно, что Пушкин в течение этих шести лет пересматривал текст своей трагедии не часто, и что во всяком случае не этими пересмотрами объясняется задержка опубликования трагедии.

³ Т. е. „что он доказывает“?

⁴ „Дневник В. К. Кюхельбекера“, Л., 1929, стр. 233.

Пушкин писал Раевскому: „Я чувствую, что мои духовные силы достигли полного развития, я могу творить“. Во время пребывания в Михайловском Пушкин расстается с литературными увлечениями своей молодости и одновременно с той манерой жизненного поведения, которая им соответствовала. Приходила к концу эпоха крупных исторических потрясений, свидетелем которых Пушкин был в молодости. Итоги этих событий не могли не поколебать несомненно искренний, но не достаточно зрелый либерализм Пушкина. Завершительный удар, разразившийся после 14 декабря 1825 г., переживался Пушкиным очень тяжело, но идейно он уже заранее должен был быть подготовлен к тому, чтобы обладать возможностью взглянуть на эту трагедию „взглядом Шекспира“ (письмо к Дельвигу в феврале 1826 г.). Пушкин читал Шекспира в Одессе и продолжал читать его в Михайловском. Исторические хроники Шекспира, с их широкой постановкой больших социальных и политических проблем, где автор не навязывает своей аудитории узких моральных тенденций и заставляет своих героев и события говорить самих за себя, подсказывали Пушкину не только разного рода аналогии с политическими событиями современной ему эпохи, но и определенную точку зрения, *позицию историка*, к которой его несомненно подводило и его собственное развитие. Позиция историка послужила исходным пунктом для развития самосознания Пушкина. Пушкин пытается уяснить себе свое собственное социальное и историческое положение. Для этого надо было научиться смотреть на жизнь в перспективе, хотя бы временно отойти в сторону от текущего момента и оглядеться. Так возникает идеальный образ летописца, который „спокойно зрит на правых и виновных“ и пр.

Разумеется этот идеальный образ не помешал Пушкину проявить свое собственное понимание избранной им темы. Да и сам Пимен изрекает свой приговор над Борисом достаточно недвусмысленно. Историческая позиция, на которой теперь оказался Пушкин, вовсе не должна отождествляться с абсолютной бесстрастностью и отрешенностью от действительности. Об этом правильно писал Анненков: „И не то, чтобы Пушкин сделался равнодушен к вопросам своего времени и удалился от них на высоту педантического толкования их, без желания участвовать в их разрешении; он только освободился от либеральной фразы, от стереотипных приемов, так сказать, вольнодумства“.¹ В Б. Г. политический смысл перестает быть внешним агитационным привеском к романтической музе Пушкина, а раскрывается в самом ходе изображаемых событий, в самом развитии изображаемых характеров. Таким образом, объективная позиция летописца не только не была для Пушкина равносильна безучастности к жизни, а, наоборот, была условием осмысленного и сознательного отношения к ней. Это было не решение вопроса, а только средство для его решения.

Образ летописца важен для понимания не только связи между работой Пушкина над Б. Г. и формами развития его самосознания, но также и самих методов этой работы. Он же предопределил собою и отношение Пушкина к его главному источнику — к „Истории Государства Российского“ Карамзина.

¹ „Пушкин в Александровскую эпоху“, СПб., 1874, стр. 297.

Близкая зависимость Пушкина в Б. Г. от Карамзина долгое время комментировалась очень упрощенно. Люди, свободные от той степени пьзтета к Пушкину, которал связывала суждения позднейших поколений, порицали Пушкина за эту зависимость (Полевой, Белинский). Исследователи более позднего времени, стремившиеся ослабить „вину“ Пушкина, пытались доказать, что Пушкин пользовался не только Карамзиным, приводили два-три места из летописей и выписки из „Истории российской“ Щербатова, хотя излагаемые в них факты все равно должны были быть знакомы Пушкину по Карамзину.¹ Между тем сам Пушкин охотно указывал на свою зависимость от Карамзина, с которым он тем не менее никогда не сходилса в политических воззрениях. Карамзин в „Ист. Г. Р.“ был для Пушкина не столько политическим писателем, сколько именно *летописцем*. В 1826 г. Пушкин писал по поводу отношения общества к Карамзину: „Молодые якобинцы негодовали; несколько отдельных размышлений в пользу самодержавия, красноречиво опровернутые верным рассказом событий, казались им верхом варварства и унижения. Они забывали, что Карамзин печатал Историю свою в России; что государь, освободив его от цензуры, сим знаком доверенности некоторым образом налагал на Карамзина обязанность всевозможной скромности и умеренности. Он рассказывал со всею верностью историка, он везде ссылался на источники — чего же более требовать было от него?“ Еще отчетливее выражена эта мысль в статье об „Истории“ Полевого 1830 г.: „Карамзин есть первый наш историк и последний летописец... Нравственные его размышления своею иноческою простотою дают его повествованию всю неизъяснимую прелесть древней летописи“.

Пушкин, конечно, не был специалистом по исторической критике: в 20-х гг. XIX в. таких специалистов даже среди профессиональных историков было мало. Пушкин не мог знать, что окруженные для него ореолом „неизъяснимой прелести“ летописные источники, из которых Карамзин заимствовал легенду об убийстве Димитрия Иоанновича по приказу Бориса Годунова, на самом деле были клеветническими памфлетами, распространявшимися средой Шуйских после воцарения Василия Шуйского с вполне определенными агитационными целями.² Карамзин подбирал свой материал, конечно, с известной тенденцией, но с точки зрения Пушкина он добросовестно пересказал содержание этих собранных им документов, не задумываясь о возможности кри-

¹ См. И. Н. Жданов, „О драме А. С. Пушкина «Борис Годунов»“, „Сочинения“, т. II. СПб., 1907. На стр. 112 Жданов приводит следующее место из Щербатова: „Г. Миллер, последуя Петрею, говорит, что на самом побоище <г. е. в битве при Добрыничах> лошадь под самим Самозванцем была ранена, и он едва мог спастись от пленения“. „У Карамзина, говорит Жданов, нет известия об убитом коне самозванца“. Между тем у Карамзина читаем: „Но Самозванец был жив <...> он на раненом коне ускакал в Севск, и в ту же ночь бежал дальше в Рыльск“ („Ист. Г. Р.“ XI, 171, ср. в Б. Г. сцену „Лес“). Неверное утверждение Жданова повторено Морозовым, Ак, IV, стр. 179 прим., который тем не менее тут же приводит и соответствующую цитату из Карамзина.

² См. С. Ф. Платонов, „Древне-русские сказания и повести о смутном времени XVII века, как исторический источник“, 2 изд., М., 1913; М. Н. Покровский, „Русская история с древнейших времен“, т. II, 1933, стр. 14 и 17.

тики, — Пушкин добросовестно пересказал в фактической части своей трагедии Карамзина, как пересказал бы летопись, в которой он все равно нашел бы все те же факты. Это не означает еще полного совпадения в интерпретации исторического материала: „Историк, добросовестно рассказав происшествие, выводит одно заключение, вы другое, г-н Полевой никакого: *вольному воля*, как говорили наши предки“. Но непогрешимость и просоудшие „летописца“ остаются для Пушкина бесспорными.

Это превосходно иллюстрируется полемикой Пушкина против статьи Погодина в „Московском Вестнике“ 1829 г., в которой Погодин опровергал взгляд на Бориса Годунова как на убийцу Димитрия. В одном месте своей статьи Погодин указывает на то, что при описании антибоярского террора при Годунове, Карамзин предпочитает сомнительное летописное показание свидетельства приказных грамот, оговариваясь при этом: „если верить летописцу“. „Зачем же верить летописцу?“ — спрашивает Погодин. Такого рода сомнения Пушкину были совершенно несвойственны. Когда Погодин называет Чепчугова и Загряжского, которых будто бы Годунов подкупал для убийства Димитрия, *баснословными*, Пушкин на полях возражает: „Почему же, если об них упоминает *современная* летопись?“ Свое доверие к легенде о том, что Димитрия первоначально пыгались отравить ядом, Пушкин снова подтверждает ссылкой на летопись. Он пишет на полях слово: „Летописцы“, в качестве аргумента, против которого недействительны никакие возражения. Таким же *летописцем*, в объективной ценности показаний которого просто не приходит в голову сомневаться, был для Пушкина и автор „Ист. Г. Р.“ Это сказалоь не только в том, что Пушкин построил сюжет своей трагедии почти исключительно на материале X и XI тт. „Ист. Г. Р.“, лишь с некоторыми незначительными отступлениями от него. Гораздо существеннее, что между Б. Г. и „Ист. Г. Р.“ обнаруживается целый ряд самых близких текстуальных, иной раз почти дословных совпадений, так что автор приведенных выше цензурных „Замечаний“ на Б. Г. увидел в трагедии простой пересказ карамзинского текста. Ни одну минуту нельзя сомневаться в полной сознательности цитат из Карамзина: „Вот моя трагедия. . . но я требую, чтобы прежде чем читать ее, вы пробежали последний том Карамзина Она наполнена славными шутками и тонкими намеками, относящимися к истории того времени. . . Надо понимать их *sine qua non*“. Это Пушкин писал в письме к Раевскому от 30 января 1829 г., на которое смотрел как на материал для будущего предисловия к Б. Г. Таким образом, требование пробежать последний том Карамзина Пушкин был готов адресовать к читателю. Вряд ли можно сомневаться в том, что примечания, которыми Пушкин одно время хотел снабдить издание своей трагедии, должны были содержать многочисленные ссылки на Карамзина. О степени зависимости Пушкина от материала „Ист. Г. Р.“ можно судить по нижеследующему обзору.

Но предварительно отметим те немногие пункты, в которых Пушкин, в интересах развития драматического действия, отступает от прямых указаний Карамзина, пользуется отдельными местами в „Ист. Г. Р.“ как материалом для художественной фантазии или вообще выходит за рамки „Ист. Г. Р.“ в фактической части трагедии. Среди действующих лиц Б. Г. два лица являются

вымышленными — сын Курбского¹ и Афанасий² Матвеевич Пушкин (дядя Гаврилы Пушкина),³ Вольный шляхтич Собаньский,³ игумен Чудова монастыря, у Карамзина не фигурирующий, московский дворянин Рожнов в сцене „Севск“, поэт в сцене „Краков. Дом Вишневецкого“, служанка Марины Рузя в исключенной сцене „Уборная Марины“ и далее эпизодические и безымянные лица (сгольники, старуха, лица из народа) — созданы помимо Карамзина. Для Пимена Пушкин взял у Карамзина только имя. У Карамзина („Ист. Г. Р.“, XI, 127) рассказывается об иноке Днепров монастыря Пимене, который был вожатым Отрепьева при переходе московско-литовской границы. Кроме того, в выписке из так наз. „Сказания, еже содеяся“⁴ (XI, прим. 207), говорится об игумене Пимене, к которому Отрепьев, когда „нача изнемогати“, обратился с просьбой „да позволит ему прияти духовного отца“. В прим. 199 к XI т. „Ист. Г. Р.“ упоминается об „единой жене“, которая показала Отрепьеву и его спутникам путь к Чернигову. Эга „жена“ превратилась у Пушкина в хозяйку корчмы. Существенно изменена Пушкиным роль, принадлежащая в повествовании Карамзина Варлааму и Мисаилу. У Карамзина идет речь о двух чудовских иноках, священнике Варлааме и клирошанине Мисаиле Повадине, которые бежали из монастыря вместе с Отрепьевым (XI, 126) и сопровождали его в Литву, где Варлаам отрекся от Самозванца (XI, 140), а Мисаил действовал как его агент (XI, 141). В примечаниях Карамзин приводит и другие версии, по которым Варлаам и Мисаил сошлись с Отрепьевым только в дороге. Совершенно изменена роль Хрущова. Карамзин рассказывает, что Годунов послал Хрущова к донским казакам с целью разубедить их в том, что Самозванец является подлинным царевичем. Казаки схватили Хрущова, заковали его в цепи и привезли к Самозванцу. „Хрущов, представленный ему в цепях, взглянул на него... залился слезами и пал на колена, воскликнув: «вижу Иоанна в лице твоём: я твой слуга навеки». (XI, 145). После этого Хрущова

¹ У Курбского был сын Димитрий, родившийся в Польше в 1582 г. (см. „Русский Биографический Словарь“, т. Кнаппе—Кюхельбекер, стр. 593—594), но Карамзиным он не упоминается, в России не бывал и в событиях Смутного времени не участвовал. В „Северном Архиве“, 1824, № 19, стр. 1—6, помещена статья Калайдовича „Записка о выезде в Россию правнуков кн. Андрея Михайловича Курбского“ (возвращение правнуков Александра и Якова). Эга статья могла натолкнуть Пушкина на мысль вывести потомка Курбского, в лице которого „кровь“ этого феодального бунтаря „с отечеством мирится“.

² П. И. Бартенев в статье „Род и детство Пушкина“ („Отечественные Записки“, 1853, т. 91, № 11, отдел II, стр. 4) считал, что Афанасий Пушкин в Б. Г. является изображением Остафия Михайловича Пушкина, „живого свидетеля грозного Иоаннова царствования“. „По ошибке самого Пушкина, — писал Бартенев, — или по недосмотру издателей, он назван Афанасием“. Здесь нет ошибки ни Пушкина, ни издателей. Остафий Пушкин был в 1601 г. сослан Годуновым в Тобольск, где и умер в 1603 г., так что он не мог принимать никакого участия в событиях, относящихся ко времени появления Самозванца (см. „Русский Биографический Словарь“, т. П. — Р., стр. 312).

³ Здесь Пушкин воспользовался фамилией своих одесских знакомых, см. заметку Ф. Е. Корша в „Пушкин и его современники“, 1908, в. VII, стр. 58—59.

⁴ Полное название его — „Сказание и повесть, еже содеяся в царствующем граде Москве и о расстриге Грѣшке Отрепьеве и о похищении его“, см. Платонов, „Древне-русские сказания“, 1913, стр. 385 и сл.

расковывают и он, „мешая истину с ложью“, начинает рассказывать всякие небывлицы о Годунове и о положении в Москве. Изменен Пушкиным и образ патриарха Иова. Сам Пушкин писал в упоминавшемся письме к Раевскому 30 января 1829 г.: „Грибоедов критиковал мое изображение Иова, — патриарх действительно был человек большого ума, я же, по рассеянности, сделал из него глупца“. Эта „рассеянность“ вероятно была продиктована определенными художественными побуждениями. Наконец, очень значительно выходит Пушкин за рамки карамзинского материала в изображении своего предка Гаврилы Григорьевича Пушкина.¹ У Карамзина Гаврила Пушкин действует только однажды, в качестве „сановника смелого, расторопного“, посланного с другим таким же, Плещеевым, в Москву для подготовки захвата столицы (XI, 198 сл.; ср. план Пушкина к Б. Г.). В трагедии Пушкина этому лицу принадлежит гораздо более значительная роль. С самого появления Самозванца он оказывается в числе его ближайших соратников, первым сообщает о Самозванце в Москву, убеждает Басманова перейти на сторону Самозванца и т. д. Пушкин совершенно сознательно, преследуя определенную тенденцию, расширяет роль своего предка-однофамильца именно в этом направлении. Ряд черт для образа Марины могла подсказать Пушкину статья Булгарина „Марина Мнишех, супруга Димитрия Самозванца“.²

Кое в чем отстывает Пушкин от Карамзина и в повествовании, например, допускает анахронизм, выводя в первой и четвертой сценах боярина Воротынского, потому что, как рассказывает Карамзин (X, 35), Воротынские были сосланы еще в 1585 г., после участия их в неудачном заговоре против Годунова.³ Сходный анахронизм допускает Пушкин, заставляя присутствовать на совещании царя с боярами в сцене „Царская дума“ дьяка Щелкалова, который, по Карамзину, был отстранен Годуновым от дел еще до появления Самозванца (XI, 107).

Образ юродивого основан на рассказе Карамзина о двух юродивых (X, 283—284 и прим. 469—470), из которых один „с распущенными волосами ходя по улицам нагой в жестокие морозы“ „предсказывал бедствия и торжественно злословил Бориса“ еще в первый период его царствования, а другой, по прозванию Большой Колпак (ср. „Железный колпак“ у Пушкина), умер уже в 1589 г. Тут же рассказывается о Василии Блаженном, который „не щадил Грозного и с удивительною смелостию вопил на стогнах о жестоких делах его“. В рассказе Пимена об Иоанне Грозном драматизируется письмо Иоанна

¹ П. О. Морозов дважды, в *M*², III, 251 и в *Ак*, IV, 139 прим., совершенно неосновательно утверждает, что Пушкин ошибся в имени своего предка, которого на самом деле будто бы звали Григорием Гаврилычем. Морозов смешал Гаврилу Пушкина с его сыном Григорьем или же неосторожно поверил Пушкину как раз в том случае, где поэт действительно ошибся, именно в „Родословной Пушкиных и Ганнибалов“. В Б. Г. выведен действительно Гаврила Пушкин, как он назван и у Карамзина. См. биографии обоих Г. Г. Пушкиных в „Русском биографическом словаре“, т. П.—Р., стр. 308—309.

² „Северный Архив“, 1824, № 1, стр. 1—13; № 2, стр. 59—73; № 20, стр. 56—77; № 21—22, стр. 111—137. Ср. „Сочинения Фаддея Булгарина“, СПб., 1827, ч. I, стр. 1—83.

³ На это обращено внимание А. Филоновым в книге „«Борис Годунов» А. С. Пушкина“, СПб., 1899, стр. 58.

к игумену Кирилло-Белозерского монастыря, приводимое Карамзиным (IX, прим. 38), при чем Пушкин переносит действие в келью Пимена в Чудовом монастыре. Карамзин (X, 127) приводит рассказ о том, что еще в царствование Феодора Иоанновича Годунов выведывал у гадалелей, что его ждет в будущем. Те ему отвечали, что его ждет венец, но что царствовать он будет только семь лет, на что Годунов будто бы воскликнул: „хотя бы семь дней, но только царствовать!“ Пушкин воспользовался этим летописным преданием, но изменил и обстановку гадания и содержание предсказаний гадалелей („Напрасно мне кудесники сулят дни долгие, дни власти безмятежной“). Значительно нарушена хронология действительных событий в сцене „Царская Дума“. На самом деле письмо Самозванца Борису относится ко времени осады Кром, т. е. значительно позднее осады Чернигова („Ист. Г. Р.“, XI, 178). Вполне вымышленна Пушкиным беседа Василия Шуйского с Годуновым о Самозванце, беседа Басманова с Годуновым о местничестве, а также обе сцены в замке Мнишка, сцена у фонтана, где материал Карамзина отразился лишь в некоторых мелочах, сцена „Граница литовская“, в которой заимствованной у Карамзина является лишь дата вступления войск Самозванца в Россию — „1604. 16 октября“ (XI, 148), находящаяся в заголовке этой сцены в рукописях и в тексте СД.

Рассказ Пимена о кончине Феодора Иоанновича заимствован Пушкиным из Никоновой летописи, именно из „Повести о честном житии благоверного и благородного и христолюбивого государя царя и великого князя Феодора Ивановича“, принадлежащей перу патриарха Иова. В заключительной части этой повести читаем: „... въ седьмый часть нощи начать благочестивый царь зело изнемогати, и повелъ призывати к себѣ отца своего и богомолца Иева патриарха со освященнымъ соборомъ; преждеже пришествия патриархова видѣль нѣкакова пришедша к нему мужа светла во святительскихъ одеждахъ, и глаголетъ благочестивый царь внезапно предстоящимъ бояромъ своимъ, повелѣваетъ отступити отъ одра его да устроить мѣсто нѣкому, патриархомъ нарицая его, и честь достойную ему воздати повелѣвая. Онже глаголаше ему, благочестивый царь и великий князь Феодоръ Ивановичъ всеа Русии кого государь зриши и съ нимъ глаголеши, еще бо отцу твоему Иеву патриарху непришедши, и кому повелѣваеши мѣсто устроить? Онъ же отвѣщавъ рече имъ, зрители одра моего предстоитъ мужъ светель во одежди святительстей ити ми глаголя с собою повелѣваетъ; онжь чудишась на много часть, царя убо единого зряще и того зело изнемогающе, мужаже не видяще, ни гласа его не слышаще, и мнѣша во истинну Ангела божия пришедша к нему и возвѣщающа ему к богу отшествіе“.¹ Вероятно отсюда же взято выражение „твой верный богомолец“ — слова патриарха Борису. У Карамзина этой легенды нет. Наконец, имеются два случая, в которых Пушкин предпочитает карамзинскому изложению летописные данные, приведенные Карамзиным только в примечаниях. Так в I сцене для изображения агитации Шуйского против Годунова Пушкин воспользовался следующим примечанием Карамзина к его рассказу о том, что при избрании Годунова на царство никто из Рюриковичей не дерзал с ним соперничать:

¹ „Русская летопись по Никонову списку, изданная под смотрением императорской Академии Наук“, СПб., 1791, ч. VII, стр. 347—348.

„В Летописи сказано (см. *Никон. Лет.*), что одни Шуйские не хотели Годунова на царство; однако ж и Шуйские не противоречили“ (X, прим. 389). В III сцене, основанной на рассказе Карамзина о том, как „бесчисленное множество людей, в келиях, в ограде, вне монастыря, упало на колена, с воплем *неслыханным*: все требовали царя, отца, Бориса!“ (X, 234), Пушкин воспользовался следующим примечанием Карамзина, противоречащим сентиментально-приподнятому изображению этой картины в самом тексте „Истории“: „В одном Хронографе сказано, что некоторые люди, боясь тогда не плакать, но не умея плакать притворно, мазали себе глаза слюною!“ (X, прим. 397). Комический эпизод с бабой также возник в результате переосмысления патетического восклицания Карамзина: „Матери кинули на землю своих грудных младенцев и не слушали их крика“ (X, 234 и прим. 397).

Все остальное в фактическом и сюжетном материале Б. Г. непосредственно заимствовано Пушкиным у Карамзина. При этом Пушкин широко пользуется не только самим изложением Карамзина, но также материалом, собранным Карамзиным в примечаниях и заменявшим Пушкину в значительной степени непосредственное знакомство с источниками. Естественно, что это ограничивало поле зрения Пушкина. Здесь следует упомянуть еще также о том, что в тех пунктах, где Пушкин отступает от изложения Карамзина в пользу его примечаний, Пушкин мог опереться и на некоторые другие источники. Мы видели уже, что Пушкин несомненно читал ч. VII Никоновой летописи. Неизвестно, была ли в его руках следующая, ч. VIII той же летописи, в которой он мог бы найти источник карамзинского указания на то, что одни Шуйские не хотели Годуновых: „Князижъ Шуйскіе единіе его не хотяжу на царство, узнау его, что быти от него людемъ и к себѣ гонению, онеже отъ него потомъ многіе бѣды и скорби и тесноты пріяша“.¹ Но за то достоверно известно, что Пушкин был знаком с другой редакцией сказания, помещенного в ч. VIII Никоновой летописи,² изданной Новиковым дважды, в 1771 и 1788 гг., под заглавием: „Летопись о многих мятежах и о разорении московского государства от внутренних и внешних неприятелей и от прочих тогдашних времен многих случаев по преставлении царя Иоанна Васильевича; а паче о междугосударствовании по кончине царя Феодора Иоанновича и о учиненном исправлении книг в царствование благоверного государя царя Алексея Михайловича в 7163 (1655) году. Собрано из древних тех времен описаний. Москва. В типографии компании типографической“. В автографе О, строкой ниже заглавия „Комедия о настоящей беде“ и пр., написано Пушкиным: *Летопись о многих мятежах и пр.* Из этой летописи Пушкин, между прочим, заимствовал первоначальный вариант заглавия своей трагедии. Глава летописи, излагающая появление Самозванца и биографию Отрепьева, озаглавлена: „О настоящей беде московскому государству и о Гришке Отрепьеве“.³ Вероятно отсюда же

¹ „Русская летопись по Никонову списку“, СПб., 1792, ч. VIII, стр. 36.

² Ср. С. Платонов, „Древне-русские сказания“, стр. 310 сл.

³ „Летопись о многих мятежах и пр.“, 2 изд., М., 1788, стр. 72. В ч. VIII Никоновой летописи (стр. 54) это заглавие читается так: „О настоящей беде московскому государству, о Гришке Отрепьеве“. Рассказ о Шуйских в „Летописи о многих мятежах“ находится на стр. 48.

Пушкин заимствовал сравнение Михайлы Битяговского с Иудой. Именно в Летописи читаем: „И вниде дїяволь во единого отъ нихъ предстоящихъ, рекомый Михайло Битяговской, якоже вниде сатана во Иуду Искаріюскаго, и иде ко Іудеомъ глаголя: Чго ми хотите дати, и азъ вамъ предамъ Іисуса.“¹ Тут же Пушкин мог найти и указание на своего предка Гаврилу Пушкина.² В этом же источнике Пушкин мог почерпнуть и сведения о чудесах от мощей Дмитрия.³ Эти сведения вероятно подсажали Пушкину тему монолога патриарха в сцене Царская дума. Версия о противодействии Шуйских избранию Годунова имеется и в „Истории российской“ Щербатова,⁴ которую Пушкин также возможно читал. У Щербатова же Пушкин мог найти и версию о слюнях. Щербатов, изображающий избрание Годунова как комедию, именно эту версию вводит в свое изложение: „Таковое с изумлением оказываемое усердие изродное ясно показывает, что оно не искреннее было: ибо прямое усердие таковыя запальчивости не имеет; а обыкновенно, где есть принуждение и страх, тут, дабы сокрыть и самое свое отвращение, люди сияются излишние являть знаки; яко и единый хронограф довольно древнего письма и кажется почерку такого, каковым писывали около самых сихъ временъ, повествует, что множество было между народа, которые били других, дабы они вопияли и плакали, прося себе Бориса в цари. Не всякой властен испускать слезы, когда сердце его не тронуту: то многие притворяясь плакать, слюнами глаза свои мазали и являлись издали плачущими предъ вдовствующею царицею, великою монахинею Александрю“.⁵

Этим ограничивается круг исторических источников, которыми мог пользоваться Пушкин наряду с Историей Карамзина.⁶ Приведем теперь все наиболее

¹ „Летопись о многих мятежах“, стр. 22.

² Там же стр. 89.

³ Там же, стр. 105—106. Чудеса, о которых здесь рассказывается, относятся к гораздо более позднему времени, именно ко времени перенесения мощей Дмитрия в Москву при царе Василии Шуйском. Карамзин говорит об этом в 1 гл. XII тома „Ист. Г. Р.“, который ко времени работы Пушкина над Б. Г. еще не выходил из печати. Следовательно, Пушкин не мог воспользоваться для рассказа Патриарха той выпиской из Четьи-Минеи, о чудесах на гробе Дмитрия еще в царствование Годунова, которую приводит Карамзин (XII, прим. 22) и которая цитируется Поливановым в собр. соч. Пушкина под его редакцией, т. III, стр. 237—236, в объяснение этой сцены. Но самостоятельное знакомство Пушкина с Четьями-Минееми засвидетельствовано Пушковым, см. „Записки Пушкина о Пушкине“, М., 1925, стр. 123.

⁴ „История российская от древнейших времен, сочинена князь Михайлом Щербатовым“, 1790, т. VII, ч. 1, СПб., стр. 9—10. Щербатов сам ссылается на „Летопись о многих мятежах“.

⁵ Щербатов, т. VII, ч. I, стр. 11—12. Свидетельства хронографов, на которые в этом случае ссылаются Карамзин и Щербатов, являются извлечениями из памфлетного документа прогив Годунова, исходящего из среды Шуйских и входящего в состав так наз. „Иного сказания“, см. Платонов, „Древнерусские сказания“, стр. 1 и 43 сл.; Покровский, „Русская история в древних времен“, т. II, стр. 17; „Русская историческая библиотека“, 1900, т. XIII, СПб., стр. 15: „они же и не хотя, аки волцы, напрасно завоующие, подъ глаза же слинами мочаше, всякъ кождо у себе слезъ сущихъ не имѣя“.

⁶ Впрочем, Пушкину вероятно было известно и сказание Авраамия Палицына, судя по тому, что фамилией Палицына он одно время хотел обозначить

важные параллели из Б. Г. и „Ист. Г. Р.“, расположив наши выписки в порядке сцен пушкинской трагедии.

Кремлевские палаты. В первой и второй реплике Воротынского отразилось следующее место „Ист. Г. Р.“: „Немедленно, *всем собором*, пошли в монастырь Новодевичий, где патриарх Иов, говоря именем отечества, заклинал монахию Александру¹ благословить ее брата на царство“. Патриарх „убеждал, требовал, и не мог поколебать его твердости, ни в сей день, ни в следующие — ни перед лицом народа, ни без свидетелей, — ни молением, ни угрозами духовными. Годунов решительно отрекся от короны. Но патриарх и бояре еще не теряли надежды: ждали *Великого Собора*, коему надлежало быть в Москве через шесть недель по смерти Феодора“ (X, 225, 227). У Пушкина действие первой сцены происходит уже после постановления Великого Собора. Выше, при объяснении пушкинских конспектов, были уже отмечены места, которыми Пушкин воспользовался для рассказа Шуйского об убийстве Димитрия и о своем участии в следствии, и также для слов Шуйского об удушении своего дяди Ивана Петровича. Кроме этих мест, Пушкин здесь использовал еще следующие слова Карамзина: „Князь Шуйский начал свои допросы <...> Собрав духовенство и граждан, он спросил у них: *каким образом Димитрий, от небрежения Наших, заколол сам себя?* Единодушно, единогласно — иноки, священники, мужи и жены, старцы и юноши — ответствовали: *«Царевич убиен своими рабами, Михайлом Битяювским с клеветами, по воле Бориса Годунова»*“ (X, 133; ср. стр. 39—40). Приведенные при объяснении конспектов слова Карамзина о том, что Рюриковичи, „давно лишенные достоинства князей владетельных, давно слуги московских государей наравне с детьми боярскими“, не пытались соперничать с Годуновым, послужили материалом для заключительной реплики Воротынского.

Красная площадь. Начальные стихи этой сцены относятся к следующему месту Карамзина: „Но Годунов вторично отвечив, что высота и сияние Феодорова трона ужасают его душу“ (X, 232). В черновой редакции начала сцены Пушкин использовал также следующие указания Карамзина: „<Борис> говорил, что в России много князей и бояр, коим он, уступая в знатности, уступает и в личных достоинствах; но из признательности к любви народной обещается вместе с ними радеть о государстве еще ревностнее прежнего“ (X, 216). „Между тем носились слухи о впадении хана крымского в пределы России, и народ говорил в ужасе: *«Хан будет под Москвою, а мы без царя и защитника!»*“ (X, 228). Сообщение Щелкалова является пересказом следующих слов Карамзина: „Святители в общем совете с боярами устави́ли петь, 21 февраля, во всех церквях *праздничный молебен*, и с обрядами торжественными, с святынею веры и отечества, в последний раз испытать силу убеждений и плача над сердцем Борисовым <...> На рассвете, при звуке всех колоколов, подвиглась столица <...> Патриарх и владыки несли иконы

автора своей трагедии, под ее стилизованным заглавием в автографе О. (см. выше, стр. 282). Ко времени работы Пушкина над Б. Г., „Сказание“ Палицына было издано уже дважды — М., 1784 и М., 1832, в Синодальной типографии.

¹ Т. е. Ирину, сестру Бориса Годунова.

знаменитые славными воспоминаниями: Владимирскую и Донскую, как святые знамена отечества; за клиром шли синклит, двор, воинство, приказы, *выборы* городов;¹ за ними устремились и все жители московские, граждане и чернь, жены и дети, к Новодевичьему монастырю“ (X, 232—233).

Девичье поле. Новодевичий монастырь. Беседа в народе и картина народного вопля основаны на следующем месте: „Собором отпев литургию, патриарх снова, и тщетно, убеждал Бориса не отвергать короны; велел нести иконы и кресты в келии Царицы: там со всеми святителями и вельможами преклонил главу до земли . . . и в то самое мгновение, по данному знаку, все бесчисленное множество людей, в келиях, в ограде, вне монастыря, упало на колена, с воплем *неслыханным*: все требовали царя, отца, Бориса!“ (X, 234). В черновой редакции окончание сцены было еще ближе к Карамзину, у которого читаем: „От келий царициных до всех концов Девичьего поля гремели крики: *слава! слава!*“ . . . (X, 236). См. также выше, стр. 466.

Кремлевские палаты. Вторая строка монолога Бориса вероятно навеяна Пушкину словами: „Для тебя обнажено мое сердце“, с которыми, как рассказывает Карамзин, обратился будто бы Иоанн Грозный перед смертью к Борису Годунову, согласно легенде, придуманной сторонниками Бориса для мотивировки законности его избрания на престол (X, 231). Стихи 21—24 отражают следующие места у Карамзина: „После литургии Борис изъявил благодарность к памяти двух главных виновников его величия: в храме св. Михаила пал ниц пред гробами Иоанновым и Феодоровым; молился и над прахом древнейших знаменитых венценосцев России: Калиты, Донского, Иоанна III, да будут его небесными пособниками в земных делах царства“ (XI, 6—7). „В сей день народ обедал у царя: не знали числа гостям, но все были званые, от патриарха до нищего“ (XI, 11).

Ночь. Келья в Чудовом монастыре. Слова Григория „Счастли! а я от отроческих лет по келиям скитаюсь, бедный инок“ основаны на биографии Отрепьева, излагаемой Карамзиным в гл. 2 т. XI (стр. 124—120) и в прим. 194. В рассказе Пимена об Иоанне Грозном отразились некоторые места т. IX „Ист. Г. Р.“: „В сем грозно-увеселительном жилище, окруженном темными лесами, Иоанн посвящал большую часть времени церковной службе, чтобы непрестанною набожною деятельностью успокоивать душу. Он хотел даже обратить дворец в монастырь, а любимцев своих в иноков: выбрал из опричников 300 человек, самых злейших, назвал *братиєю*, себя *Игуменом* (. . .) дал им *тафьи*, или скуфейки, черные рясы“ (IX, 81). Далее Пимен пересказывает письмо Иоанна к игумену Кирилло-Белозерского монастыря (см. выше), приводимое в выдержках Карамзиным (IX, прим. 38). В словах Пимена непосредственно отразились следующие места этого письма: „и пришедшу ми къ вашему преподобію, и тогда со Игуменомъ баше Иоасафъ, Архим. Каменской, и Сергѣй Колычов, ты Никодимъ, ты Антоній, а иныхъ не упомню; и бывши въ сей бесѣдѣ надолзѣ,

¹ „То есть, выборные или депутаты, как сказано в рукописной грамоте“ (X, прим. 396).

и азъ грѣшный вамъ известихъ желаніе свое о постриженіи <...> и вамъ молитвовавшимъ, азъ же окаянный преклонивъ скверную свою главу и припадохъ къ чеснымъ стопамъ Игумена, благословенія прося". Для образа Феодора в монологѣ Пимена использована следующая характеристика, которую дает ему Карамзин: „На громоносномъ престоле свирепого мучителя Россія увидела *постника и молчальника*, более для келии и пещеры, нежели для власти державной рожденногo“ (X, 6). Рассказ Пимена об убийствѣ Дмитрія основан на следующемъ изложеніи Карамзина: „Черезъ минуту весь городъ представилъ зрелище мятежа неизъяснимого. Пономарь соборной церкви <...> ударилъ в набат, и все улицы наполнились людьми, встревоженными, изумленными; бежали на звукъ колокола; смотрели дыма, пламени, думая, что горитъ дворецъ; вломились в его ворота; увидели царевича мертвого на землѣ: подле него мать и кормилица безъ памяти; но имена злодеевъ были уже произнесены ими <...> Тайный вождь ихъ, Михайло Битяговскій, бросился на колокольню, чтобъ удержать звонаря, но не могъ отбить запертой имъ двери, и бесстрашно явился на мѣсте злодеянія <...> «Душегубецъ!» завопили толпы; камни посыпались на злодея <...>, но мамку оставили живую для важныхъ показаній: ибо злодеи, издыхая, облегчили свою совесть, какъ пишутъ, искреннимъ признаніемъ; наименовали и главнаго виновника Дмитріевой смерти: Бориса Годунова“ (X, 133—135).

Ограда монастырская. Эта сцена, выпущенная Пушкинымъ из окончательной редакціи, основана на рассказѣ Карамзина о томъ, что мысль о самозванствѣ, какъ говорятъ, была внушена Отрепьеву однимъ „злымъ инокомъ“ (XI, 121). Фигура старца Леонида, упоминающагося в наброскѣ, которымъ Пушкинъ думалъ начать следующую сцену (см. „Другіе редакціи, планы, варианты“, стр. 267), также взята у Карамзина (Отрепьевъ в Литвѣ „свелъ знакомство с другимъ отчаяннымъ бродягою, инокомъ Крыпецкаго монастыря, Леонидомъ: уговорилъ его назваться своимъ именемъ, то есть Григоріемъ Отрепьевымъ; а самъ, скинувъ с себя одежду монашескую, явился миряниномъ“; XI, 128).

Палаты патрiарха. Здѣсь широко и часто дословно, но с некоторой перестановкой фактовъ, использована уже упоминавшаяся биографія Отрепьева, излагаемая Карамзинымъ такъ: „Бѣдный сынъ боярскій, галичанинъ Юрій Отрепьевъ <...> скупалъ низкимъ состояніемъ и решился искать удовольствія беспечной праздности в санѣ инока <...> Постриженный вятскимъ игуменомъ Трифономъ и названный Григоріемъ, сей юный чернецъ скитался из мѣста в мѣсто; жилъ несколько времени в Суздалѣ, в обители св. Евфимія, в галичкѣ Иоанна Предтечи и в другихъ; наконецъ в Чудовѣ монастырѣ, в келии у деда, под началомомъ. Тамъ патрiархъ Йовъ узналъ его, посвятилъ в диаконы и взялъ къ себе для *книжнаго дела*: ибо Григорій умѣлъ не только хорошо списывать, но даже и сочинять каноны святымъ многимъ старыхъ книжниковъ того времени <...> Юный диаконъ с прилежаніемъ читалъ российскіе летописи, и нескромно, хотя и в шутку, говаривалъ иногда чудовскимъ монахамъ: „знаете ли, что я буду царемъ на Москвѣ?“ <...> Сии или подобныя речи дошли до Ростовскаго митрополита Ионы, который объявилъ патрiарху и самому царю, что „недостойный иннокъ Григорій хочетъ быть сосудомъ дьявольскимъ“: добродуш-

ный патриарх не уважил митрополитова извета; но царь велел дьяку своему Смирнову-Васильеву, отправить безумца Григория в Соловки или в Белозерские пустыни, будто бы за ересь, на вечное покаяние. Смирной сказал о том другому дьяку, Евфимьеву; Евфимьев же, будучи свойственником Отрепьевых, умолил его не спешить в исполнении царского указа, и дал способ опальному диакону спастись бегством“ (XI, 124—126).

Царские палаты. Монолог Бориса тематически соткан из мотивов, находящихся в разных местах „Ист. Г. Р.“ О тщетных усилиях Годунова снять благорасположение народа Карамзин пишет следующее: „В сие время общей нелюбви к Борису он имел случай доказать свою чувствительность к народному бедствию, заботливость, щедрость необыкновенную; но и тем уже не мог тронуть сердец, к нему остывших“ (XI, 110).¹ Далее следует рассказ о голоде 1601—1602 гг.: „Борис велел отворить царские житницы в Москве и других городах <...> отворил и казну“ (XI, 111). Ниже читаем о строительных работах, предпринятых Годуновым, „чтобы доставить тем работу и пропитание людям бедным <...> Но Борис не обольстил Россию своими благодеяниями“ (XI, 115—116). „Пожарный огонь“, о котором говорит Годунов у Пушкина, относится к более раннему времени, именно к 1591 г. Карамзин рассказывает, что Годунов „выстроил целые улицы, раздавал деньги“, льготные грамоты; оказывал щедрость беспремерную“ (X, 148). В примечании к этому месту Карамзин ссылается на „Степенную книгу“, по которой виновником пожара был будто бы сам Годунов, который этим средством хотел помешать поездке Феодора Иоанновича в Углич для выяснения обстоятельств смерти Дмитрия (X, прим. 250). Рассказывая о намерении Годунова выдать Ксению за датского герцога Иоанна (XI, 44 сл.), Карамзин приводит легенду из Никоновой летописи, по которой Годунов будто бы велел „известить“ Иоанна, опасаясь, что вследствие всеобщей любви к нему он может стать опасным претендентом на русский престол (XI, прим. 70). По поводу смерти Феодора Иоанновича Карамзин замечает: „Нет, не верим преданию ужасному, что Годунов будто бы ускорил сей час отравой“ (X, 217). Утверждение, будто Годунов причастен к смерти своей сестры Ирины находится у Карамзина в упоминавшемся уже рассказе Хрущова Самозванцу (XI, 145). Как видно из этих сопоставлений, Пушкин тщательно собрал из обоих томов „Ист. Г. Р.“ все указания на клеветнические легенды в антигодуновской литературе Смутного времени, создав при их помощи потрясающую картину безвыходного одиночества и полной обреченности мудрого царя-злодея.

¹ Если Пушкин читал Щербатова, то он не мог не обратить внимания на следующее рассуждение историка о народе и его настроениях в эпоху появления Самозванца: „Тщетно владыки света возлагают свою надежду на низкий народ: се есть море ветром колеблемое; каждое впечатление сердца его колеблет; несть ни заслуги, ни милостей, которые не могли быть затушены: любитель новости и упрям в своих предубеждениях, соделав на лживом основании свою мысль, не токмо не может увещаниями склонен быть, но паче в них утверждается. Таков явился тогда народ московский“. „История российская“, VII, ч. 1, стр. 257. Ср. слова Годунова: „Вот черни суд: ищи же ее любви“. Та же мысль в словах Шуйского: „Бессмысленная чернь изменчива, мятежна, суеверна“ и пр. и в словах Басманова: „Всегда народ к смятенью тайно склонен“.

Корчма на литовской границе. Сюжетное содержание сцены построено на следующих выписках Карамзина из „Сказания, еже содеся“: „И придоша града Брянска въ *Сеянскій* монастырь, и тамо пребыша 7 дній въ покоѣ. Той же лютой волкъ не воспрія питія: Мисаилъ же и Варлаамъ зѣло негодуючи на него, яко не пѣть съ ними, но творитъ себя яко свята. И ту абіе умысли по Сѣверской странѣ съ образомъ ходити и на церковное строеніе збирати“ (XI, прим. 196). Тут же говорится, что Мисаилъ „прость сый въ разумѣ“. Далее читаем: „Внидоша (Гришка с товарищами) въ нѣкую весь близъ Литов. рубежа, и видятъ ту велій пространный путь, и воспрія ихъ въ домъ едина жена, и сѣдѣше за столомъ, вопросиша жену о пути, и глагола жена: путь сей за рубежъ въ Луеву гору, и нынѣ на томъ пути заставы суть отъ Царя: не вѣмъ, кто съ Москвы бѣгу ся ятъ... И Гришка бѣ отъ страху яко мертвъ... Жена же показа имъ путь къ Чернигову“ (XI, прим. 199). Наружность Отрепьева описывается Карамзинымъ так: „Имея наружность не красивую — рост средній, грудь широкую, волосы рыжеватые, лице круглое, белое, но совсем не привлекательное, глаза голубые без огня, взор тусклый, нос широкий, бородавку под правымъ глазом, также на лбу, и одну руку короче другой...“ (XI, 129). По поводу совместного бегства Григорія, Варлаама и Мисаила из Чудова монастыря, Карамзин, между прочим, замечает: „Бродяги-иноки были тогда явленіемъ обыкновеннымъ“ (XI, 126). Наконец, слова Варлаама (в рукописной редакціи): „Отстаньте, блядины дети“ вероятно являются реминисценціей слѣдующаго места из III т. „Ист. Г. Р.“ (прим. 5): „Летописцы говорят о дерзости и непостоянствѣ новгородцевъ с великимъ негодованіемъ. Напримеръ (в *Воскресенск.* II, 87): «таковъ бо бѣ обычай окоянныхъ смердовъ изменниковъ», а в некоторыхъ рукописяхъ еще сильнее: «обычай блядиныхъ детей!»“.

М о с к в а . Д о м Ш у й с к о г о . Молитва, которую читаетъ мальчикъ, является переложениемъ слѣдующей выписки Карамзина из хронографа: „Состави (Годунов) о себѣ къ Богу молитву мудрыми слагатели, и написа и предасть, еже на трапезахъ и вечеряхъ за чашами о немъ и родѣ его молити Бога сице: Отца безначальна и Сына соприносущна... Иже отъ Св. Духа воплотися... сущій днесь въ полатѣ сей молимъ о душевномъ спасеніи и о тѣлесномъ здравіи и о побѣдѣ на враги Божіему слузѣ, великому, благочестивому, и Богомъ избранному, и Богомъ почтенному и превознесенному... Государю Царю Борису Феодоровичу <...> И на томъ убо и чашу сію Царскую воздвигнули, и повѣли есте мнѣ“ (гости хозяину) „грѣшному предпоставити въ руки ваша... Дай Богъ, Государь нашъ и В.К. Борисъ Ѳ., единый подсолнечный Христіанскій Царь... и его Царица... и ихъ Царьскія Дѣти... на многія лѣта здравы были и счастливы, и недругомъ своимъ страшны, чтобъ всѣ великіе Государи приносили достойную почесть Его Величеству... и имя славилось отъ моря и до моря <...> чтобы его прекрасно-цвѣтушія, младо-умножаемая вѣтви Царьского израженія въ наслѣдіе превысочайшаго Рос. Царства были навѣки и нескончаемые вѣки, безъ урыву; а на насъ бы, рабѣхъ его, отъ пучины премудраго его разума и обычая и милостиваго нрава неоскудныя рѣчки милосердія изливались выше прежнего... Къ воинскому чину призрѣніе и храбское устроеніе, и много милости бѣднымъ и вдовамъ и сиротамъ, и всѣмъ благопокровеніе и крѣпкое защищеніе, а виннымъ пощада и долготерпѣніе и

проч.“ (XI, прим. 138). Мотив слуг-доносчиков основан на следующем указании Карамзина: „Надежнейшими изветниками считались тогда рабы“ (XI, 100). В монологе Афанасия Матвеевича Пушкина использованы различные указания Карамзина на подозрительность Бориса Годунова, на его террор по отношению к дворянству (ср. XI, 97, фамилии Сицких и Шестуновых в XI, 102, о пытках по доносам, при отсутствии „торжественных казней“ — XI, 106—108). Здесь же отразились два места из IX т. „Ист. Г. Р.“, изображающие террор против бояр при Иоанне Грозном: „Князь Дмитрий Шевырев посажен на кол: пишут, что сей несчастный страдал целый день, но, укрепляемый верою, забывал муку и пел канон Иисусу“ (IX, 83). „Шестидесятилетнего героя Мих. Ив. Воротынского, связанного положили на дерево между двумя огнями; жгли, мучили. Уверяют, что сам Иоанн кровавым жезлом своим пригребал пылающие уголья к телу страдальца“ (IX, 26).

Царские палаты. Слова мамки: „девица плачет, что роса падет“ и пр. имеют своим источником песню об убитом воине, приводимую Карамзиным (X, 266):

Ах! мать плачет, что река льется,
Сестра плачет, как ручьи текут;
Жена плачет, как роса падет:
Взойдет солнце, росу высушит.

Поводом для реплики Бориса: „Что Ксения? что милая моя? В невестах уж печальная вдовица“ явилась следующая тирада Карамзина: „Борис крушился тогда без лицемерия, и чувствовал, быть может, казнь небесную в совести, готовив счастье для милой дочери и видя ее вдовою в невестах“ (XI, 54). Рассказывая о нежной любви Бориса к сыну, Карамзин говорит, что Борис его „воспитывал с отменным старанием, даже учил наукам: любопытным памятником географических сведений сего царевича осталась ландкарта России, изданная под его именем в 1614 году немцем Герардом“ (XI, 91).

Краков. Дом Вишневецкого. Слова Самозванца о Курбском (ст. 38) являются отражением следующей характеристики Курбского у Карамзина: „Юный, бодрый воевода, в нежном цвете лет ознаменованный славными ранами, муж битвы и совета, участник всех блестящих завоеваний Иоанновых“... и т. д. (IX, 59). Для введения в действие казака Карелы Пушкин воспользовался следующим местом Карамзина: „Два атамана, Андрей Корела и Михайло Нежакож, спешили видеть Лжедмитрия <...> и возвратились к товарищам с удостоверением, что их зовет истинный царевич“ (XI, 141). Слова Самозванца: „Но мне знаком латинской музы голос“ — являются отражением рассказа Карамзина о том, что Отрепьев обучался польской и латинской грамматике (XI, 129).

Ночь. Сад. Фонтан. В словах Дмитрия о его жизни у украинцев, отразилось следующее место Карамзина: „У них <запорожцев>, как пишут, Расстрига Отрепьев несколько времени учился владеть мечом и конем“ (XI, 128).

Царская дума. Приказ Бориса Щелкалову о мобилизации основан на следующем месте: „Велел, чтобы и все слуги патриаршие, святительские

и монастырские, годные для ратного дела спешили к войску под опасением тяжкого гнева царского в случае медленности. «Бывали времена» — сказано в сем определении государственного совета — «когда и самые иноки, священники, диаконы вооружались для спасения отечества, не жалея своей крови; но мы не хотим того: оставляем их в храмах, да молятся о государе и государстве» (XI, 160).

Равнина близ Новгорода-Северского. В описании этой битвы у Карамзина читаем между прочим: «Если бы Лжедмитрий общим нападением подкрепил удар смелых ляхов, то вся рать московская, как пишут очевидцы, представила бы зрелище срамного бегства; но он дал ей время опомниться: 700 немецких всадников, верных Борису, удержали стремление неприятельских, и левое крыло наше уцелело. Тогда же Басманов вышел из крепости, чтобы действовать в тылу у Самозванца (. . .) Иноземцы же, свидетели сего малодушного бегства, пишут, что россияне не имели, казалось, ни мечей, ни рук, имея единственно ноги!» (XI, 164). В примечании находится выписка из Маржерета: „on eust dit que les russes n'avoient point de bras pour frapper“.¹ Имена Маржерета и Вальтера Розена Пушкин читал у Карамзина также в описании битвы при Добрыничах, где говорится, что немцы с криком: „Hilf Gott“ гнали казаков (X, 170 и прим. 283). О „счастливых вылазках“ Басманова Карамзин говорит и в другом месте (XI, 155).

Площадь перед собором в Москве. Начало сцены основано на следующих словах Карамзина: „Он (Борис) велел иерархам петь вечную память Димитрию в храмах, а расстригу с его клеветами, настоящими и будущими, клясть всенародно, на амвонах и торжищах, как злого еретика“ (XI, 159).

Севск. Беседа Самозванца с пленником основана на следующих местах Карамзина: „Если бы царь осмелился презреть устав боярского старейшинства и дать главное воеводство Басманову,² то, может быть, спас бы свой дом от гибели и Россию от бедствий: чего судьба не хотела! Призвав Басманова в Москву, вероятно, с намерением пользоваться его советами в думе, царь огнял лучшего воеводу у рати и сделал, кажется, новую ошибку, избрав Шуйского в начальники“ (XI, 167—168). „Борис страдал (. . .) внимая молве народной, благоприятной для Самозванца, и не имея силы унять ее, ни снисходительными убеждениями, ни клягвою святительскою, ни казнию: ибо в сие время уже резали языки нескромным“ (XI, 178 и прим. 303). О численности войск Бориса и Самозванца Карамзин пишет: „Силы были несоразмерны: у него (Самозванца) 15 000, конных и пеших; у воевод Борисовых 60 или 70 тысяч“ (XI, 169).

Лес. О раненом коне Самозванца см. выше (стр. 466). Рассказ Самозванца о проигранной битве находит себе соответствие в следующих словах Карам-

¹ Т. е. „можно было подумать, что у русских не было рук, чтобы драться“. Ср. Н. Устрялов, „Сказания современников о Димитрии Самозванце“, СПб., 1859, ч. 1, стр. 294. С книгой Маржерета Пушкин мог быть знаком и независимо от Карамзина: она была в пушкинской библиотеке, см. „Пушкин и его современники“, в. IX—X, стр. 281, № 1131. См. также ниже.

² Как раз это делает у Пушкина Борис несколько позднее, в сцене: „Москва. Царские палаты“.

зина: „Тут Расстрига, как истинный витязь, оказал смелость необыкновенную: сильным ударом смял россиян и погнал их; сломил и дружину иноземную, несмотря на ее мужественное, блестящее сопротивление <...> Уже казаки его неслись было во всю прыть довершить легкую победу своего героя; но видя, что она не их, обратили тыл, сперва запорожцы, а после и донцы, и пехота“ (XI, 170). Слова Гаврилы Пушкина: „Но все таки мы начисто разбиты, истреблены“ повторяют то, что говорит о Самозванце Карамзин: „Уже лишенный всей надежды, разбитый на голову, почти истребленный...“ (XI, 172). Слова Димитрия о почетной дружине, которую он составит из немцев, основаны на указании в 4 главе XI т. „Ист. Г. Р.“ (стр. 233). „Явно не доверяя москвитянам, снова окружил себя иноплеменниками: выбрал 300 немцев в свои телохранители, разделил их на три особенные дружины“. Слова Пушкина: „Хранит его конечно Провиденье“ основаны на следующем месте Карамзина: „Говорили <...> что Провидение очевидно хотело спасти сего витязя и в самой несчастной битве“ (XI, 173).

Москва. Царские палаты. Смерть Бориса у Карамзина описана так: „Борис 13 апреля, в час утра, судил и рядил с вельможами в Думе, принимал знатных иноземцев, обедал с ними в Золотой палате, и едва встав из-за стола, почувствовал дурноту: кровь хлынула у него из носа, ушей и рта; лилась рекою <...> Он терял память, но успел благословить сына на государство российское, воспринять ангельский образ с именем Боголепа, и чрез два часа испустил дух“ (XI, 179—180). В предсмертном монологе Бориса также отразились различные места и выражения Карамзина: „Клялся, что никогда, рожденный верным подданным, не мечтал о сане державном“ (X, 226). „Сие грозное ополчение, которое шло низвергнуть Годунова, состояло едва ли из 1500 воинов исправных <...> но сей человек назывался именем ужасным для Бориса и любезным для России!“ (XI, 148—149). „<Феодор> рано узнал и науку правления, отроком заседал в Думе“ (XI, 185). „<Борис> отменил устав времен древних: не хотел, в известные дни и часы, выходить к народу, выслушивать его жалобы и собственными руками принимать челобитные; являлся редко, и только в пышности недоступной“ (XI, 95).¹ Выражение „приказать царство“ взято Пушкиным из прим. 304 к XI т., где приведены исторические свидетельства о смерти Бориса.

Лобное место. Карамзин передает в следующих выражениях, использованных Пушкиным в этой сцене, грамоту Самозванца к московскому населению, оглашенную на лобном месте его гонцами Гаврилой Пушкиным и Плещеевым: „Вы не верили, что я спасенный богом, иду к вам с любовию и кротостию <...> Уже судьба решилась: города и войско мои. Дерзните ли на брань междоусобную в угодность Марии Годуновой и сыну ее ?<...> Вспомните, что было от Годунова вам, бояре, воеводы и все люди знаменитые: сколько опал и бесчестия несносного? А вы, дворяне и дети боярские, чего не претерпели в тягостных службах и в ссылках? А вы, купцы и гости, сколько утесне-

¹ Ср. с этим слова Пушкина в записках 1831 г.: „Народ не должен приывать к царскому лицу, как обыкновенному явлению <...> Царю не должно сближаться лично с чернью“.

ний имели в торговле, и какими неумеренными пошлинами отягощались? Мы же хотим вас жаловать беспримерно: бояр и всех мужей сановитых честию и новыми отчинами, дворян и людей приказных милостию, гостей и купцов льготою <...> Страшитесь гибели, временной и вечной, страшитесь ответа в день суда божия: смиритесь, и немедленно пришлите митрополитов, архиепископов, мужей думных, больших дворян и дьяков, людей воинских и торговых, бить нам челом, как вашему царю законному“ (XI, 199—200). Заключительные возгласы народа в этой сцене также заимствованы у Карамзина, где им соответствуют следующие крики: „Да здравствует царь Димитрий! Клятва Борисовой памяти! Гибель племени Годуновых!“ (XI, 201).

Кремль. Дом Борисов. У Карамзина читаем: „Князья Голицын и Мосальский, чиновники Молчанов и Шерефединов, взяв с собою трех зверовидных стрельцов, 10 июня пришли в дом Борисов: увидели Феодора и Ксению сидящих спокойно подле матери, в ожидании воли божией; вырвали нежных детей из объятий царицы, развели их по особым комнатам, и велели стрельцам действовать <...> Москве объявили, что Феодор и Мария сами лишили себя жизни ядом; но трупы их, дерзостно выставленные на позор, имели несомнительные признаки удушения“ (XI, 205). Что касается заключительной реплики „Народ безмолвствует“, то возможно, что и она навеяна Карамзиным, у которого встречается это выражение, правда, в совершенно ином контексте, при описании суда над Василием Шуйским при Самозванце: „Народ безмолвствовал в горести, издавна любя Шуйских...“ и т. д. (XI, 231).

Этот обзор показывает, что Пушкин пользовался Карамзиным не только как справочником по истории, но и в литературных целях. Сознательная и намеренная цитата — излюбленный прием пушкинского творчества. В Б. Г. у Пушкина было тем больше оснований прибегать к излюбленному им методу перефразировки литературного источника, что он ставил себе задачей „угадать образ мыслей и язык тогдашних времен“ в летописях (один из проектов предисловия). При том отношении к автору „Ист. Г. Р.“, какое было у Пушкина, представляется вполне естественным, что Пушкин угадывал потребный ему стиль не только в карамзинских выписках из памятников и в тех изданиях памятников, какие у него были в руках, но также и в самом изложении Карамзина. Карамзин дал Пушкину фактические сведения, о точности которых Пушкин даже не задумывался, потому что они оказались вполне пригодными для его замысла, и кроме того обильный словесный материал для поэтической переработки. Что же касается идейной и исторической концепции, которая отразилась в пушкинской трагедии, то она не имеет ничего общего с Карамзиным.

Один из русских историков, писавших о Б. Г., очень метко сказал, что в своей трагедии Пушкин говорил „не как историк, а как политик“.¹ Это верно в том смысле, что в Б. Г. сказались не столько воззрения Пушкина на конкретные политические обстоятельства изображенной им эпохи, сколько его общие взгляды на исторические судьбы России и на взаимоотношения между

¹ Н. П. Сильванский, „Народ и царь в трагедии Пушкина“, В, II, стр. 310.

главными политическими силами, действовавшими в русской истории. В основе пушкинской трагедии лежит образ царя-узурпатора, пришедшего к власти при помощи преступления. Этот образ, освященный давней драматургической традицией, во время, к которому относится замысел Б. Г., пленял Пушкина в целой галлерее героев Шекспира (Ричард III, Генрих IV, Макбет). Но он подкашивался ему и живой современностью (Наполеон, которого обычно называли узурпатором и который считался причастным к убийству герцога Ангьенского; причастный к убийству своего отца Александр I).¹ То чувство злободневности, которое испытывал Пушкин при чтении X и XI тт. „Ист. Г. Р.“,² очевидно объясняется тем, что Пушкин находил в них факты, сходные с теми, которых сам был свидетелем во время царствования Александра I: тот же образ гуманного и просвещенного монарха вначале, та же подозрительность и жестокость к заподозренным впоследствии, при прогрессирующем отчуждении царя от живых общественных сил. Можно думать, что именно эта аналогия побудила Пушкина окончательно остановиться на Борисе Годунове как на теме своей трагедии, после того как он пытался избрать своим героем Пугачева и Стеньку Разина (см. письма к брату от ноября 1824 г.). Не случайным, может быть, является также то обстоятельство, что черновики Б. Г. перемежаются „Воображаемым разговором с Александром I“. Из этой аналогии не следует делать никаких выводов относительно интерпретации самого текста Б. Г. — бесплодно было бы видеть в нем конкретные намеки именно на царствование Александра I. В проекте письма в „Московский Вестник“ Пушкин писал: „Благодаря французам, мы не понимаем, как драматический писатель может совершенно отказаться от своего образа мыслей, дабы совершенно переселиться в век им изображенный. Француз пишет свою трагедию с Constitutionnel или с Quotidienne перед глазами, дабы шестистопными стихами заставить Цициллу, Тиберия, Леонида³ высказать его мнение о Виллеле или о Кеннинге. От сего затейливого способа на нынешней сцене слышно много красноречивых журнальных выходов, но трагедии истинной не существует“. — Но одно дело намеки, allusions, о которых говорит здесь Пушкин (ср. письмо к Бенкендорфу 16 апреля 1830 г.), а другое дело общая идеология автора. Сопоставления, которые Пушкин не мог не делать, несомненно повели к тому, что царь Борис в трагедии Пушкина поставлен в условия, которые соответствуют общим взглядам Пушкина на положение монархической власти в России. Ошибочно видеть в пушкинской трактовке образа Бориса Годунова совпадение с концепцией Карамзина. У Карамзина возмездие, постигшее Бориса, рисуется как небесная кара, действующая в качестве совершенно отвлеченной силы: у народа все основания „любить“ Бориса, даже крепостное право было благо-

¹ См. М. М. Покровский, „Шекспиризм Пушкина“, В, IV, стр. 5, 8, 13; Б. В. Томашевский, статья „Борис Годунов“ в „Путеводителе по Пушкину“, КН, VI, стр. 64; Б. Варнеке, „Источники и замысел «Бориса Годунова»“, в сб. „Пушкин“, I, ред. М. П. Алексеева, Одесса, 1925, стр. 118.

² См. письмо к Жуковскому 17 августа 1825 г.: „это животрепещуще, как вчерашняя газета“ (подлинник по-французски).

³ Здесь имеются ввиду трагедия Жуи „Sylla“ (1821), трагедия Люсьена Арно „Tibère“ (1828) и трагедия Пиша „Leonidas“ (1825).

деянием для народа, что только по недоразумению или по неразумию не всеми понималось, но народ „не любил“ Бориса, потому что видел в нем отверженного богом цареубийцу. Значительно углубляя по сравнению с Карамзинным психологическую, личную трагедию Бориса, Пушкин в то же время рисует ее как трагедию именно царя, государственного деятеля, находящегося в полном социальном одиночестве, не имеющего ни одного надежного союзника, и вследствие сознания своей преступности не находящего в себе сил для борьбы за свои собственные и за государственные интересы.

В пушкинской трагедии поставлены две большие социально-политические проблемы, которые интересовали Пушкина в течение всей его сознательной жизни: 1) правящие классы и народ и 2) царь и боярство. Отступления Пушкина от Карамзина в сцене „Девичье поле“ красноречивее всяких комментариев.¹ Пушкин в Б. Г. обрывает всякие связи между народом и правящими классами: это два лагеря, между которыми нет ничего общего. Интересы правящих классов совершенно чужды народу, а интересами масс правящие классы пользуются только для своей собственной выгоды. Общее дело для обоих лагерей возможно только на негативной почве. „Всегда народ к смятенью тайно склонен“ — это стихия мятежа, которая может оказаться очень полезной для боярства (см. монолог Афанасия Пушкина и заявление Гаврилы Пушкина о „мнении народном“ как главной опоре Самозванца), но не приносит никаких положительных ценностей самому народу (см. заключительную сцену). Иными словами, народ изображен в трагедии Пушкина как мощная политическая сила, но сила вполне страдательная. Еще меньше общего между народом и царем. Все попытки царя завоевать народные симпатии щедротами и благоговением оказываются тщетными. Естественно, что между властью и стихией мятежа не может быть даже негативных точек соприкосновения. В трагедии Пушкина, в соответствии с духом изображаемой им эпохи, суд народа над царем облечен в форму религиозно-нравственного приговора: „нельзя молиться за царя Ирода“, гозорит Юродивый. Но расширительное толкование этого приговора напрашивалось само собою. Не даром автор цензурных замечаний на Б. Г. требовал исключения этого места, так как, по его словам, „раскольники называют Иродом каждого, кого им заблагорассудится“. Пушкин совершенно справедливо указывал, что ему не удалось спрятать своих ушей „под колпак юродивого“. Но главная опасность для Годунова — не народ, а те социальные силы, которые могут воспользоваться народом как своим орудием,

¹ На эти отступления, которые долго оставались неизвестными вследствие цензурных условий, впервые обратил внимание И. Н. Жданов („Сочинения“, т. II, стр. 120 и сл.), который однако пришел к неверным заключениям. Статья Жданова была написана в пору голода 1892 г. и была прочитана в виде публичной лекции с призывом к помощи голодающим в единении с царем. В этой связи Жданов усматривал главную мысль Пушкина в том, что Годунову как раз и не хватало этого единения с народом, потому что это был царь „не земский“. Н. П. Павлов-Сильванский в упомянутой статье правильно указывает, что Пушкин ставил вопрос шире и „нигде не дает ни малейшего намека на возможность иных положительных отношений“ между царем и народом в московской древности по сравнению с картиной, нарисованной в Б. Г.

т. е. боярство.¹ В той картине взаимоотношений между царем и боярством, которая дана в Б. Г., несомненно отразились некоторые общие политические убеждения Пушкина, как раз ко времени написания трагедии начинавшие складываться. Чуждаясь всякой тенденциозности и ориентируясь на идеальный образ повествователя-летописца, Пушкин все же не мог удержаться от того, чтобы не придать в своей трагедии острый политический смысл *самой фамилии* Пушкиных, представителей „шестисотлетнего дворянства“. Фамилия Пушкиных, выведенных в трагедии и выразительно характеризующихся царем: „Противен мне род Пушкиных мятежный“, так же вполне красноречиво „торчит“ из под колпака „юродивого“. Не лукавый Шуйский, не робкий Воротынский, мирящийся со своим положением простого царского „подручника“, дворянина, а именно Пушкины изображены в Б. Г. как представители боярского, феодального самосознания.² Пушкин нигде прямо не обнаруживает своих симпатий к политической программе Афанасия Пушкина и практической анти-годуновской деятельности Гаврилы Пушкина. Объективный тон беспристрастного изображения эпохи выдержан в Б. Г. настолько последовательно, что Пушкин без всякой тени авторского недовольства или осуждения, скорее даже наоборот, как прогрессивное историческое явление, вводит в свою трагедию тему вытеснения родовитого боярства служилыми элементами (Басманов), тему отмены местничества, внушавшего Пушкину такое сочувствие в его размышлениях о русском феодализме. Но напряженный, острый интерес, граничащий почти с поэтическим восхищением, который вызывал у Пушкина его предок-мятежник (см. различные заметки о Гавриле Пушкине), договаривает многое из того, что не могло быть прямо сказано в трагедии, по условиям столько же цензурным, сколько и художественным. Нет никакого сомнения, что работа над образами обоих Пушкиных в Б. Г. была важным этапом в разработке той схемы взаимоотношений между царем и феодалами, как передовым

¹ „Боярская крамола“ представляла собой очень серьезную политическую опасность для Бориса Годунова. Не подлежит сомнению, что в подготовке Самозванца участвовали некоторые боярские кружки, по преимуществу не из старых родов, а из новой знати, к которой принадлежал и сам Годунов. Так уже Карамзин доверяет историческим показаниям о том, что Отрепьев „служил в доме Романовых и у князя Бориса Черкасского“ (XI, 124), т. е. у главных соперников Годунова из придворной среды. Но победа Самозванца в социальном отношении была победой не боярства, а дворянства, воинской служилой массы. См. С. Платонов, „Очерки по истории смуты в московском государстве XVI—XVII вв.“, 3 изд., М., 1910, стр. 182—231; его же „Борис Годунов“, П., 1921; его же „Смутное время“, П., 1923; М. Н. Покровский, „Русская история“, т. II, гл. 1 и 2.

² О цензурном значении феодальных мотивов в политических воззрениях Пушкина см. статью М. Н. Покровского „Пушкин — историк“, *КН и ГХЛ*, V. Ср. выразительную формулировку политических чаяний Пушкина в его письме Вяземскому 16 марта 1830 г. по поводу слухов, будто Николай I замышляет „контрреволюцию революции Петра“: „Правительство действует или намерено действовать в смысле европейского просвещения. Отраждение дворянства, подавление чиновничества, новые права мещан и крепостных — вот великие предметы“. Это очень мало похоже на „дворянина, перерождающагося в буржуа“, каким изображается иногда Пушкин. Ср. статью Д. Д. Благого о Б. Г. в его книге „Социология творчества Пушкина“, изд. 2, М., 1931.

классом, носителем национальной культуры, которая легла в основание политического мировоззрения Пушкина. Настойчивость, с которой Пушкин боролся с цензурой за сохранение в неприкосновенности монолога Афанасия Пушкина, показывает, что он особенно дорожил этим местом своей трагедии. Таким образом, Полевой напрасно упрекал Пушкина, будто он не заметил „буйной русской аристократии“.

В. В. Сиповский высказывал мнение, согласно которому образ Бориса Годунова был навеян Пушкину одноименной думой Рылеева.¹ В этом сопоставлении трагедии Пушкина и думы Рылеева интересны некоторые тематические и словесные параллели, в частности оставшееся не подчеркнутым употребление глагола „мнить“ обоими поэтами (у Рылеева несколько раз: „Я мнил взойду на трон — и реки благ Пролью с высот его к народу“, „Я мнил: народ меня благословит“; у Пушкина: „Я дочь свою мнил осчастливить браком“). Но образ Годунова в трагедии Пушкина расходится с рылеевским в самом существенном пункте: совершенно безвыходному положению Годунова в трагедии Пушкина у Рылеева противостоит надежда Бориса на то, что он сумеет загладить свое преступление добрыми делами: „Но я восторжествую, И смою черное с души пятно И кровь царевича святую“. В этом Борис находит успокоение для себя:

... на глас святой надежды,
К царю слетел давно желанный сон
И осенил страдальца вежды.
И с той поры державный Годунов,
Перенося гоненья рока,
Творил добро, был подданным покров
И враг лишь одного порока.

Не говорим уже о явном сочувствии Рылеева к Годунову как к политической фигуре, характерном, по словам Ю. Г. Оксмана, „для политических концепций умеренно-либерального крыла декабристов и идеологически близких последним буржуазных историков“. Вообще по всему своему стилю Б. Г. — отнюдь не декабристская трагедия. В январе 1825 г. Рылеев писал Пушкину: „Ты около Пскова: там задушены последние вспышки Русской свободы; настоящий край вдохновения — и неужели Пушкин оставит эту землю без Поэмы?“ С этой типичной для поэта-декабриста гражданственностью в поэзии Пушкин-драматург расстался одновременно с тем, как расстался с своим первым драматургическим опытом — „Вадимом“. С этим вполне согласуются и постоянные указания Пушкина на то, что его трагедия писана в „хорошем духе“: против этого не возражал и официальный цензор Б. Г.

¹ „Пушкин“, СПб., 1907, стр. 538—540. Ср. „Полное собрание стихотворений Рылеева“ под ред. Ю. Г. Оксмана, Л., 1934 (Библиотека поэта), стр. 421, и В. И. Маслов, „Литературная деятельность Рылеева“, Киев, 1912, стр. 209.

9. ШЕКСПИРИЗМ. РЕФОРМА ТРАГЕДИИ.

Общим местом русской театральной и литературной критики является мнение о несценичности Б. Г. Это мнение, высказывавшееся уже современниками Пушкина, упорно держалось в критике до самого последнего времени,¹ причем, оправдывая свое мнение, критики обычно утверждали, что таким же было мнение самого Пушкина, который будто бы и не стремился к тому, чтобы придать своей трагедии специфически сценические качества. Мнению о принципиальной несценичности Б. Г. отчасти способствовало то обстоятельство, что русская театральная техника стояла гораздо ниже того уровня, какой нужен для постановки пушкинской трагедии. Это особенно сказалось при первой постановке Б. Г. (1870). В рецензии на эту постановку В. В. Стасов, например, указывал, что в трагедии Пушкина „есть такие сцены, которые не поддаются сценической постановке“, например, сцена „Граница Литовская“.² Частая перемена декораций, при прежней театральной технике требовавшая частых и продолжительных антрактов, также служила аргументом в пользу непригодности Б. Г. для сцены.³ Тем не менее остается совершенно бесспорным, что Пушкин вполне серьезно смотрел на свою трагедию как на опыт реформы русской драматургии. Проекты статей и предисловий к Б. Г. не оставляют в этом никаких сомнений. „Твердо уверенный, что устарелые формы нашего театра требуют преобразования, — пишет Пушкин, — я расположил свою трагедию по системе отца нашего Шекспира“... „Неуспех моей драмы огорчил бы меня, ибо я твердо уверен, что нашему театру приличны народные законы драмы Шекспировой — а не придворный обычай трагедии Расина — и что всякий неудачный опыт может замедлить преобразование нашей сцены“. Е. А. Баратынский в январе 1826 г. спрашивал Пушкина в письме: „Что ты думаешь делать с Годуновым? Напечатаешь ли его, или попробуешь его прежде на театре?“ То обстоятельство, что Пушкин через Катенина поручал роль Марины Мнишек в своей трагедии А. М. Колосовой (см. письмо Катенина Пушкину от 6 июня 1826 г.), показывает, что Пушкин во всяком случае не был чужд мысли о постановке своей трагедии на сцену.

Первая четверть XIX века была эпохой большого расцвета русского сценического искусства. Но русская драматическая литература, если оставить в стороне комедийные жанры, находилась в эти годы в состоянии глубокого упадка. Трагедийный репертуар русского театра состоял почти исключительно из пере-

¹ О несценичности Б. Г. писали, как указано выше, Полевой, Надеждин и др. Также думал и Белинский. См. перечень подобных мнений в статье Б. М. Энгельгардта, „Историзм Пушкина“, „Пушкинист“, II, П., 1916, стр. 45. сл. Ср. А. Кугель, „Русские драматурги“, М., 1934, стр. 21 сл. Традиционное мнение о несценичности Б. Г. оспаривалось В. Э. Мейерхольдом в статье „Бенуа-режиссер“ („Любовь к трем апельсинам“, 1915, № 1, 2, 3), Георгием Чулковым в статье „Пушкин и театр“ („Голос Минувшего“, 1923, № 3) и др.

² „Собрание сочинений“, СПб., 1894, т. III, стр. 364.

³ Ср. Б. В. Варнеке, „История русского театра“, изд. 2-е, СПб., 1914, стр. 362.

водных пьес, приспособленных к условиям русской сцены и русской жизни. В таких же переделках шли и классические пьесы европейского репертуара. Состояние русской драматургии ко времени работы Пушкина над Б. Г. отчетливо характеризуется следующей выдержкой из рецензии „Сына Отечества“ на „Андромаху“ Катенина, появившуюся в 1827 г.: „Оригинальная новая трагедия есть редкое явление в русской литературе; они показываются у нас на сцене или в печати почти так же, как кометы на звездном горизонте, т. е. из одного десятилетия в другое. Было время, когда слабые, бесцветные подражания французским трагикам, прикрашенные русскими именами действующих лиц, гораздо чаще виделись на театре нашем, и по новости радостно были принимаемы зрителями, которые не были избалованы ни богатством, ни внутренним достоинством сих даров Мельпомены, и никогда не вооружались строгим вкусом против нового произведения. С некоторого времени миновала и сия година посредственности: мы, не сделавшись богаче, стали разборчивее, или, справедливее сказать, равнодушнее к сим попыткам поэтов, наших соотечественников“. ¹ Таким образом, даже бедность репертуара не спасала от разложения подражательную классическую традицию: „Так называемая классическая трагедия начинала уже колебаться и сходить со сцены“ — пишет С. Т. Аксаков в своих воспоминаниях под 1827 г., объясняя неуспех „Поликсены“ Озерова. ² Но в то же время, вследствие отсутствия свежего репертуара, появлялись еще на сцене, особенно провинциальной, в качестве пережитков, пьесы старинного русского трагического репертуара, включая трагедии А. П. Сумарокова. По этому вопросу некоторые интересные факты содержатся в полемике между „Атенеем“ и „Московским Телеграфом“ относительно статьи о русской литературе, напечатанной во французском „Этнографическом Атласе“ Бальби. „Если верить сочинителю статьи, — писал „Атеней“, опровергая рецензию „Московского Телеграфа“ на эту статью, — некоторые из трагедий Сумарокова донныне остались на театре. Издатель „Московского Телеграфа“ напротив того *уверяет*, «что прошло более 20 лет, как перестали играть даже «Дмитрия Самозванца», долее всех державшегося на сцене». Я с моей стороны готов верить обоим. — Г. Полевой, как житель московский, говорит с русскими о Москве; сочинитель статьи, как русский, с иностранцами о России. Кому неизвестно, что на губернских театрах трагедии Сумарокова донныне весьма часто играют? Впрочем нет еще 20 лет, как и на С.-Петербургском театре, а именно зимою с 1811 на 1812 г., публика видела Семенову в роли Семиры и Валберхову в роле Оснельды“. ³

Но трагедии Сумарокова все же были исключением. Список оригинальных русских трагедий, более или менее прочно державшихся в репертуаре 10-х — 20-х гг., был совсем невелик. Он исчерпывается двумя-тремя трагедиями Озерова и трагедией Крюковского „Пожарский или освобожденная Москва“ (1807), имевшей небывало шумный, но случайный успех.

¹ „Сын Отечества“, 1827, № 13, стр. 78—79. Статья подписана: В. Л.

² С. Т. Аксаков. „Разные сочинения“, М., 1858, стр. 118.

³ „Атеней“, 1828, № 12, стр. 413. Подпись: М. И. Семира — заглавная роль одноименной трагедии Сумарокова; Оснельда — героиня трагедии Сумарокова „Хорев“.

О характере этого успеха красноречиво свидетельствуют дневники С. П. Жихарева. 12 марта 1807 г. Жихарев записал: „Трагедия Крюковского должна иметь огромный успех на сцене, потому что все почти стихи в роли князя Пожарского имеют отношение к настоящим политическим обстоятельствам и патриотическим чувствованиям народа. Такие возгласы, как например: Москва не мать ли мне? произнесенные Яковлевым, хоть у кого расшевелият сердце“.¹ Когда пьеса была сыграна, опытные литераторы-театралы — Шаховской, Крылов, Гнедич — объяснили ее громадный успех лаконичной и выразительной формулировкой: „Пьеса ксгати“.² Таким образом и для современников уже были ясны истинные причины успеха пьесы: патриотическая тенденция и игра актеров. Но именно этими же причинами, а не собственно драматургическими качествами, объяснялся для современников и громадный успех „Дмитрия Донского“ Озерова (поставлен в том же 1807 г.). „Говорят, — писал Жихарев, — что это произведение гениальное и является очень кстати в теперешних обстоятельствах, потому что наполнено множеством патриотических стихов, которые во время представления должны произвести необыкновенный эффект“.³ А когда Державин, сомневаясь в художественных достоинствах трагедии Озерова, спрашивал актера Дмитревского: „Мне хочется знать, на чем основался Озеров, выведя Дмитрия влюбленным в небывалую княжну, которая одна-одинехонька прибыла в стан и, вопреки всех обычаев тогдашнего времени, шагается по шатрам княжеским да рассказывает о любви своей к Дмитрию“, то Дмитревский мог ему ответить только следующее: „Вот изволите видеть, ваше превосходительство, можно бы сказать и много кой-чего насчет содержания трагедии и характеров действующих лиц; да обстоятельства не те, чтоб критиковать такую патриотическую пьесу, которая явилась так кстати и имела неслыханный успех“.⁴

Находились впрочем люди, позволявшие себе критиковать эту пьесу, явившуюся „так кстати“. К ним относятся, например, А. С. Шишков и А. Ф. Мерзляков.⁵ К их числу принадлежал и Пушкин, который в заметке 1826 г. „О народности в литературе“ высказывает мнение, совершенно сходное с вышеприведенным мнением Державина: „Что есть народного в *Ксении*, рассуждающей шестистопным ямбическим стихом о власти родительской с наперсницей посреди стана Дмитрия?“ К Озерову Пушкин в это время относился резко отрицательно. О полемике Пушкина с Вяземским по поводу Озерова было уже упомянуто выше (см. стр. 420). В противовес Вяземскому, пытавшемуся истолковать драматургию Озерова как новую страницу в истории русской трагедии, аналогичную преобразовательной роли Карамзина в истории русской прозы, Пушкин видит в Озерове эпигона классического театра, который может быть и сделал „шаг в слог“ по сравнению с Сумароковым, но в творчестве которого „искусство чуть ли не отступило“.⁶

¹ С. П. Жихарев. „Записки современника“, 1934, т. II, стр. 134.

² Там же, т. II, стр. 290.

³ Там же, т. I, стр. 395.

⁴ Там же, т. II, стр. 40.

⁵ Ср. С. Т. Аксаков, „Разные сочинения“, М., 1858, стр. 39.

⁶ Л. Майков. „Пушкин“, СПб., 1899, стр. 276.

По словам Пушкина, Озеров следует „всем правилам парнасского православия“ (письмо Вяземскому 6 февраля 1823 г.), драматургическая техника его — лишь „пошлая пружина французской трагедии“. Это устойчиво-отрицательное мнение Пушкина о драматургии Озерова важно в том отношении, что даже и наиболее популярный в начале XIX века русский писатель-трагик не мог изменить тех печальных итогов, к которым приходил Пушкин в своей схеме истории русского театра, зафиксированной в его статье о „Марфе-Посаднице“ Погодина. „Драма, — пишет здесь Пушкин, — никогда не была у нас потребностью народной. Мистерии Дмитрия Ростовского, трагедии царицы Софии Алексеевны¹ были представляемы при царском дворе и в палатах ближних бояр — и были необыкновенным празднеством, а не постоянным увеселением <...> Явился Сумароков, несчастнейший из подражателей. Трагедии его, исполненные противумыслия, писанные варварским языком, нравились двору Елисаветы, как новость, как подражание парижским увеселениям. Сии вялые, холодные произведения не могли иметь никакого влияния на народное пристрастие. Театр оставался поприщем, чуждым нашим обычаям. Озеров это чувствовал. Он попытался дать нам трагедию народную — и вообразил, что для сего довольно будет, если выберет предмет из народной истории, забыв, что поэт Франции (т. е. Расин) брал все предметы для своих трагедий из римской, греческой и еврейской истории, и что самые народные трагедии Шекспира заимствованы им из итальянских новелей“.

Ничего не меняют в эгих ирогах и самые последние явления русской драматургии — ни „Пожарский“ Крюковского, ни „Андромаха“ Катенина. Андромаха, по словам Пушкина, — „может быть, лучшее произведение нашей Мельпомены, но и она не разбудила однакож ото сна сцену, опустелую после Семеновой“. Здесь повторяется давняя мысль Пушкина о том, что на русской сцене главное значение принадлежит не драматургу, а актеру (ср. „Мои замечания об русском театре“, 1819). Между тем Катенин был последней надеждой русского классического театра. В упомянутой выше полемической статье „Агней“, направленной против Полевого, между прочим читаем: „Я бы спросил г. Полевого: на кого, даже в настоящее время, может надеяться наша Мельпомена, если не на Катенина! Борис Годунов, по уверению всех, кто имел случай читать сию пьесу, писан не для театра.“² Кто же наши трагические писатели? Вспомним, что с 1817 по 1827 год, в течение 10 лет, не появлялось ни одной оригинальной трагедии на русской сцене, и поблагодарим сочинителя Андромахи за редкий подарок его нашей словесности“.³

Таков был драматургический фон, на котором появился Б. Г. как сознательная попытка реформы русского театра. Условному и абстрактному методу

¹ Говоря о трагедиях царицы Софии, Пушкин следует неверному утверждению Карамзина, получившему в современной Пушкину литературе очень широкое распространение. См. „Сочинения Карамзина“, 1820, т. VII, стр. 293 и П. О. Морозов, „История русского театра“, СПб., 1889, т. I, стр. 194 и сл.

² Так действительно могли думать многие из тех, кто успел познакомиться с Б. Г. до его напечатания: мысль о постановке такой трагедии на сцену казалась слишком смелой не только в литературном, но и в цензурном отношении.

³ „Агней“, 1828, № 17, стр. 72.

драматургии русского классицизма Пушкин противопоставляет идеал: „истина страстей, правдоподобие чувствований в предполагаемых обстоятельствах“. Но Пушкин не замыкал своего реформаторского опыта в рамки какой-нибудь узкой новаторской школы, а свободно и независимо синтезировал в Б. Г. свой богатый лигературный и театральный опыт со своими устремлениями преобразователя. Не случайно современники Пушкина больше всего смущал вопрос о жанре Б. Г., о том, что такое Б. Г. с точки зрения усановившихся или вновь провозглашаемых литературных понятий. „Староверов“ пугал в пушкинской трагедии разрыв с классической традицией, но в то же время и „романтики“ не находили в Б. Г. бесспорных и отчетливых признаков вполне определенного, апробированного типа новаторства. Замечательно, что почти никто из современников Пушкина не подымал вопроса о конкретной зависимости Б. Г. от шекспировского театра. Литературные современники исключительно чутко реагируют на всякого рода конкретные лигературные зависимости, и если они не выдвигали при обсуждении пушкинской трагедии на первый план вопроса о ее „шекспиризме“, то это указывает на то, что Пушкин не пошел по пути подражательного новаторства и, даже сознательно „располагая“ свою трагедию „по системе Шекспира“, сумел остаться самостоятельным и оригинальным. Не менее важно и то обстоятельство, что отдельные недостатки пушкинской трагедии, указывавшиеся критиками-новаторами, перестают быть недостатками и приобретают существенно иной смысл, если только отрешиться при оценке соответствующих мест трагедии от предвзятой „новаторской“ точки зрения. В 1900 г. Ф. Д. Батюшков напечатал статью „Пушкин и Расин“, в которой отстаивал мнение, что, несмотря на стремление Пушкина построить свою трагедию в духе шекспировского театра, на построении образа центрального героя трагедии сказалось влияние приемов классического французского театра. Батюшков пытался доказать свою мысль главным образом при помощи отыскания в Б. Г. конкретных параллелей к трагедии Расина „Гофолия“. Героиня Расина принадлежит к традиционному театральному типу царя-узурпагора, как и пушкинский Борис Годунов. Но за пределами этого чрезвычайно общего сходства, для объяснения которого нужно было бы привлечь не одну „Гофолию“, а обширную европейскую драматургическую традицию, Батюшкову ни удалось привести вполне убедительных совпадений Б. Г. с „Гофолнией“. Тем не менее самая мысль об отзвуках классической поэтики в трагедии Пушкина не теряет своего значения. Интересно, что развивая эту мысль, Батюшков, между прочим, пользуется некоторыми аргументами Полевого, критиковавшего Пушкина как раз с позиций романтизма. По словам Батюшкова, Полевой был отчасти прав, когда говорил, что трагедия Пушкина сводится к описанию „последнего дня приговоренного к казни“, потому что Пушкин изображает характер Бориса не в его развитии, а только в момент душевного кризиса, как это принято в классических трагедиях. „Романтики, тоже ссылавшиеся между прочим на Шекспира, — старались выдвинуть интерес действия внешнего, сложных и чрезвычайных событий, исключительность обстоятельств. Пушкин, причисляя себя к новаторам в преобразовании драматического искусства, словно выделил весь этот „романтизм“, сосредоточив его на роли Самозванца... Но роль Бориса вся целиком

выдержана с совершенно классической простогой и психологической концетрацией интереса¹.

Действительно, Борис и Самозванец обрисованы Пушкиным при помощи совершенно разных приемов. Неудивительно, что из всех классических „единств“, нарушенных Пушкиным в его трагедии, современникам Пушкина груднее всего было примириться с отсутствием „единства действия“ в Б. Г. Как явствует из вышеприведенных отзывов Надеждина, современников Пушкина смущало не столько само по себе присутствие двух героев, сколько то, что второй заслоняет первого. То же впечатление очевидно руководило и Полевым, когда, считая образы Бориса и Самозванца в трагедии Пушкина одинаково не историчными, он в художественном отношении, наоборот, отдавал предпочтение Самозванцу, указывая, что в Самозванце „есть жизнь, он удал, он бурен, он порывист“. Полевой подчеркивал как раз те черты в характере Самозванца, которые придают ему специфическую *театральную остроту* и которые по сравнению с психологической сосредоточенностью Бориса производили впечатление „ничтожности“ на Надеждина. Но можно думать, что и самого Пушкина Самозванец интересовал преимущественно как благодарный материал для романтического театра. В то время как характер Бориса выдержан в одном, наперед заданном, строгом психологическом рисунке, характер Самозванца и его судьба развиваются в самом ходе действия. Пушкин не придал своему Самозванцу и какой-нибудь определенной политической физиономии. Это авантюрист, напоминающий Генриха Наваррского (см. проект предисловия в форме письма Раевского), политическая роль которого обнаруживается лишь в том, как к нему относятся бояре, народ, паптер Черниковский. Сам же он, действующий как слепая историческая сила, не является носителем определенной политической или социальной идеи. „Всякий был годен, чтобы разыграть эту роль“ — пишет Пушкин в одной заметке 1831 г. Поэтому Пушкину как „политику“ нечего было сказать о своем втором герое: здесь Пушкин говорил только как художник, ориентирующийся на принципы шекспировской драматургии. Беспечность, легкомыслие, внешний молодой задор, совмещающиеся в Самозванце с большими душевными силами, с глубокой страстностью, ради отнения которой Пушкин ввел в свою трагедию тему влюбленности, ранее в ней отсутствовавшую, и с серьезной исторической миссией, это как раз черты, присущие, в понимании современников Пушкина, героям Шекспира. Анонимный автор статьи „Об исторических драмах Шекспира“, помещенной в „Атенее“ за 1830 г., так характеризует типические черты шекспировского героя: „Шекспир имел особенное пристрастие к героям, которые, подобно Фиеско Шиллера и принцу Генриху, совмещают в себе легкомыслие и важность. И что может быть удивительнее этого Готспура столь блистательного, упрямого, иступленного и столь чуждого благоразумия? Его буйная храбрость

¹ Ф. Д. Батюшков. „Пушкин и Расин“, в сб. „Памяти А. С. Пушкина“, СПб., 1900, стр. 20—21. Ср. его же статью в В, II. Ср. также замечание Л. П. Гроссмана о том, что театральные впечатления молодого Пушкина служили ему „для основания драматургических законов несравненно более мощным стимулом, чем трагаты и лекции Шлегеля“ („Пушкин в театральных креслах“, Л., 1926, стр. 97).

увлекает читателя, неумеющего хладнокровно судить героя, который обнаруживает силу Ахиллеса и упрямство дитяти“.¹

Этот контраст между приемами построения двух главных образов трагедии находит свое продолжение в противопоставлении русской и польской среды. Поляки у Пушкина снова не „политические“, а чисто *театральные* характеры. В то время как русское боярство в трагедии Пушкина борется за определенные классовые интересы, действует во имя известной политической программы, польские вельможи никакой политикой на сцене не занимаются. Пушкин считал возможным полностью оставить неиспользованными все указания исторических источников на те политические интересы, которые связывались для Польши с Самозванцем. Известно лишь, и то со слов Самозванца, что он для польских вельмож „предлог раздора и войны“. Но сами польские вельможи не обнаруживают своих политических замыслов ни одним словом. За это, как указано было выше, резко упрекал Пушкина Катенин. Польские вельможи действуют в Б. Г. только как законченные, типичные представители того *феодалного быта*, отсутствие которого в Московском государстве служило темой исторических заметок Пушкина („Феодализма у нас не было — и тем хуже“). Эпизодическая роль Мнишка является в этом отношении особенно выразительной. Роль поэта, подносящего Самозванцу латинские стихи, лишний раз свидетельствует о том, с какой силой привлекала художественный темперамент Пушкина эта тема противопоставления русской и польской — феодальной — культуры. Ср. в письме к Бестужеву (май—июнь 1825 г.): „Мы не хотим быть покровительствуемы равным. Вот чего подлец Воронцов не понимает. Он воображает, что русский поэт явится в его передней с посвящением или с одою — а тот является с требованием на уважение как шестисотлетний дворянин — дьявольская разница!“ Важно хронологическое совпадение этих мыслей с работой над Б. Г.

Пушкин очень пронизательно и с большим чувством меры воспользовался в Б. Г. теми уроками, которые он извлек из чтения Шекспира. Нет разумеется никакой надобности преуменьшать размеры могущественного влияния Шекспира на Пушкина. Сам Пушкин, с неизменным восхищением отзывавшийся всю жизнь о Шекспире, называет его трагедии в числе основных источников Б. Г. Чрезвычайно существенно однако подчеркнуть, что это влияние меньше всего выразилось во внешней подражательности, в простом заимствовании форм. Как мы видели, даже и те из современников Пушкина, которые отнеслись к его трагедии определенно отрицательным образом, не могли не заметить в Б. Г. признаков зрелости и самобытности и во всяком случае указывали, что в Б. Г. свойственная молодому Пушкину подражательность идет на убыль. Действительно, Шекспир был для Пушкина не столько учителем и образцом для подражаний, сколько источником, в котором он находил материал для положительного разрешения волновавших его проблем и сомнений. Не говоря уже о том, что влияние Шекспира на Пушкина было далеко не только литературным влиянием, именно при помощи Шекспира

¹ „Атений“, 1830, № 22—24, стр. 160. Хотспур (Hotspur) — герой исторической хроники Шекспира „Генрих IV“, часть первая.

Пушкин находит определенные формулировки для своего отношения к тем явлениям мировой литературы, прежде всего к Байрону и французским классикам, которые он преодолевает в своей творческой эволюции и от которых отталкивается в пору зрелости. Байрон объявляется ничтожным (*mesquin*) именно по сравнению с Шекспиром (письмо к Раевскому в июле 1825 г.), и именно Шекспир дает Пушкину мерку для суждений о Расине и Мольере (см. статью Пушкина о „Марфе-Посаднице“ Погодина, заметку о Шейлоке, Анджело и Фальстафе и пр.). Пушкина притягивает в Шекспире не канонизованная в нем теоретиками и подражателями литературная система, хотя и она обработана Пушкиным в Б. Г. вдумчиво и очень сознательно, а прежде всего те результаты, которые достигаются при помощи этой системы: „удивительное шекспировское разнообразие“, широта и свобода в изображении характеров, жизненная полнога поэтического образа, освобожденного от литературной условности. „Читайте Шекспира, это мой припев, — пишет Пушкин Раевскому. — „Он никогда не боится скомпрометировать своего героя, он заставляет говорить его со всей жизненной непринужденностью, потому что он уверен, что в нужное время и в нужном месте он заставит его найти язык, подобающий его характеру“ (подлинник по-французски).

Не столько перенимая у Шекспира внешние приемы, сколько учась у него разрешать проблему отношения искусства к жизни, Пушкин, даже подражая Шекспиру, тем не менее мог оставаться вполне самостоятельным и в идейном, и в литературном отношении. Самостоятельность философско-исторической концепции Пушкина, поскольку она так или иначе сказалась в Б. Г., по отношению к шекспировским хроникам доказывается самыми простыми сопоставлениями. Наиболее существенные пункты этого расхождения были указаны в свое время Б. М. Энгельгардтом, который справедливо считал, что вопрос о шекспиризме Пушкина следует решать в связи с анализом роли народа в трагедии Пушкина: „У Шекспира нет ни одной исторической драмы, в которой народ играл бы такую решающую роль в развитии исторической интриги произведения. Историю у него делают короли, принцы и герои, одерживающие блистательные победы или организующие коварные заговоры. Народ же фигурирует у него разве в качестве *клаки*, апплодирующей удачнику, и, во всяком случае, относится к обстановке пьесы; благодаря этому, все действие драмы концентрируется на ее героях, чем усиливается драматический эффект целого“.¹ С этим удачным указанием на чисто декоративное положение народа в шекспировских хрониках необходимо сопоставить тот многозначительный факт, что у Пушкина „народ“ значит как отдельный персонаж в списке действующих лиц (см. текст автографа *О*) и в таком же качестве фигурирует в авторских ремарках трагедии. Другое существенное отличие Б. Г. от хроник Шекспира — образ Пимена. Действительно, ничто в шекспировских хрониках, ни в их фактическом материале, ни в их драматургических приемах, не могло подсказать Пушкину удивительной и вполне оригинальной мысли ввести в трагедию идеализованный образ историка-повествователя, который, разумеется

¹ Б. Энгельгардт. „Историзм Пушкина“, „Пушкинист“, II, П., 1916, стр. 54.

в очень стилизованном облике, выполняет чисто лирическую функцию авторской личности.

Во многом оказался Пушкин самостоятельным и в чисто литературном отношении. Ко времени работы над Б. Г. Пушкин вряд ли мог свободно читать Шекспира в подлиннике,¹ хотя можно думать, что и английский текст Шекспира бывал в его руках. Шевырев² положительно утверждал, что Пушкин читал Шекспира не в подлиннике, а „во французском старом переводе, поправленном Гизо“. Шевырев говорил об издании: „*Cœuvres complètes de Shakspeare, traduites de l'anglais par Letourneur. Nouvelle édition, revue et corrigée par F. Guizot et A. P., traducteur de lord Byron; précédée d'une notice biographique et littéraire sur Shakspeare*“, Paris, chez Lavocat, M. DCCC. XXI (только на обложке первого тома, вышедшего в последнюю очередь, значится М. DCCC. XXII). Все издание в тринадцати томах. Экземпляр этого издания сохранился в библиотеке Пушкина (№ 1389), но вероятно появился в ней позднее. В библиотеке Пушкина сохранился и английский однотомник Шекспира (№ 1390), также, повидимому, позднейшего происхождения. Перевод Летурнера — прозаический, и потому не передает одного из важнейших приемов Шекспира — смены стихотворных и прозаических сцен. Искусное применение этого приема в Б. Г. заставляет предполагать, что Пушкин отчасти был знаком с Шекспиром и в оригинале. Этот французский перевод снабжен большой вводной статьей Гизо „*Vie de Shakspeare*“, в которой не только излагается биография Шекспира, но дается также довольно детальный и очень интересный анализ драматургических принципов Шекспира, а кроме того, во вступительной части, развиваются общие соображения о природе драматического искусства. Статья Гизо была очень популярна в русских литературных кругах и неоднократно печаталась в извлечениях в русских журналах.³ Несомненной является связь некоторых теоретических положений Пушкина о драме с идеями, высказанными Гизо. Так например, Гизо пишет: „*Une représentation théâtrale est une fête populaire . . . La poésie dramatique n'a donc pu naître, n'est jamais née qu'au milieu du peuple. Elle fut, en naissant, destinée a ses plaisirs . . . Mais le peuple ne tarde pas à s'apercevoir que les plaisirs qu'il peut se donner lui-même ne sont ni les seuls, ni les plus vifs qu'il soit capable de goûter . . . C'est à de telles fêtes que le poète dramatique appelle le peuple assemblé. Il se charge de le divertir, mais d'un divertissement que le peuple ne connaîtrait pas sans lui*“.⁴ Далее Гизо

¹ См. статью М. А. Цявловского в „Пушкин и его современники“, в. XVII—XVIII, стр. 48 и сл. Ср. также слова Пушкина в письме к Вяземскому в сентябре 1825 г.: „Мне нужен англ. яз. — и вот одна из невыгод моей ссылки: не имею способов учиться, пока пора“.

² См. А. Майков, „Пушкин“, СПб., 1899, стр. 330.

³ См. напр. „Сын Отечества“, 1827, № 9, стр. 45—63 (перевод Сомова), „Атеней“, 1828, № 4, стр. 1—32.

⁴ „*Cœuvres complètes de Shakspeare*“, t. I, p. IV—V. Перевод: Театральное представление — это народное празднество. . . Таким образом, драматическая поэзия не могла возникнуть иначе как в народной среде и никогда иначе не возникала. При своем возникновении она была предназначена для развлечения народа. . . Но народ не замедлил заметить, что развлечения, которые он сам может себе доставить, не являются ни единственными, ни самыми живыми

говорит, что с течением времени драма становится излюбленным удовольствием высших классов и в связи с этим она становится условной, теряет свою независимость, разнообразие и энергию и т. д. Эти рассуждения очень похожи на вступительную часть статьи Пушкина о „Марфе-Посаднице“ Погодина: „Драма родилась на площади и составляла увеселение народное“ и т. д. В этой же статье Пушкин мог найти и такие указания, которые вероятно помогли ему в практической работе над Б. Г. Гизо довольно подробно характеризует жанр исторической хроники Шекспира, указывает на особые методы обработки исторического материала в хрониках по сравнению с трагедиями,¹ указывает на зависимость Шекспира от летописных хроник Голиншеда и пр. По последнему пункту интересным является указание Гизо на то, что Шекспир, заботясь больше о драматической, чем об исторической правде, не вдавался в самостоятельные исторические разыскания, а брал факты такими, какими их находил в своих повествовательных источниках.² Как мы видели, это может быть применено и к Пушкину. Характеристика „широкого изображения“ типов у Шекспира принадлежит к лучшим страницам очерка Гизо. Он с большим критическим искусством показывает, что при шекспировской манере обрисовки характеров классические единства времени и места становятся совершенно ненужными: „Que nous importe en effet le temps qui s'écoule entre les actions dont Macbeth remplit sa carrière de crime? Quand il ordonne le meurtre de Banquo, celui de Duncan est encore présent à nos yeux; il semble que c'était hier; et quand il se détermine au massacre de la famille de Macduff, on croit le voir pâle encore de l'apparition de Banquo“.³ Попытка выдержать такое „единство впечатления“, как говорит Гизо, несомненно сказалась в построении образа Самозванца, каждое новое появление которого на сцене воспринимается как непосредственное продолжение предшествующего. Таким образом, статья Гизо оказалась для Пушкина важным добавлением к французскому переводу произведений Шекспира, разумеется очень неадекватному и лишенному целого ряда внешних особенностей подлинного текста.

Подробные сведения о трагедиях Шекспира Пушкин мог найти в известном „Курсе драматургии“ Августа Шлегеля — книге, несомненно знакомой Пушкину, выписывавшему ее в Михайловское через брата (см. его письма к брату 14 марта и 23 апреля 1825 г.). Пушкин читал „Курс“ Шлегеля во француз-

из тех, которыми он может наслаждаться... Именно на такие празднества созывает народ драматический поэт. Он берет на себя задачу развлечь народ, но такими развлечениями, которых народ не знал бы без него.

¹ По словам Гизо, в хрониках Шекспира „события идут своим чередом и поэт следует за ними“, в трагедиях же события „группируются вокруг одного человека и, повидимому, нужны только для того, чтобы осветить его“ (*le mettre en lumiere*). См. там же, р. LXXXV). Пушкин в Б. Г. примыкает конечно к первому из этих приемов поэтической обработки исторического материала.

² Там же, р. LXXXVI.

³ Там же, р. CXXXIII Перевод: Какое нам дело до того, сколько времени протекло между действиями, которыми Макбет наполняет свой преступный путь? Когда он приказывает убить Банко, убийство Дункана еще у нас перед глазами; кажется, что это происходило вчера; и когда он замышляет убить семью Макдуффа, кажется еще видишь, как он бледнеет при виде призрака Банко.

ском переводе Неккер-де-Соссюр, близкой родственницы Сталь.¹ В мемуарах Ксенофонта Полевого приводится презрительный отзыв Пушкина о немецких теориях по поводу Шекспира.² Сообщение Полевого вполне правоподобно, но все же несомненно, что многие страницы книги Шлегеля должны были представлять большой интерес для Пушкина. Во-первых, Шлегель, восторженно поклоняющийся Шекспиру, рассматривает его не как изолированное явление, а как самое яркое явление *романтической* драматургии, резко противопоставленной классицизму. Самая теория романтизма, излагаемая Шлегелем, вряд ли могла привлечь Пушкина.³ Но в чисто художественном отношении для Пушкина не могла пройти незамеченной попытка Шлегеля мотивировать жанровые особенности шекспировского театра, смесь комического с трагическим, стихов с прозой, исходя из самого „духа романтизма“. Шлегель пишет: „Античные искусство и поэзия никогда не допускали смеси противоположных жанров; романтический дух, наоборот, любит постоянное сближение самых противоположных вещей. Природа и искусство, поэзия и проза, серьезное и шутовское, воспоминание и предчувствие, отвлеченные идеи и живые чувствования, божественное и земное, жизнь и смерть в романтическом жанре объединяются и сливаются самым тесным образом“.⁴ Во-вторых, Шлегель сообщает обстоятельные сведения о внешней форме шекспировских трагедий и хроник, о их стихе и языке, о характере чередования в них стихотворной и прозаической речи,⁵ т. е. о всем том, о чем Пушкину ничего не могли сказать ни очерк Гизо, ни отредактированный Гизо перевод Летуэрнера.⁶

Как показывало письмо к брату периода работы над Б. Г., Пушкин очень интересовался вышедшим в начале 1825 г. театральным альманахом Булгарина „Русская Талия“. Повидимому, Пушкин получил эту книжку в начале апреля, потому что с этого времени в его письмах прекращаются просьбы о ее присылке. Книга Шлегеля была получена Пушкиным несколько позднее (ср. письмо брату от 23 апреля). Но с некоторыми положениями Шлегеля Пушкин мог ознакомиться по „Русской Талии“, где за подписью „А. Ф.“ была помещена, повидимому принадлежащая самому Булгарину, статья „Между-действие

¹ A. W. Schlegel. „Cours de littérature dramatique, traduit de l'allemand par m-me Necker de Saussure“, Paris—Genève, 1814, в 3 тт. В 1865 г. в Париже вышло новое двухтомное издание этой книги, на которое ниже делаются ссылки.

² „Записки К. А. Полевого“, СПб., 1888, стр. 199.

³ „Сколько я ни читал о романтизме, все не то“: это написано после ознакомления с идеями Шлегеля (письмо к Бестужеву 30 ноября 1825 г.).

⁴ „Cours de littérature dramatique“, т. II, р. 135. Ср. слова Пушкина в заметке 1825 г. о „смещении родов комического и трагического“, как характерном признаке романтической школы, „которая есть отсутствие всяких правил, но не всякого искусства“.

⁵ Там же, II, 177—184.

⁶ Пушкин прекрасно знал также книгу Сталь: „De la littérature considérée dans ses rapports avec les institutions sociales“, Paris, 8 (1800), где Шекспиру посвящена целая 13-я глава (Т. I, pp. 231—254). Отдельными частностями могла быть полезной Пушкину также книга Сталь „De l'Allemagne“ (1813), написанная под сильным влиянием Шлегеля. См. более подробные указания в статье Н. К. Козмина „Взгляд Пушкина на драму“ в сб. „Памяти А. С. Пушкина“, СПб., 1900, стр. 179 сл., а также его примечания в Ак, IX², стр. 357 и сл.

или разговор в театре о драматическом искусстве“, в которой дан пересказ нескольких страниц из сочинения Шлегеля. Эти страницы содержат критику французской классической трагедии, основанной на системе „трех единств“. Некоторые выражения цитировавшейся выше заметки Пушкина 1825 г. очень близко совпадают с этим пересказом Шлегеля в „Русской Талии“. Например, Пушкин пишет: „Заговоры, изъяснения любовные, государственные совещания, празднества всё происходит в одной комнате!“ Ср. в „Русской Талии“: „Итак во Французской трагедии в одной передней чертогов происходят заговоры, любовные объяснения, смертные приговоры, свадьбы, сны, видения и жаркие споры противников“.¹ Но сама романтическая теория Шлегеля в статье „Русской Талии“ не нашла никакого отражения. О трагедиях Шекспира в ней ничего существенного не сказано.

Займствував у Шекспира основные элементы внешней формы, Пушкин сумел придать им своеобразное стилистическое качество. В отношении внешнего расположения трагедии Пушкин отступает от обычного деления на акты, оставляя сцены даже не перенумерованными. Как было указано в своем месте, первоначально Пушкин нумеровал сцены, группируя их в „части“, которые вряд ли должны были означать то же самое, что „действия“, „акты“: в противоположность обычным пяти действиям, Пушкин предполагал написать только четыре „части“, а на самом деле написал всего *три*. В замене „действий“ „частями“ и в позднейшем отказе даже от „частей“ трудно не видеть желания Пушкина как можно более резко подчеркнуть свой разрыв с классической традицией.² Очевидно в силу этого же стремления шекспировский прием чередования коротких сцен в Б. Г. доведен до максимальной остроты и почти полемической обнаженности. Б. Г. вдвое короче шекспировской трагедии средних размеров, а сцен в нем в то же время больше.³ Поэтому частая смена места действия и короткий размер сцен в Б. Г. создают впечатление гораздо более острое, чем у Шекспира, и понятно почему в русской критике, как в современной Пушкину так и позднейшей, постоянно указывалось на отрывочный стиль пушкинской

¹ „Русская Талия, подарок любителям и любительницам отечественного театра на 1825 год“. Издал Фаддей Булгарин, СПб., стр. 340.

² Может быть Пушкину было известно, хотя ни Гизо, ни Шлегель нигде прямо об этом не упоминают, что первоначально и шекспировские произведения (в так называемых прижизненных изданиях *in-quarto*) не имели деления на акты и даже на отдельные сцены: это было сделано только после смерти Шекспира его комментаторами и редакторами, причем в разных изданиях по-разному. У Гизо (р. L) рассказывается лишь о трагедии Томаса Секвила „Gorboduc, or Ferrex and Porrex“, представленной в 1561 г., в которой впервые было введено деление на акты и сцены. Эта трагедия (на самом деле написанная Секвилем в сотрудничестве с Томасом Нортонем) интересна еще в том отношении, что в ней впервые в истории английской драмы употреблен пятистопный ямб без рифм. См. Ed. Guest, „A history of English rhythms“, 1882.

³ На 23 сцены основной редакции Б. Г. приходится 1562 стиха и 258 прозаических строк. В то же время в „Короле Джоне“ Шекспира свыше 2500 строк приходится всего на 15 сцен, в первой части „Генриха IV“ — свыше 3000 строк на 18 сцен, в „Генрихе V“ — около 3200 строк на 20 сцен и т. п. К тому же у Шекспира сцена не всегда означает перемену места действия — многие сцены начинаются у него указанием: „The same“, т. е. место действия остается то же, что и в предыдущей сцене.

трагедии.¹ Что касается чередования стихотворной и прозаической речи, то у Шекспира прозаические сцены являются чаще комическими и играют по отношению к основному действию трагедии роль „второго плана“, не только в отношении языка, но и тематически. Часто эти комические сцены совершенно не связаны с сюжетом трагедии и являются своего рода интермедиями. По этому поводу Шлегель говорит: „В драмах Шекспира комические сцены являются как бы передней поэзии, в которой находятся слуги; эти вульгарные персонажи не осмеливаются говорить громко, чтобы не заглушить разговор в большой зале; но когда герои ушли, и подчиненные заслуживают некоторого внимания; их дерзкие шутки, их передразнивания господ, могут бросить сильный свет на главных действующих лиц“.² Шекспир достигает потрясающих драматических эффектов при помощи этих интермедий.³ Но к каким бы в частности эффектам ни стремился Шекспир, эти прозаические сцены у него построены почти исключительно на игре речевым материалом — на бесконечных, иногда уgomельных, каламбурах,⁴ на „стрельбе пословицами“, на диалектизмах, иноязычной речи и т. п.⁵ — и в этом вторая особенность прозаических сцен Шекспира. Пушкин также строит свои прозаические сцены комически и тоже играет в них речевым материалом.⁶ Таков Варлаам, прибаутки которого дважды вызывают реплику Мисаила: „Складно сказано, отец Варлаам“. Сюда же относится и сцена битвы под Новгородом-Северским, в которой нужно обратить внимание не только на иноязычную речь, но также на искаженное произношение русских слов Маржеретом и на комическое осмысление французских слов русским воином. Богатый материал для подражания дает в этом отношении „Генрих V“ Шекспира, где капитан Флюэллен с своим уэльским произношением ругает трусливых солдат совсем как пушкинский Маржерет,⁷ где целая сцена (III, 4) занята комическим уроком английского

¹ „Признаюсь, что Пушкин так быстро увлекал меня за собою летучими своими переходами, что мне некогда было и передохнуть, и зевнуть“. „Дамский Журнал“, 1831, № 10, стр. 154 (статья С. Глинки под псевдонимом „Мечтатель“). По словам В. Плаксына — Б. Г. представляет собою „драму в отрывках“, в которой приходится „беспрестанно переселяться с одного места на другое без всякой нужды“. „Сын Отечества“, 1831, № 25—26, стр. 284.

² „Cours de littérature dramatique“, t. II, p. 174—175.

³ См. напр. „Макбет“, II, 3: пьяный привратник рассказывает всякие скабрёзности прибывшим в замок Макбета Макдуффу и Ленноксу, в то время как в замке лежит только что зарезанный король Дункан, о чем знают только участники преступления и зрители.

⁴ См. об этом у Шлегеля, t. II, p. 144—145.

⁵ См. в „Генрихе V“ роли уэльсца Флюэллена, шотландца Макморриса и ирландца Джэми, которые все говорят с диалектическим произношением.

⁶ „Пушкин, по подражанию ли Шекспиру, для разнообразия ли, или, что правдоподобнее, для того, чтобы полнее представить жизнь эпохи, современной событиям, которые он описывает, вводит в драму свою сцены в роде гротеско, и эти сцены очень милы своей наивностью“. „Галатея“, 1839, ч. IV, стр. 51 (статья Раича).

⁷ „Sang te tieu! A la prèche, canaille; afancez-fous“, t. XI, p. 61 издания Гизо. Произношение Флюэллена, отмеченное у Шекспира переменной согласной не сплошь, а только иногда, во французском переводе передается последовательной заменой звонких согласных глухими, так, как в русских комедиях передается

языка, не имеющим никакого отношения к ходу действия, где действующие лица вообще часто говорят по-французски и т. п.¹ Но Пушкин переносит эти приемы в свою трагедию не механически. Из пяти прозаических сцен Б. Г. две сцены („Площадь перед собором в Москве“ и заключительная) не только не комичны, но, наоборот, исполнены высокого трагизма. Вопреки тому, что является более или менее устойчивой нормой для Шекспира,² в Б. Г. прозой говорят не только лица из „простонародья“, но также, например, патриарх, игумен и бояре, и обратно — во второй и третьей сценах стихами говорит народ, причем даже сатирические места написаны стихами. Далее, комический элемент в Б. Г. ни в какой степени не является внешним придатком к сюжету, интермедией, а тесно сплетается с драматической интригой. В этом отношении особенно показательна сцена в корчме, в которой комические эффекты являются лишь деталями раскрытия характера Самозванца (ср. приведенное выше мнение Раича о „сценах в роде гротеско“). Особенно любопытно, что Пушкин, как показал Б. В. Томашевский,³ в этой, казалось бы чисто шекспировской сцене воспользовался одним местом из либретто оперы Россини „Сорока-воровка“, типичным как раз для *французской* драматургии (либретто оперы Россини является переработкой мелодрамы Кенье и Добинье „*Pie voleuse*“). Сцена с приставами, которым Отрепьев читает царский указ, подставляя на место своих примет приметы Варлаама, представляет собой переработку аналогичного эпизода с приметами в 8 сцене I акта оперы „Сорока-воровка“. „Как ни мелочен этот факт, — пишет по этому поводу Б. В. Томашевский в другом месте,⁴ — и как ни незначителен самый эпизод, он указывает, что «Годунов» — вовсе не отвлеченно драматизированное повествование, построенное на презрении к сценическим формам. Пушкин, при его создании, следовал театральным традициям, ставя свое творчество в зависимость от театральных впечатлений эпохи разложения классического театра“. Давно уже указывалось также на связь выпущенной Пушкиным из печатного текста сцены „Уборная Марины“ с традициями классической комедии.⁵ Таким образом, „шекспиризм“ Пушкина оставлял его в достаточной степени свободным

немецкая речь (ср. Вральмана в „Недоросле“). На параллель между Маржеретом и Флюэллином обращал внимание М. М. Покровский в упоминавшейся статье „Шекспиризм Пушкина“, В, IV, стр. 13.

¹ Особенно интересна сцена (IV, 4), в которой Пистоль комически осмысляет французскую речь взятого им в плен француза. Тот, умоляя Пистоля о пощаде, говорит: „O, seigneur Dieu!“ (О мой боже!), а Пистоль думает, что это фамилия пленника — „синьор Дью“ и радуется, что захватил в плен дворянина. Т. XI, p. 121.

² См. Schlegel, „Cours de littérature dramatique“, II, p. 179.

³ „Пушкин и его современники“, в. XXXI—XXXII, 1927, стр. 49 и сл.

⁴ Б. Томашевский, „Французская мелодрама начала XIX века“, в сб. „Поэтика“, в. II, л., 1927, стр. 56.

⁵ См. напр. Ф. Е. Корш, „Разбор вопроса о подлинности окончания «Русалки», „Изв. II Отделения Академии Наук“, 1898, т. III, кн. 3, стр. 686, где указывается, что сцена „Уборная Марины“ написана таким же метром, как „Горе от ума“ и что, в частности, „Рузя очень похожа на Лизу“. Конечно, здесь важна не сама по себе грибоедовская комедия, а традиционные элементы классической комедии: вольный ямб и тип субретки.

в отношении выбора материала и не столько навязывал ему определенные приемы, сколько позволял ему видеть в этих приемах своего рода метод отыскания новых художественных возможностей. Конечно, это свободное и творческое отношение к художественным и идейным проблемам, которые возбуждал в Пушкине Шекспир, не исключает возможности и прямых заимствований. Такие заимствования можно констатировать по отношению к некоторым формальным частностям пушкинской трагедии. Прямым подражанием Шекспиру является, например, введение в отдельных случаях (см., например, начало сцены „Краков. Дом Вишневецкого“) рифмованных стихов в пятистопный белый ямб, каким написана вся трагедия. Пятистопный белый стих ко времени работы Пушкина над Б. Г. уже вошел в практику драматической литературы. Сам Пушкин указывает в качестве своих предшественников в этом отношении Кюхельбекера („Армяне“) ¹ и Жандра (переделка трагедии Ротру „Венцеслав“).² Пушкин пишет в проекте предисловия к Б. Г., относящемся к 1830 г.: „Стих, употребленный мною (пятистопный ямб), принят обыкновенно англичанами и немцами. У нас первый пример оному находим мы кажется в *Армянах*; А. Жандр в отрывке своей прекрасной трагедии, писанной стихами вольными, преимущественно употребляет его. Я сохранил цезуру французского пентаметра на второй стопе — и, кажется, в том ошибся, лишив добровольно свой стих свойственного ему разнообразия“. Строго говоря, трагедия Жандра не может считаться образцом драматического белого стиха: она написана, как отмечает и сам Пушкин, вольными стихами, причем, всякий раз, когда в ней появляются шестистопные стихи, они влекут за собою и рифмы. Непонятно, как Пушкин мог забыть действительно первый опыт пятистопного белого ямба в России — „Орлеанскую Деву“ Жуковского (1817—1821).³ К 1821 г. относится также „Пир Иоанна Безземельного“ Катенина, составлявший пролог к драматической переделке романа Вальтер Скотта „Айвенго“.⁴ Пролог Катенина также написан пятистопным белым ямбом, с той особенностью (ей следует и Жандр), что в нем строго выдержано чередование мужских и женских окончаний через стих. Что касается цезуры на второй стопе, то впоследствии Пушкин отказался от ее строгого соблюдения.⁵ Следует отметить еще, что в Б. Г. два стиха являются метрически неправильными: В стихе „Ты, отец патриарх, вы, все

¹ Отрывки из этой трагедии, полностью до сих пор не напечатанной, были опубликованы в „Мнемозине“, ч. II, М., 1824, и в „Соревнователе Просвещения и Благотворения“, 1825, ч. XXX и XXXI. Ср. статью Ю. Н. Тынянова: „Армяне, неизданная трагедия Кюхельбекера“, в книге „Архаисты и новаторы“, Л., 1929, стр. 292 и сл.

² Отрывок из этой трагедии, о котором говорит Пушкин в ниже приводимой цитате, напечатан в „Русской Талии на 1825 год“, стр. 54 и сл.

³ На такую же ошибку А. И. Одоевского, приписавшего Жандру первое употребление белого стиха в русской драме, указывал Кюхельбекер. См. „Дневник В. К. Кюхельбекера“, Л., 1929, стр. 150—151.

⁴ См. „Сочинения и переводы в стихах Павла Катенина“, СПб., 1832, ч. I, стр. 125 сл. и 182.

⁵ См. Б. В. Томашевский, „Пятистопный ямб Пушкина“ в книге: „О стихе“, Л., 1929.

бояре“ не соблюдена цезура, а в стихе „У Вишневецкого, что на одре болезни“ — шесть стоп вместо пяти.

В литературе указывалось также на несколько близких тематических совпадений между Б. Г. и хрониками Шекспира.¹ Так например, наставления умирающего Бориса сыну напоминают монолог Генриха IV, произносимый им в сходных обстоятельствах (ч. II, IV, 5), картина избрания Бориса на царство отчасти сходствует со сценой избрания на престол Ричарда III (III, 7) и пр. Но при оценке этих сопоставлений необходимо учитывать неизбежность одинаковых драматических ситуаций в произведениях, написанных на одну и ту же тему о царе-узурпаторе, совершающем преступление в обстановке борьбы за власть. Так например, отношения между Джоном и мальчиком Артуром в „Короле Джоне“ похожи на отношения Бориса и младенца Дмитрия, монолог Сольсбери в той же трагедии (V, 2) очень напоминает монолог Басманова об измене царю (сцена „Ставка“). Этих сопоставлений никто не делал, но они не менее, а может быть даже более вероятны, чем общепринятое сопоставление характеров Бориса с характерами Клавдия („Гамлет“) или Макбета. Такого рода общие сравнения разумеется лишены всякого историко-литературного значения: цари-преступники в известном отношении все похожи друг на друга.

10. СТАРИНА И ФОЛЬКЛОР. ЛИТЕРАТУРНЫЕ ПАРАЛЛЕЛИ.

Шекспиром не исчерпываются те литературные влияния, которые поддерживали в Пушкине настроения, послужившие источником его романтической трагедии. Б. Г. был создан в эпоху повсеместного увлечения Вальтер Скоттом, которое в России к концу 20-х гг. стало приносить уже реальные литературные результаты. Исключительно высокое мнение Пушкина о Вальтер Скотте общеизвестно. Пушкин сильно заинтересован Вальтер Скоттом как раз в период создания Б. Г. В ноябре 1824 г. Пушкин просит прислать ему Вальтер Скотта, которого называет „пищей души“. В апреле 1825 г. Пушкин просит брата прислать ему „новое Вальтер Скотта“. Вторая статья Пушкина об „Истории русского народа“ Полевого начинается так: „Действие В. Скотта ощутительно во всех отраслях ему современной словесности. Новая школа французских историков образовалась под влиянием шотландского романиста. Он указал им источники совершенно новые, неподозреваемые прежде, несмотря на существование исторической драмы, созданной Шекспиром и Гете“. Таким образом, традиция романтической драмы в представлении Пушкина включает в себя повествовательные приемы исторических романов Вальтер Скотта. Что именно привлекало Пушкина в приемах исторического повествования Вальтер Скотта, видно из заметки, набросанной Пушкиным, вероятно, в 1827 г., за три года до статей о Полевом. „Главная прелесть романов Walter Scott, — пишет здесь Пушкин, — состоит в том, что мы знакомимся с прошедшим временем не с *enflure* (т. е. с напыщенностью) французских трагедий, — не с чопорностию чувствительных романов — не

¹ См. М. М. Покровский, „Шекспиризм Пушкина“, В, IV; Ак, IV, стр. 168–169 прим.; ср. А. Lirondelle, „Shakespeare en Russie“, Paris, 1912.

с *dignité* (т. е. важностью) истории, но современно, но домашним образом“. Здесь конкретный, домашний историзм романов Вальтер Скотта противопоставляется абстрактной исторической картинности французского классического театра. Нет никакого сомнения в том, что Пушкин стремился придать своей трагедии этот дух исторической домашности, так пленявший его в романах Вальтер Скотта. В многократно цитировавшемся выше письме к Раевскому в июле 1825 г. Пушкин пишет: „Вы спросите: является ли ваша трагедия трагедией характеров или трагедией нравов?¹ Я избрал наиболее легкий род, но пытался соединить оба“. Совершенно очевидно, что первый из этих родов — трагедия характеров — интерпретируется здесь Пушкиным в духе шекспировского театра, а „*costume*“, бытовой, домашний исторический фон — идет от Вальтер Скотта. То обстоятельство, что Пушкин определенным образом ориентировался при создании Б. Г. живописно-повествовательную систему Вальтер Скотта, подтверждается наконец и приведенным выше письмом к Плетневу, в котором Пушкин склонен объяснить слухи об успехе только что вышедшего Б. Г. в Петербурге популярностью романов шотландского писателя.

И действительно, как подчеркивал сам Пушкин, Б. Г. „наполнен славными шутками и намеками, относящимися к истории того времени“. Круг источников, которыми пользовался Пушкин, собирая эти бытовые черты изображавшейся им эпохи, не велик. Но как показывает выше приведенный обзор параллелей между Б. Г. и „Историей Государства Российского“ Карамзина, Пушкин с тщательной заботливостью оыскивал не столько в самом изложении Карамзина, сколько в богатом фактическом материале карамзинских примечаний, мелкие подробности, которые способны были сообщить воспроизводимой в трагедии исторической картине характер осязательной конкретности и непосредственности. Таковы эпизод с бабой в третьей сцене, эпизод со слюнями в той же сцене, эпизод с географической картой царевича Феодора, бытовые черточки в сцене в корчме, молитва мальчика в сцене у Шуйского, рассказ Пимена о Иоанне Грозном и смерти Феодора Иоанновича, сцена Маржерета и Розена и пр.

Выше были указаны некоторые примеры театральной игры иноязычным материалом в исторических хрониках Шекспира, по отношению к которым сцена Маржерета и Розена может служить некоторой аналогией. Но аналогичный материал есть и у Вальтер Скотта. Так в романе „Веверлей“ (гл. LVIII), есть сцена, в которой французский офицер Веауеу командует отрядом горцев-шотландцев, не зная английского языка. Речь Божю является помесью французских слов с искаженными английскими, например: „*Messieurs les sauvages écossais — dat is — gentilmans savages, have the goodness d'arranger vous!... Ah! well! Dat is fort bien!... Have de goodness to make de face to de right par file, dat is, by files*“.² Таким образом, игра ино-

¹ Во французском подлиннике письма: „*tragédie de costume*“, что означает собственно трагедию, основанную на бытовых исторических подробностях и может быть точнее могло бы быть передано термином „костюмная трагедия“.

² Цитируем по изданию: „*The Novels of sir Walter Scott*“, Bart., vol. I, Edinburgh, MDCCCXLVI, p. 145.

язычным материалом в пушкинской трагедии вполне соответствует как театральным приемам Шекспира, так и живописно-повествовательной манере романов Вальтер Скотта. Но самым непосредственным источником для Пушкина в этом отношении послужила вероятно книга самого капитана Маржерета, которая, как было упомянуто выше, цитируется Карамзиным, и была также в библиотеке Пушкина. Рисуя быт России в конце XVI в. Маржерет, хвастающийся тем, что он успел изучить русский язык, часто приводит русские слова и выражения в самом невероятном виде. Например, выражения „Христос воскрес“ и „воистину воскрес“ он передает так: „Christus vos christ“, „As isten vos christ“. Слова: „холопы господарские“ передаются так: „clops hospodaro“, „дородный человек“ — „dortney schalouec“, слово „дворец“ передается через „Vorest“ и пр.¹ Самая грубоватость речи Маржерета в Б. Г. могла быть подсказана следующими словами из посвящения книги Маржерета: „Pendant ce temps, i'eu moyen d'apprendre, outre la langue, une infinité de choses concernans son estat, les loix, moeurs et religion du pays, ce que i'ay representé par ce petit discours avec si peu d'affections, voire avec tant de naïveté“² и пр.

Живое, совершенно конкретное пореживание истории, которое в высшей степени было присуще зрелому Пушкину и в известной степени несомненно поддерживалось в нем Вальтер Скоттом, должно служить отправной точкой прежде всего для изучения языка Б. Г., в лексике которого отчетливо выделяется особый „археологический“ пласт, связанный с этими историческими настроениями Пушкина.

Стремление Пушкина к архаизации стиля трагедии сказалось между прочим на стилизованном заглавии Б. Г. и на заключительной записи, которые остались однако в рукописи. В рукописи Б. Г. назван *комедией*. Уже автором цензурных „Замечаний“ на Б. Г. было указано, что Пушкин здесь подражал названию, которое присваивалось театральным представлениям первой эпохи русского театра. Образцы таких комедий могли быть известны Пушкину по „Древней российской вивлиофике“ Новикова, где были напечатаны комедии Симеона Полоцкого о Блудном сыне и о царе Навуходоносоре и трех отроках в печи не сожженных, а также некоторые другие старинные драматические произведения.³ Первое из этих произведений озаглавлено при этом *комедия*: именно в этой форме Пушкин употребляет это слово в своей заключительной записи: „Конец комидии, в нейже первая персона царь Борис Годунов“. Что касается самой этой формулы, „в нейже первая персона“ — то ее Пуш-

¹ „Etat de l' empire de Russie et grande duché de Moscovie, par le capitaline Margeret, a Paris“, MDCLXIX, p. 37, 41, 47, 54. Искажение русского языка в книге Маржерета отмечалось рецензентом первого русского перевода (1830), см. „Литературная Газета“ 1830, №№ 62, 63, 64.

² „Etat de l' empire“, Epistre (10-я нумерованная страница). Перевод по книге Н. Устрялова, „Сказания современников о Димитрии Самозванце“, СПб., 1859, часть первая, стр. 248: „В течение этого времени, я имел средства научиться русскому языку и собрать очень много сведений о законах, нравах и религии русских: все это описываю в представляемом небольшом сочинении с такою простотою и открывенностию“, и пр.

³ „Древняя российская вивлиофика, ч. VIII, М., 1789 (2 изд.), стр. 35, 158, 187.

кин мог заимствовать из статьи А. Ф. Малиновского „Историческое известие о российском театре“,¹ в которой между прочим помещено старинное „Описание комедиям, что каких есть в посольском приказе маяя по 30-е число 1709-го года“, представляющее собой список заглавий тринадцати комедий.² Вероятнее однако, что Пушкин заимствовал эту формулу из статьи Н. Греча „Исторический взгляд на русский театр до начала XIX столетия“, помещенной в уже упоминавшемся альманахе Булгарина „Русская Талия“, который был в руках Пушкина во время его работы над Б. Г. В статье Греча, которая между прочим сопровождается ссылкой на „Историческое известие“ Малиновского, перечисляются заглавия тринадцати комедий из упомянутого „Описания“.³ В заглавиях нескольких комедий этого списка и встречается формула, воспроизведенная Пушкиным. Три комедии этого списка упоминаются автором цензурных „Замечаний“ на трагедию Пушкина. Если верно предположение о том, что автором Замечаний“ был Булгарин, то у него, как редактора „Северного Архива“ и „Русской Талии“, статьи Малиновского и Греча могли сохраниться в памяти скорее, чем у кого-либо другого.

Эта формула начала XVIII в. в неожиданном соединении со следующей за нею в рукописи Б. Г. древне-русской летописной формулой: „Слава отцу и сыну и святому духу, аминь“, представляет собою любопытный след того „архаического“ настроения, в котором писал Пушкин свою трагедию. Наряду с заимствованиями из старинного языка, важным и характерным элементом стиля пушкинской трагедии является фольклорный материал, как известно, богат представленный и в романах Вальтер Скотта. „Народность“ и „историзм“ — неразрывно связанные между собой категории пушкинского стиля. Фольклор привлекает особенно сильное внимание Пушкина как раз во время его пребывания в Михайловском. Известно, что для прибаучочной речи Варлаама Пушкин воспользовался присловьем, ставшим ему известным от шпионившего за ним настоятеля Святогорского монастыря:

Наш Фома
Пьет до дна,
Выпьет да поворотит,
Да в донышко поколотит.⁴

¹ „Северный Архив“, 1822, ноябрь, № 21, стр. 179—190. Первоначально была напечатана в несколько иной редакции в качестве предисловия ко 2 ч. „Собрания некоторых театральных сочинений, с успехом представленных в Московском публичном театре“, М., 1790.

² Это „Описание“ печаталось неоднократно, см. П. Арапов, „Летопись русского театра“, СПб., 1861, стр. 27; П. Пекарский, „Наука и литература в России при Петре Великом“, СПб., 1862, т. I, стр. 428; Н. Тихонравов, „Русские драматические произведения 1672—1725 гг.“, СПб., 1874, т. I, стр. XXXIII; П. Морозов, „История русского театра“, т. I, СПб., 1889, стр. 227. Ни в одном из этих изданий однако не указана первая публикация „Описания“ (кроме Морозова, неверно приписывающего первую публикацию „Москвитяину“ за 1850 г.).

³ „Русская Талия на 1825 год“, стр. 11—12.

⁴ Свидетельство А. Н. Вульфа. См. Л. Майков, „Пушкин“, стр. 221.

Ср. слова Варлаама: „пьем до донушка, выпьем, поворотим, и в донушко поколотим“.¹ Интересны также песни, которые поет Варлаам в разных редакциях Б. Г. Источник песни „Как во городе было во Казани“, которая была ошибочно понята Мусоргским в его опере „Борис Годунов“ как песня о взятии Казани, был указан в свое время В. И. Чернышевым.² Это песня о молодом чернеце, которому „захотелось погуляти“: он идет сначала к „старым бабам“, затем к „молодицам“ и наконец к „красным девкам“:

Уж как тут чернец привзгляднет,
Черночище клубучище долой сбросит,
Ты сгори моя скучная келья
Пропади ты мое черное платье,
Уж как полно мне добру молодцу спастись
Не пора ль мне добру молодцу жениться,
Что на душеньке на красной на девице.

Песня эта известна современным этнографам во многих записях и вариантах. Пушкин взял ее, очевидно, из чулковского песенника или из его новиковской перепечатки.³ Интересно, что источник рукописного варианта песни Варлаама: „Ты проходишь дорогая“ и ниже: „Где неволей добрый молодец“ (см. стр. 286) находится в той же IV части того же песенника. Вот текст этой песни:

Ты проходишь мимо кельи дорогая,
Мимо кельи, где бедняк чернец горюет,
Где пострижен добрый молодец насильно,
Ты скажи мне красна девица всю правду,
Или люди то совсем уже ослепли,
Для чего меня все старцем называют?
Ты сними с меня драгая камилавку,
Ты сними с меня мой свет и черну рясу,
Положи ко мне на груди белу руку,
И пощупай, как трепещет мое сердце,

¹ При определении источников пушкинского пословично-поговорочного материала следует иметь в виду указание А. С. Орлова („Народные песни в «Капитанской Дочке» Пушкина“, „Художественный фольклор“, в. II—III, М., 1927, стр. 83): „Некоторые пословицы и поговорки изменены или даже по народной форме сочинены Пушкиным, напр. в Борисе Годунове (Варлаам: «Литва ли, Русь ли, что гудок, что гусли» и пр.)“.

² „Пушкин и его современники“, в. V, 1907, стр. 127. См. поправку Н. Н. Виноградова к этой статье Чернышева, там же, в. VII, 1908, стр. 65.

³ См. „Новое и полное собрание российских песен, содержащее в себе песни любовные, пастушеские, шутивные, простонародные, хоральные, свадебные, святочные, с присовокуплением песен из разных российских опер и комедий. В Москве. В университетской типографии у Н. Новикова. 1780 года.“ Интересующая нас песня находится в ч. IV, стр. 133—134, под № 149. Как известно „Собрание разных песен“, изданное самим Чулковым в 1770—1774 гг., представляет собою библиографическую редкость, при чем специалистам неизвестно ни одного экземпляра IV части этого собрания. См. „Сочинения М. Д. Чулкова“, СПб., 1913, т. I, стр. VI.

Обливаясь всё кровью с тяжким вздохом,
Ты отри с лица румяна горьки слезы,
Разгляди ж теперь ты ясными очами,
Разглядев, скажи похож ли я на старца,
Как чернец перед тобой я въздыхаю,
Обливаясь весь горькими слезами,
Не грехам моим прощенья умоляю,
Да чтоб ты любила мое сердце.¹

Эта песня является сочинением Ф. Г. Волкова, как о том свидетельствует Новиков.² Пушкин подбирал для сцены Варлаама песню вполне определенного типа, на тему о монахе, недовольном своей монашеской жизнью, но колебался, на каком тексте остановить выбор. Этими колебаниями объясняется то обстоятельство, что в промежуточной стадии, в рукописи *ЛБ 92*, песня на тему о монахе временно оказалась замененной плясовым припевом „Ах любя ты, любя моя“. Песенка юродивого, представляет собою, повидимому, плод собственного творчества Пушкина, как и причитания Ксении над портретом жениха, которые, по словам Н. Трубицына, „сильно отзываются нашими народными причитаниями“,³ и стихотворное начало которых в печатной редакции оказалось опущенным. О реплике мамки см. выше, стр. 473.

В пушкинской литературе есть также указание на одно прямое заимствование из Вальтер Скотта в Б. Г. Это указание было сделано Булгариним в вышеприведенном пасквильном отзыве на немецкий перевод Б. Г. (см. выше стр. 451). Указанная Булгариним параллель к поэме Вальтер Скотта „The Lady of the Lake“ („Дама озера“) объяснена Д. П. Якубовичем.⁴ В IX строфе 1 песни упомянутой поэмы Вальтер Скотта изображается охота на оленя, во время которой под королем-охотником падает конь. Охотник, тронутый жалостью, обращается к коню: „Я никогда не думал, о мой несравненный конь, что твои быстрые члены послужат пищей орлов в горах Шотландии“ и пр. Возможно, что Пушкин действительно вспоминал это место из поэмы Вальтер Скотта. Впрочем, как справедливо указывает Якубович, „общим является

¹ „Новое и полное собрание песен“, IV, стр. 125, № 139. Вариант этой песни („Как проходит дорогая мимо кельи“) помещен в „Собрании русских народных песен с их голосами, положенных на музыку Иваном Прачем“, 2 изд., СПб., 1815, т. I, стр. 21. В „Собрании“ Прача имеется также вариант первой песни Варлаама („Что во городе было во Казане“), ч. II, стр. 58 (в изд. 1790, стр. 175). Кроме того, в новиковском собрании, ч. V, стр. 105, № 122, напечатан женский вариант второй песни Варлаама, начинающийся стихами „Ты проходишь мой любезный мимо кельи Где живет несчастна сестрица в мученьи“. Популярность песни „Ты проходишь мимо кельи дорогая“ сказалась, между прочим, в том, что она вошла и в антологию John Bowring, „Specimens of the Russian poets“, London, 1823, II, p. 270.

² „Опыт исторического словаря о российских писателях“, СПб., 1772, стр. 41: „Из его сочинений остались известными мне только две песни: — Ты проходишь мимо кельи дорогая; станем братцы петь старую песню“.

³ „Пушкин и русская народная песня“, В, IV, стр. 66.

⁴ „Из заметок о Пушкине и Вальтер Скотте“, „Пушкин и его современники“, в. XXXVIII—XXXIX, 1930, стр. 132 и сл.

только самый прием обращения к павшему коню“ (короля и Самозванца). Что касается „Мазепы“ Байрона, то Булгарин, повидимому, имел в виду главу 3 этой поэмы, в которой описывается, как Мазепа устраивает себе и своему коню ночлег после поражения под Полтавой:

Mazepa made
His pillow in an old oak's shade — . . .
But first, outspent with this long course,
The cossack prince rubbed down his horse,
And made for him a leafy bed. . .¹

и т. д. Трудно усмотреть в этих стихах Байрона какое-нибудь прямое отношение к Б. Г.

Несколько выше, в той же статье, Булгарин пишет: „В сцене Бориса с князем Шуйским нельзя не вспомнить знаменитой сцены из Разбойников Шиллера, когда испуганный Франц Моор, рассказывая слуге своему Даниэлю ужасный сон, ввергнувший его в иступление, хочет, чтоб Даниэль смеялся над сим ужасным сновидением (Трагедия Разбойники, действие 5, явление I). Борис также, изъявив свой ужас при вести о появлении Дмитрия Царевича, вдруг спрашивает у Шуйского: Смешно? а? что? что ж не смеешься ты?“ Это указание Булгарина, повторенное также в вышеупомянутых рецензиях Плаксина и Надеждина (Надеждин по ошибке называет „Коварство и любовь“), является совершенно правильным. Действительно, реплика Бориса: „Слыхал ли ты когда, Чтоб мертвые из гроба выходили“ и т. д., кончающаяся стихом, который приведен Булгариним, почти буквально совпадает со словами Франца Моора: Мертвецы еще не встают. . . Почему же ты не смеешься?“ („Die Todten stehen noch nicht auf“ . . . „Nun, warum lachst du nicht!“).² Это заимствование тем интереснее, что нет прямых данных, которые позволяли бы судить о степени знакомства Пушкина с Шиллером. Пушкин просил брата прислать ему драматические произведения Шиллера (во французском переводе) в письме от 22 апреля 1825 г. Но книга была куплена для него Плетневым только в январе 1826 г., т. е. уже по окончании Б. Г. (см. письмо Плетнева Пушкину от 21 января 1826 г.).

Из других литературных сопоставлений, которые делались современниками Пушкина — рецензентами Б. Г., особенно интересным является указание Надеждина на связь трагедии Пушкина с трилогией Л. Вите „Лига“ (см. выше цитату из статьи Надеждина в „Телескопе“). Трилогия L. Vitet, „La ligue, Scènes historiques“, состоит из трех частей: 1. Les Barricades, 2. Les états de Blois и 3. La mort de Henri III. Первая часть этой прозаической драматической трилогии появилась в 1826 г., вторая — в 1827 и третья — в 1829, а все три части общим изданием вышли только в 1844 г. Таким образом, возможность

¹ Перевод: Мазепа сделал своей подушкой тень старого дуба. . . но прежде казачий князь огер своего истомленного долгим бегом коня и приговорил ему ложе из листьев. . .

² Сходный мотив встречается между прочим и в „Athalie“ Расина, в словах Абнера (д. I, явл. 1): „Les morts, après huit ans, sortent-ils du tombeau?“ (Могут ли мертвецы, после восьми лет, встать из гробов?).

знакомства Пушкина с трилогией Вите до конца работы над Б. Г. совершенно исключается. То обстоятельство, что во время работы над Б. Г. Пушкин не мог быть знаком с трилогией Вите, косвенно подтверждается любопытной статьей об этой трилогии, принадлежащей перу упоминавшегося уже И. Среднего-Камашева, появившейся в 1830 г. в „Атенее“. Говоря о возникшей во Франции „новой историко-драматической школе“, Камашев пишет: „Одним из первых основателей ее был г. Вите, в своей огромной трилогии искусно изложивший важные во французской истории события 1588 и 89 годов. Смерть Генриха III, последнее отделение этой трилогии, в прошлом году напечатана в Париже, и только несколько месяцев тому назад дошла и до нас русских: первые же два — *Les Barricades* и *Les États de Blois* неизвестно почему и не посетили нашего северного края“.¹ Но так как Б. Г. появился только в 1831 г., то Надеждин мог и не производить этих хронологических вычислений. Хроника Вите интересна тем, что хотя она и не могла ни в каком отношении служить образцом для Пушкина, она тем не менее давала современникам Пушкина известную мерку для суждений в наиболее трудном для них вопросе: что такое Б. Г. с точки зрения жанра? По словам Надеждина, Б. Г. — „это ряд исторических сцен. . . эпизод истории в лицах“. Предполагаемое этой формулировкой утверждение, будто Пушкин не ставил себе никаких драматургических заданий и занимался лишь иллюстрированием истории, несомненно было подсказано Надеждину историческими сценами Вите, о которых сам автор, в предисловии к первой части своей трилогии, говорит: „Это вовсе не театральная пьеса, это исторические события, представленные в драматической форме, но без всякой претензии составить из них драму“.² Таким образом, жанровая позиция Вите стала критерием оценки драматургических качеств Б. Г.³

Выше было указано, что Катенин сопоставлял трагедию Пушкина с другим произведением французской „историко-драматической школы“ — хроникой Дебро, написанной в духе хроник Вите. Этот тип документально-исторических трагедий, в которых собственно поэтические и сценические задания являются делом совершенно побочным, а весь упор делается на политический и исторический материал, иллюстрируемый в лицах и диалогах, а иногда воспроизводимый во всей его буквальной точности, представляет большой интерес для изучения истории разложения классического театра, а также как особое направление в том безудержном стремлении к историзму, которое так харак-

¹ „Атеней“, 1830, № 2, стр. 186.

² Цитирую по третьему изданию „*Les Barricades*“, Paris, MDCCCXXVII, p. V. В предисловии ко второй части трилогии Вите называет свои сцены „новым способом писать историю“.

³ Между прочим сближению Б. Г. со сценами Вите могло способствовать удивительное, но тем не менее случайное совпадение: Вите точно указывает хронологические даты изображаемых им событий, помещая их на титульном листе каждой части трилогии и перед каждой отдельной сценой. Так в „Баррикадах“ на титульном листе указан май 1588 г., первая сцена помечена: „Воскресение 8 мая, 8 часов вечера“ и т. п. Такие хронологические указания имеются и в нескольких сценах Б. Г. Впоследствии этот прием стал применяться очень широко. Ср. первую главу „Дмитрия Самозванца“ Булгарина, „Освобождение Москвы в 1612 г.“ К. Аксакова и др.

терно для 20—30 гг. XIX века. Трагедия Пушкина, разумеется, не имеет ничего общего с этим направлением французской драматургии. Но сопоставления Надеждина и Катенина были не единственной попыткой современников Пушкина осмыслить литературное значение его трагедии при помощи новейших явлений французской драматургии. Другие попытки этого рода, как свидетельствует сам Пушкин, опирались на театр Гюго. В письме к Плетневу 7 января 1831 г. Пушкин пишет, что по мнению московской публки Б. Г. является подражанием трагедии Гюго „Кромвель“. В этом сопоставлении Б. Г. и „Кромвеля“ снова страдает хронология, так как трагедия Гюго была написана в 1827 г., спустя два года после Б. Г. Но и по существу это трагедии совершенно разных стилей. Пушкин, вообще относившийся к Гюго очень сдержанно, оставил исключительно резкий отзыв о „Кромвеле“, относящийся, правда, к более позднему времени — в статье о Мильтоне 1836 г.¹ Однако в том факте, что трагедии Пушкина и Гюго сопоставлялись современниками, нет ничего неожиданного: в их глазах они обе прежде всего были произведениями, ниспровергающими все привычные традиции классического театра, а это давало возможность оценивать Б. Г. с точки зрения тех романтических позиций, которые так широковещательно изложены Гюго в его знаменитом предисловии к „Кромвелю“.

Следует, наконец, упомянуть о различных попытках сопоставить Б. Г. с драматическими произведениями Гете. Одна из первых попыток этого рода принадлежит немецкому поклоннику Пушкина, Фарнгагену фон-Энзе, который считал, что Б. Г. близок „по своему духу, по идее и внутренней форме“ „Гецу фон-Берлихингену“ и „Эгмонту“ Гете.² Несмотря на то, что попытки доказать связь Б. Г. с театром Гете часто повторялись,³ никаких фактов, с помощью которых можно было бы конкретизировать эти совершенно общие указания немецкого критика-гегельянца, никем приведено не было.

Есть несколько указаний на то, что Пушкин, очевидно следуя примеру шекспировских хроник, хотел продолжать свою драматургическую работу над материалами Смутного времени. В известном письме к Раевскому Пушкин обещает вернуться к Марине и Шуйскому, причем попутно дает блестящие характеристики этих лиц. Существовал также проект отдельной трагедии о Самозванце.⁴ Кроме того, сохранился листок с перечнем драматических произведений и их проектов (ЛБ 3266), в котором между прочим значатся: „Дмитрий и Марина“ и „Курбский“. Текст этого листка впервые был опубликован Анненковым (А I, стр. 285), который ставил эти заглавия в связь с указанным обещанием Пушкина вернуться к темам смутного времени. „Мысль о «Дими-

¹ См. статьи Б. В. Томашевского: „Французская литература в письмах Пушкина к Е. М. Хитрово“, в книге „Письма Пушкина к Е. М. Хитрово“, Л., 1927, стр. 209 и сл., и „Французская мелодрама начала XIX в.“, в сб. „Поэтика“, в. II, Л., 1927, стр. 55—56.

² Статья Фарнгагена фон-Энзе появилась в русском переводе, принадлежащем М. Н. Каткову, в „Отечественных Записках“ на 1839 г., ч. III, стр. 18—24.

³ См. В. А. Розов, „Пушкин и Гете“, Киев, 1908, *passim*.

⁴ „Пушкин и его современники“, в. XIX—XX, 1914, стр. 73; в. XXIII—XXIV, 1916, стр. 109.

трие и Марине» и о «Курбском» должна была занимать Пушкина вскоре после «Бориса Годунова» — пишет Анненков (стр. 290). Но впоследствии Анненков стал склоняться к мысли, что эти заглавия „позволительно признавать начальными очерками тех сцен, которые введены были потом автором в хронику «Борис Годунов»“.¹ Никаких очевидных данных для такого утверждения нет. Оно не оправдывается ни палеографическими наблюдениями над автографом Б. Г., ни внутренними ображениями. Ясно, почему Пушкин должен был отказаться от осуществления этих проектов: ему помешал неуспех Б. Г., им самим заранее угаданный.

Первая попытка сценической постановки Б. Г. относится к 1833 г., когда Малый театр безуспешно пытался получить разрешение на постановку одной сцены у фонтана.² А. М. Колосова-Каратыгина рассказывает об этом в своих воспоминаниях следующее: „Впоследствии времени, уже в начале тридцатых годов, Александр Сергеевич при И. А. Крылове читал у нас своего «Бориса Годунова». Он очень желал, чтобы мы, с мужем, прочитали на театре сцену у фонтана Дмитрия с Мариною. Несмотря однако же на наши многочисленные, личные просьбы, гр. А. Х. Бенкендорф, с обыкновенною своею любезностью и извинениями отказал нам в своем согласии: личность Самозванца была тогда запрещенным плодом на сцене“.³ В 1866 г. артистка Снеткова получила разрешение на постановку Б. Г. только под условием, чтобы „личности патриарха, игумена и монахов вообще, а равно монастырские обрядности, равно как все атрибуты церковного и монашеского чина были исключены из текста пьесы“.⁴ Но постановка Б. Г. впервые была осуществлена только в 1870 г. в петербургском Мариинском театре. Первое представление состоялось 17 сентября.⁵ Роль Самозванца исполнял Самойлов, роль Бориса — Леонидов. Все рецензенты отмечают необычайную пышность и красоту постановки. Декорации были написаны академиками Шишковым и Бочаровым. Декорации отдельных сцен публика приветствовала шумными аплодисментами.⁶ Тем не менее спектакль не имел успеха. Основная причина неуспеха — крайне дурная игра актеров, совершенно единогласно отмечаемая рецензентами (некоторые выдвигают лишь Самойлова), а также варварское обращение с пушкинским текстом. Трагедия шла не полностью и с искажениями.⁷

¹ „П. В. Анненков и его друзья“, СПб., 1892, стр. 484—485. Ср. „Путеводитель по Пушкину“, 1931, стр. 65.

² Н. В. Дризен. „Драматическая цензура двух эпох 1825—1881“, стр. 143—144.

³ См. П. А. Каратыгин, „Записки“, Л., 1930, т. II, стр. 283—284.

⁴ Н. В. Дризен. „Драматическая цензура“, стр. 222.

⁵ См. „А. С. Пушкин“, издание журнала „Русский Библиофил“, 1911, стр. 87. Ср. „Всемирная Иллюстрация“, 1870, т. IV, № 92, 3 октября, стр. 682; „Заря“, 1870, № 11; „Отечественные Записки“, 1870, № 10, стр. 304.

⁶ В. В. Стасов. „Собрание сочинений“, т. III, стр. 365.

⁷ Б. Г. был уложен в 16 сцен. Возмущенный отзыв о сценарии помещен в „Голос“, 1870, № 260.

СКУПОЙ РЫЦАРЬ.

Печатается по „Современнику“ с исправлениями по рукописи. Впервые опубликовано самим Пушкиным в „Современнике“, 1836 г., т. I, стр. 111—130 (цензурное разрешение 31 марта), с заглавием „Скупой Рыцарь. (Сцены из Ченстоновой траги-комедии: „*The coveteous Knighth*“). Подпись: „Р“; в оглавлении подпись отсутствует.

Единственная (перебеленная с поправками) рукопись трагедии в отличие от печатного текста носит заглавие „Скупой“ и имеет одинаково зачеркнутые эпиграф из Державина и подзаголовок („*the covetous Knight*“),¹ а в конце текста дату: „23 октября 1830. Болдино“. Рукопись хранится в Государственной Публичной библиотеке имени В. И. Ленина в Москве, за № 2376, в тетради под № 16. Автограф писан на пяти листах белой писчей бумаги верже с водяными знаками 1829 и 1830 гг. Пушкиным листы были вложены один за другим внутрь первого листа. После смерти Пушкина листы были вложены один в другой и в таком неправильном порядке сшиты тетрадю. Вся рукопись с нормальным порядком листов фототипически воспроизведена в 1901 г. (Скупой Рыцарь А. С. Пушкина, издание А. де Бионкур, под редакцией Л. Бельского, фототипия П. Павлова. Москва).²

Болдинская рукопись писана вся одновременно — в октябре 1830 г. Черновых рукописей, с которых она переписывалась, до нас не дошло. В болдинской рукописи имеется ряд вставок, первоначально выпавших при переписке (например, записанные под концом III сцены стихи 18—21), а также в той же сцене стихи ошибочно начинаются первым словом, или первой буквой следующего стиха (ст. 47 и ст. 68). Но ряд мест рукописи свидетельствует, что в ней помимо простых исправлений, или перепланировки стихов продолжались и гворческие переделки отдельных мест.

Кроме ряда вариантов и разночтений (см. стр. 296—298) в болдинской рукописи имеется на обороте заглавного листа набросок в две строки (см. стр. 296),

¹ „Скупой рыцарь“. Написание Пушкина правильно (*covetous*); в „Современнике“ в этом слове было допущено две ошибки (*caveteous*), а вместо правильного пушкинского написания „*Knight*“ было напечатано с опечаткой „*Knighth*“.

² Впервые факсимиле заглавного листа, оборота его и начала сцены I воспроизведены в „Альбоме Пушкинской выставки“, 1880, изд. ОЛРС; позже воспроизведение заглавного листа дано в „Пушкин“, под ред. С. А. Венгерова, т. III, 1909 стр. 109.

представляющий, видимо, заготовку, не пригодившуюся в трагедии. Тематически к этому наброску близки позднейшие строки в „Сценах из рыцарских времен“ о герцоге, турнире и Клотильде (стр. 217 и 221). Замена в ст. 134 сцены I слова „Иуда“ словом „собака“ сделана, очевидно, во избежание повтора, после того как был написан ст. 146. В ст. 137 в рукописи ошибочно добавлено слово „я“. Написание в рукописи стихов 147—148 и их осмысление вызывало сомнения. В „Современнике“ и в последующих изданиях эти стихи печатались обычно так:

Его червонцы будут пахнуть ядом,
Как сребренники пращура его...

Н. О. Лернер предположил,¹ что в печатном тексте допущена ошибка и что стихи эти следует читать:

Его червонцы будут пахнуть адом,
Как сребренники пращура его...

Могивировкой в пользу такого чтения являлись следующие соображения. Первая буква в последнем слове ст. 147 в рукописи по мнению Лернера должна читаться как „а“ (адом). Кроме того: „Иуда не отравил Иисуса, а предал его, и сказать, что полученные предателем сребренники пахли «ядом», значило бы приписать Пушкину слишком натянутый образ“.²

Однако, несмотря на обычное у Пушкина четкое написание начального „я“ с высокой палочкой (ср. многократное написание того же слова „яд“ в рукописи „Скупого“, или в рукописях „Анчара“), болдинская рукопись „Скупого“ дает также случаи написания начального „я“ без высокой палочки, т. е. такого же, как и пушкинское „а“ (сцена II, ст. 46; сцена III, ст. 1). Оставляем в настоящем издании чтение „Современника“.

„Скупой Рыцарь“ в „Современнике“ печатался с какой-то другой рукописи, имеющей ряд новых поправок, вернее всего с писарской копии, исправленной Пушкиным, чем и объясняются разночтения между болдинской рукописью и журналом. Эта посредствующая стадия работы над пьесой, когда „Скупой“ превратился в „Скупого Рыцаря“, „траги-комедию“, взятую „из Ченстона“, не дошла до нас. Впервые заглавие „Скупой Рыцарь“ употреблено Пушкиным, однако, уже 9 декабря 1830 г. в письме к П. А. Плетневу.

В ст. 106 сцены II в „Современнике“ допущена опечатка — „скребящий“, сохраненная большинством позднейших изданий и устраненная из настоящего. Стих 96 в финале трагедии („Так и впился в нее когтями! изверг!“) сначала отсутствовал в болдинской рукописи и потом ошибочно был вписан Пушкиным не на свое место, а через стих ниже (Пушкин не заметил, что конец этой строки был уже заполнен), отчего получилось в двух смежных стихах сцепление двух одинаковых местоимений („это“ — „эту“). Сноскою, путем двух

¹ „Русская Старина“, 1912, кн. IV, стр. 99—113; перепечатано в книге Н. О. Лернера, „Рассказы о Пушкине“, 1929, стр. 221—222.

² Поправка Лернера была принята нами в издании „Скупого Рыцаря“ 1935 г. („Полное собрание сочинений Пушкина“, изд. „Academia“, т. VI, ред. Д. П. Якубовича).

крестиков, Пушкин исправил в той же рукописи свою ошибку, и получилось следующее расположение стихов:

91 И ты, тигренок, полно (*сыну*). Бросьте это;
Так и впился в нее когтями! изверг!
Отдайте мне перчатку эту (*отымает ее*).

А л ь б е р (*a parte*).

Жаль.

Г е р ц о г.

Подите: на глаза мои не смейте

Это исправление Пушкина, однако, не было введено в „Современник“. Причиной этому могло быть то, что переписчик не понял сноски Пушкина и в рукописи, с которой „Скупой Рыцарь“ печатался, осталась старая композиция этих стихов. Мы сохраняем редакцию „Современника“, как и большинство последующих изданий, но считаем крайне вероятным, что она искажает более правильное чтение единственной дошедшей до нас рукописи. Пушкин, внося исправления в сделанную переписчиком для „Современника“ копию, мог и не заметить неисправности переписчика. Видел ли Пушкин корректуру „Скупого Рыцаря“ — неизвестно.¹

В деле очищения текста трагедии сыграло роль фототипическое ее издание. Уже здесь в примечаниях было обращено внимание на некоторые отличия двух текстов „Скупого Рыцаря“. Дальнейшие наблюдения были сделаны П. В. Петровым, выдвинувшим соображения о большей значимости болдинского текста.²

Эпиграф из Державина, имеющийся в болдинской рукописи, взят из послания Державина „К Скопихину“, где имеются стихи:

Не блещет серебро в скупой
Земле лежаще сокровенно.

и стихи:

Престань и ты жить в погребях
Как крот, в ущельях подземельных
И на чугунных там цепях
Стеречь, при блеске искр елейных,
Висящи бочки серебра,
Иль лаять псом вокруг двора...

¹ Орфография „Современника“ не сохраняет пушкинского написания „сребрянники“, в отличие от рукописи дает в ст. 30 сцены II чтение: „Я свистну“ вместо „я свистну“, в ст. 101 последней сцены: „колена“ вместо „коленя“ и не передает таких твердых особенностей пушкинской орфографии как „крехтит“, „канура“, „по горсте“.

² „Литературный Вестник“, 1901, I, кн. IV, стр. 432—436 („Замечка о тексте драмы Пушкина Скупой Рыцарь“).

Начало замыслов и первые приступы к работе над „Скупым“ возможно относить еще к 1826 г., близко ко времени работы над „Борисом Годуновым“. Но ряд стихов в „Скупом Рыцаре“ без поспоянной цезуры обнаруживает их создание лишь в 1830 г., так как до этого времени Пушкин ставил цезуру в пятистопном ямбе на второй стопе. Сравни наблюдения В. Я. Брюсова. („Пушкин“ под ред. С. А. Венгерова, т. II, 1908, стр. 606).

Во всех перечнях-планах своих драматических произведений Пушкин имел „Скупого“ на первом месте. Последовательность дат, которыми Пушкин обозначил момент *окончания* своих пьес, показывает, что „Скупой“ был закончен первым (23 октября). Что генезис этой пьесы возможно относить к 1826 г., подтверждается также и так называемым „планом“ ее, точнее — несколькими словами, в которых гипотетически можно видеть первый замысел „Скупого“, хотя вместо барона здесь еще фигурирует граф: „Жид и сын. Граф.“

Данная карандашная запись находится в тетради Государственной Публичной библиотеки имени В. И. Ленина, № 2370, л. 80, около III—IV строф V главы „Евгения Онегина“ и датируется началом января 1826 г.,¹ т. е. относится к пребыванию Пушкина в селе Михайловском. Возможно, что некоторые поправки в болдинской рукописи „Скупого“ сделаны по указаниям Жуковского, имевшего у себя рукопись в 1831 г. и писавшего тогда Пушкину: „Возвращаю тебе твои прелестные пакости. Всем очень доволен <...> На Моцарта и Скупого сделаю некоторые замечания. Кажется и то и другое еще можно усилить“.

Так же как и на Западе изображение скупости было весьма обычным для русских писателей XVIII и начала XIX ст. в самых разнообразных жанрах: в комедии (например: „Лихондец“ Сумарокова,² опера „Скупой“ Я. Б. Княжнина, „Скупой роскошный“ Ардалиона Иванова, 1825 г.);³ в басне (например: ряд басен Сумарокова, „Скупой и окулист“ А. Е. Измайлова),⁴ в стихотворениях (например: „Сон Скупого“ Н. Гнедича),⁵ в повести (Нарежного); в анекдоте (например: „Черта скупости нового рода. Анекдот“).⁶ Анекдоты о скупых были распространены. В упомянутом последнем анекдоте рассказываются случаи из жизни богачей, ведущих жизнь нищих, и замечается: „Никогда любовник самый страстный не думал столько о своей возлюбленной, сколько скупец о воре“. Сравнение подчеркнуто специальным примечанием издателя: „Сравнение новое и прекрасное!“ Здесь же

¹ Представление о положении записи дает факсимиле части этой страницы и комментарий к ней в книге А. М. Эфроса „Рисунки поэта“, М., 1933, стр. 215 и 316. Даты Пушкина на л. 77 об. этой же тетради — „2 Генв. 1826“ и на л. 79 об. — „4 Генв.“.

² „Полное собрание всех сочинений в стихах и прозе“, М., 1778, ч. V, стр. 49—113.

³ „Драматический Альманах на 1828 г.“, стр. 217—231. Альманахом, как известно, Пушкин был заинтересован.

⁴ „Северные Цветы на 1829 г.“, стр. 168. Здесь же ряд стихотворений Пушкина.

⁵ „Журнал Российской Словесности“, 1805 г., ч. II. В библиотеке Пушкина № 475.

⁶ „Вестник Европы“, 1824, № 24, декабрь; стр. 215, подпись: „NN“.

находим: „Правда, что характеры, означенные большими штемпелями, были уже выводимы на театр великими писателями... Есть возможность при желании пережеголять самого Мольера в новом изображении характеров, почитаемых исчерпанными... Скупец, всегда скупец, но я думаю, что скупец XIX века совсем иной, нежели скупец XVII, т. е. в оттенках скупости... Пусть явится человек с талантом Мольера, или Фонвизина, и я уверен, что мы имели бы на театре свои смешные лица XIX века“.

Интерес к мольеровскому „Скупому“ в России 20-х гг. был значителен. Взамен шедшего в анонимном переводе „Скупого“ 10-х гг.,¹ в июле 1828 г. был разрешен к представлению новый перевод его, сделанный С. Т. Аксаковым. Постановка вызвала оживленный литературный обмен мнений. В. У. Шатов хотел показать,² говоря о заимствовании Мольера у Плавта, „как должны пользоваться изящным, устаревшим, произведения изящного — нового и приличного своему веку“, цитировал полемику о „Скупом“ между Дидро и Руссо и замечал: „ныне скупость уже не существует“, и скупость нового века называл „вампиризмом“.³

Таков хорошо известный Пушкину общий фон, общий комедийный уровень, на котором складывался его „Скупой“, превращенный в трагикомедию.

Переходим к несомненным литературным воздействиям, под которыми сложился „Скупой Рыцарь“. Из них должны быть прежде всего отмечены два наиболее значительных образа предшествующей мировой традиции — Шейлок из „Венецианского купца“ (1597) Шекспира и Гарпагон из „Скупого“ (1668) Мольера.

Позже в своих „Table-Talk“ Пушкин высказался об обеих пьесах, давая некоторый ключ и к собственной трактовке типа скупого: „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 Шайлок скуп, сметлив, мстителен, чадолюбив, остроумен“.

Мольеровская комедия, прекрасно знакомая Пушкину с детских лет, очевидно, казалась ему несколько схематично-элементарной, и представлялась шагом назад в изображении типа скупого сравнительно с разносторонне-реалистическим изображением, данным Шекспиром. Мольеровская трактовка восходит к примитивной маске „скупого“ — персонажа древней комедии характеров. Родоначальник термина „трагикомедия“ — Плавт в своей „Aulularia“

¹ В недельном репертуаре „Зеленой Лампы“, составлявшемся Д. Н. Барковым, под 20 апреля 1819 г. отмечено: „Скупой. Комедия в 5 действиях Мольера. Содержание и красоты сей пьесы известны всем. Прекрасная и трудная роль Гарпагона сыграна г-м Величкиным лучше, нежели можно было ожидать“ (Б. Л. Модзалевский, „К истории Зеленой Лампы“, сб. „Декабристы и их время“, т. I, 1928, стр. 25).

² „Московский Телеграф“, 1830, ч. 31, № 3, стр. 396—422. „Русский театр“ (о связи Мольера с Плавтом).

³ Ср. также по поводу бенефиса Щепкина в „Скупом“ статью „О комедии «Скупой»“ („Атеней“, 1830, ч. I, ценз. разрешение 30 января).

надолго закрепил в мировой литературе комедийную трактовку образа скупца.¹

Плавтом уже намечена коллизия скупого с непочтительным наследником и зародыш *монолога*, с которым обращается скряга к своему сокровищу — ситуация, наличествующая в подавляющем большинстве последующих трактовок сюжета, принятая также Мольером и своеобразно дошедшая и до Пушкина. Но, примкнув к традиции, Мольер придал своему скупому новую черту (влюбленность). Читая в 1825—1826 гг. А. Шлегеля, Пушкин, конечно, обращал внимание на анализ мольеровского „Скупого“ сравнительно с комедией Плавта, между прочим, на следующие пассажи: „Мольер, так сказать, валит все роды скупости на одного персонажа и однако скупой, зарывающий клад и дающий в долг под залог, никак не могут совмещаться в одном лице. Гарпагон морит с голоду своих лошадей, но почему он их имеет? <...> Основная разница, замечаемая между Скупыми Плавта и Мольера — в том, что один любит лишь свои сокровища, меж тем как другой влюблен...“

Анализируя драму Шекспира с ее *трагической* трактовкой скупого, усложненной мотивом мщения за униженный народ, Пушкин в своей вышеприведенной заметке смог переадресовать шлегелевский упрек Плавту в односторонности — самому Мольеру и уже в собственной новой интерпретации подойти к образу скупого, сделав его в то же время рыцарем.

Многие конкретные звенья обоих разветвлений традиции (комедийный тип скряги и трагедийный тип скупца, осложненный другими „страстями“) были прекрасно знакомы Пушкину, что сказалось отдельными реминисценциями и в „Скупом Рыцаре“. После Мольера комедия о скупом стала частой в международном репертуаре. Ряд французских вариаций мог быть известен Пушкину (напр., пьесы С. Жюста, Дегуша),² но нет оснований полагать, что они представляли для него особый интерес и играли роль в истории создания „Скупого Рыцаря“.

В какой-то степени был известен Пушкину и репертуар итальянской комедии, он мог знать варианты монолога скупого в пьесах Гольдони, например, в комедии „Il vero amico“,³ в начале III акта которой скупой восклицает: „О прекрасные португальские монеты! Какой чудесный чекан! Припоминаю, я получил их во время голода за припрятанный мною хлеб. Сколько несчастных проливали тогда слезы, голодая, а я смеялся, наживая золото. О прелестные цехины!... Вот эти принес мне сын одного умершего отца семейства, которому я ссудил сто скудо: чтобы заплатить мне, им пришлось продать свое владение“... и т. д.

¹ В пушкинском экземпляре „Театра“ Плавта на французском языке в изд. 1831—1835 гг. разрезано вступление „Sur la vie et les ouvrages de Plaute“ (I—XVIII). С римским театром Пушкин был знаком и по шлегелевскому „Cours de littérature dramatique“, 1814, т. II (pp. 252—257 о Мольере и Плавте).

² Ср. А. А. Чебышев, „Заметка о «Скупом Рыцаре» Пушкина“, сб. „Памяти Л. Н. Майкова“, 1902, стр. 501.

³ Сопоставление пьес Гольдони со „Скупым Рыцарем“ см. у акад. М. Н. Розанова — „Пушкин и Гольдони, к вопросу о прототипах «Скупого рыцаря»“, „Пушкин и его современники“, в. XXXVIII—XXXIX, 1930, стр. 141—150.

Герой другой пьесы „Il geloso avaro“ в монологе над золотом восклицает между прочим: „Дорогой мой сундук, сколько стоил ты мне трудов, сколько пота (tanti suori) и мне расстаться с тобой? Но, когда я оставляю тебя, будет ли мне от тебя прок? Что ты мне принес? Угрызения совести, тревоги, мучения...“¹

Имея в библиотеке Тригорского под рукою сочинения Гольдони в оригинале² и зная о нем по труду Сисмонди „De la Littérature du Midi de l'Europe“, Пушкин мог знать эти комедии или встретился с какими-то их отголосками. Они были широко популярны и за ними следовал ряд подражаний и вариаций (например: перевод на французский язык Делибра, 1758 г., или переделка Яндрича „Lyubomirovich, ili priatel pravi“, 1821 г.,³ а также сюжетно близкая новелла Граццини „Le Cène“).

Образ скупого в немецкой литературе имел свою традицию.⁴ Нет оснований, однако, как это делалось,⁵ сблизить „Скупого Рыцаря“ именно с ней. Быть может только новелла Гофмана „Майорат“ (1817) подсакала Пушкину мысль о скупом-бароне, мощном владельце, строящем фантастические планы. „Майорат“ частично мог быть знаком Пушкину, так как печатался в „Московском Телеграфе“ за 1830 г.,⁶ но вероятно еще ранее был известен ему на французском языке.⁷ Изображение скупости — одна из важнейших сюжетных линий сложной трагической новеллы Гофмана. Герой, скупой барон, живет в сторожевой башне рыцарского замка. Наследник барона, владелец майората, перебирает в подвале мешки с фридрихсдорами и рейхсталлерами, восхищаясь звоном золота. Его брат, „самый безумный расточитель, какой только есть на свете“, завидует ему.

¹ Там же, со всеми итальянскими цитатами. М. Н. Розанов связывает также ростовщика из „Скупого Рыцаря“ с образом ростовщика у Данте („Замечка о «Скупом Рыцаре»“ в „Сборнике статей в честь акад. А. И. Соболевского“, Л., 1927, стр. 253—256). Однако сближения представляются нам слишком отдаленными.

² № 160 каталога библиотеки Тригорского по описанию Б. А. Модзалевского („Пушкин и его современники“, в. I, 1903, стр. 34). Здесь, между прочим, имелась и вышеупомянутая пьеса „Il vero amico“ (монолог Оттавио на стр. 370—371).

³ Отмечена в связи со „Скупым Рыцарем“ Н. Ф. Сумцовым в „Русской Старине“, 1899, и в „Харьковском университетском сборнике в память Пушкина“, 1900. Ср. также П. Кулаковский „Иллиризм“, 1894, стр. 69. Эти указания свидетельствуют о широкой распространенности мотива, но нет никаких данных предполагать, что Пушкин знал именно эти переделки — сходство с ними в деталях может объясняться сходством с первоисточником.

⁴ Подробно о скупом в мировой литературе см. у А. Klapp, „L'avare ancien et moderne, tel qu'il a été peint dans la littérature“. Progr. Parnich, 1877; С. Klöpffer, „Franzö. Reallexikon“, Bd. I, Leipzig, 1898, S. 444—445 (avare motif), а также С. Grassi, „L'Avaro nella comedia“, Roma, 1900.

⁵ Ср. параллели с „Scherz, List und Rache“ Гете у В. А. Розова, „Пушкин и Гете“, Киев, 1908, стр. 113—117, и у Н. Д. Чечулина, „Отдаленная параллель «Скупому Рыцарю»“, П., 1914.

⁶ № 14, июль, стр. 307—339; № 16, август, стр. 439—471; № 17, сентябрь, стр. 43—73; № 18, сентябрь, стр. 196—223.

⁷ Сочинения Гофмана были в библиотеке у Пушкина в переводе Лева Веймарса (1829 и сл.).

Более близко Пушкин был знаком с английскими вариациями образа скупца. Не даром в одном из перечней „маленьких трагедий“ он возвел своего „Скупого“ именно к английским источникам.

Пьеса крупнейшего предшественника Шекспира — Марло „Мальтийский еврей“ („The Jew of Malta“, 1592) была одной из ранних попыток придать скупому как национальные черты, так вместе с тем и *трагическую окраску*. Конечно пьеса была заслонена для Пушкина Шекспиром, но уже здесь он мог обратить внимание на образ еврея-ростовщика, предлагавшего яд (акт III, сцена 4).

Одной из английских драматических обработок темы является современная Пушкину трагедия Генри Мильмана „Fazio“¹ (первая постановка 1818 г.). С „Фацио“ Пушкин мог познакомиться по сборнику драм четырех английских поэтов 1829 г., открывавшемуся этой трагедией. На имя драматурга, так же как и на Вильсона, внимание Пушкина могло быть обращено впервые Байроном, писавшим в предисловии к „Марино Фалиери“ (1817): „Несомненно однако, что драматическое творчество существует там, где есть такие силы, как Джанна Бели, Мильман и Джон Вильсон. «The City of the Plague» и «The Fall of Jerusalem» представляют наилучшие по материалу трагедии...“²

Трагедия Мильмана — обработка новеллы Граццини („Гримальди“). Все это — вариации типа скряги, с традиционным монологом при свете фонаря над сундуком с сокровищами. Скупой Мильмана умирает со словами: „My ducats!“ (Мои дукаты!). С тем же типом скряги встречался Пушкин в знаменитом „готическом“ романе Метьюрина „Melmoth the Wanderer“ (1820), „Мельмот-скиталец“, упоминаемый Пушкиным в „Евгении Онегине“ как „гениальное произведение“, давал классический для своего времени образ комического скряги — старого Мельмота.

Однако все это — чисто комедийная традиция, вне которой творил своего скупого Пушкин. Фон рыцарского средневековья, характерный для „Скупого Рыцаря“, позволяет утверждать, что более действенными для Пушкина являлись изображения скупого в романах Вальтер Скотта. В чисто комедийном тоне тип скупого XVII в. дан Вальтер Скоттом в 22—25 главах „The fortunes of Nigel“ (1822).³ Но соответственно своей эпохе Вальтер Скотт уже делает новый шаг в традиционной трактовке — он вооружает своего скупого шпагой, ружьем и пистолетами, делает его „не боящимся опасности“.

¹ См. А. А. Чебышев, вышеуказанная статья, стр. 489—501.

² О Вильсоне и Мильмане Пушкин мог узнать и по французскому „Путешествию“ Амедея Пишо, 1826 г. (пересказ и цитация „Фацио“ в начале т. II) и по популярной у нас английской хрестоматии „The Living Poets of England“, 1825, vol. III (Этюды о Вильсоне и образцы — на стр. 85—132; о Мильмане — на стр. 406—428). Рецензия в „Московском Вестнике“, 1827, ч. VI, № XXIV, стр. 345; там же „Поэт“ Пушкина.

³ Русский перевод „Приключений Нигеля“ вышел в 1828 и 1829 гг. Шаховской переделал роман для сцены. В романе ярко подчеркнута связь с Плавтом. К традиции Метьюрина должен быть отнесен и скупой Мильнвуд в „Old Mortality“ Вальтер Скотта.

Наконец, в другом романе Вальтер Скотта „Saint Valentine's Day or The Fair Maid of Perth“ (1828)¹ вновь изображен скупой на рубеже XVII—XVIII вв. Еще А. Д. Галахов отмечал в статье „О подражательности наших первоклассных поэтов“² как прообраз пушкинского скупого — героя этого романа, но обратил внимание лишь на одну главу (XXII). В действительности герой Вальтер Скотта Henbane Dwining фигурирует на протяжении всего романа. В момент создания „маленьких трагедий“ тип этого аптекаря-„отравителя“ должен был привлечь к себе внимание Пушкина. Правда, у него самого аналогичный герой только упоминается („еврей аптекарь бедный“). Двайнинг лечит феодального барона-рыцаря, раненого кузнецом (гл. XV), и ситуация отдаленно напоминает первую сцену „Скупого Рыцаря“. Размышления Двайнинга представляю новый вариант традиционного монолога, близкий монологу „Скупого Рыцаря“ (гл. XXII). „Henbane Dwining“, — he said, as he gazed in delight upon the hoards which he had secretly amassed, and which he visited from time to time, — «is no silly miser, that doats on those pieces for their golden lustre; it is the power with which they endow the possessor which makes him thus adore them. What is there that these put not within your command? Do you love beauty, and are mean, deformed, infirm, and old? — here is a lure the fairest hawk of them all will stoop to. Are you feeble, weak, subject to the oppression of the powerful? — here is that will arm in your defence those more mighty than the petty tyrant whom you fear. Are you splendid in your wishes, and desire the outward show of opulence? — this dark chest contains many a wide range of hill and dale, many a fair forest full of game; the allegiance of a thousand vassals. Wish you for favour in courts, temporal or spiritual? — the smiles of kings, the pardon of popes and priests for old crimes, and the indulgence which encourages priestridden fools to venture on new ones — all these holy incentives to vice may be purchased for gold. Revenge itself, which the gods are said to reserve to themselves, doubtless because they envy humanity so sweet a morsel — revenge itself is to be bought by it. But it is also to be won by superior skill, and that is the nobler mode of reaching it. I will spare, then, my treasure for other uses, and accomplish my revenge gratis; or rather I will add the luxury of augmented wealth to the triumph of requited wrongs“.³

¹ Русский перевод „Пертской красавицы“ появился в 1829 г. (с французского). Роман рецензировался в „Московском Вестнике“, „Сыне Отечества“ (из „Le Globe“), в „Атенее“, „Московском Телеграфе“ и др. В библиотеке села Тригорского сохранился французский перевод романа (Дефокопре) 1828 г. (№ 40) с надписью П. А. Осиповой.

² „Русская Старина“, 1888, кн. 1, стр. 26.

³ Перевод: Хенбен Двайнинг, — говорил он, с радостью глядя на накопленные им тайком деньги, которые время от времени он осматривал, — вовсе не тупой скряга, который любит эти золотые монеты за их блеск; он боготворит их за силу, которую они придают обладателю их. Чего только ни дают они в наше распоряжение! Если вы любите красоту, а сами дурны, безобразны, бессильны и стары, они — приманка, на которую прилетит самый красивый сокол. Слабы вы, немощны, угнежены сильным, — они вооружат на вашу защиту более сильных, чем ничтожный тиран, которого вы боитесь. Если вы желаете блистать и выставлять на показ ваше богатство, — в этом

В образе Двайнинга Пушкин нашел сложное сочетание черт ничтожного и мерзкого скупца, „отравителя по профессии“ („poisoner by profession“) (традиция Марло), но обладающего, в противоположность феодальному барону, с которым он имеет дело, большим умственным багажом, т. е., как замечает Вальтер Скотт, „силою знания и мысли, которая ставила невежественных дворян того времени бесконечно ниже его“.¹ Личность его как бы раздваивается в другом злодее романа — уже рыцаре, Джоне Раморни, сообщнике Двайнинга во всех его гнусностях и пороках. Функции скупого, отравителя, врача приданы одному герою; функции рыцаря — другому. Оба являются сообщниками преступлений, но Вальтер Скотт, не желая ронять любимого им рыцарства, не решился еще слить обеих персонажей — скупого и рыцаря — в одном лице, ограничившись только сближением: „Гордость и себялюбие были отличительными чертами обоих; только вследствие разницы в положении, воспитании и способностях названные качества проявлялись у них совершенно различно“.

Страсть Двайнинга к золоту мотивируется его любовью к власти и жадной мести, что отличает его от предыдущей галереи скупых (в последнем отношении за исключением Шейлока) и приближает в значительной мере к пушкинскому герою. Эволюция типа в изображении Вальтер Скотта уже дает рядом с чертами злодея другие черты: бескорыстная помощь беднякам, любовь к искусству и даже „неустранимая решительность человека, никогда не действовавшего мечом и не носившего доспехов“ („undaunted resolution of a man who never wielded sword or bore armour“). Он кончает с собой, чтобы не попасть в руки врагов.²

Пушкин мог найти в „Пертской красавице“ и колорит средневековой медицины, характерно сплетающийся с патологическими переживаниями убийцы.³

темном сундуке заключена цена многих холмов и долин, множества лесов, полных дичью, покорность тысячи вассалов. Хочется вам милостей при дворах, светских или духовных, улыбки королей, прощения от пап и священников за ваши прежние преступления, поворство, толкающее опекаемых священниками безумцев к совершению новых грехов, — все эти освященные поощрения порока могут быть приобретены ценою золота. Даже месть, которую, как говорят, боги оставляют за собой, завидуя без сомнения смертным за обладание столь лакомым куском, сама месть покупается за деньги. Но месть достигается также с помощью утонченной ловкости, и это, конечно, более благородный способ удовлетворения ее. Я поберегу поэтому свое богатство для других целей, а месть осуществлю даром; или, вернее, я присоединю впоследствии блеск возможного моего богатства к торжеству отмщения обид.

¹ „A power, both of science and of mind, which placed the rude nobles of the day infinitely beneath him“ (все цитаты вызерены по современным Пушкину изданиям и по „Waverley Novels“, Border edition, vol. XXI).

² Ряд других ситуаций у Пушкина также напоминает положения из „Пертской красавицы“. В этом смысле подтверждается раннее (1860) замечание акад. Л. Н. Майкова: „Кажется, что романы Вальтер Скотта были для Пушкина главным источником для знакомства с эпохой рыцарства, и, действительно, воссоздание ее в «Скупом рыцаре» по своей исторической правде не уступит Вальтеру Скотту“ („Сб. памяти Л. Н. Майкова“, 1902, стр. LII, „Рассмотрение драмы Пушкина со стороны ее исторического характера“).

³ В книгах библиотеки Пушкина по медицине (Биша, Фонтенель) нам не удалось обнаружить указаний, легших в основу стихов: „Нас уверяют медики:

На этом фоне (у Пушкина образ скупого в свою очередь двоится уже между бароном и ростовщиком — „жидом“) приобретает характер реминисценции из Вальтер Скотта и предложение ростовщика Соломона Альберу отравить отца (стихи: 112—130). В „Пертской красавице“ та же тема толкуется на все лады: рыцарь Раморни намекает юному принцу на возможность убить его дядю: „«You would not venture to dip your hands in royal blood?» said the prince sternly. «Fie, my lord—at no rate — blood need not be shed; life may, nay will, be extinguished of itself <...> To suffer a man to die is not to kill him».

< >
„And our father and predecessor»,—said Rothsay,— «will he continue to live <...> or must he also encounter some of those negligences, in consequence of which men cease to continue to live?..“¹

Возмущенный принц (ср. у Пушкина: „И смел ты сыну... я тебя сейчас же на воротах повешу“) запрещает продолжать этот разговор: „But dare not to renew this theme to me on peril of thy life! I will proclaim thee to my father...“²

О предложении отравить самого принца становится известно через Двайнинга, у которого „even the medicaments which are prepared by his hands have a relish of poison“.³

Заметим здесь же, что сцена I „Скупого Рыцаря“, т. е. беседа с жидом, „усердно помогающим“ рыцарю найти коня и вооружение перед турниром, а также характеристика отношений к евреям в средние века, могли быть подсказаны Пушкину изображением скупого Исаака в „Ivanhoe“ (гл. V и X).⁴ Позже в „Песнях западных славян“ Пушкин ссылается (по Мериме) именно на характеристику евреев из смежной главы „Айвенго“.⁵

есть люди В убийстве находящие приятность“. Что касается до упомянутого в стихах 10—16 сцены II эпизода о царе, которому воины воздвигли холм, то здесь имеется в виду легенда, идущая от Геродота о Дарие и Ксерксе. У позднейших путешественников (Стрейс, Олеарий) она приурочивалась к России (указания М. Алтмана и А. Морозова). Подобное предание Пушкин позже привел и в изданных им „Записках Моро де Бразе“.

¹ Перевод: „Вы не дерзнете омочить ваши руки в королевской крози?“ — сказал принц строго. — „Фи, милорд, ни в коем случае не следует проливать кровь: жизнь может угаснуть, она угаснет, — сама собою... Смотреть, как человек умирает — не значит его убивать“.

< >
„А мой отец и предшественник, — сказал Ротсей, — будет ли он жить... или его также постигнет одна из тех случайностей, вследствие которых люди перестают жить?..“ (гл. XVII).

² Перевод: Не смей, под страхом смерти снова об этом со мною заговаривать. Я выдам тебя моему отцу.

³ Перевод: ... даже лекарства, приготовленные его руками, отдают ядом.

⁴ Племя, „которое в те невежественные века столь же презиралось суеверной и предубежденной чернью, сколь преследовалось корыстолюбивым дворянством“. „Айвенго“ имелся в библиотеке Пушкина в оригинале (№ 1369, т. I).

⁵ „За исключением, может быть, летучей рыбы, во всем мире не было существа на земле, ни в воздухе, ни в воде, которое было бы предметом гонений столь постоянных и необузданных, как евреи того времени“. Образ Исаака у Скотта восходит к Шекспиру, как это подчеркнуто эпиграфом, но дает новую гуманистическую трактовку.

Имеются и другие детали, позволяющие говорить о внимании Пушкина в „Скупом Рыцаре“ к Вальтер Скотту.¹

П. О. Морозов сопоставлял со „Скупым Рыцарем“ строфы о „скряге — поэте в душе“ из байроновского „Дон Жуана“ (12 песнь, строфы VIII — X). Нет оснований утверждать, однако, чтобы эти строфы как либо сказались на „Скупом Рыцаре“, хотя в английскую традицию они и вносят новый момент — поэтизирования скупости.

Переходим к вопросу о Ченстоне, до сих пор остающемся одной из пушкинских „загадок“. Если мысль связать „Скупого Рыцаря“ с английскими источниками (в перечне трагедий) можно считать ранней, если в Болдинской рукописи имелся уже, зачеркнутый вместе с эпиграфом Державина (свидетельство колебаний Пушкина) английский подзаголовок, то самая фамилия Ченстона документирована только лишь печатным текстом 1836 г. Уже П. В. Анненков, обследуя вопрос о Ченстоне и придя к заключению, что пьеса Пушкина оригинальна и что никакого Ченстона не существовало,² указал, что „в английской литературе есть имя, похожее на имя, выдуманное Пушкиным, — это Шенстон“ (Schenstone), и сносился с издателями „Athaenaeum“ в Англии, прося у них сведений об „загадочном“ Ченстоне. „Ответ был таков, вкратце: «Ваш великий поэт подшутил над своей публикой, сославшись на небывалого в Англии писателя»“.³ Важнее, что Анненков, еще располагавший авторитетной устной традицией, заметил: „Причину, понудившую Пушкина отстранить от себя честь первой идеи, должно искать, как мы слышали, в боязни применений и неосновательных толков...“

¹ Через неделю по окончании „Скупого Рыцаря“ Пушкин, повторяя стихи „я тебя сейчас же на воротах повешу“, писал невесте: „...ваша любовь препятствует мне повеситься на воротах моего печального замка (на этих воротах, скажу в скобках, мой дед некогда повесил француза un outchitel, аббата Николь, которым он был недоволен)“. Ср. в „Родословной Пушкиных и Ганнибалов“ (1830) место о том же учителе, которого дед „весьма феодаально повесил на черном дворе“, и в предисловии к „Айвенго“ строки о бароне, который „без всякого суда мог повесить его на собственных его дверях“ („...a baron who would have hung him up at his own door without any form of trial“). Ср. также некоторое родство сцены I с первой же сценой акта I трагедии Вальтер Скотта „The House of Aspen“ („Дом Аспенов“), начинающейся с проклятия барона-рыцаря своему коню за то, что он оступился, и по его вине он не способен теперь поднять копьё. Рыцарь вспоминает о своем персидском гнедом („a bright bay Persian“).

² „Материалы для биографии Пушкина“, 1855, стр. 286—287. Анненков, однако, ошибся, заметив, что „сам Пушкин в бумагах своих никогда не обозначал драму свою, как перевод“, и что болдинская рукопись „есть последняя перебеленная рукопись, с которой драма уже печаталась в журнале“.

³ В 1899 г. к тем же результатам пришел после розысков в Британском музее А. Н. Веселовский („Этюды и характеристики“, 1907, стр. 644). Ср. также заметку В. Гаевского в „Русских Ведомостях“, 1899, № 126. — „Пушкин и Ченстон“; об этом же см. Simmons, E. J., „Pushkin and Shenstone“ („Modern Language Notes“, v. XLV, November, 1930, № 7, pp. 454—457). Симмонс указывает: „Конечно Шенстон никогда не писал „Скупого Рыцаря“, и нет, насколько могу установить, ни одной пьесы во всей английской литературе, которая могла бы послужить прямым источником мнимого перевода Пушкина“.

Вопрос об источниках „Скупого Рыцаря“ и о Ченстоне сводится не к тому — у кого заимствовал Пушкин, а к тому — у кого он учился и зачем он мистифицировал, что хотел сказать именем Ченстона.

Не подлежит никакому сомнению, что Пушкин разумел именно Шенстона. Этот поэт был широко популярен в пушкинскую эпоху в России именно как „Ченстон“. Под таким именем он был хорошо известен уже лицеистам, упоминаясь в рукописных лекциях Кошанского. Неоднократно встречается „Ченстон“ и в „Кратком начертании теории изящной словесности“ А. Мерзлякова, 1822 г., среди „отличнейших элегических стихотворцев“ Англии, непосредственно перед Греем, а также как знаменитый одописец и автор песен (стр. 176, 190, 195).¹

Но ни в одном из произведений трехтомного „Собрания сочинений“² Шенстона нет ничего общего со „Скупым Рыцарем“.

Вильям Шенстон (1714—1763) автор элегий, од, песен, баллад, морализующих пьесок, пасторалей, философских опытов, автор широко известного подражания Спенсеру „The School-mistress“ („Школьная учительница“).³ Сентенции о скупости у Шенстона встречаются неоднократно. Так например, в поэме его „Сеопоту“⁴ встречаются строки, посвященные этой теме. Здесь упоминается и о „наших комических сценах, на которых мы осуждаем скупца, нарисованного Мольером“ („in our comic scenes contemn the niggard form Moliere has drawn“). Ряд замечаний Шенстона о скупости имеется также в его „Essays on Men and Manners“.⁵

Понятно, эти плоские замечания, если и попадались на глаза Пушкину, вряд ли конкретно имелись им в виду, но они могли быть внешним поводом упоминания имени Шенстона. Причину наименования „Ченстона“ нужно искать в чем то другом, искать какие ассоциации это имя могло вызывать для Пушкина и его современников, почему оно могло обозначать для него мистификацию.

Рукопись 1830 г. по неизвестным причинам лежала в лигературном портфеле Пушкина до 1836 г. и только тогда он напечатал пьесу в „Современнике“, но и то подписав ее французской буквой и сделав отвод от себя в подзаголовке в виде ссылки на несуществующую пьесу Ченстона. Значительно, что и в раннем черновом перечне „маленьких трагедий“ „Скупой“ фигурирует с пометкой „из англ“.⁶ Можно думать, что Пушкин так долго выдерживал свою готовую

¹ Имя Шенстона Пушкин неоднократно встречал в романах Вальтер Скотта и в статьях Байрона (рецензии на Спенсера, ответ рецензентам „Дон-Жуана“, в котором Шенстон назван в перечне великих писателей Англии); в ряде журналов 20—30-х гг. и книг своей библиотеки. Но ни в одном из этих случаев это имя не ведет к кругу ассоциаций, могущих быть связанными со „Скупым Рыцарем“.

² „The Works in Verse and Prose of William Shenstone, Esq.“, 6 ed., L., Printed for J. Dodsley in Pall-mall, 1791.

³ Ср. G. Gilfillan, „Life and Poetry of W. Shenstone“, 1854; Phelps, „Beginnings of the English Romantic Movement“, 1893 (pp. 130—131); O. Daniel, „Shenstones School-mistress“, Berl., 1908.

⁴ Vol. I, p. 272—294.

⁵ Vol. II, p. 4. Ср. также ряд афоризмов о скупом и скупости на стр. 204.

⁶ Пометка приписана позже.

трагедию и печатал ее без подписи с рядом конспирирующих деталей, прежде всего, чтобы избежать биографически-личных применений. Дело в том, что в какой-то мере в основу I и III сцен „Скупого“ легли и чисто биографические черты отношений Пушкина с отцом — Сергеем Львовичем, который, появившись преса сына за его полной подписью, без отвода к английской трагикомедии, мог быть обиженным рядом легко вскрываемых современниками аналогий. Скупость С. Л. Пушкина была общеизвестна.¹ Друзья Пушкиных и сам поэт постоянно подшучивали над этой чертой; на нее же Пушкин жалуется брату в письме от 25 августа 1823 г.: „Изъясни отцу моему, что я без его денег жить не могу. . . крайность может довести до крайности — мне больно видеть равнодушные отца моего к моему состоянию.“²

31 октября 1824 г. Пушкин пишет Жуковскому из Тригорского о своей ссоре с отцом, называвшим Пушкина: „се monstre, ce fils dénaturé“.³ „Отец мой, воспользуясь отсутствием свидетелей, выбегает и всему дому объявляет, что я его бил, хотел бить, замахнулся, мог прибить — перед тобою не оправдываюсь. Но чего же он хочет для меня с уголовным своим обвинением? рудников Сибирских и лишения чести?“. Градации интонаций этого эпизода напоминают соответствующую сцену обвинения бароном сына в „покушении на убийство отца“, с обвинениями от „убить“ до „обокрасть“ (стихи 76—82).⁴

То же письмо к Жуковскому (оно пересказано ему же еще раз 29 ноября 1824 г.) Пушкин, тревожась огласки ссоры, заканчивал: „Поспеши: обвинение отца известно всему дому. Никто не верит, но все его повторяют. Соседи знают. Я с ними не могу объясняться — дойдет до правительства, посуди что будет. Доказывать по суду клевету отца для меня ужасно. . .“

И позже Пушкин жаловался на скупость отца, например, в письме от 7 апреля 1825 г.: „Эдак с голоду умру — с отцом. . .“ Но если старые биографические воспоминания пригодились Пушкину для сцен „Скупого“, изображающих отношения отца с сыном, то в основном, самый образ скупого рыцаря, конечно, не имел ничего общего с образом С. Л. Пушкина.

¹ О скупости Пушкина-отца ср. рассказы П. А. Вяземского, С. А. Соболевского, А. П. Керн („Письма Пушкина“, т. I, стр. 39, 277); ср. еще „Старую записную книжку“ кн. Вяземского, 1884, стр. 118, и письмо Вяземского Пушкину после его женитьбы. Известны частые подшучивания Пушкина и над собственной скупостью (письмо Нащокину от конца июня 1831 г. — „Жду дороговизны и скупость наследственная и благоприобретенная во мне тревожится“; письмо жене от 19 апреля 1834 г.; ей же от 8 июня 1834 г.).

² Ср. сцена I, стихи 35—38 и сцена III, стихи 1—3:

„Поверьте государь терпел я долго.
Стыд горькой бедности, когда б не крайность,
Вы б жалобы моей не услышали“.

Ср. также интонацию ст. 47 с интонацией в письме Пушкина к С. А. Соболевскому (май — июнь 1828 г.): „давай денег — денег — а где их взять?“

³ Перевод: Это чудовище, этот выродок.

⁴ Отмечено впервые А. Н. Кирпичниковым („Русская Старина“, 1899, № 2, стр. 441), затем В. Ходасевичем („Поэтическое хозяйство Пушкина“, 1924, стр. 108—112). Ср. также описание Пушкиным своего пребывания в Михайловском („Уединение мое совершенно — праздное торжество“) со стихами 63—64 сцены III „Скупого Рыцаря“.

Общий исторический колорит трагедии из западной жизни, основанный на богатом знакомстве Пушкина с западно-европейскими литературами и связанный с его обращением к историческим занятиям, позволил Пушкину интерпретировать свою пьесу в момент ее издания почти как перевод.

Именно этот яркий колорит западного средневековья, этот глубокий результат пушкинских изучений традиции давал повод и позже подозревать не русскую природу пьесы. И. С. Тургенев в письме к Анненкову от 2 февраля 1853 г., сделав наблюдение, что „Несколько стихов в монологе Скупца носят слишком резкий отпечаток не русского происхождения“ и процитировав стихи:

Эта ведьма,
От коей меркнет месяц и могилы
Смущаются и мертвых высылают,

замечал по этому поводу: „Чистая английская манера!“ („Наша Старина“, 1914, сент.-окт., стр. 847—848). Н. О. Лернер привел в подкрепление этого мнения ряд схожих мест из Шекспира („Рассказы о Пушкине“, стр. 219—220). О подобном образе Пушкин в 1830 г. мог вспомнить и читая пьесу Барри Корнуола „Людовико Сфорца“, где имеется стих:

What, can the grave give up its habitant?¹

Собственные имена (Альбер,² Ремон, Тибо, Клотильда, Делорж³) говорят о том, что Пушкин связывал свою трагедию со средневековой Францией (местом действия могли быть Бургундия, или Пикардия), история которой была ему знакома по сочинениям французских историков и романам Вальтер Скотта. Как раз в 1830 г. Пушкин интересовался историей феодализма. Вряд ли, однако, он думал о приурочении действия трагедии к какому-нибудь точному хронологическому моменту. Упоминание „дублона“ с эпитетом „старинный“ дает только очень относительную дату, так как введение этой испанской монеты относится к XVI в. Местный колорит дан Пушкиным и путем перечисления ряда деталей (венецианский нагрудник, фламандские богачи,⁴ алжирский раб).⁵

Писатели прошлых эпох и все современники — предшественники Пушкина, обращавшиеся к теме скупости (чаще всего в комедийном плане), наделяли своих героев различными желаниями. Античный скряга только дрожит над кладом. Ростовщику, герою Марло, золото служит единственным средством для отмщения. В XVII в. ростовщик торговой Венеции также любит золото как средство мести. Гарпагон мечтает всего лишь о выгодной женитьбе.

¹ Перевод: Как, разве могилы возвращают своих обитателей?

² Имена Альбера (в начальной ремарке сцены III и в ремарке к с. 82 той же сцены первоначально: „Альберт“), Ремона и Клотильды условно повторены Пушкиным позже в „Сценах из рыцарских времен“.

³ Н. О. Лернер („Рассказы о Пушкине“) связывал это имя с Делоржем из шиллеровской „Перчатки“ и с историческими де Лоржами, графами Монгомери.

⁴ Рукопись Пушкина дает уточнение эпитета (см. „Другие редакции, планы, варианты“).

⁵ Для черты местного колорита отброшен реалистический эпитет: „как избитый раб“.

Буржуа-процентщики Гольдони безотчетно молятся золоту как идолу. Жеронт Детуша, выходец из буржуазии, угрожающий знати, мечтает об обладании замками и красавицами. Знакомство с традицией XIX в. дало Пушкину черты новой трактовки скупого — мильмановский образ ученого Джеральди Фацио, живущего среди знати и завладевшего чужим золотом, далее образы скупых баронов Гофмана, наконец, уже почти двусудный образ злодеев — рыцаря и скупого — Валтер Скотта, с наиболее развитым монологом скупого, достигающего в мечтах сверхчеловеческого величия и могущества. Большинство предшественников Пушкина (Гольдони, Мильман, Метьюрин, Гофман, Скотт) давали образ скупого эпизодически. Даже у Шекспира трагедия не называется именем Шейлока.

У Пушкина, также как и у Мольера, скупой не эпизодическое лицо. С самого начала пьеса носила название „Скупой“. Даже первая сцена пушкинского стихотворного триптиха (Альбер и ростовщик) уже подготавливает введение основного героя. Центральная сцена в подвале над сундуками с золотом¹ вся состоит из монолога скупого, рисуя апофеоз скупости, облагороженной как страсть, т. е. данной уже не в традиционно-комедийном стиле. Наконец, финальная сцена, подчеркивая в скупом черты *рыцаря*, ведется в трагедийном плане. Этим смещением стилей, повидимому, и объясняется подзаголовок „трагикомедия“. В этот термин Пушкин вряд ли вкладывал содержание, придаваемое ему классиками, так как у них трагикомедия обычно не кончалась смертью героя, а разрешалась счастливо. Употребляя термин ранней английской драмы (трагикомедии Грина, Пиля, Флетчера, Гейвуда и др.), Пушкин скорее имел в виду смешанность жанра характерную для Шекспира и романтической драмы.

Вслед за Шекспиром Пушкин осуществил свою трагедию в пятистопном белом ямбе, пользуясь в определенных местах и рифмой.

Белый стих трагедии именно в момент ее апофеоза превращается в стих рифмованный (сцена II, стихи 80—85):

Послушна мне, сильна моя держава;
В ней счастье, в ней честь моя и слава!
Я царствую — но кто вослед за мной
Примет власть над нею? Мой наследник,
Безумец, расгочитель молодой,
Развратников разгульных собеседник!

Переходная эпоха, момент смены феодальной формации капиталистической, дала Пушкину, в отличие от всех его предшественников, возможность развернуть художественный символ накопления капитала, власти денег, как внутренне противоречивый, но цельный образ.

Этот образ, социально совершенно отличный от типов купцов, ростовщиков, горожан-дворян традиции, подсказан Пушкину и осмыслен им не как символ

¹ Еще в стихотворении „К другу стихотворцу“ (1814) у Пушкина встречались образы: „В железных сундуках червонцы хоронить“ и „Чистым золотом набигы сундуки“.

росговщического (хотя черты эксплуатации подчеркнуты Пушкиным) капитала, дававшего почву комедийному изображению. Пушкина интересует последняя вспышка рушащегося феодализма, хватающегося поочередно и за свой старый меч и за золото.

Авторство Пушкина в „Скупом Рыцаре“ было расшифровано еще при жизни поэта. „Скупой Рыцарь“ был назначен к представлению вместе с драмой г-жи Ансело „Мария“ и пьеской „Дамский доктор“ на Александринском театре в понедельник 1 февраля 1837 г. со следующей афишей: „в первый же раз: Скупой Рыцарь, сцены из Ченстновой траги-комедии (The caveteous Knight) в стихах А. С. Пушкина. Действующие лица: Герцог — г-н Григорьев б; Барон — г-н Брянский; Альбер, сын его — г-н Каратыгин б; Соломон, жид, ростовщик — г-н Борейский; Иван, слуга Альбера — г-н Третьяков“.

Спектакль, однако, из-за смерти Пушкина был перенесен на 2 февраля, причем „Скупой Рыцарь“ из опасений демонстраций сочувствия Пушкину был вовсе снят и заменен водевилем „Сцепление ужасов“¹

А. И. Тургенев писал 31 января 1837 г. брату: „Случилось, что в день отпевания, т. е. завтра, в театре дают его пьесу. Пойду посмотреть“, но на следующий день сообщил А. И. Нефедьевой: „Сегодня еще прежде дуэля назначена и в афишках объявлена была для бенефиса Каратыгина пьеса Пушкина «Скупой Рыцарь», сцены из Ченстовой траги-комедии, Каратыгин по случаю отпевания Пушкина отложил бенефис до завтра, но пьесы этой играть не будут! — вероятно опасаются излишнего энтузиасма . . .”²

¹ Впервые афиша воспроизведена в книге „100 лет. Александринский театр — Театр Госдрамы“, 1932, стр. 20—21.

² „Пушкин и его современники“, вып. VI, 1908, стр. 61 и 67. Только в 1853 г. поставлены были и игрались дважды сцены, как сообщалось в „Северной Пчеле“, „известной не сценической пьесы «Скупой Рыцарь»“. Эта постановка прошла, благодаря настояниям В. Каратыгина. В Библиотеке русской драмы в Ленинграде сохранился экземпляр пьесы с распределением ролей (Барон — Каратыгин I; Соломон — Самойлов и др.).

МОЦАРТ И САЛЬЕРИ.

Печатается по альманаху „Северные Цветы на 1832 г.“ (СПб., 1831, цензурное разрешение 9 октября), стр. 17—32. Рукопись не сохранилась.¹ В тексте „Северных Цветов“ полная подпись — „А. Пушкин“ и дата: „26 октября 1830 г.“, вероятно воспроизводящая дату под перебеленной рукописью. Пьеса вышла и отдельным оттиском, вместе со стихотворениями Пушкина, напечатанными в „Северных Цветах“ (в ограниченном количестве экземпляров), после чего вошла в „Стихотворения Пушкина“, ч. III, 1832 г., стр. 89—106. Разночтений в текстах нет, за исключением кое-где произвольно подновленной корректорами орфографии.

Творческая история „Мozарта и Сальери“ и хронология работы Пушкина над текстом пьесы во многом темна. Повидимому, набросок пьесы был сделан Пушкиным еще в селе Михайловском. Д. В. Веневитинов рассказывал М. П. Погодину 11 сентября 1826 г., что у Пушкина, кроме „Бориса“ есть „еще Самозванец, Мозарт и Сальери“ и т. д.² К этому времени пьеса представляла собою, вероятно, только черновой набросок, не вполне законченный. Пушкин вернулся к нему в „Болдинскую осень“. 9 декабря 1830 г., перечисляя П. А. Плетневу „несколько драматических сцен“, Пушкин назвал среди них и „Мozарта и Салиери“.³ В чем заключался процесс подготовки к печати этой пьесы, были-ли внесены какие-либо изменения в ее первоначальный текст или он просто был переписан на-бело — об этом у нас нет данных; отсутствие их позволяло некоторым исследователям думать, что и написана была пьеса голько в 1830 г., чему, однако, как будто, противоречит указанное выше

¹ Поиски ее, предпринятые в 1902 г. В. И. Саиговым и В. Е. Якушкиным, были безрезультатны. См. Ив. Щеглов, „О душевной размолвке между Пушкиным и Баратынским и о рукописи „Мozарта и Сальери““ („Новое о Пушкине“, СПб., 1902, стр. 213 — 214).

² „Пушкин и его современники“, в. XIX — XX, 1914, стр. 73.

³ Характерно, что о „Мozарте и Сальери“ в числе других произведений Пушкина, „написанных в деревне“ осенью 1830 г., говорит не только П. А. Вяземский („Сочинения“, т. IX, стр. 152), но и М. П. Погодин, в письме к С. П. Шевыреву („Русский Архив“, 1882, т. III, стр. 184); при этом Погодин словно забывает, что уже 3—4 года перед тем, со слов Д. В. Веневитинова, он занес в свой дневник из еггис о „Мozартс“, как об уже написанном произведении.

свидетельство дневника М. П. Погодина, а также некоторые соображения о возникновении замысла пьесы, приведенные ниже.

В бумагах Пушкина нашлось несколько упоминаний о „Моцарте и Сальери“. На обратной странице рукописи элегии „Под небом голубым...“ „Моцарт и Сальери“ отмечен в перечне других маленьких трагедий, как завершенных, так и только задуманных поэтом; набросок стихотворения, на обороте которого написан этот перечень, датирован 29 июля 1826 г., самый же реестр мог быть написан значительно позже; автограф этой записи не позволяет решить с уверенностью, к какому году он относится.¹ В другой рукописи Пушкина, над планом статьи о русской литературе с очерком французской (1830) оказалась запись, из которой видно, что Пушкин хотел выдать эту свою пьесу за перевод „с немецкого“.² Эту запись вероятнее всего следует ставить в связь с замыслом Пушкина напечатать все свои маленькие трагедии „апопуге“, из боязни критических нападков Булгарина, и едва ли можно толковать в смысле прямого указания на источники его замысла.

Среди рукописей Болдинского периода находится лист (обложка), на котором Пушкиным написано в виде заглавия: „Зависть“. П. В. Анненков высказал предположение, что так первоначально должен был называться „Моцарт и Сальери“; мы имеем дело, повидимому, с одним из вариантов заглавия трагедии, впоследствии отброшенным Пушкиным, который, закачивая свое произведение предпочел возвратиться к его первоначальному заглавию, уже названному Веневитинову.

Единственным авторским комментарием к пьесе является черновая запись Пушкина, впервые напечатанная П. В. Анненковым,³ который говорит, что она сделана на „клочке бумаги, оторванной от частной записки“, и датирует ее, по упоминанию в ней смерти Сальери (7 мая 1825 г.), 1833 годом; в действительности, она написана на обороте письма к Пушкину Н. М. Смирнова, относящегося к лету 1832 г.,⁴ а заключающееся в ней указание на смерть Сальери сделано не в точной форме („Сальери умер лет восемь назад...“), и, следовательно, не может служить основанием для датировки автографа. Запись эта гласит: „В первое представление Дон-Жуана, в то время, когда весь театр полный изумленных знатоков безмолвно упивался гармонией Моцарта, раздался свист — все обратились с изумлением и негодованием, и знаменитый Салиери вышел из залы в бешенстве, снесаемый завистью.“

¹ П. В. Анненков („Материалы для биографии Пушкина“, 1855, стр. 284—285; изд. 1873, стр. 276—277) осторожно отмечает, что перечень „кажется составлен не только ранее 1830, но даже ранее 1829 г.“; никаких соображений о датировке этой записи не предложил и Д. Н. Сапожников („Ценная находка. Вновь найденные рукописи А. С. Пушкина“, СПб., 1899, стр. 34), обнаруживший этот автограф в 1899 г., а П. О. Морозов, заметив, что „поэт видимо не раз возвращался к этой четвертушке серой бумаги“, утверждал, что „Моцарт и Сальери“, упомянутый в этом перечне, был написан в 1830 г. („Сочинения Пушкина“, изд. Акад. Наук, 1916, т. IV, стр. 73—74).

² Впервые напечатана в сб. „Неизданный Пушкин. Собрание А. Ф. Онсина“, П., 1922, стр. 183.

³ П. В. Анненков. „Материалы для биографии Пушкина“, 1855, стр. 279.

⁴ „Пушкин и его современники“, в. IV, 1906, стр. 16.

Сальери умер лет восемь тому назад. Некоторые немецкие журналы говорили что на одре смерти признался он будто бы в ужасном преступлении — в отравлении великого Моцарта. Завистник, который мог осистать Дон-Жуана, мог отравить его творца¹. Характер этой записи (если бы мы даже не знали, что она не могла быть сделана ранее лета 1832 г.) прямо свидетельствует, что она относится к тому времени, когда „Моцарт и Сальери“ был уже написан и появился в печати. Цель ее не вполне ясна, но если принять во внимание, что от выхода в свет пьесы в „Северных Цветах“ ее отделяет не менее полу-года, то ее можно считать наброском примечания к будущим переизданиям пьесы в целях самозащиты от тех обвинений в искажении исторической правды, которые Пушкину были сделаны П. А. Катениным. Отсюда и указание на „некоторые немецкие журналы“ нельзя принимать в смысле неопровержимого свидетельства на источник замысла пьесы; Пушкин мог и здесь с определенной целью дезориентировать своих оппонентов, критикующих легендарную основу его драматического сюжета и перенести ответственность за нее на „некоторые немецкие журналы“, не указанные более точно, подобно тому, как и всю свою маленькую трагедию он хотел первоначально выдать за перевод „с немецкого“. Интересно, что запись Пушкина содержит в себе фактическую ошибку: Сальери не мог присутствовать на первом представлении „Дон-Жуана“, так как оно состоялось в Праге (29 октября 1787), а Сальери находился в это время в Вене: ¹ повидимому, набрасывая свою заметку, Пушкин по памяти восстановил некоторые факты, ставшие ему известными при первоначальной работе над его трагедией, не имея перед глазами ни источника этого известия, ни какого либо дополнительного указания, случайно попавшего ему на глаза; скорее всего приблизительная датировка смерти Сальери („лет восемь назад...“) указывает и на то время, когда этот анекдот стал известен Пушкину; фактическая же неточность, которую допускает Пушкин, упоминая первое представление „Дон-Жуана“, вероятнее всего говорит за то, что сам Пушкин к этим именно „немецким журналам“ не обращался и получил находившиеся в нем известия из вторых рук. Таким образом, имеющиеся в нашем распоряжении записи Пушкина о „Моцарте и Сальери“ не дают ничего для определения творческой истории пьесы и хронологии работы над нею. Для последних, однако, весьма существенное значение имеет определение источников замысла, тех пособий, в которых Пушкин почерпнул необходимые материалы для своей пьесы.

В основе пушкинской трагедии лежит легенда о том, что Моцарт был отравлен Сальери, легенда получившая довольно широкое распространение в Европе особенно после 1824 г., но отброшенная исторической критикой. Вопрос о том, откуда и в какие годы эта легенда могла стать известной Пушкину, не может считаться решенным, хотя первые шаги для выяснения этого уже были сделаны. Одно из решений принадлежит

¹ В Вене „Дон-Жуан“ поставлен был в мае 1788 г., но здесь опера не имела такого успеха, как в Праге, и достоинства ее оценены были лишь после ряда представлений. Подробности см. И. Праут, „Моцарт“, ГИЗ, 1923, стр. 56—57; Ernst Lert, „Mozart auf dem Theater“, Berl., 1921, S. 338 ff.

Е. М. Браудо.¹ Исходя из ссылки Пушкина на „немецкие журналы“, Браудо полагал, что „толчком к созданию Моцарта и Сальери“ послужили известия, почерпнутые из немецких источников и ставшие известными Пушкину „вероятно через лиц, интересовавшихся музыкой и Моцартом“; „обрисовка обоих действующих лиц в трагедии настолько соответствует взгляду, установившемуся в конце 20-х гг. как на Сальери, так и на причину смерти Моцарта, что никак нельзя сделать предположения о свободном вымысле поэта, не направляемом никаким историческим материалом“. Источниками, из которых Пушкиным (быть может через посредство третьих лиц) извлечен был материал, по мнению Браудо могли быть: книга второго мужа вдовы Моцарта — Ниссена „Биография Моцарта по его письмам“ (Лейпциг, 1818),² содержащая некоторые, сходные с пушкинскими, данные о последних днях жизни Моцарта, а также статья Рохлица в лейпцигской „Всеобщей Музыкальной Газете“ 1825 г. по поводу Сальери, в которой сообщается, что он „на смертном одре обвинял себя в преступлении, на которое злейшие враги не сочили бы его способным“.³

Затруднительность предположения, что Пушкину, при его плохом знакомстве с немецким языком, непосредственно могли быть известны специальные немецкие музыкальные журналы, заставила В. А. Францева высказать догадку, что „легенда о насильственной смерти Моцарта, конечно, должна была проникнуть в общие литературные журналы, не только немецкие, но и французские, которые легче могли оказаться в руках Пушкина“,⁴ однако, отражения легенды во французской печати им не указаны. Решение этого вопроса значительно усложняется тем, что легенда, действительно, получила довольно широкое распространение, вызвала продолжительную полемику и некоторое время была „злойбой дня“ в музыкальном мире.

История этой легенды представляется теперь в следующем виде. Повод к ней подал, вероятно, сам Моцарт. „Я плохо себя чувствую, — говорил он перед смертью, — я протяну недолго; конечно, меня отравили: я не могу отделаться от этой мысли“.⁵ Эти слова Моцарта, воспроизведенные у его ранних биографов и развернулись впоследствии в целую легенду, в укреплении которой повинен был, однако, и сам Сальери. Первый биограф Моцарта — Ф. Нимечек („Leben des K. K. Kapellmeisters W. Mozart“, Prag, 1798) еще задолго до смерти Сальери рассказывал, правда не называя его имени (оно раскрыто Л. Нолем), что после смерти Моцарта „один небезызвестный в Вене музыкант“, т. е. Сальери, сказал о нем другому: „конечно, жаль такого великого гения, но благо нам, что он умер. Живи он дольше, наши композиции пере-

¹ Е. М. Браудо. „Моцарт и Сальери“, „Столица и Усадьба“, 1915, № 45, стр. 13—14; то же в сб. „Орфей. Книги о музыке“, кн. 1, Пгр., 1922, стр. 102—107.

² N. G. v. Niessen. „Biographie W. A. Mozart's nach Originalbriefen“, Lpz., 1818; Anhang, 1828.

³ Rochlitz — музыкальный критик, автор статей о Моцарте в лейпцигской „Allgemeine Musik. Zeitung“, воспроизведенных также в „Für Freunde der Tonkunst“ (Leipzig, 1824, 4 Bd.: „Mozart's Charakterzüge“).

⁴ В. А. Францев. „К творческой истории Моцарта и Сальери“, „Slavia“, 1931, X, 2, стр. 322.

⁵ Hermann Abert. „W. A. Mozart. Neubearbeitete und erweiterte Ausgabe von Otto Jahn's Mozart“, 6 Aufl., Lpz., 1924, Bd. II, SS. 841—842.

стали бы приносить нам кусок хлеба“¹ (ср. у Пушкина: „я избран, чтоб его остановить — не то мы все погибли, мы все, жрецы, любители музыки“).

Сальери надолго пережил Моцарта (умер в 1791 г.); он скончался в Вене в глубокой старости, последние годы которой омрачены были тяжелым психическим недугом. Как это обстоятельство, часто вызывавшее Сальери на тяжелые бредовые фантазии, так и отказ его от светской музыки, сочинению которой Сальери отдал лучшее время своей творческой деятельности, в пользу музыки церковной, вероятно были причиной сплетни о том, что он повинен в смерти Моцарта.² Из „Разговорных тетрадей“ Бетховена видно, что в 1824 г. в Вене много говорили об этом; в начале этого года Шиндлер рассказывал Бетховену: „Сальери опять очень плохо. Он в полном расстройстве и фантазирует, что виновен в смерти Моцарта, которого он яко бы отравил. Эго правда, потому что он хочет признаться об этом на исповеди. . .“³ Вскоре известие о том, что Сальери на смертном одре признался в своем преступлении проникло и в печать;⁴ друг Сальери — капельмейстер Шваненберг в Брауншвейге не только верил этому слуху, но полагал даже, что Моцарт пал жертвой *зависти* итальянца.⁵ Наконец, легенда об отравлении Моцарта Сальери была обработана в новелле „Невзвистник музыки“ второстепенного немецкого беллетриста Густава Николаи.⁶

Сальери был еще жив, когда в защиту его против тяжелых обвинений, которые навязывала ему молва, в печати выступили несколько его друзей

¹ „Es ist zwar Schade um ein so grosses Genie, aber wohl uns, dass er todt ist! Denn würde er länger gelebt haben, wahrlich die Welt hätte uns kein Stück Brot mehr für unsere Kompositionen gegeben“. — „Das war Salieri, — прибавляет Ноль, — und daran knüpfte sich das Gerücht, er habe Mozart vergiftet“ („Это был Сальери, и отсюда — слухи, будто он отравил Моцарта“). — L. Nohl, „Mozart nach den Schilderungen seiner Zeitgenossen“, Lpz., 1880, S. 399.

² K. Grunsky. „Musikgeschichte des 18 Jahrh's“, Berl. und Lpz., 1914, S. 126.

³ H. Abert, op. cit., S. 842.

⁴ „Allgemeine Musik-Zeitung“, Bd. XXVII, S. 413.

⁵ „Pazzi. . . non ha fatto niente per meritar un tal onore“ („Глупцы. . . он ничего не сделал, чтобы заслужить подобную честь“). — „Allgemeine Musik-Zeitung“, Bd. XXI, S. 120). См. также памфлет по поводу „Реквиема“ Моцарта G. L. Sievers'a „Mozart und Süßmayr, ein neues Plagiat, erstern zur Last gelegt“, Mainz, 1829, S. 3 f. Впоследствии Georg Friedrich Daumer в своем издании „Aus der Mansarde“, Zeitschrift in zwanglosen Heften, Mainz, 1861, IV, S. 75 ff., заявлял, что Моцарт был отравлен масонами.

⁶ „Der Musikfeind: Ein Nachtstück“, в альманахе „Arabesken für Musikfreunde“, I. Th., Leipzig, 1825. К сожалению, книги этой не нашлось в библиотеках СССР, нет ее и в берлинской гос. библиотеке, куда был послан запрос. В. А. Францев приводит другую дагу ее появления в печати, нежели H. Abert (op. cit., S. 842): 1835 вм. 1825, и пишет о ней, что Николаи здесь „с точностью повторяет распространенное обвинение“; „Сальери (в рассказе он скрыт под прозрачным псевдонимом Antonio Doloroso, ein Venetianer von Geburt), первоначально видевший в музыке высочайшую цель и задание своей жизни, написавший значительное число замечательных произведений, с выступлением Моцарта в Вене резко изменяется: он опасается за свою славу и начинает глубоко ненавидеть немецкого композитора, как величайшего своего врага. Честолюбие лишило его спокойствия и было источником его антипатии к Моцарту несмотря на то, что молодой художник относился к нему с большим уважением“ („Slavia“, 1931, X, 2, стр. 331—332).

и со товарищей по профессии. Одним из первых был Джузеппе Карпани, итальянский литератор, либреттист и музыкальный критик, в опровержение распространившихся слухов напечатавший в журнале „Biblioteca Italiana“ (1824, vol. XXXV) показания лечивших Сальери докторов; к ним приложено было врачебное свидетельство о смерти Моцарта от воспаления мозга.¹ В защиту Сальери выступил также С. Нейком.²

На письме Нейкома следует несколько остановиться. В. А. Францев, отмечая большой интерес к Моцарту во Франции, приводит письмо, отправленное из Вены 26 мая 1824 г. в „Journal des Débats“: „письмо подписано «абонентом», скрывшим свое имя, и касается обвинения Сальери. „Мы с искренним огорчением убедились, — пишет аноним, — что французские газеты поверили росказням, не имеющим никакого основания, будто Моцарт был отравлен Сальери, одним, из честнейших и добрейших людей. Эти слухи не выдерживают критики. Мы все здесь хорошо знаем, что Моцарт, так же как и Рафаэль, умер вследствие необычайной горячности, жажды жизни и творчества. Все мы его оплакали, и больше всего оплакивал смерть его Сальери“. Указание на распространение легенды во французских газетах 1824 г. имеет особенное значение. Пушкин из них мог легче всего узнать эту легенду, заимствованную из немецкой печати“. Здесь же В. А. Францев отмечает, что настоящее письмо „странным образом не попало по назначению“ и напечатано не было. Однако, Францеву³ осталось неизвестным, что именно в „Journal des Débats“ 1824 г. было напечатано другое письмо в редакцию, принадлежащее Сигизмунду Нейкому, и что оно есть то самое, которое напечатано и в берлинской музыкальной газете. Письмо помечено: „Париж, 15 апреля 1824 г.“ „Многие газеты повторяли, — пишет Нейком, — что Сальери на смертном одре признался в ужасном преступлении, — в том, что он был виновником преждевременной смерти Моцарта, но ни одна из этих газет не указала источник этого ужасного обвинения, которое сделало бы ненавистной память человека, в течение 58 лет пользовавшегося всеобщим уважением жителей Вены. Долгом всякого человека является сказать то, что ему лично известно, поскольку речь идет об опровержении клеветы, которую хотят заклеить память выдающегося человека. Живя в Вене (с 1798 по 1824 г.), я был связан дружбой с семьей Моцарта и от нее именно я знаю самые точные подробности относительно последних минут этого великого композитора, который умер, как Рафаэль, в расцвете лет, не насильственной смертью, как нам говорят сейчас, а от нервной горячки, вызванной неслыханными трудами...“ Далее Нейком говорит о „Реквиеме“, который Моцарт начал писать по возвращении в Вену, „угомленный усиленной работой“, упоминает о той „глубокой меланхолии“, в которой Моцарт находился в эти минуты и которая побудила г-жу Моцарт отнять у него партитуру.

¹ Giuseppe Carpani был автором книги о Гайдне (Milano, 1812), — плагиатом части которой являлась выпущенная два года спустя (под псевдонимом Bombet) франц. книга Стендаля: „Vie de Haydn et de Mozart“. Карпани принадлежит также книга о Россини.

² „Berliner Allg. Musik-Zeitung“, 1824, S. 172.

³ В. А. Францев. „К творческой истории Моцарта и Сальери“, стр. 322.

„Не будучи связаны друг с другом тесной дружбой, Моцарт и Сальери питали друг к другу такое уважение, которое друг другу взаимно оказывают люди больших заслуг. Никогда никто не подозревал Сальери в чувстве зависти. Все, кто знал Сальери, скажут вместе со мной (который его знал), что этот человек, который в течение 58 лет вел на их глазах безупречную жизнь, не занимался ничем, кроме искусства“. „Он не мог быть убийцей и сохранить в течение стольких лет, прогекших со времени смерти Моцарта, эту ответственную ему веселость ума, которая делала его столь привлекательным в обществе. Если бы, однако, несмотря на все это, было засвидетельствовано, что Сальери, умирая, признался в совершении этого ужасного преступления, не следовало бы столь легко доверяться этому и повторять слова, сказанные в бреду несчастным 75-летним старцем, удрученным недугами, которые, быть может, причиняли ему страдания столь нестерпимые, что его умственные способности значительно пострадали за много месяцев до его смерти“.¹

Приведенное письмо подтверждает, что легенда, которой воспользовался Пушкин в своей трагедии, была распространена и во французской печати, и что она вообще далеко вышла за пределы специальных немецких журналов, на которые намекает Пушкин. Интерес его к „Journal des Débats“, еще в эпоху его одесской жизни, делает вероятным знакомство Пушкина с письмом Нейкома, которое должно было дойти до Одессы незадолго до отъезда Пушкина, откуда и могло вызвать его желание подробнее ознакомиться с злободневной легендой. В Одессе до Пушкина могли дойти сведения и из итальянских источников (Карпани). Автор приведенного письма — Сигизмунд Нейком (1778—1858 гг.) — был некогда лицом довольно популярным в России,² и его хорошо помнили здесь меломаны 20-х гг.

Следует, однако, отметить, что указанные авторы боролись с популярной легендой и, следовательно, ими не исчерпывается вопрос о том, откуда Пушкин взял легенду о Сальери, как отравителе Моцарта.

Она могла стать известной Пушкину и не только из печатного известия. Театральные антракты, разговоры в концертном зале также могли дать Пушкину всё то, что необходимо было для возникновения замысла его пьесы. В 20-х гг. в русских столицах еще были люди, которые знали подробности жизни Гайдна, Моцарта, Глюка, а тем более Сальери, не только из книг или журнальных статей, но и по личным воспоминаниям или по рассказам ближайших их современников; поводом для этого был также частый приезд в Москву и Петербург европейских музыкантов, которые привозили с собой музыкальные новости. В числе лиц, хорошо помнивших Вену моцартовских времен, был кн. Н. Б. Юсупов, портрет которого Пушкин нарисовал в стихо-

¹ „Journal des Débats Politiques et Littéraires“, samedi, 17 avril, 1824.

² С 1804 по 1808 г. Нейком был директором имп. театров в Петербурге; часто наезжал в Москву; именно он дирижировал первым представлением „Дон Жуана“ Моцарта в немецком театре в Петербурге (1806); 1824 год, к которому относится письмо Нейкома в „Journal des Débats“, застал его в Париже, где он поселился у Талейрана, секретарем которого он был на Венском конгрессе 1814 г. См. о нем также С. Жихарев. „Записки современника с 1806 по 1819 г.“, СПб., 1859, стр. 51—52, 57—58, 268—269.

творении „К вельможе“ (1830) и рассказы которого он слушал в Москве и в селе Архангельском; в 20-е гг. музыкальные связи между Веной и русскими столицами были очень оживленными: достаточно напомнить, что среди близких знакомых Пушкина был кн. Н. Н. Голицын,¹ заказчик квартетов Бетховену, и что интенсивная переписка по поводу этих квартетов между Бетховеном и Голицыным падает на те же годы, к которым относится и распространение легенды о Сальери (1824—1826). Было бы трудно предположить, что эта легенда не получила достаточно широкой огласки в России, притом в среде, близкой к Пушкину. Что же касается имен Моцарта и Сальери, то они несомненно были известны Пушкину задолго до того, как их связала в его творческом сознании популярная сплетня.

К середине 20-х гг., т. е. как раз к тому времени, когда у Пушкина возник замысел его драмы, можно говорить уже о настоящем „культе Моцарта“ в России, расцвет которого приходится на вторую четверть XIX в.² В Одессе оперы Моцарта не шли,³ но, живя в Михайловском, Пушкин из московских журналов 1825 г. должен был узнать о разгоревшейся в начале этого года в Москве полемике между „моцартистами“ и „россинистами“, повод к которой дала постановка в московском итальянском театре „Дон Жуана“ Моцарта 7 февраля 1825 г. В заметке об итальянском театре в январской книжке только что возникшего „Московского Телеграфа“ писали: „итальянский театр попрежнему составлял отраду ревностных почитателей Россини... но поверят ли нам наши потомки, когда мы скажем, что в продолжении четырехлетнего здесь пребывания труппы ни одна Моцартова опера не была играна на итальянском театре?“⁴ Через месяц шел Моцартов „Дон Жуан“, и „Московский Телеграф“ уже писал о разделении московских меломанов на две

¹ В одном из своих писем к Бетховену Голицын упоминает, что, живя в Вене в детские годы, он был еще „слишком молод, чтобы познакомиться с знаменитым Моцартом“, но что у него сохранилось воспоминание о старике Гайдне. Укажем также, что впечатлениями о музыкальной Вене очень любил делиться другой знакомец Пушкина, гр. М. Ю. Вьельгорский, что в те же годы в Петербурге гремел композитор Фильд, близко знавший Бетховена и Сальери, что, наконец, профессором немецкого языка в Царскосельском лицее был музыкант-любитель Ф. Олива, корреспондент Бетховена, переселившийся в Россию из Вены в 1820 г. См. М. П. Алексеев, „Русские встречи и связи Бетховена“ („Русская книга о Бетховене“, М., 1927, стр. 86—87, 90—92).

² „Волшебная флейта“ Моцарта шла в Петербурге в 1796 г. и возобновлена в 1830 г., „Похищение из Сераля“ — в 1816 г. Почти одновременно с операми, но гораздо регулярнее, музыка Моцарта стала проникать и в концертный зал. В деле пропаганды музыки Моцарта большую роль сыграло С.-Петербургское Филармоническое общество, которое уже в начале XIX в. стало знакомить публику с крупными оркестровыми произведениями Моцарта. „Реквием“ в первый раз исполнен был в России в 1805 г. Далее он исполнялся 31 марта 1823 г., 31 марта 1825 г. и т. д. См. Н. Финдейзен, „Моцарт в России“ („Русская музыкальная газета“, 1906, № 3, стр. 66—81, 120); О. В — ва. „Культе Моцарта в России“ („Русская музыкальная газета“, 1912, № 42—43, стр. 899—903).

³ См. заметку М. П. Алексеева в „Известиях по русскому языку и словесности Академии Наук СССР“, 1928, т. I, кн. 1, стр. 322—323.

⁴ „Московский Телеграф“, 1825, № 1, прибавление, стр. 4—5. Устроителем итальянского театра в Москве был Н. Б. Юсупов. Ср. Н. П. Кашин, „Театр Н. Б. Юсупова“, ГАНХ, М., 1927, стр. 48 и сл.

партии: „моцартистов“ и „россинистов“. „В мире нравственном два рода гениев: одни рождаются для всех веков, для всех народов и постигают сущность искусства: другие потому только гении, что являются во время, сообразно с их собственным духом... Моцарт принадлежит к первому роду гениев, Россини ко второму... Сверх того таково различие между сими двумя родами гениев, что первых произведения вечны, вторых временны: сколько ни пленяют нас новые сочинители, а мы все обращаемся к Моцарту, а Россини еще жив, а слава его уже отцветает“. ¹ В этой статье не только самое противопоставление двух типов музыкального творчества могло обратить на себя внимание Пушкина, но и слова о Моцарте, „гение“ для всех времен, постигшем самую „сущность искусства“. Статья принадлежит А. Д. Улыбышеву, и основные ее мысли были повторены в его же французской статье, тогда же напечатанной в Петербурге. ² На второе представление „Дон-Жуана“ в Москве — 31 января 1825 г. „Московский Телеграф“ откликнулся статьей В. Ф. Одоевского, ³ в которой между прочим идет речь и об „Ифигении в Авлиде“ Глюка.

Роль Улыбышева и кн. В. Ф. Одоевского, как истолкователей творчества Моцарта, в русской литературе следует особенно подчеркнуть в связи с теми дружескими отношениями, в каких они находились к Пушкину. А. Д. Улыбышев (1794—1858) участвовал в кружке „Зеленой лампы“, служа в этот период в Коллегии иностранных дел и редактируя „Journal de St. Pétersbourg“ (с 1812 по 1830 г.), где он помещал свои музыкальные рецензии. ⁴ Будущий автор прославленной биографии Моцарта (1843), заслужившей европейскую славу, он начал свою книгу в 1830 г., ⁵ но восторженным поклонником творца „Дон Жуана“ сделался гораздо раньше. С середины 20-х гг. Улыбышев внимательно следил за европейской литературой о Моцарте и часто писал о нем в своей газете. Интересно отметить, что в „Journal de St. Pétersbourg“ (1826 г., № 8, Janvier, p. 30) Улыбышев поместил краткое известие о смерти „великого композитора“ Сальери, автора „Дананд“, а несколько месяцев спустя напечатал восторженную статью о „Реквиеме“ Моцарта, исполненном в Петербурге 31 марта 1826 г. „История «Реквиема» известна, — пишет Улыбышев. — Все должно было быть необычайно в судьбах человека, самое имя которого выражает идею об абсолютном совершенстве в музыкальном творчестве. Виртуоз — в такие ранние годы, когда его сверстники едва ли могли бы назвать себя по имени, прославленный композитор уже в самой ранней юности, Моцарт к 31 году своей жизни достиг крайней вершины искусства (atteignit... le dernier terme

¹ У. У. „О музыке в Москве и московских концертах в 1825 г.“, „Московский Телеграф“, 1825 г., № 4, февраль, прибавление, стр. 62—67.

² „Les deux partis en musique“. „Journal de St. Pétersbourg Politique et Littéraire“, 1825, № 25, p. 113—116.

³ „Московский Телеграф“, 1825, № 4, февраль, прибавление, стр. 62—67.

⁴ П. Е. Щеголев. „Пушкин“, СПб., 1912, стр. 16—17; ср. „Остафьевский Архив“, т. III, стр. 484—485.

⁵ Улыбышев сам свидетельствует, что труд о Моцарте он начал осенью 1830 г. и что толчком к началу работы послужила ему упомянутая у нас выше биография Моцарта — Ниссена. См. А. Д. Улыбышев, „Новая биография Моцарта“, т. I, М., 1890 (со статьей Г. Лароша „О жизни и трудах Улыбышева“), стр. 5, 9—10, 30—31.

de l'art) и вскоре предупрежден был о своей близкой смерти. Он написал «Дон Жуана»: миссия его была выполнена, и час призыва не замедлил пробить». ¹

В своем почти безграничном преклонении перед Моцартом Улыбышев (занимавший, конечно, крайнюю позицию) находил много единомышленников в России; историческое значение Моцарта прекрасно понимал В. Ф. Одоевский; в числе знакомцев Пушкина был граф Вьельгорский, который по свидетельству М. Д. Бутурлина „почти что помешался на превосходстве Моцарта над всеми прочими композиторами, вследствие чего не проходило ни одного почти публичного концерта из амагеров, чтобы он не поместил в программу чего-нибудь из оперы „Дон Жуан“.² Таким же поклонником Моцарта был „Фирс“ Голицын, в 1827 и 1828 гг. бывавший на собраниях у Дельвига, друживший с композитором Глинкой и сам бывший музыкантом. В подлинных записках А. О. Смирновой находится следующее известие, относящееся к началу 1829 г.: „Фирс Голицын меня звал в Филармоническую залу, где давали всякую субботу концерты: «Requiem» Моцарта, «Création» Гайдна, симфонии Бетховена, одним словом серьезную немецкую музыку. Пушкин всегда х посещал“.³ Таким образом, вокруг Пушкина было не мало лиц, серьезно интересовавшихся Моцартом, следивших за европейской литературой о нем и конечно знавших о той легенде, которую Пушкин положил в основу своей трагедии. Если бы было известно, каким именно переработкам подвергся текст или замысел Пушкина между 1825 и 1829 гг., было бы легче определить долю участия всех этих лиц в передаче поэту нужных ему исторических, легендарных и специально-музыкальных сведений о Моцарте и Сальери; одно из основных затруднений комментаторов Пушкина заключается в объяснении того, „как Пушкин, в общем далекий от мира музыки как самостоятельного искусства, мог приблизиться к воссозданию подлинно музыкальных переживаний и написать пьесу, безупречную перед специальным судом музыканта“.⁴ Но и приведенные данные показывают, что некоторые материалы не требовали от Пушкина специальных разысканий. Несомненно, однако, лишь одно, что без посредничества некоторых из этих лиц Пушкин едва ли мог обойтись в обрисовке творческих обликов двух героев его пьесы и особенно в воссоздании музыкальных переживаний, миру которых он был, в общем, далек...

Легенда о Сальери-отравителе была только поводом к замыслу; импульсы к творческому его развитию даны были с разнообразных и поэтому не всегда легко уследимых сторон. Легче всего представить себе, как в сознании Пушкина складывался творческий образ Моцарта. Он раскрывался ему и в театре и в концертной зале и, вероятно, из рассказов друзей-меломанов, наконец, из печатных источников. Имя Моцарта в эти годы нередко мелькало на страницах русских журналов, где уже велась еще глухая, но очень упорная борьба за немецкую музыку, против начинающего падать „итальянизма“; эта борьба сильно

¹ „Journal de St. Pétersbourg“, 1826, № 48, p. 193—194.

² „Записки М. Д. Бутурлина“, „Русский Архив“, 1901, № 12, стр. 435—436.

³ А. О. Смирнова. „Записки. Дневник. Воспоминания. Письма“, со статьями и примечаниями Л. В. Крестовой, М., 1929, стр. 176.

⁴ И. Эйгес. „Пушкин и композитор Глинка“ („Московский Пушкинист“). Статьи и материалы под ред. М. А. Цявловского, II, М., 1930, стр. 201).

поддержана была германофильскими тенденциями русских романтиков, на первых порах главным образом „любомудрами“, музыкальные симпатии которых не могли не остаться без влияния на Пушкина. Выше приведены уже характерные заявления меломанов-германофилов в „Московском Телеграфе“, которые вероятно были прочитаны Пушкиным еще в Михайловском; вскоре Пушкин заинтересовался „Московским Вестником“, главным тогда проводником немецкого влияния в русской литературе, в том числе и музыкального. Есть полное основание говорить о значении писаний московских шеллингистов и особенно их переводческой деятельности для интереса Пушкина к немецкой музыке; они имели значение и для „Моцарта и Сальери“. Что же касается подробностей, относящихся к жизни Моцарта, то их в пьесе немного, — и они не требовали от Пушкина обращения к специальной моцартовской литературе; история заказа „Реквиема“ была у нас общеизвестна (см. выше свидетельство А. Улыбышева): во второй половине 20-х гг. интерес к легенде о возникновении этого произведения был особенно силен в связи с поднятой, главным образом в немецкой печати, полемикой по вопросу о подлинности партитуры „Реквиема“.¹ Из специальных музыкальных изданий легенда о „Реквиеме“ попала и в общую печать, в том числе и в русскую. Имя неизвестного заказчика его, „черного человека“ пушкинского текста (что, естественно, намекает на траурное платье при заказе заупокойной обедни), открылось лишь после смерти Пушкина.² Две детали: упоминание жены Моцарта (сцена I, ст. 113—114: „схожу домой сказать жене. . .“) и его малолетнего сына (сцена II, ст. 16: „играл на полу с моим мальчишкой. . .“) кажутся случайными подробностями, не связанными чтением какого-либо биографического источника; в характеристике процесса творчества Моцарта (ст. 89: „намедни ночью бессонница меня томила“ и т. д.: первичная концепция и вторичный акт творческого воспроизведения, инстинктивность творческого процесса) Пушкин также, вероятно, пользуется собственными наблюдениями, а не признаниями самого Моцарта, которые могли ему быть известны,³ и произвольно навязывает Моцарту, едва ли мыслимое

¹ Отметим некоторые из относящихся сюда статей: „Aus dem Nachlasse von L. Rellstab“ („Cäcilia“, 1826, № 13); Pappé, „Lesefrüchte vom Felde der neuesten Literatur“, Hamburg, 1827, Bd. IV; „Die Entstehung von Mozart's Requiem“, „Harmonia“, 1827, № 64; „Wiener Zeitschrift für Kunst, Literatur, Theater und Mode“, 1828, SS. 703, 714; „Das Mozartsche Requiem“, а также знаменитый памфлет G. L. Sievers'a „Mozart und Süßmayr“, Mainz, 1829. Ср. „Лирический Альбом“ Кушениова-Дмитревского, СПб., 1831, стр. 216—220. Б. В. Томашевский указал на „Dictionnaire des Contemporains“ Joui (Paris, 1824), где в биографии Моцарта изложена легенда и о „реквиеме“.

² Это был некий Лейтгаб, поверенный графа Вализье („Сын Отечества“, 1839, т. XII, смесь, стр. 71).

³ Пушкин, вероятно, читал в „Сыне Отечества“, 1827, ч. 116, стр. 215—217 (в предшествующей книжке была рецензия на III главу „Евгения Онегина“), „Моцартово письмо“, в котором музыкант рассказал, „каким образом он сочиняет“: „Когда случается мне быть на свободе, совершенно одному и в хорошем расположении духа, напр. в повозке или на прогулке после порядочного обеда, или ночью, когда не спится — тут всего лучше и всего изобильнее собираются и стремятся ко мне идеи“ . . . „Я точно не делаю никакого напряжения и не стараюсь быть оригинальным, да и не умел бы в самом деле выразить в чем состоит моя оригинальность“, и т. д.

в его устах, „программное“ и зрительное истолкование его вдохновенной импровизации (сцена I, ст. 96 и сл.: „Представь себе... кого бы?...“ и т. д.).

Даже сравнение Моцарта с Рафаэлем, — на первый взгляд поражающая тонкостью критическая параллель, — была общим местом музыкальных статей и притом настолько распространена, что вовсе не требовала от Пушкина обращения к специальной литературе.¹ С другой стороны, показательно, что Пушкин даже как будто допустил ошибку, свидетельствующую о поверхностном знакомстве его с творчеством Моцарта. Заставив Моцарта (сцена I, ст. 75) рассказать Сальери об исполнении слепым скрипачом арии „Voi che sapete“, т. е. известной арии Керубино из „Женитьбы Фигаро“ („Le Nozze di Figaro“ — либретто Дапонте), Пушкин делает ремарку: „старик играет арию из Дон-Жуана“.²

Сложнее образ Сальери, — центрального героя пьесы, — в котором наслоились влияния, шедшие с совершенно противоположных сторон. Где почерпнуты были Пушкиным необходимые ему данные как для построения всего этого образа в целом, так и для характеристики воспитавшей его музыкальной среды?

Анализируя фактический материал, заключающийся в „Моцарте и Сальери“, В. А. Францев пришел к заключению, что Пушкин, кроме как из „немецких журналов“, почерпнул также ряд данных „из других, более обстоятельных и обширных источников“. В подтверждение своей точки зрения Францев ссылается на целый ряд подробностей пушкинского текста, — на первый монолог Сальери, который якобы „вполне согласуется“ с реальными фактами его биографии, на упоминание Глюка, реформам которого Сальери, действительно, следовал, начиная со своей оперы „Данаиды“ (1784), на фразу о Пиччини „пленившем слух диких парижан“ оперой „Роланд“ (1778), на замечание об „Ифигении“ (1779) самого Глюка, и на упоминание Пушкиным во второй сцене „трактира Золотого Льва“, — как яркой и правдоподобной быговой детали, которая предполагает какой-либо специальный печатный источник.

Для объяснения тех же деталей пушкинского текста С. Штейн³ предлагает видеть в большинстве из них отзвуки внимательного чтения Пушкиным Гофмана.

¹ Ср. в приведенном выше письме С. Нейкома. Одним из первых сравнение Рафаэля с Моцартом сделал Рохлиц: „Raphael und Mozart“ („Allg. Mus. Zeitung“, 1799—1800, II, № 37, S. 641); ср. В. Францев, цитированная статья, стр. 333.

² Приводим первые две строфы этой арии из итальянского либретто оперы (Акт III, сц. 2):

Cherubino

Voi che sapete
che cosa è amor,
Donne, vedete
S' io l'ho nel cor.

Quello ch'io provo
Vi ridirò,
E per me nuovo,
Capir nol so.

Керубино

Вы, знающие,
что такое любовь,
вы, женщины, посмотрите,
ношу ли я ее в своем сердце!

Я сообщу вам
то, что чувствую.
Это чувство для меня ново,
и я не могу его понять.

³ Сергей Штейн. „Пушкин и Гофман. Сравнительное историко-литературное исследование“, Дарт, 1927 („Acta et Commentationes Universitatis Tartuensis, B. Humaniora“, XIII, 2, стр. 66—67, Tartu, 1928).

Но возведение к Гофману ряда подробностей пушкинского текста тенденциозно. „Моцарт и Сальери“ отразил влияние Гофмана едва ли не в самой слабой степени. Спор „глюкистов и пиччинистов“ был слишком заметным эпизодом в истории французской музыкальной жизни XVIII в., чтобы Пушкин не знал его непосредственно из французской литературы: Глюк и Пиччини нередко упоминаются рядом и у Руссо, и у Дидро, и у других писателей: даже московская распря „моцартистов“ и „россинистов“ 1825 г. была своего рода инсценировкой этого старого спора; и Глюк и, тем более, Гайдн были прекрасно известны русским меломанам пушкинских времен, Пиччини же, правда в случайном сопоставлении, но наряду с Моцартом, Пушкин называет в стихотворении „К сестре“ уже в 1814 г. Когда Пушкин заставил своего Сальери вспомнить „Ифигении начальные звуки“ (сцена I, ст. 53), он вероятнее всего имел в виду популярную увертюру к опере Глюка („Ифигения в Авлиде“, 1774) на сюжет Расина в обработке Байли дю Ролле, исполнение которой, вероятно, сам слышал (вся опера шла в Петербурге много раз в XVIII и начале XIX в.).

Ряд источников, использованных Пушкиным при создании „Моцарта и Сальери“, может быть назван, только они не ведут нас ни к Гофману, ни к специальной литературе о Моцарте и Сальери. Один из них косвенно указан самим Пушкиным в тексте пьесы (сцена II, стихи 40—41). Это — Бомарше.

В первом томе сочинений Бомарше¹ напечатана и пятиактная опера „Tarare“, музыку к которой сочинил Сальери, на текст Бомарше, интересный своей политической окраской, что роднит его с „Свадьбой Фигаро“. „Tarare“ представлена была в Париже 8 июня 1787 г. и составила целую эпоху в истории оперы, явившись предшественницей романтической оперы; ее речитативы написаны в манере Глюка, к школе которого в те годы принадлежал Сальери². Бомарше предпослал изданию своей пьесы посвящение Сальери и предисловие: „Aux Abonnés de l'Opéra qui voudraient aimer l'opera“, в которых содержится отзыв об его музыкальной деятельности и краткая история совместной работы над оперой писателя и музыканга. Именно здесь, видимо, ключ ко многим деталям пушкинской трагедии; из предисловия и посвящения к „Тараре“ Пушкин получил некоторое представление о Сальери, как о композиторе и человеке. Усилив отдельные элементы (причем усиление это шло по контрасту с заранее внушенным образом Моцарта), Пушкин довел их до художественной законченности своего образа.

¹ В библиотеке Пушкина „Œuvres complètes“ Бомарше сохранились в шеститомном издании 1828 г. „Tarare“ находится здесь в первом томе.

² См. статью А. Jullien, „Salieri“ („Gazette Musicale“, 1 avril 1875); его же „L'Opéra sous Louis XVI“, Paris, 1878; Г. Кречмар, „История оперы“, Л., 1925, стр. 297. В позднейшей переработке Сальери опера эта получила новое название „Ассур. Царь Ормуза“ (Axur Ré d'Ormus) и долгие годы после своей первой постановки в Париже пользовалась известностью за пределами Франции, соперничая с „Дон-Жуаном“ Моцарта; ставилась она и в Петербурге (В. В. Стасов. „Русские и иностранные оперы, исполнявшиеся на имп. театрах в России“, СПб., 1898, стр. 7); отдельные номера ее проникли и в концертный зал, исполнялись также в Москве и Петербурге в пушкинскую эпоху; особенно популярна была ария „Астазия-богиня“, которую быть может и имеет в виду Пушкин (сцена II, ст. 38: „там есть один мотив“).

„Мой друг, — пишет Бомарше, обращаясь к Сальери в посвящении своей оперы. — Я посвящаю вам это творение, потому что оно сделалось также и вашим, — я его породил: вы взростали его до высоты театральных подмостков... Вы помогли мне, мой друг, дать французам идею греческого театрального представления такого, какое мне всегда мечталось. Если наш замысел имел успех, я им всецело обязан вам одному, и если ваша скромность заставляет вас всюду говорить, что вы лишь являетесь моим музыкантом, я считаю за честь быть вашим либреттистом, вашим слугой, вашим другом“. Таким образом, для того, чтобы вложить в уста Моцарта фразу: „Да, Бомарше ведь был тебе приятель“, Пушкину вовсе не нужно было производить биографических расследований относительно Сальери: об этом говорит сам Бомарше. В обращении к „Абонентам оперы“ Бомарше дает уже развернутую характеристику Сальери как музыканта: „Что мне принадлежит еще менее, так это прекрасная музыка (к опере) моего друга Сальери. Этот большой композитор, гордость школы Глюка, обладая стилем своего великого учителя, наделен от природы изысканным вкусом, здравым смыслом, необыкновенным драматическим талантом и почти единственной в своем роде плодovitостью (*un sens exquis, un esprit juste, le talent le plus dramatique, avec une fécondité presque unique*). Для того, чтобы угодить мне, он имел благородство отказаться от множества музыкальных красот, которыми сверкала его опера, только потому, что они удлинляли пьесу и замедляли действие; но мужественный, энергичный колорит, оживленный и гордый характер произведения вознаградят его за столько жертв. Этот одаренный человек (*homme de génie*), столь плохо оцененный и подвергшийся такому осуждению за свою прекрасную оперу «Гораций», заранее ответил в «Тараре» на упрек, который мне могут сделать, что мое либретто не приспособлено для пения (*est peu lyrique*). Но вовсе не к этому мы стремились, а только к тому, чтобы создать драматическую музыку. Мой друг, говаривал я ему, настоящая причина ошибок, испортивших в наши дни оперу, заключается в ослаблении мыслей, в смягчении фраз для придания им музыкальности. Дерзнем возвысить музыку до гибкости насыщенного интригой либретто: мы сообщим ей все ее благородство, мы достигнем быть может тех больших эффектов, которыми славилась театральные представления древних греков. Вот честолюбивые труды, которыми мы заняты были в течение почти целого года. И я скажу вполне откровенно: ни за что в мире я не согласился бы выйти из своего кабинета, чтобы приступить совместно с человеком заурядным к той работе, которая благодаря Сальери являлась для меня вечерним отдыхом и нередко — восхитительным удовольствием“¹.

Таким образом, не только самый факт дружбы Сальери с автором „Женитьбы Фигаро“, столь подчеркиваемый Бомарше, но в значительной степени и вся характеристика, которую он делает этому „одаренному человеку“, подвергнутому этакому осуждению (*si dédaigné pour son bel opéra des Hogases*), могла быть использована Пушкиным при работе над образом

¹ Beaumarchais. „Œuvres complètes“, éd. Fournier, Paris, 1876, p. 200. В сохранившемся в библиотеке Пушкина экземпляре сочинений Бомарше 1828 г. предисловие отсутствует.

Сальери. Слова Бомарше о природных музыкальных способностях Сальери, его указание на „единственную в своем роде плодовитость“ композитора могли внушить Пушкину отдельные подробности для первого монолога Сальери. Замечательнее всего то, что и в характеристике Бомарше Сальери — представитель рационалистического типа творчества, не лиричный, как и вся его музыка к „Тараре“, но зато искусный в решении заранее заданных эстетических задач, рассудочный и расчетливый в создании артистических эффектов. В том же своем обращении к театральной публике Бомарше приводит сложное рассуждение Сальери на чисто музыкальную тему о несоответствии типов человеческой речи средствам их музыкального выражения и подчинения согласно „суровым правилам искусства“ (*règle austère de l'art*). Это рассуждение находит себе прямую аналогию в пушкинском Сальери, который „алгеброй гармонию поверил“. Если вспомнить при этом, что рассказы о Бомарше Пушкин в 1829—1830 г. слышал от кн. Н. Б. Юсупова, с которым тот познакомился в Лондоне, и что Пушкин видел даже рукопись Бомарше в альбоме Юсупова,¹ то это еще больше подтверждает, что для создания образа Сальери Пушкину не пришлось обращаться к большому количеству литературных источников: таковым был прежде всего текст „предисловия“ Бомарше, его могли дополнить устные рассказы Н. Б. Юсупова. К эпохе создания Пушкиным „Моцарта и Сальери“ в европейской литературе, кроме ряда некрологов Сальери, имелась уже довольно подробная биография его на немецком языке;² некоторые биографические сведения о нем попали и в русскую печать.³ Однако, ни в одной биографии Сальери,⁴ если таковые даже и были бы Пушкину известны, он не мог найти ни одного из тех указаний, на котором строится в пьесе поэтический облик его героя. Даже Изора, о „последнем даре“ которой Сальери дважды упоминает в последнем монологе пьесы, выдумана Пушкиным и в биографии Сальери неизвестна; повидимому, Пушкин наудачу взял распростра-

¹ См. „О роде князей Юсуповых“, СПб., 1867, ч. II, стр. 415—416; Б. Л. Модзалевский, „Послание к Вельможе“ („Художественные сокровища России“, 1907, № 6, стр. XXII—XXVI); стихотворное послание Бомарше к Юсупову, которое Пушкин видел в альбоме Юсупова и которое он несомненно имеет в виду в стих. „К вельможе“, опубликовано в „Художественных сокровищах России“, 1906, № 8—12, стр. 171—173.

² E. de Mosel. „Über das Leben und die Werke des... Anton Saliери“, Wien, 1827.

³ „Лирический Музеум, содержащий в себе краткое начертание истории музыки с присовокуплением жизнеописаний некоторых знаменитых артистов и виртуозов оной, разного рода анекдотов и четырех портретов отличнейших сочинителей, изданный Кушеновым-Дмитревским“, СПб., 1831. О Сальери — стр. 179—183. Здесь изложена его биография и история его непрерывных успехов в Париже и Вене, приведен блестящий отзыв „знаменитого Глюка“ об опере „Данаиды“, упомянут и „Аксур“ (т. е. „Тарар“), для которого текст „написан был на французском языке известным Бомарше“. В числе приложений к книге „анекдотов“ под № 16 (стр. 217—220) находится изложение легенды о моцартовском „Реквиеме“; интересна также сравнительная характеристика „Великого Гайдна“ и Моцарта (стр. 35—36).

⁴ Ср. позднейшую подробную биографию Сальери в музыкально-биографическом словаре F. J. Fétis, „Biographie Universelle des Musiciens“, Bruxelles, 1844, v. VII, pp. 21—26.

ненное у южнороманских народов имя Изоры и дал его воображаемой подруге итальянца Сальери, которая завещала ему яд (как, например, и героиня баллады Гете о Фульском короле); „даром любви“, переходящим в „чашу дружбы“, он назван для того, чтобы оттенить преступление Сальери.

Первый монолог Сальери — его автобиография и вместе с тем исповедь, также внушен Пушкину не столько реальными фактами из жизни исторического Сальери, сколько готовой поэтической схемой ранней немецкой романтической литературы в ее русском освоении. Книгой, которая особенно пригодилась Пушкину в этом смысле, вероятно, была книга Ваккенродера-Тика: „Об искусстве и художниках. Размышления отшельника, любителя изящного, изданные Л. Тиком“. Книга эта должна была стать известной Пушкину и по журнальным публикациям ее отдельных отрывков, и в целом — в тот самый момент, когда он или уже набросал первую редакцию своей трагедии или серьезно обдумывал внушенный ему анекдотом о Сальери сюжет. Ссылка на немецкий подлинник этой книги имеется уже в „Мнемозине“ (1824, ч. 1, стр. 78—79); отрывок из ее второй части: „Примечательная и музыкальная жизнь художника Иосифа Берглингера“ в переводе С. П. Шевырева напечатан в „Московском Телеграфе“ (1826, № 9), а в том же 1826 г. в Москве вышел и ее полный перевод, сделанный сотрудниками „Московского Вестника“ С. П. Шевыревым, В. П. Титовым и Н. А. Мельгуновым. Перевод вышел из той среды, в которую Пушкин попал по приезде в Москву из Михайловского осенью 1826 г., и едва ли поэтому является случайностью то обстоятельство, что от того же круга лиц мы имеем и первое известие о „Моцарте и Сальери“ (запись в дневнике М. П. Погодина со слов Д. В. Веневитинова).

В книге Ваккенродера Пушкин мог прежде всего почерпнуть ряд живописных деталей из жизни музыканта, — воображаемого романтического героя. Многие подробности „Музыкальной жизни художника Иосифа Берглингера“ вошли, в качестве составной части, в историю творческого развития Сальери, как она изложена в его первом монологе у Пушкина (стихи: 4—31 и 49—54):

„От самых ранних лет музыка составляла главное удовольствие Иосифа. Он слышал иногда игру на клавире и сам играл несколько. Мало по малу, поворяя часто свое наслажденье, он так образовал свои чувства, что все они были проникнуты звуками музыки... Преимущественно посещал он церкви и под высокими сводами храмов внимал духовным ораториям, песням и хорам, при громких звуках труб и литавр, и часто, движимый благоговением внутренним, смиренно падал на колени... Иногда действие звуков производило в сердце чудесное слияние грусти и радости. Иосиф готов был и плакать и смеяться... Он хотел принудить себя к изучению полезной науки. Но вечная борьба души не прекращалась. Десять раз перечитывал он в учебных книгах одну страницу, не понимая того, что читал: его душа не переставала говорить звуками“. В одном письме своем он писал: „Я думал, я хотел создать себе мир фантазии и полное сердце излить в гармонических звуках; но как тяжки, как несносны были первые годы моего учения... Прежде нежели мог я изливать в звуках свои чувства, сколько мучений мне стоило произвесть что-нибудь согласное с обыкновенными правилами моего искусства: как несносен был этот механизм! Но так и быть: я имел довольно юношеской силы

и надеялся на радостное будущее“. „Иосиф достиг своей цели неутомимым прилежанием и наконец увидел себя на высокой вершине неожиданного счастья“.¹

Сколь ни типичной и общераспространенной может показаться теперь эта схема истории творческого развития музыканта, но в русской литературе 1826 года она была совершенной новостью, в немецкой же романтической литературе (которую Пушкин знал слабо) все бесчисленные вариации той же биографической схемы, в том числе и у Гофмана, восходят к „Музыкальной жизни Иосифа Берглингера“, как к своему первоисточнику и образцу;² кроме того в монологе Сальери мы находим всю сумму подробностей, на которых строится жизнь Берглингера у Ваккенродера, притом в той же самой последовательности (ранняя любовь к музыке — сильные впечатления от церковной музыки — неуспехи в изучении полезной науки — неудачи первых опытов творчества — прилежание приводит, наконец, к славе). Пушкин усвоил для своей цели все эти детали, — все, кроме одной, притом как раз той, которая могла быть ему внушена Бомарше и вероятно представлялась как одна из немногих известных ему реально-исторических подробностей из жизни Сальери; поэтому она и должна была получить особое развитие. Для Иосифа Берглингера печально сознание, что музыкальное искусство требует „ремесленной“ выучки, долгого искусства и скучной тренировки, не возвышающего творческий дух элементарного подготовительного труда: „Как горько мне было, когда завеса спала с очей, и я увидел, что все созвучия, даже те, которые производили во мне чувствования чудесные и разнородные, подчинялись одному строгому и точному закону, когда вместо того, чтобы летать легко и свободно, я принужден был учиться ходить на помочах музыкальной азбуки“. Для пушкинского Сальери, который музыку „разъял как труп“ — как раз наоборот. Он решил предаться „неге творческой мечты“, лишь поверив гармонию алгеброй. В этом и сказалась замечательная художественная прозорливость Пушкина и его историческое чутье: усилением и развитием этой черты он смог автобиографию типичного немецкого музыканта романтической эпохи превратить в исповедь музыканта-итальянца XVIII века; именно эта подробность сразу же окрасила образ Сальери в другой не-романтический колорит и сделалась основой его внутреннего конфликта, внешне сходного, но по существу прямо противоположного тому конфликту, который назрел в творческом сознании Иосифа Берглингера; вместе с тем, отдельными чертами того же Берглингера Пушкин воспользовался для контрастного Сальери образа Моцарта.

Интересно попутно отметить, что Пушкин высоко ценил появившуюся в „Северных Цветах на 1831 г.“ повесть Одоевского „Последний квартет Бетховена“, столь проникнутую ваккенродеровским влиянием. А. И. Кошелев писал Одоевскому (21 февраля 1831): „Пушкин весьма доволен твоим «Квартетом Бетховена». Он говорит, что это не только лучшая из твоих печатных

¹ „Об искусстве и художниках. Размышления отшельника, любителя изящного, изданные Л. Тиком“, М., 1826, стр. 205 и сл.

² H. Stöcker, „Zur Kunstanschauung des XVIII Jahrh. Von Winckelmann bis zu Wackenroder“ („Palaestra“, XXVI, Berlin, 1904, S. 8); H. F. Menk, „Der Musiker im Roman. Ein Beitrag zur Geschichte der vor-romantischen Erzählliteratur“ („Beiträge z. neueren Lit. Gesch., H. XIX, Halle, 1931).

пес (что бы не много значило), но что едва когда-либо читали на русском языке статью столь замечательную и по содержанию и по слогу. Он бесится, что на нее обращают мало внимания".¹ Три года спустя (март—апрель 1834) Пушкин писал П. В. Нащокину о бедном русском музыканте А. П. Есаулове, что он „художник в душе и в привычках, т. е. беспечен, нерешителен, ленив, горд и легкомыслен“, и прибавляя, словно вспоминая литературные прообразы своего Сальери: „я ему ставлю в пример немецких гениев, преодолевших столько горя, дабы добиться славы и куска хлеба“.

В том, что Пушкин несомненно знал книгу Ваккенродера, убеждает также и то, что в первых главах ее поставлены — хотя и в несколько ином сочетании — две основных проблемы, интересующих Пушкина в „Моцарте и Сальери“: 1) проблема гениальной одаренности, в противопоставлении напряженному прилежанию талантливого художника, гениальной легкости и инстинктивности творчества и сложного рационалистического процесса творческого усилия и 2) проблема зависти талантливого и прославленного мастера к побеждающей его гордыню „божественной гениальности“ художника-соперника. В 3-м отрывке книги „Ученик и Рафаэль“ дана история творческого развития живописца. У флорентинского юноши Антонио „от самого детства воспламенилась любовь к искусству“, но несмотря на свое прилежание, „постоянную ревность и на пламенное желание создать что-либо изящное, он не имел внутреннего созерцания, этой творческой силы, без которой чувство изящного растет медленно, прерывисто и никогда не может твердо и свободно вознестись к небу“. Смугно чувствуя это, Антонио решился написать письмо Рафаэлю. „Как я ни думал, как ни ломал себе голову, но все не мог постигнуть, что особенного в ваших картинах, почему нельзя вам подражать, почему невозможно достигнуть вашего совершенства; нет, это выше моего понятия! Но не откажите мне в помощи! Прошу, умоляю вас, научите меня — вам должно быть это известно, — что я должен делать, чтоб хоть несколько вам уподобиться. У вас и дни и ночи проходят в трудах над прекрасными произведениями; верно в своей юности вы в один день так успевали, что вряд ли и в год мне поспеть за вами. Но я все-таки не перестаю, сколько сил у меня достанет, заниматься своим искусством“. Рафаэль отвечает ему на это: „Знаю вперед, ты мне не поверишь, а все-таки скажу сущую правду. Спроси певца — откуда у него взялся грубый или приятный голос? Может ли он отвечать тебе? Так и я не могу сказать, почему изображения под моею рукою ложатся так, а не иначе. Мир ищет чего-то особенного в моих картинах; коль мне заметят ту или другую красоту в моем изображении, я с улыбкой смотрю на нее и сам удивляюсь, как удалось мне так хорошо сделать. Это совершилось в каком-то приятном сне; во время труда я более думал о предмете, нежели о том, как мне изобразить его... Что касается до рода моей живописи, то каждый должен иметь свой собственный; мой дала мне природа; я нимало над ним не трудился; этому никакими усилиями научиться невозможно“.² Рассказ на этом обрывается, но Антонио на письмо Рафаэля мог ответить именно так, как говорит Сальери у Пушкина:

¹ „Русская Старина“, 1904, кн. IV, стр. 206.

² „Об искусстве и художниках“, стр. 22—30.

Где ж правота, когда священный дар,
Когда бессмертный гений — не в награду
Любви горящей, самоотверженья,
Трудов, усердия, молений послан,
А озаряет голову безумца,
Гуляки праздного?

У Пушкина Моцарт так же смеется над восторгом и преклонением перед его гением Сальери, как у Ваккенродера Рафаэль и сам, улыбаясь, удивляется, как это удалось ему создать такое прекрасное творение. И может быть не случайно у Пушкина в той же сцене Сальери упоминает мадонну Рафаэля. На примере Рафаэля хотел Ваккенродер показать, что научиться творчеству нельзя: можно усвоить внешнюю технику искусства, но нельзя перенять творческого духа; та же проблема интересует и Пушкина, причем его Сальери стоит в таком же соотношении к Моцарту, как Антонио к Рафаэлю у Ваккенродера:¹ „Божественный дар“ противопоставлен бесплодному трудолюбию во имя искусства.

Но в таком противопоставлении еще нет движущей силы для развития сюжета, для драматической катастрофы; Пушкин нашел приводящую его в движение силу в чувстве зависти одного типа творческого сознания к другому. Характерно, что та же тема зависти, притом в такой же „статической“ постановке, как и в только что указанном случае, находится в соседней (2-й) главе книги Ваккенродера. Основанный на „Жизнеописаниях“ Вазари, рассказ „Замечательная смерть . . . живописца Франческо Франчиа“ повествует о знаменитом основателе Ломбардской школы, причиной смерти которого была зависть к „божественному Рафаэлю“, слишком неожиданно сменившаяся раскаянием. Громкие и всеобщие похвалы его искусству привели Франчию к тому, что он начал „верить присутствию небесного гения во глубине души своей“. „Из всех современных живописцев один Рафаэль был достойным ему соперником“, но Франчиа долго не удавалось увидеть картины прославленного мастера, пока сам Рафаэль, в свою очередь наслышанный об искусстве Франчиа (ср. у Пушкина искренний восторг Моцарта перед творениями Сальери) прислал ему свою мадонну. Один взгляд, брошенный Франчией на эту картину, „пронзил насквозь всю его внутренность: словно на части разорвалось его сердце, словно он падал ниц перед существом высочайшим. О, бедный Франческо! С какой высоты величия он упал внезапно! Каким тяжким покаянием должно очистить ему грех той гордости, в которой он надеялся даже до звезд достигнуть, стать выше его, выше божественного Рафаэля! . . .“ „С той самой поры душа Франческо страдала от непрестанного помешательства: в нем заметили почти совершенное отсутствие ума . . . Однажды ученики неожиданно нашли его мертвого в постеле“. Ваккенродер находит величие Франчиа в том, что он „умер жертвою своего художественного восторга“ и прибавляет, имея в виду Рафаэля: „наши холодные критики не хотят, да и не могут верить вопло-

¹ Типичная для Ваккенродера мысль, естественно вытекающая из первой, что музыка „говорит нам языком самих небожителей“, также воспроизведена у Пушкина в словах Сальери о Моцарте: „Как некий херувим, он несколько занес нам песен райских . . .“

щению духов необыкновенных“, „они смеются над рассказом древнего, почетного летописца и утверждают, что Франческо Франчия был отравлен“.¹

Сюжетный остов пьесы Пушкину дада сплетня о Сальери; сходные, но не тождественные с ним сюжеты Ваккенродера должны были натолкнуть на его дальнейшее развитие, поставить новые, осложняющие его задачи. Речь здесь идет не о заимствовании сюжетной схемы или фабульной подробности, а об осмыслении уже готового в сознании автора сюжета, обработке его. Трудно гадать о том, в какой последовательности сплетались у Пушкина звенья отдельного замысла трагедии о „Моцарте и Сальери“ — анекдот, чтение Бомарше и Ваккенродера, но думается, что как без допущения использования Бомарше для характеристики „артистического рационализма“ Сальери было бы трудно объяснить возникновение этого образа у Пушкина, так и без предположения, что Пушкин использовал книгу Ваккенродера, было бы трудно объяснить сложный процесс превращения популярного анекдота в трагедию огромного напряжения и глубокого философского смысла.

Можно указать еще несколько подробностей в тексте пьесы, происхождение которых уясняется на общем фоне истории ее создания. Преступление Сальери напомнило Пушкину о другом преступлении „во имя искусства“, которое легенда связывала с именем Микель-Анджело Буонаротти. Пушкин заставляет о ней вспомнить своего Сальери в виде возражения на как бы невзначай брошенную Моцартом мысль, что „гений и злодейство — две вещи несовместные“. „Мне кажется, что в этих стихах драмы содержится точное указание на мотив убийства, как его понимал сам Сальери, — замечает Н. Лернер. — Пушкин, превосходно знавший французскую литературу XVIII в., не мог не быть знаком с самым популярным из романов маркиза де-Сада «Жюстина или злоключения добродетели». Из него-то он должен был узнать предание о Микель-Анджело“. „Когда Микель-Анджело, — рассказывает де-Сад, — хотел натурально изобразить Христа, он не посовестился распять одного молодого человека и воспроизвести его мучения. . .“ „Отравленная душа Сальери безоглядно верит клевете. Еще бы — ему ведь так нужен этот оправдывающий его пример. Он, как и Микель Анджело в легенде художник-убийца, убийца ради искусства. Здесь вернейший ключ к пониманию «Моцарта и Сальери» — этой глубочайшей трагедии зависти“.²

А. Эфрос³ — высказал другое предположение относительно происхождения этих стихов Пушкина, указав на поэму Le Mierre „La Peinture“ (1769), где есть следующие стихи:

¹ Ваккенродер очень своеобразно переработал заимствованный у Вазари материал; так, например, вполне самостоятельна его мысль (присвоенная и пушкинскому Сальери) о „божественном“ происхождении гения. Ernst Des-sauer, „Wackenroders «Herzensergiessungen eines kunstliebenden Klosterbruders» in ihrem Verhältniss zu Vasar“, „Studien z. Vergleich. Litteratur-Geschichte“, VI, 1906, S. 263; о „культе Рафаэля“ в раннем немецком романтизме, там же, S. 254—262.

² Н. О. Лернер. „На полях драм Пушкина“, „Красная Газета“, веч. вып., 11 января 1927, № 9, перепеч. в его книге „Рассказы о Пушкине“, Л., 1929, стр. 218.

³ А. Эфрос. „Рисунки поэта“, М., 1933, стр. 87—88.

Pour peindre un Dieu, mourant sur le funeste bois,
Michel Ange aurait pu! Le crime et le génie!
Tais-toi, monstre exécration, absurde calomnie!¹

В примечании к этому месту Лемьер поясняет: „On a souvent répété que pour donner plus de vérité à un crucifix, Michel Ange poignarda un modèle mis en croix... Jamais le moment de l'enthousiasme ne pût être celui du crime, et même je ne puis croire que le crime et le génie soient compatibles“.² Несмотря на текстуальную близость этих слов Лемьера и стихов Пушкина, А. Эфрос полагает, что у Пушкина мог быть для них и более близкий источник — в „Письмах русского путешественника“ Н. М. Карамзина, где в письме XXIII (Дрезден, 12 июля) читаем следующую фразу: „показывая Микель-Анджелову картину Распятия Христова, рассказывают всегда, будто бы он, желая естественнее представить умирающего Спасителя, умертвил человека, который служил ему моделью, но анекдот сей совсем невероятен“. Попутно укажем, что немецкий поэт Адальберт Шамиссо обработал этот же анекдот в поэме „Das Kruzifix. Eine Künstler-Legende“, напечатанной впервые в берлинском „Альманахе муз“ на 1831 г. („Berliner Musenalmanach für das Jahr 1831“, S. 96 ff.), хотя он и не называет в ней имени Микель Анджело и говорит лишь о великом живописце.³ Можно предположить, что Пушкин знал об этом произведении от Жуковского. В Германии эта легенда вообще была довольно распространена и послужила даже поводом для аналогичных местных преданий;⁴ тем не менее ссылки на Карамзина и Шамиссо не колеблют догадки, что Пушкин знал и легенду из Лемьера.

Что же касается восклицания Моцарта: „Ах, правда ли Сальери, что Бомарше кого-то отравил“ (сцена II, ст. 41), то Пушкин имел здесь в виду популярную в XVIII веке в Париже сплетню, обвинявшую Бомарше в отравлении им двух его жен. Бомарше публично защищался от этих обвинений.⁵ Пушкин знал об этой сплетне, конечно, из сочинений самого Бомарше; но ему, вероятно,

¹ Перевод: Чтобы изобразить на картине бога, умирающего на скорбном кресте, Микель-Анджело мог бы это сделать! Преступление и гений!... Замолчи гнусное чудовище, нелепая клевета!

² Перевод: Часто повторяли, что для того, чтобы усилить правдоподобность изображенного распятия, Микель-Анджело заколол распятого на кресте натурщика... Никогда момент энтузиазма не совпадает с преступлением; я даже не могу поверить в то, что преступление и гений могут быть совместимы.

³ На упрек Пушкину М. Иванова („Новое Время“, 5 июля 1916, № 14486), будто бы Микель-Анджело „никогда не был «создателем Ватикана»“, Incognito справедливо возразил, что Микель-Анджело „можно конечно назвать «строителем Ватикана», ибо он создал купол Ватиканского Петра“ („Новое Время“, 1916, № 14487). Отметим кстати, что статью „Величие Микель-Анджело Буонаротти“ Пушкин вероятно прочел в упомянутой выше книге Ваккерродеса.

⁴ W. L. Hertztlet. „Der Treppenwitz der Weltgeschichte, Geschichtliche Irrtümer, Entstellungen und Erfindungen“, Berlin, 1918, S. 481.

⁵ Подробности см. Louis de Loménie, „Beaumarchais et son temps. Études sur la Société en France au XVIII s.“, Paris, 1856, p. 91—92; E. Fournier, „Vie de Beaumarchais“, в I томе „Œuvres complètes de Beaumarchais“, Paris, 1874, p. XV—XVI.

известны были и вызванные ею толки. По крайней мере, — как указал Н. О. Лернер,¹ — слова Сальери: „он слишком был смешон для ремесла такого“ являются несомненным отзвуком фразы Вольтера в письме 1771 г. о Бомарше: „il était trop drôle pour être empoisonneur...“

Стих 84, сцены I: „Пародией бесчестит Алигьери“ заставляет думать, что в нем отразилась интересовавшая Пушкина полемика вокруг Данте в XVIII столетии.

Полемика эта началась в Италии в середине XVIII в. и перекинулась во Францию. В своих набросках о французской литературе, характеризуя европейское литературное движение в XVIII в., Пушкин упоминает о том, что „Италия отрекается от гения Данте“, вероятно имея в виду попытку итальянского аббата, поэта С. Беттинелли (Saverio Bettinelli) в его „Lettere Virgiliane“ (Venezia, 1758) развенчать величайшего поэта средневековой Италии, объявив его стихотворцем, лишенным „вкуса“ (с точки зрения классической поэтики). Беттинелли поддержал лично знавший его Вольтер, давший резко отрицательную характеристику Данте, как поэта, в „Dictionnaire philosophique“, впоследствии еще более усиленную в 12-м из его „Lettres Chinoises“ (1776). Из этих источников и Пушкин мог знать об этой полемике. Эти нападки на Данте вызвали резкую оповедь со стороны Готци („Защита Данте“), возражавшего Беттинелли, и итальянского критика Торелли, выступившего против Вольтера; последний, чтобы доказать ошибочность точки зрения Вольтера и придирчивость его эстетических нападок, перевел обратно на итальянский язык стихи Данте во французском переводе Вольтера: в результате получилась забавная пародия на Данте, которая французам напомнила „Энеиду“ Скаррона.² Впрочем Пушкин знал несомненно и другие образцы пародий на Данте, напр., XXXIV песню „Неистового Роланда“ Ариоста, где в игривых тонах рассказано путешествие рыцаря Астольофо в ад и рай; позже Пушкин сам написал в пародийном стиле два подражания Данте: „И дале мы пошли — и страх объял меня“ и „Тогда я демонов увидел черный рой“.³

Уже первые читатели пушкинской драмы почувствовали за образами Моцарта и Сальери не реальных исторических лиц, а великие обобщения, контуры большого философского замысла. Пьеса Пушкина давала неизмеримо больше, чем только характеристику двух музыкантов или обработку биографической легенды.⁴ Переменив одно из заглавий драмы („Зависть“) на „Моцарт

¹ Н. О. Лернер. „Рассказы о Пушкине“, Л., 1929, стр. 217—218.

² E. Bouvy. „La critique dantesque au XVIII s. Voltaire et les polémiques italiennes sur Dante“, („Revue des Universités du Midi“, t. I, 1895, Bordeaux).

³ М. Н. Розанов. „Пушкин и Данте“, „Пушкин и его современники“, 1928, в. XXXVII, стр. 11—41; к стиху о Данте в „Моцарте и Сальери“ см. еще В. М. Фишер, „Пародия в творчестве Пушкина“ („Русский Библиофил“, 1916, № 6, стр. 84—89).

⁴ В свете изложенных выше соображений падает и необходимость предположения, что Пушкин писал своего Моцарта, имея перед собой „живой образ — гениального музыканта Глинку“, хотя отрицать значения дружбы поэта с М. И. Глинкой для насыщения его пьесы музыкальным материалом не приходится. Ср. И. Эйгес, „Пушкин и Глинка“ („Московский Пушкинист“, т. II, М., 1931). Еще более несостоятельна попытка Ив. Щеглова, вызвавшая в свое время.

НА БОЛЬШОМЪ ТЕАТРѢ.

Сего дня въ Среда 27 Января, Россійскими Предворными
Актёрами представляемы будутъ

въ 1-мъ Актѣ Г. Бражкего

ВЪ ПЕРВЫЙ РАЗЪ:

МОЦАРТЪ И САЛЬЕРИ,

Драматическія сцены, въ стихахъ, соч. А. С. Пушкина.

ДѢЙСТВУЮЩІЯ ЛИЦА:

Моцартъ Г-ня Саваррай,
Сальери Г-ня Бранской.

За оныя посылается въ первый же разъ:

БѢДОВЫЙ МАСКАРАДЪ

или ЕВРОПЕЙСТВО ТРАНЖИРИНА,

Новая комедія въ 4-хъ дѣйствіяхъ, съ водевилными куплетными, соч. Кизилъ А. Шаховскаго; проишествіе въ ма-
скарадъ вѣчно или комической поэмы: разсѣяныя шубы.
Въ оперу въ 3-хъ дѣйствіяхъ Аллеманде г. Гольца и г. Дюръ
амстердамской труппы, Мюзикъ Ге. Моргенъ, Шенковъ, сра-
Арменецъ и Мадрисъ, и г-жи Телешова Б. Авошниковъ, Ландеръ
и Шарова, г. Шинель и г-жа Телешова и по Русск.

ДѢЙСТВУЮЩІЯ ЛИЦА

Транжиринъ Г-ня Бранской.
Криббинонъ, сестра его Г-жа Ежова.
Востоловъ Гоемилъ, Гринъ ея зятя Г-ня Дюръ
Степанъ Борисовичъ Агошевъ, его дядя Г-ня Борейкой
Г-жа Ухолова, племя Г-жа Сосницкая.
Ксенофонтъ Пэнрицъ, учившій се-
кретъ Г-ня Рославокой
Чупковичъ, библіотекаръ Г-ня Великий.
Душинъ Инталевитъ, мушкетёръ Г-ня Сосницкій.
Жорданъ, докторъ самоучка Г-ня Петровъ м.
Конча, садельникъ Г-ня Семидигоовъ
Авдѣя, камердинеръ Г-ня Веронииковъ
1-я Г-ня Пикасовскій.
2-я Г-ня Григорьевъ м.
3-я } маски Г-ня Каратышевъ и
4-я } Г-ня Радина.
5-я } Г-ня Ожонский
6-я } Г-ня Телешова б.
Швейцаръ Г-ня Векеръ 2
Салга Ростиславъ Г-ня Алексинъ м.
Маски, музыканты и суеты

Въ заключеніе спектакля данъ будетъ.

ДЕВКА ЮНОВЪ ПОТОШЪ

или МЛЮДЗУРІИ ПРЕДЪВІТЕЛЬ,

Водевилъ универсальнейшій въ однохъ дѣйствіяхъ, соч. Кизилъ
А. А. Шаховскаго, въ разношерстныхъ и вольныхъ стихахъ, съ
постанови, бурля, нѣвольничемъ и разнопародійныхъ пляскачи;
маскарадъ покровителю соч. г. Жучковскаго, проше же вы-
браны въ шаровыхъ шпепъ и извѣстныхъ авторовъ, деко-
рація г. Кондратьева, пошты и разнѣше воды наполняющей
всю сцену г. Либко, костюмы г. Губева.

Танцовщицъ будутъ Г-я Телешова, Гольца и г-жи Бертрапъ-
Антрокскъ, Алексинъ и Зубова.

ДѢЙСТВУЮЩІЯ ЛИЦА:

Меркурій Г-ня Григорьевъ б.
Девка Юновъ Г-ня Борейкой.
Пирри Г-жа Ежова.
Еврей Г-ня Вуотниковъ.
Грекъ Г-ня Вуджковъ.
Итальянецъ Г-ня Шематовъ м.
Французъ Г-ня Дюръ.
Финляндка Г-жа Зубова.
Изма Г-ня Телешова.
Англійшанъ Г-жа Шематова б.
Американецъ Г-ня Вайтъ.
Шведъ Г-ня Шематова м.
Швейцарецъ Г-ня Зуритовъ.
Горожанинъ Г-ня Петровъ м.
Горожанинъ Г-ня Векеръ м.
Козакъ Г-ня Векеръ 2.
Крестьянинъ Г-ня Великий.
Крестьянка Г-ня Сосницкая.

Начало въ 7 часовъ.

Особы желаютія имѣть билеты на ложи и кресла для
себя спектакля, благоволятъ присылать за оными въ Кон-
тору Большаго Театра.

Афиша первого представления
„Моцарта и Сальери“.

и Сальери“ Пушкин тем самым переместил центр гжести трагедии от анализа чувства зависти на конкретном историческом материале к психологическому противопоставлению „двух типов художественных мыслей“ — ясной и беспечной вдохновенности „гуляки праздного“ Моцарта, в котором дан „тип непосредственной гениальности, которая проявляет себя без усилия, без расчета на успех, нисколько не подозревая своего величия“,¹ и Сальери, — рядового ремесленника искусства. И современники Пушкина должны были довольно живо почувствовать историческую неправдоподобность образа Сальери. Из возражений, сделанных самому Пушкину, мы знаем лишь о тех, какие со всей строгостью высказал ему П. А. Катенин. В своих „Воспоминаниях о Пушкине“ Катенин писал о трагедии Пушкина: „оставя сухость действия, я еще недоволен важнейшим пороком: есть ли верное доказательство, что Сальери из зависти отравил Моцарта? Коли есть, следовало выставить его на показ в коротком предисловии или примечании уголовною прозою, если же нет, позволительно ли так чернить перед потомством память художника, даже посредственного?“² Возражения Катенина относились, главным образом, к обвинению Сальери в преступлении, но в конечном счете приводили к признанию исторической неверности всего его образа вообще.³

„Моцарт и Сальери“ единственная пьеса Пушкина, которую он мог видеть на сцене. Уже современные ее первому появлению в печати читатели „Северных Цветов“ наряду с поэтическими достоинствами пьесы отметили ее высокие драматические качества (ср. письмо Н. В. Гоголя к А. С. Данилевскому от 1 января 1832 г.⁴ и отзыв „Северной Пчелы“, отметившей „силу“ и „мысли“ в монологах Сальери, „быстроту в разговоре и действии“).⁵

С согласия Пушкина „Моцарт и Сальери“ был представлен на Большом Театре в Петербурге в среду 27 января 1832 г. в бенефис А. Брянского: постановка повторена была 1 февраля 1832 г. Пушкин был в это время в Петербурге,⁶ однако до нас не дошло никаких известий о его присутствии на этом спектакле. „Удивительно, даже непонятно, — писал анонимный рецензент о спектакле

дружный отпор, увидеть в пьесе маскировку личных отношений Пушкина к Баратынскому (Ив. Щеглов, „Новое о Пушкине“, СПб., 1902, стр. 144—150) или попытки угадать в Катенине — прообраз Сальери.

¹ В. Г. Белинский. „Полное собрание сочинений“, т. XII, М.-Л., 1926, стр. 199. На раскрытии той же гипотезы останавливались позже А. Г. Горнфельд, Д. Н. Овсяннико-Куликовский и др.

² Ю. Г. Оксман. „Воспоминания П. А. Катенина о Пушкине“ („Литературное наследство“, 1934, № 16—18, стр. 641). Ср. Б. Л. Модзалевский. „Работы П. В. Анненкова о Пушкине“ („Пушкин“, Л., 1929, стр. 296).

³ Впоследствии так посмотрел на дело музыкальный критик „Нового Времени“ М. Иванов. „Катенин, — говорит он, — был совершенно прав, и можно только удивляться, что Пушкин остался при своем мнении и не поцеремонился с чужим — безукоризненно честным именем, как Сальери, чтобы блистательно по своему разыграть психологические вариации на тему о зависти“. („Новое Время“, 1916, № 14486).

⁴ Н. В. Гоголь. „Письма“, изд. Шенрока, т. I, стр. 200.

⁵ „Северная Пчела“, 1832, № 19.

⁶ Н. О. Лернер. „Труды и дни“, СПб., 1910, стр. 261; ср. „Северный Вестник“, 1895, № 9, стр. 328.

27 января, — как г. бенефициант, человек понимающий достоинство истинной поэзии, отважился дать эти сцены в начале спектакля; одни не слышали их оттого, что входили в зал, искали своих мест, усаживались; другие, бывшие уже в театре, не могли слышать от стука дверьми, шарканья ногами входящей публики. Удивительно! Непонятно! Что бы начать спектакль Бедовым маскарадом? Беды от этого не было бы никому, и образованные слушатели, опоздавшие приездом в театр, остались бы в выигрыше, пропустив некоторые из плоскостей, коими испещрена эта комедия. Правда, что сцены «Моцарт и Сальери» созданы для немногих, но и эти немногие не могли насладиться ими вполне¹.¹ Сыгранная дважды при жизни Пушкина, пьеса более не ставилась.

¹ „Северная Пчела“, 1832, № 21. В Библиотеке Гос. Драмы (Ленинград) сохранился цензурный экземпляр „Моцарта и Сальери“. По этой писарской копии пьеса, вероятно, и была играна. Отличием от печатного текста является перестановка стихов в сцене I и включение музыкального номера в монолог Моцарта.

КАМЕННЫЙ ГОСТЬ.

I.

Печатается по автографу Публичной Библиотеки СССР им. В. И. Ленина № 2376; к нему же относятся листки 2377 № 23 и 2387 Б, л. 43 (жандармская помета: 46). Все прочие тексты восходят к этой рукописи, при жизни Пушкина не изданной. Впервые напечатано в сб. „Сто Русских Литераторов. Издание книгопродавца А. Смирдина. Том первый“, СПб., 1839, стр. 49—85.

Автограф представляет собой сшитую жандармами тетрадь из 16 листов (восьми полных четырехстраничных листов). Сшита и пронумерована тетрадь неправильно: листы, которые должны были следовать один за другим, вложены один в другой. Вот состав рукописи в естественном порядке:

Л. 4 (один с л. 58) — обложка, название и эпиграф. Л. 7 (один с л. 61) — начало сцены I. Л. 67 — сцена I со ст. 55 до ст. 99. Л. 2 (вместе с чистым полулистом 60, подклеенным позднее) — конец сцены I. Л. 3 (один с л. 59) — начало сцены II (стихи 1—44). Л. 59 — сцена II стихи 45—85. Л. 58 (один с л. 4) — конец сцены II. Л. 5 (один с л. 57) — сцена III, стихи 1—46 (кончая репликой Доны Анны). Л. 57 — сцена III, ст. 46 (с реплики Дон Гуана) — 89 (кончая репликой Лепорелло). Л. 6 (один с 56) — сцена III, стихи 90—134. Л. 56 — сцена III, ст. 134 (с реплики Дон Гуана) до конца сцены. Л. 7 (один с 55) — сцена IV, стихи 44 (кончая репликой Дон Гуана). Л. 55 — сцена IV, ст. 44 (с реплики Доны Анны) — 79. Л. 9 (по карандашной нумерации, л. 8, один с л. 54) — сцена IV, стихи 80—128. Л. 54 — конец пьесы. Дата: 4 ноября 1830. Болдино.

Кроме того два упомянутые листка содержат две редакции вставки в сцену IV (стихи 90—102). Л. 46 содержит черновой предварительный набросок рядом с черновиком стихотворения „Не розу Пафосскую“. Здесь же рисунок (поединок), повидимому, иллюстрирующий „Каменного Гостя“ (см. снимок).

Другой листок — окончательная редакция вставки (2377, № 23) — первоначально был вложен в тетрадь 2376: на нем жандармская цифра „8“, пропущенная в тетради. На обороте остался отпечаток креста — знак вставки — находящегося на соответствующем месте основного текста.

Бумага рукописей (не считая позднее подклеенного полулиста с жандармской цифрой „60“ и водяным знаком 1835 г.; лист этот чистый, текста не содержит) — двух сортов: листы 1, 2 и 3 (сцена I и начало II) с водяным зна-

ком 1830 г., остальные листы, в том числе и два листка со вставками, с водяным знаком 1827 года.

Стих 59 первоначально был записан:

Отец ее был негодяй суровый,

затем слово „Отец“ зачеркнуто и надписано слово „Муж“. Получился нелепый просодически стих:

Муж ее был негодяй суровый.

В силу принципа последнего законченного чтения следовало бы в тексте оставить первоначальный текст и считать поправку Пушкина незаконченной. Однако смысловый вес поправки настолько велик и настолько меняет ситуацию в эпизоде с Инесой, что отбросить эту поправку не представлялось возможным. Для сохранения поправки Пушкина принято компромиссное решение: стих исправлен (по размеру) конъектурно, заменой конструкции „Муж ее“ равносильной конструкцией „Муж у нее“. Конъектура эта была принята впервые в издании 1923 г. В прежних изданиях была принята другая конъектура: „А муж ее был негодяй суровый“. Эта конструкция вряд ли может быть признана удачной, во-первых, потому, что вводит противительный союз „А“, искажающий синтаксическое построение („муж“ оказывался противопоставленным „голосу“), во-вторых, у Пушкина слово „Муж“ написано с большой буквы, как начинающее стих и предложение, что следовало сохранить. Принятая конъектура оправдывается предшествующей фразой: „Голос у ней был тих“ в значении „Голос ее“; положение односложного ударного слова в начале стиха не противоречит ритмическим формам пушкинского стиха; ср. „Спой что-нибудь“, „Нет, не люблю“, „Мне... вы забыли“ и т. п.

Характер рукописи показывает, что она написана вся одновременно, т. е. в ноябре 1830 г.; вставки к IV сцене сделаны в то же время и не объясняются позднейшей переработкой. К тому же времени относятся и поправки на автографе: по крайней мере те поправки, которые имеют системный характер, соответствуют основному тексту дальнейших сцен, т. е. сделаны в процессе писания рукописи, когда она вся была написана. Так, замена имени Дон Жуана именем Дон Гуана, сделанная в начале первой сцены, соответствует начертанию „Дон Гуан“ в середине этой сцены, и хотя к концу сцены снова Пушкин пишет „Дон Жуан“, но в дальнейших сценах единственной формой остается „Дон Гуан“. Перенесение действия из Севильи в Мадрид в начале первой сцены соответствует тексту конца сцены (после правки) с упоминанием Мадрита;¹ также в основном тексте второй сцены хотя и встречается еще Севилья (ст. 23 до поправки), но в ст. 109 уже без всякой поправки стоит Мадрид. Точно так же изменение части диалога сцены IV с заменой конструкции на „ты“ конструкцией на „вы“ соответствует тексту вставки, сделанной, повидимому, сразу по окончании сцены на той же бумаге.

¹ Повидимому, эта переделка конца первой сцены сделана прежде, чем Пушкин написал конец сцены III: один из отброшенных стихов конца сцены I („Что ж? думаешь: он станет ревновать?“) перенесен в сцену III (ст. 129), где он первоначально читался в той же форме.

Автограф „Каменного Гостя“ не является первоначальным, черновым. Если он в то же время не производит впечатления и белого, т. е. окончательного, „парадно“ переписанного для печати, изобилуя пометками и поправками, то всё же по существу его следует отнести к разряду белых. Он явился в результате переписывания первоначального черного текста, до нас не дошедшего. Об этом говорят типичные описки, объяснимые условиями переписывания с гогового текста. Так, напр., в начале сцены III мы читаем такое место:

Здесь став на цыпочки не мог бы руку
[Когда за Ескурьялом мы сошлись!]
До своего он носу дотянуть
Когда за Ескурьялом мы сошлись
Наткнулся мне на шпагу он и замер

Появление зачеркнутого стиха может быть объяснено только тем, что при переписывании готового текста Пушкин по ошибке пропустил один стих. Это не единственное свидетельство того, что перед Пушкиным был законченный текст, когда он писал данную рукопись. Можно с уверенностью утверждать, что этот черновой текст, нам неизвестный, действительно был.¹

Однако настоящий автограф явился не в результате механического переписывания. В процессе переписывания Пушкин, повидимому, многое изменял. Но лишь в незначительном количестве случаев мы в состоянии восстановить первоначальный текст. Основная работа по обработке черного текста осталась скрытой от нас.

С другой стороны, нельзя признать текст автографа окончательно доработанным: некоторые стихи не доведены до окончательной формы: таков упомянутый ст. 59, в котором окончательная поправка (замена слова „Отец“ словом „Муж“) разрушила размер стиха, также недоделан ст. 32 второй сцены („Убил его родного брата? Правда жаль“), насчитывающий шесть стоп вместо пяти.² О том же говорит неправильный синтаксис стихов 110—111 в последней сцене. Можно думать, что Пушкин собирался продолжать работу над произведением. В двух местах рукописи, против стихов второй сцены 24—27 и 49—50 поставлены на полях знаки, какие Пушкин обычно ставил в случаях переработки и вставок. Однако ничего в его рукописях не соответствует этим двум местам (кстати, тематически связанным). Может быть и были какие-нибудь поправки и добавления, но они утрачены, а может быть эти отметки говорят лишь о намерении дальнейшей работы.

Итак, рассмотрение автографа дает только одну хронологическую дату создания „Каменного Гостя“: к 4 ноября 1830 г. пьеса была уже переписана и приняла известный ныне вид. Позднее Пушкин, повидимому, не трогал ее.

¹ Единственная часть, дошедшая до нас в черновом виде — это вставка к IV сцене. Соответствующие два листка носят совершенно черновой характер и читаются с трудом. Одно слово (см. ст. 95) настолько неразборчиво, что читалось различно в разных изданиях: „усердный“, „искусный“, „покорный“.

² Ср. ст. 108 второй сцены („Эз городом, в проклятой Венте. Я Лауры“).

Уже из Москвы 9 декабря в письме Плетневу Пушкин упоминает в числе „маленьких трагедий“, которые он „в Болдине писал“ и „привез сюда“ — „Д. Жуан“. В Москве Пушкин ознакомил с своими болдинскими произведениями близких ему людей, и среди этих произведений упоминается „Каменный Гость“. Так, Вяземский, записывая в дневнике о посещении Пушкиным Остафьева 17 декабря 1830 г., отмечает, что Пушкин „написал несколько повестей в прозе, полемических статей, драматических сцен в стихах: Дон-Жуана, Моцарта и Сальери“. Повидимому, вскоре Пушкин сообщил то же Погодину, который в апреле 1831 г. писал Шевыреву в Рим: „Пушкин написал тьму. Он показывал и читал мне всё по секрету, ибо многое хочет выдавать без имени. Онегина 8-я и 9-я главы, сцены Моцарт, Дон-Жуан“. Уже в Царском Селе Пушкин дал „Каменного Гостя“ на прочтение Жуковскому. Об этом свидетельствует письмо Жуковского Пушкину, датированное второй половиной июля 1831 г.: „Всею очень доволен. Напрасно сердиться на чуму: она едва-ли не лучше Каменного Гостя“.

Повидимому, сведения о „Каменном Госте“ не выходили далеко за пределы круга приятелей Пушкина. При его жизни пьеса не была напечатана.

Если обратимся к следам замысла Пушкина до ноября 1830 г., то свидетельства о нем чрезвычайно скудны. В карандашном списке на обороте стихотворения „Под небом голубым...“ (имеющего дату 29 июля 1826 г.) упомянут и „Дон Жуан“. К сожалению ни смысл списка, ни его дата не ясны. Повидимому, он сделан после стихотворения (труднее предположить, что Пушкин стал переписывать стихи на листочек, имевший список, психологически легче допустить, что список сделан на пустом обороте испанского листка), вероятно около времени отдачи стихов в печать (стихи появились впервые в „Северных Цветах“ на 1828 г., ценз. разр. 3 декабря 1827 г.; в том же альманахе среди других произведений сцена с Курбским из „Бориса Годунова“).¹ Анненков, публикуя список, утверждал, что „Пушкин никогда не делал перечета произведениям, еще не существующим“ („Сочинения Пушкина“, 1855, т. I, стр. 284). Однако полной уверенности в том, что все произведения, здесь означенные, действительно были написаны, и притом написаны к моменту составления списка, нет. Анненков предполагал, что часть драм „была истреблена автором, или изложена вчерне и затеряна потом“. Во всяком случае замысел „Каменного Гостя“ уже отмечен в 1827 г., если к этому году относится данный список.

Прямым свидетельством о наличии замысла „Каменного Гостя“ еще в 1826 г. являются следующие слова С. П. Шевырева в его рецензии о посмертном собрании сочинений Пушкина; говоря о „Каменном Госте“ и о „Русалке“, он писал: „Пушкин еще в 1826 году, после достопамятного возвращения, имел уже мысль написать эти два произведения, и говорил о том. Еще был у него проект драмы «Ромул и Рем», в которой одним из действующих лиц намеревался он вывести волчиху — кормилицу двух близнецов“ („Москвитянин“, 1841 г., ч. V, № 9, стр. 245). Упоминание „Ромула и Рема“, находящегося

¹ Принимая условно дату списка 1827—1828 гг., необходимо оговорить последнюю возможную дату: пределом нам кажется май 1830 г., дата разрешения к напечатанию „Бориса Годунова“. Выделение сцен „Дмитрий и Марина“ и „Курбский“ имело смысл в период запрещения „Бориса Годунова“ в целом.

в списке на обороте „Под небом голубым...“, свидетельствует в пользу точности воспоминаний Шевырева.

Другое раннее свидетельство о „Каменном Госте“, это запись в альбоме Шимановской 1 марта 1828 г. Пушкин вписал в альбом:

— Из наслаждений жизни
Одной любви музыка уступает,
Но и любовь мелодия...

Эта запись совпадает со стихами из сцены II „Каменного Гостя“ (стихи 17—19).¹

Однако само по себе наличие этих стихов у Пушкина в 1828 г. не свидетельствует еще о том, что произведение это в целом или хотя бы в существенных частях тогда уже существовало. Пушкин сплошь и рядом переносил из черновиков неосуществленных произведений в новые вещи отдельные стихи. Таким образом и данные стихи могли первоначально не иметь отношения к „Каменному Гостю“: их тема не связана никак с сюжетом трагедии.

Но если по отдельности эти два факта и не являются достаточными свидетельствами в пользу существования чернового текста „Каменного Гостя“ в 1828 г., в своей совокупности они заставляют предполагать возможность первоначального чернового наброска именно в 1827—1828 гг. Однако, если и существовал первоначальный черновой набросок, то редакция стихов должна была быть в 1830 г. сильно изменена. Дело в том, что мы не знаем ни одного произведения Пушкина, написанного пятистопным ямбом до 1830 г., в котором не была бы соблюдаема цезура после четвертого слога:

Наряжены | мы вместе город ведать...

Такие стихи, с цезурой, Пушкин писал до декабря 1829 (см. отрывок „Еще одной высокой важной песни“, где на 37 стихов только один нарушает цезуру). В 1830 г. Пушкин изменил манеру и произведения Болдинской осени написаны без соблюдения цезуры. Так, и в „Каменном Госте“ 40% стихов не имеют канонического словораздела между 4-м и 5-м слогом. Между тем текст 1828 г., если такой был, должен был состоять только из стихов цезурного строя. Запись в альбом Шимановской дает нам три стиха с цезурой. Таким образом, работа в Болдине являлась бы не только приведением в порядок черновика, но и переделкой наново по меньшей мере половины текста. К сожалению автограф не дает нам оснований судить, не были ли ранние

¹ Альбом Шимановской находится в Музее Мицкевича в Париже. Эту запись с незначительным изменением редакции сделал Пушкин позднее в альбоме П. Баргневой:

Из наслаждений жизни
Одной любви музыка уступает,
Но и любовь Гармония

А. Пушкин

5 окт. 1832

См. Vystava „Puškin a jeho doba“. Puškiniana. Katalog díla Puškinova a prací o něm. Praha, 1932, стр. 12.

редакции стихов дезурными; автограф сохранил слишком мало правки, главным образом относящейся к самой последней стадии работы. Ранние редакции просто не отразились в этой рукописи. Отброшенная редакция конца первой сцены состоит из двенадцати дезурованных стихов подряд. Это превышает по своей длине встречающиеся в окончательной редакции периоды стихов со словоразделами после четвертого слога и заставляет предполагать, что в ранней редакции таких стихов было больше.

В процессе окончательной работы над произведением Пушкин потратил на него малое количество времени: 26 октября окончен „Моцарт и Сальери“, 31 октября и 1 ноября Пушкин пишет „Историю села Горюхина“, а 4 уже окончен „Каменный Гость“.

История печатного текста была историей искажения трагедии. Она дважды была рассказана¹ и документирована в издании 1923 г.; характеризуем здесь лишь основные моменты.

Первое издание („Сто Русских Литераторов“, 1839) было подготовлено, по-видимому, при участии Жуковского. Об этом можно судить по одной детали: конец первой сцены Пушкин переделал, но так как последние два стиха новой редакции совпадали со старой, то он не переписал их, а просто отметил: „Проклятое etc.“. Жуковский, по-видимому, для облегчения переписчика, своей рукой дописал два стиха и при этом допустил ошибку: „нет уж сил“ вместо подлинного „сил уж нет“. Именно в такой редакции этот стих напечатан в сборнике. В общем эта обработка текста для своего времени была удовлетворительна. Она сводилась к грамматическому исправлению некоторых мест, действительно недоработанных у Пушкина, и к коньектурам в тех случаях, когда автограф представлял трудности расшифровки и прочтения. Хотя в общем и сильно чувствуется некоторый редакторский произвол, некоторый недостаток внимания, но с другой стороны видно, что за изданием следило лицо, хорошо знавшее почерк Пушкина и его приемы письма. Кроме одного места с перестановкой стихов в первой сцене, все условные знаки Пушкина поняты и учтены. Произвол сказался между прочим в том, что место и время действия первой сцены, у Пушкина не означенные, здесь указаны присочиненным подзаголовком „Ночь. Кладбище близ Мадрита“.

Вторым изданием было появление „Каменного Гостя“ в девятом томе „Сочинений Пушкина“, 1841 г. (стр. 27—68). Здесь текст пьесы значительно хуже и редакторского произвола больше. В обоих изданиях пушкинская форма имени героя заменена традиционной „Дон Жуан“. Вследствие неясности автографа в обоих изданиях дана неверная дата „4 ноября 1836 г.“

Дальнейшие издания являются перепечатками посмертного с незначительными поправками. Кое-что поправил уже П. В. Анненков, отчасти по автографу, отчасти сличив посмертное издание с текстом „Ста Русских Литераторов“, откуда перенес и кое-что ошибочное. После Анненкова к автографу обращался В. Е. Якушкин, незначительные поправки внес П. О. Морозов, который

¹ А. Л. Слонимский. „Новости Пушкинского текста“ („Жизнь Искусства“, 1919, № 181—182); Б. В. Томашевский. „Текст «Каменного Гостя»“ („Записки Передвижного Театра“, 1923, № 51).

впервые в изд. „Просвещения“ 1903 г. дал имя Дон Гуана в подлинной пушкинской форме. Отдельные исправления по автографу внес С. А. Венгеров. Существенным улучшением текста „Каменного Гостя“ является издание его в серии „Народной библиотеки“ 1919 г. (ред. А. Слонимского и К. Халабаева). В 1923 г. пьеса вышла отдельным изданием (А. Пушкин. „Каменный Гость“. С приложением вариантов и истории текста. Редакция Б. Томашевского и К. Халабаева). В издании 1923 г. введено еще несколько существенных исправлений по автографу и впервые даны полностью все рукописные варианты. Позднейшие издания являются перепечаткой издания 1923 г. (с редкими и незначительными отступлениями). В настоящем издании исправлены некоторые ошибки и опечатки издания 1923 г.

II.

Среди возможных литературных источников „Каменного Гостя“ необходимо выделить два произведения, с которыми Пушкин был знаком безусловно: это пьеса Мольера и опера Моцарта. Знакомство с более ранними обработками легенды о Дон Жуане не явствует из пьесы Пушкина: ни имена действующих лиц, ни детали развития действия, ни речи героев, ни обрисовка их характеров не ведут нас к пьесам до Мольера. Единственная деталь, дававшая основание предполагать, что Пушкину эти пьесы были известны, это название „Каменный Гость“, совпадающее с заголовком пьесы Тирсо де Молина и ее итальянских обработок, а не с мольеровским (который можно перевести двояко: „Каменный пир“ или „Пир Петра“). Однако сведения об этих первых пьесах Пушкин мог получить из комментария к комедии Мольера. Так в частности ему несомненно был известен комментарий Вольтера, где находятся следующие сведения: „Оригинал этой причудливой комедии принадлежит испанскому писателю Тирсо де Молина. Его название — «El Combidado de Piedra» (Каменный Гость). Его затем исполняли в Италии под названием «Convitato di Pietra». Труппа итальянских комедиантов играла его в Париже, где он был назван «Le Festin de Pierre». Он имел большой успех на этой вольной сцене (*sur ce théâtre irrégulier*), публика не протестовала ни против чудовищного смещения шутства и религии, насмешки и ужаса, ни против экстравагантных чудес, на которых построен сюжет пьесы. Статуя, которая ходит и разговаривает, адское пламя, пожирающее развратника на сцене, где выступает Арлекин, — не возмутили умов, либо потому, что эта пьеса действительно представляет некоторый интерес, либо потому, что игра актеров ее украсила, либо, скорее всего, потому, что народ, которому «Festin de Pierre» нравится гораздо больше, чем благородным людям, любит этот род чудесного. Вилье из труппы Бургундского Отеля переложил «Festin de Pierre» в стихи, и его перевод имел некоторый успех в этом театре. Мольер тоже пожелал обработать этот причудливый сюжет. Желание скорей отвлечь зрителей от Бургундского Отеля было причиной того, что он удовлетворялся для своей комедии прозой: это было неслыханным в те времена новшеством . . . Французы не считали возможным терпеть длинную комедию, не написанную стихами. Предрассудок этот был причиной того, что предпочтение отдали пьесе Вилье, а не Мольера. Он держался так

упорно, что Тома Корнель в 1673 г., вскоре после смерти Мольера, переложил его «Festin de Pierre» в стихи: после этого пьеса Мольера шла с большим успехом в театре на улице Генего; и на сцене она до сих пор исполняется только в таком виде“.

Отзыв Лагарпа в „Лицее“ является сокращенным пересказом, иногда дословным, комментария Вольтера. Также известно было Пушкину замечание Шлегеля: „Эта комедия [„Le Festin de Pierre“] доказывает, что Мольер не слишком понимал по-испански. Как мог он перевести название пьесы «Каменный Гость» (Hôte de Pierre) словами «Festin de Pierre», которые или ничего не значат, или значат совсем другое?“¹

Таким образом, Пушкин из одних заметок, связанных с пьесой Мольера, располагал необходимыми данными, чтобы избрать для своей трагедии традиционное название — „Каменный Гость“. Далее мы увидим, что он не нуждался даже в таком знакомстве. В остальном пьеса не имеет ничего специфически общего с пьесой Тирсо.

Пьеса „El Burlador de Sevilla y Convidado de piedra“, написанная около 1620 г., послужила прототипом для дальнейших пьес на эту тему. От них она отличается относительной сложностью действия, обилием действующих лиц, частым перенесением места действия. Здесь уже намечены основные действующие лица: Дон Хуан Тенорио, его слуга Каталинон, далее сам командор, которого Дон Хуан убивает и который в последнем акте является в качестве статуи: дон Гансало де Ульоа, командор ордена Калатравы, его дочь донья Ана де Ульоа, ее жених герцог Октавио, группа крестьян и др. Сюжет этой пьесы в общем совпадает с пьесой Мольера, но в том, в чем он отличается от Мольера, он еще больше удаляется от Пушкина. В частности сцена приглашения статуи на ужин происходит совсем иначе: прочтя надпись под статуей Гонсало, в которой Дон Хуан назван изменником, он схватывает статую за бороду и сам приглашает ее на ужин, причем никакого чуда (кивка головой со стороны статуи) в этот момент не происходит:

Don Juan (*lee*)

*Aquí aguarda del Señor
El mas leal caballero
La venganza de un traidor.
Del mote reirme quiero.
¿De mi os habeis de vengar,
(Asiendo la barba á la estatua)
Buen viejo, barbas de piedra?*

Catalinon

No se las podrás pelar,
Que en barbas muy fuertes medra.

¹ „Cours de Littérature dramatique“, 1814, т. II, стр. 173.

Don Juan (*dirigiéndose á la estatua*)

Aquesta noche á cenar
Os aguardo en mi posada;
Allí el desafío haremos,
Si la venganza os agrada;
Aunque mal reñir podremos,
Si es de piedra vuestra espada.¹

Вряд ли можно предполагать знакомство Пушкина с текстом пьесы. Текст этот как в подлиннике, так и в переводах не имел распространения в 20-е гг. С испанским языком Пушкин в те годы не был еще знаком. Сведения, которыми мы располагаем, дают основание предполагать, что испанским языком Пушкин занимался в Царском Селе в 1831 г.² О незнакомстве Пушкина с испанским языком свидетельствуют его транскрипции и произношение испанских имен Инеза (Ines), Севилла (Sevilla),³ Дона Анна (Doña Ana), Лаура (Laura),⁴ Перез (Perez)⁵ и пр. Единственным свидетельством в пользу некоторого знакомства с испанским языком является замена традиционной формы Дон Жуан формой Дон Гуан. Пушкин, повидимому, знал, что испанская j („хота“) произносится иначе, чем по-французски. Повидимому, знал он это из каких-то западных источников, где эту букву могли сопоставить с английским или немецким h (а если источник был французский, то объяснение могло быть еще туманнее, как например у Сисмонди: „Le j aspiré fortement par les Espagnols“⁶), а это могло его натолкнуть на обычную передачу этого звука буквой „г“ в ее южно-русском и украинском произношении, особенно если ему было известно

¹ Перевод: Д о н Х у а н (*читает*). „Здесь вернейший рыцарь ждет божьего мщеника изменнику“. Эта надпись вызывает во мне смех. (*Схватывая статуя за бороду.*) Так вы собираетесь мне мстить, добрый старик, каменная борода? К а т а л и н о н. Эта борода из самых крепких: ее не выщиплешь. Д о н Х у а н (*подходя к статуе*). Жду вас сегодня вечером к себе на ужин. Там и произойдет наша встреча, если вам хочется мести; хоть и неудобно нам будет драться, коли шпага ваша из камня.

² По вопросу о знакомстве Пушкина с испанским языком см. статью К. Н. Державина „Занятия Пушкина испанским языком“ („Slavia“, 1934, г. XIII, s. 1, стр. 119).

³ Так же в послании „К вельможе“. Любопытно, что в романсе „Я здесь, Инезилья“, Пушкин написал сперва Севилла, а затем исправил Севилья. Что касается транскрипции „Мадрит“ (Madrid), то она обычна, как впрочем, и Севилла, в газетах того времени. В „Воспоминаниях об Испании“ Булгарина (1823) находим „Мадрит“, „Севилла“. В катенинском переводе „Сида“ (1822) — „Севилла“.

⁴ Это ударение мы встречаем еще в 1814 г. в черновой строфе „Романса“: „Лаура не снесла разлуки“, и в 1822 „Приятелию“. „Она прелестная Лаура“.

⁵ Упоминание художника Переза в черновом тексте, повидимому, не случайно и связано с какими-то сведениями об испанской живописи. Художников с именем Перес было несколько. Большинство из них работали в Севилье в XVI и XVII вв. Один Перес жил в Мадриде во второй половине XVII в.

⁶ Перевод: Звук j, произносимый испанцами с сильным придыханием. (Для понимания этой, ныне устарелой, формулировки необходимо вспомнить, что „сильными“ назывались глухие согласные, а к „придыханиям“ относили задненёбные и гортанные).

соответствие испанского *Clavijo* и немецкого *Clavigo* (русский перевод „Клавиго“ был издан еще в XVIII в.).¹

Переводы этой пьесы тоже вряд ли были известны Пушкину.²

Совершенно иначе обстоит дело с пьесой Мольера. Пьеса эта должна была быть известна Пушкину до Лицея. Анненков („Материалы“, 1855, стр. 13) на основании сообщений Ольги Сергеевны писал: „Сергей Львович поддерживал в детях расположение к чтению и вместе с ними читывал избранные сочинения. Говорят, он особенно мастерски передавал Мольера, которого знал почти наизусть... Первые попытки авторства, вообще рано проявляющиеся у детей, пристрастившихся к чтению, обнаружались у Пушкина, разумеется на французском языке и отзвывались влиянием знаменитого комического писателя Франции“.

¹ В языке Пушкина это имя, не в функции собственного имени персонажа данного произведения, и после „Каменного Гостя“ сохранило форму „Дон-Жуан“; ср. в „Родословной моего героя“: „Не второклассный Дон-Жуан“ (1833).

² Совершенно исключается знакомство Пушкина с итальянскими обработками сюжета, через которые тип Дон Жуана проник во Францию; мало вероятно, чтобы он читал пьесы предшественников Мольера, Доримона и де Вилье. Впрочем, имя Доримона, несомненно в связи с его пьесой о Дон Жуане, было известно Пушкину. В ранней редакции стихотворения „Усы“ (рукопись Всеволожского) упоминается Доримон как забытый драматург. Имя Доримона (1628—1693) действительно совершенно забыто и из всех его пьес осталась память только о его траги-комедии „Festin de Pierre“ (1658). Эта пьеса ошибочно введена была в издание сочинений Мольера 1684 г. вместо подлинной пьесы Мольера. За этим исключением пьесы Доримона не возобновлялись и не переиздавались. Имя этого драматурга ни разу не упомянуто в „Лицее“ Лагарпа, а в популярном в свое время издании театральных фельетонов Жоффруа оно встречается только один раз по поводу „Festin de Pierre“ Тома Корнея: „Актер труппы Marais по имени Доримон также поставил „Дон Жуана“ в 1669 г.“ („Cours de Littérature dramatique“, 1814, т. I, стр. 279; дата, сообщаемая Жоффруа, ошибочна). Эти фельетоны Жоффруа, конечно, были известны Пушкину. В основном их содержание сводится к сопоставлению типа Дон Жуана с Ловеласом Ричардсона. По вопросу о возможности знакомства Пушкина с пьесой Вилье высказался французский исследователь Ж. Жандарм де Бевот. Говоря о „Каменном Госте“ Пушкина, он пишет: „Эта драма, как кажется, внушена Пушкину воспоминанием о чтении Festin de Pierre Вилье. Доказательство тому — имя дон Альвара и превращение Дон Жуана в много пустынного. Произведения Вилье издавна были известны в России“ (G. Gendarme de Bévoite. „La Légende de Don Juan“, Paris, 1911, t. II, p. 15). Однако указанные параллели вовсе не так убедительны. Имя дон Альвара у Пушкина и Вилье (у которого в данном случае — совпадение с Доримоном) употреблены различно: у Вилье это отец Дон Жуана. Самое же имя не так редко (см., напр., у Лесажа перевод Дон Кихота Авельянеды, кн. I, гл. III). Эпизод с Дон Жуаном-пустынником ничем не напоминает сцены III пьесы Пушкина. Что касается до известности Вилье в России, то автор, повидимому, основывается на указании Омана о существовании русского перевода пьесы Вилье, сделанного в XVII в. (см. E. Naumant, „La Culture française en Russie“, Paris, 1910, p. 32). Это указание в свою очередь основано только на существовании отрывка (V акта) пьесы „Дон Ян“, изданного Пекарским в 1861 г. и затем Тихонравовым в 1874 г. Эта пьеса петровского времени представляет собою перевод (вероятно не с оригинала, а с польского перевода) пьесы Вилье. Знакомство с ней Пушкина мало вероятно.

Повидимому, до Лицея Пушкин знал измененный текст „Каменного Гостя“, из которого была исключена атеистическая сцена Дон-Жуана, Станареля и нищего. Эта сцена, сохранившаяся в редком издании 1683 г., была восстановлена в новых изданиях только в 1813 г. Атеистический элемент в ранних изданиях систематически устранялся (см., например, издание 1804 г. с комментарием Брета; комментарий этот, написанный в 1773 г., считался к тому времени еще не устаревшим).

Еще в Лицее внимание Пушкина к комедии Мольера могло быть привлечено русской постановкой этой пьесы в переводе Вальберха. „Дон Жуан или Каменный Гость“ был впервые поставлен в 1816 г. с участием Сосницкого, Вальберховой и Глухарева.¹ В сентябре 1818 г. на тот же сюжет был поставлен балет под тем же названием.² Таким образом, мы видим, что Пушкин просто заимствовал свое название у старого перевода пьесы Мольера и, следовательно, ему не требовалось знакомство с испанским оригиналом. Вместе с тем отпадает утверждение П. О. Морозова, что „только Пушкин возвратил пьесе ее подлинное заглавие“ („Пушкин“ под ред. Венгерова, т. V, стр. LXII).

Пьеса Мольера относится к 1665 г. Она написана в период модного увлечения французской театральной публики сюжетом Дон Жуана, завезенным итальянской труппой, и является третьей французской обработкой данного сюжета. Пьеса вызвала нападки клерикальных кругов за атеистические сцены, которые пришлось исключить, начиная со второго представления. Затем пьеса эта совсем была снята с репертуара, повидимому, вследствие негласного запрещения и до 1841 г. (а в Théâtre Français до 1847 г.) шла в стихотворной переделке Томá Корнеля, поставленной в 1677 г. Переделка эта сильно смягчила атеистический элемент; кроме того Корнель ввел некоторые сцены своего изобретения.

„Дон Жуан“ Мольера в общем повторяет сюжет испанской пьесы, но с сильным уклоном от оригинала. Действие перенесено из Севильи в Сицилию. Как и у Тирсо, статуя является дважды и первое ее посещение — ужин у Дон Жуана — является как бы предупреждением о катастрофе, которая происходит при следующей встрече героя со статуей. Но в то время как у Тирсо командор умирает в течение развития действия и в первой

¹ Пьеса Мольера в переводе Вальберха шла едва ли не один только раз 5 мая в бенефис Величкина. К сожалению текст перевода не сохранился: судя по перечню действующих лиц он сделан с пропуском сцены с нищим (трудно судить об этом решительно, так как имена второстепенных персонажей изменены). Этот же перевод шел в Москве трижды в декабре 1818 г. Петербургский балет на эту тему назывался „Дон Жуан или Каменный гость“, пантомимный балет в 5 действиях, соч. Канциани, муз. Каноби. В свою очередь в Москве в сентябре 1821 г. был также поставлен балет „Пагубные следствия пылких страстей Дон Жуана или привидение убитого им командора“ в 4 действиях, соч. Глушковского, муз. Шольца. Этот балет ставился в течение нескольких лет и шел даже в 1827 г., но в то время, когда Пушкина не было в Москве (в июне и в августе). Судя по афишам, балет этот отличался фееричностью и декоративными сценическими эффектами. Программа балета Глушковского была издана брошюрой в 1821 г.

² В 1832 г. в Петербурге шел балет „Дон Жуан“ („Don Juan ou l'athée fou-droyé“) в постановке Блаша.

части пьесы фигурирует как живое лицо, в пьесе Мольера, в силу требований единства времени, он появляется только в качестве статуи: смерть его (он тоже убит Дон Жуаном) предшествует на полгода действию пьесы. В этом близость сюжетного положения пьес Мольера и Пушкина. Сжав действие в силу того же принципа, Мольер ограничил основную нить историей покинутой Дон Жуаном жены его Эльвиры и вмешательством ее братьев Дон Карлоса и Дон Алонсо, вступившихся за поруганную честь семьи.

Пьеса Мольера расценивалась низко на протяжении XVIII в. Об этом отчасти говорит приведенный отзыв Вольтера. В образцовом для своего времени комментарии Брет пишет: „Публика, снисходительная к иностранцам, прощала им, но не так было, когда Мольер, уступая жадности своих товарищей, согласился обработать этот фарс. Ему не простили такого уклонения от действительности и он, повидимому, сам отнесся к себе с той же строгостью, так как не отдал своего произведения в печать и оно впервые включено ради полноты собрания в посмертное издание сочинений Мольера 1682 г.“.

Если подвести итоги критике XIX в., то и здесь приговор пьесе Мольера обычно был строгим.¹

Между тем, была полоса времени, когда оценка комедии Мольера не была так низка. Это совпало с периодом разложения французской трагедии, когда боролись две линии, обе продолжавшие драматические приемы Вольтера: линия строгой гражданской трагедии типа Альфиери и М. Ж. Шенье и линия эффектной театральной трагедии, которая привела к театру Казимира Делавиня. В период раннего романтизма взгляд на комедии Мольера изменился. Сталь в книге „О Германии“ писал: „Нельзя отрицать, что одного только остроумного вымысла недостаточно, чтобы создать хорошую комедию, и у французов в качестве комических авторов есть преимущество в сравнении с другими народами. Знание людей и умение применить это знание, обеспечивают им, в этом отношении, первое место. Но пожалуй можно было бы иной раз пожелать, даже в лучших пьесах Мольера, чтобы резонерствующая сатира занимала меньше места и фантазия участвовала бы в бóльшей мере. «Le Festin de Pierre» среди его комедий наиболее приближается к немецкой системе. Чудо, вызывающее дрожь, служит поводом к самым комическим положениям, и сильнейшие проявления фантазии смешиваются с забавнейшими комическими черточками. Сюжет этот, столь же остроумный, как и поэтический, заимствован у испанцев. Смелые замыслы редки во Франции: здесь любят в литературе идти проверенными путями. Но когда счастливые обстоятельства толкают на риск, вкус руководит смелостью с удивительной ловкостью, и почти всегда из иностранного замысла, обработанного французом, получается превосходное произведение“ (гл. XXVI, „Комедия“). Известно определяющее влияние работы Сталь на литературные взгляды Пушкина. Он не мог пройти мимо

¹ „Дон Жуан“ Мольера — в целом скверная пьеса, но в ней есть замечательные места“, — так начинается фельетон Ф. Сарсе от 20 апреля 1866 г. Ср. отрицательный отзыв П. де Сен Виктора („Les Deux Masques“, III, „Les Modernes“, 1884, pp. 440—443) и Г. Ларуме (в газете „Temps“, 13 августа, 1900), а также характеристику „Дон Жуана“ Мольера, Моцарта и Гофмана в строфах XXII и XXIV „Namuна“ А. Мюссе (1832).

этого свидетельства и должен был с оговоренной внимательностью отнестись к данной пьесе Мольера.

Взаимоотношение Пушкина и мольеровской системы сложно. В Лице Мольер был для Пушкина „исполин“. Впоследствии, когда Пушкин отходил от французской системы, он, осудив трагедию Расина, делал оговорки для комедии. „Смех, жалость и ужас суть три струны нашего воображения, потрясаемые драматическим волшебством. Но смех скоро ослабеваает, и на нем одном невозможно основать полного драматического действия, — древние трагики пренебрегали сею пружиною. Народная сатира овладела ею исключительно и приняла форму драматическую, более как пародию. Таким образом родилась комедия — со временем столь усовершенствованная. Заметим, что высокая комедия не основана единственно на смехе, но на развитии характеров, и что она нередко близко подходит к трагедии“. В те годы имя Мольера и слово „комедия“ были почти синонимами. Любопытно, что в развитие этого определения комедии Пушкин сопоставляет технику изображения характеров у Мольера и у Шекспира, как бы комментируя выдвинутое положение о сходстве высокой комедии и трагедии. Сопоставление это сделано в пользу Шекспира, но это не значит, что Мольера Пушкин ставил низко. На основании свидетельства Гоголя, которому в данном случае нет оснований не доверять, Пушкин и в 30-х гг. считал Мольера образцом и предлагал учиться у него комическому искусству.

Но в порядке личного творчества соперничество Пушкина с Мольером в области комедии не представлялось возможным. Комедия не свойственна Пушкину. Дошедшие до нас черновые фрагменты его комедий не ведут к Мольеру и свидетельствуют больше всего о неудачах Пушкина. Оставалось преодоление Мольера в области трагической. „Каменный Гость“ и является эпизодом такого соперничества, когда Пушкин противопоставляет комической разработке Мольера трагическую обработку того же сюжета. Таким образом, при сопоставлении двух пьес нужно особенно учитывать всё их несходство, возникающее из различия жанров и литературных эпох. И при всем том, мы заметим некоторые черты, сближающие оба произведения. В первую очередь необходимо сопоставить сцены приглашения статуи. Различие их заключается в том, что у Мольера Дон Жуан зовет командора к себе на ужин, а у Пушкина Дон Гуан предлагает статуе придти к Донне Анне и стать на страже у дверей:

Sganarelle

Лепорелло

Voici la statue du Commandeur.

Нет; посмотрите на его статую.

Don Juan

Дон Гуан

Parbleu! le voilà bon, avec son habit
d'empereur romain!

Что ж?

Sganarelle

Лепорелло

Ma foi, monsieur, voilà qui est bien
fait. Il semble qu'il est en vie, et qu'il va

Кажется, на вас она глядит
И сердится.

parler. Il jette des regards sur nous qui me feraient peur, si j'étais tout seul, et je pense qu'il ne prend pas plaisir de nous voir.

Don Juan

Il aurait tort, et ce serait mal recevoir l'honneur que je lui fais. Demandez-lui s'il veut venir souper avec moi.

Sganarelle

C'est une chose dont il n'a pas besoin, je crois.

Don Juan

Demandez-lui, te dis-je.

Sganarelle

Vous moquez-vous? Ce serait être fou que d'aller parler à une statue.

Don Juan

Fais ce que je te dis.

Sganarelle

Quelle bizarrerie! Seigneur Commandeur... (*A part.*) Je ris de ma sottise, mais c'est mon maître qui me la fait faire. (*Haut.*) Seigneur Commandeur, mon maître don Juan vous demande si vous voulez lui faire l'honneur de venir souper avec lui. (*La statue baisse la tête.*) Ha!

Don Juan

Qu'est-ce? qu'as-tu? Dis donc, veux-tu parler?

Sganarelle (*baissant la tête comme la statue.*) La Statue...

Don Juan

Eh bien, que veux-tu dire, traître?

Sganarelle

Je vous dis que la Statue...

Don Juan

Eh bien! la Statue! Je t'assomme, si tu ne parles.

Don Guan

Ступай же, Лепорелло,

Проси ее пожаловать ко мне —
Нет, не ко мне — а к Доне Анне,
завтра.

Лепорелло

Статую в гости звать! зачем?

Don Guan

Уж верно

Не для того, чтоб с нею говорить —
Проси статую завтра к Доне Анне
Придти попозже вечером и стать
У двери на часах.

Лепорелло

Охота вам

Шутить, и с кем!

Don Guan

Ступай же.

Лепорелло

Но...

Don Guan

Ступай.

Лепорелло

Преславная, прекрасная статуя!
Мой барин Дон Гуан покорно просит
Пожаловать... Ей-богу, не могу,
Мне страшно.

Don Guan

Трус! вот я тебя!..

Лепорелло

Позвольте.

Мой барин Дон Гуан вас просит завтра
Придти попозже в дом супруги вашей
И стать у двери...

(*Статуя кивает головой в знак согласия.*)

Ай!

Don Guan

Что там?

Лепорелло

Ай, ай!...

Ай, ай... Умру!

Don Guan

Что сделалось с тобою?

Sganarelle
 La Statue m'a fait signe.
 Don Juan
 La peste le coquin!
 Sganarelle
 Elle m'a fait signe, vous dis-je: il n'est rien de plus vrai. Allez-vous en lui parler vous-même pour voir. Peut-être...
 Don Juan
 Viens, maraud, viens, je te veux bien faire toucher au doigt ta poltronerie. Prends garde. Le seigneur Commandeur voudrait-il venir souper avec moi? (*La Statue baisse encore la tête.*)
 Sganarelle
 Je ne voudrais pas en tenir dix pistoles. Eh bien! Monsieur?
 Don Juan
 Allons, sortons d'ici.
 Sganarelle, seul
 Voilà de mes esprits forts, qui ne veulent rien croire!¹

Лепорелло (*кивая головой*).
 Статуя... ай!..
 Дон Гуан
 Ты кланяешься!
 Лепорелло
 Нет.
 Не я, она!
 Дон Гуан
 Какой ты вздор несешь?
 Лепорелло
 Подите сами.
 Дон Гуан
 Ну смотри ж, бездельник.
 (*Статуя.*) Я, командор, прошу тебя придти
 К твоей вдове, где завтра буду я,
 И стать на стороже в дверях. Что? будешь?
 (*Статуя кивает опять.*)
 О боже!
 Лепорелло
 Что я говорил...
 Дон Гуан
 Уйдем.

¹ Перевод: Сганарель. А вот и статуя командора. Дон Жуан. Чорт возьми! Как он хорош в своем костюме римского императора!.. Сг. Право, сударь, превосходная работа. Можно подумать, что он живой и сейчас заговорит. Он бросает на нас такие взгляды, что мне сделалось бы страшно, находишь я тут один; думается, что ему не очень приятно нас видеть. Д. Ж. Он был бы неправ, не любезно приняв честь, которую я ему оказал. Спроси у него, не хочет ли он притти ко мне поужинать. Сг. В такой вещи, я думаю, он не нуждается. Д. Ж. Спроси у него, говорят тебе. Сг. Что вы, шутите? Нужно с ума сойти, чтоб итти разговаривать со статуей. Д. Ж. Делай, что тебе говорят. Сг. Что за причуда! Синьор командор... (*в сторону*) мне смешно на собственную глупость, но мой хозяин засмывает меня. (*Громко*) Синьор командор, хозяин мой дон Жуан вас спрашивает, не окажете ли вы чести пожаловать к нему на ужин. (*Статуя опускает голову.*) Ай! Д. Ж. Ну что? Что с тобою? Отвечай, будешь ты говорить? Сг. (*делает тот же жест, что статуя сделала ему, и опускает голову.*) Статуя... Д. Ж. Ну, что ты хочешь сказать, бездельник? Сг. Я говорю, что статуя... Д. Ж. Ну! Статуя?.. Я убью тебя, если ты будешь как тянуть. Сг. Статуя сделала мне знак. Д. Ж. Чорт бы побрал мошенника! Сг. Повторяю: она сделала мне знак, истинная правда. Подите, попробуйте поговорить с ней сами. Может быть... Д. Ж. Пойдем, плуг, пойдем. Я тебя носом ткну в твою трусость. Берегись. Не угодно ли будет синьору командору притти ко мне на ужин? (*Статуя еще раз опускает голову.*) Сг. Не пожал бы я за это и десяти пистолей. Ну, что, сударь? Д. Ж. Уйдем отсюда. Сг. Вот они, вольнодумцы, которые ни во что не хотят верить.

Следуем тексту, который мог быть перед глазами у Пушкина, и который в этой сцене лишь незначительными деталями отличается от первоначальных изданий.

Данная сцена представляет наибольшее сходство. В остальном обе пьесы далеки друг от друга. Как уже говорилось, некоторое сходство имеется в начальной ситуации: о ней сообщается в первом акте (диалог II явления):

Don Juan

Il est question de te dire qu'une beauté me tient au cœur et qu'entraîné par ses appas je l'ai suivie jusques en cette ville.

Sganarelle

Et n'y craignez-vous rien, monsieur, de la mort de ce commandeur que vous tâtes il y a six mois?

Don Juan

Et pourquoi craindre? Ne l'ai-je pas bien tué?

Sganarelle

Fort bien, le mieux du monde, et il aurait tort de se plaindre.

Don Juan

J'ai eu ma grâce de cette affaire.

Sganarelle

Oui, mais cette grâce n'éteint pas peut-être le ressentiment des parents et des amis, et...

Don Juan

Ah! n'allons point songer au mal qui peut nous arriver, et songeons seulement à ce qui nous peut donner du plaisir.¹

Здесь уже нет текстового совпадения, как в приведенной сцене. Даже детали не вполне совпадают: у Пушкина Дон Гуан всё же в ссылке, хотя мотивом ссылки и является, главным образом, опасность от семьи убитого, готовой мстить. У Мольера удерживает Дон Жуана от возвращения в город только ожидание мести. В первоначальном тексте пьесы Пушкина этот мотив мести проведен отчетливее. И у Мольера и у Пушкина эта месть никак не влияет

¹ Перевод: Дон Жуан. Разговор о том, что некая красавица владеет моим сердцем и что, увлеченный ее прелестями, я проследовал за нею вплоть до этого города. Сганарель. И у вас, сударь, нет никакого страха по поводу смерти командора, которого вы убили полгода тому назад? Д. Ж. Чего же мне бояться? Разве я его убил не по правилам? Сг. По правилам, по всем правилам, ему жаловаться не на что. Д. Ж. Я был помилован по этому делу. Сг. Но это помилование, может быть, не угасило неудовольствия родственников и друзей; и... Д. Ж. Э! Не будем думать о неприятностях, которые могут произойти, а будем думать только о том, что может нам доставить наслаждение.

на развитие действия, и никакой встречи с семьей убитого не происходит.¹ Но Пушкин использовал этот мотив для обострения положения в сцене встречи Дон Гуана с Доной Анной.

Можно было бы отметить и еще мелкие детали, но детали эти могут иметь лишь кажущееся сходство. По существу же пьесы весьма различны. У Мольера интриги Дон Жуана имеют значение внешней характеристики героя и не связаны ни в какой степени с ролью командора и с катастрофой комедии. Пушкин связал катастрофу с основным действием, избрав объектом последнего увлечения героя вдову убитого командора. Эпизод с Лаурой, имеющий значение характеристики (в этом отношении эпизод этот в структуре пьесы замещает эпизод с Шарлотой), тоже более вплетен в действие, так как с ним связано убийство Дон Карлоса, имеющее некоторые сюжетные последствия.

Резко изменены характеры. Комедийность драматических обработок сюжета подчеркивалась традиционной ролью слуги. Пушкин не отошел от традиции совершенно, но значительно принизил удельный вес Лепорелло в ходе драмы. Слуга уже не является вечным спутником господина, и его характеристике уделено гораздо меньше красок. Пушкин сознательно отводит слуге последнее место. В этой роли видны уже только некоторые следы комического характера его предшественников. Кое-что взято и от Сганареля. Так однообразно кончаются первое действие у Пушкина и первое же действие у Мольера:

S g a n a r e l l e, à part.

Si le remords le pouvait prendre!

D o n J u a n, après un moment de réflexion.

Allons songer à l'exécution de notre entreprise amoureuse.

S g a n a r e l l e, seul.

Ah! quel abominable maître me vois-je obligé de servir!²

Изменив основцой эпизод пьесы и заменив преследование Дон Жуана брошенной им женой, доной Эльвирой, эпизодом увлечения вдовой командора, Пушкин резко изменил и характеристику героя. Но в этом он одинаково отходит от всех своих предшественников XVII и XVIII в., примыкая к писателям XIX в., Гофману, Байрону и др. Вместо сатирического изображения резонера развратника, особенно обостренного у Мольера чертами социальной сатиры

¹ Аверкиев в своей книге „О драме“, 1893, стр. 44, (первоначально в „Русском Вестнике“, 1877, кн. III, стр. 178) высказал убеждение, что Дон Карлос был братом убитого командора. Однако гипотеза эта, при всей ее заманчивости (с точки зрения экономии персонажей в пьесе), не может быть безоговорочно принята: трудно допустить, чтобы Пушкин не сделал прямых указаний на это родство и заставил читателя догадываться об этом на основании побочных соображений. Но нельзя отрицать, что по законам драматургии такая связь между действующими лицами напрашивается сама собой.

² Перевод: Сганарель (*в сторону*). Если бы он был доступен угрызениям совести! Дон Жуан (*после краткого размышления*). Подумаем об исполнении нашей любовной затеи. Сганарель (*один*). Ах, какому ужасному хозяину принужден я служить!

на знать, Пушкин дает объективную, почти сочувственную характеристику (в творческом плане это соответствует его позднейшей заметке о Мольере и Шекспире). В терминологии Пушкина подобная трактовка характера была шекспировской, но выражалась она не столько в соединении в одном характере многих человеческих черт, сколько в отказе от морализации, от однообразного разделения всех персонажей на добродетельных, достойных награды, и на злодеев, достойных наказания.¹ Принцип комедийной карикаурности Мольера заменен принципом психологизации героев, доходящей иногда до приемов бытового изображения характера. Таковы сцены, рисующие внутреннее противоречие характера Дон Гуана: смесь преднамеренности и расчета с искренним увлечением, неясность границы, на которой кончается умышленный обман и начинается непосредственность и правдивость признаний. Точно так же и в характеристике Доны Анны введены детали, обнаруживающие ее подсознательные побуждения. Эгими особенностями психологической характеристики персонажей Пушкин и отходит в маленьких трагедиях от классического канона, который и в трагедиях сводил характер героя к обязательной борьбе двух противоречивых страстей или побуждений (ср. классическую трактовку характера Бориса Годунова, соединяющего в себе черты мудрого государя и преступника-узурпатора).

Из остальных пьес на тему о Дон Жуане до Моцарта на пьесу Пушкина ни одна не могла оказать влияния. Он мог знать комедию Гольдони „Don Giovanni Tenorio ossia il Dissoluto“ (1736), но нет никаких данных утверждать это. Мы не знаем отношения Пушкина к Гольдони, самое имя которого ни разу Пушкиным не упомянуто. Самая комедия настолько отличается от обычной обработки сюжета, что в ней отсутствуют все элементы, перенесенные Пушкиным в свою трагедию из традиционного сюжета. Дон Жуан появляется без своего слуги. Статуя, хотя и фигурирует в качестве декоративной детали, но никакого участия в действии не принимает: нет ни эпизода ее приглашения, ни участия ее в казни Дон Жуана. Таким образом, комедию Гольдони можно совершенно устранить из рассмотрения.

III.

Опера Моцарта как источник указана эпиграфом Пушкина. Моцарт был вторым музыкальным увлечением Пушкина. Если для одесского периода характерно преклонение пред музыкой Россини, то в конце 20-х гг. имя Моцарта явно получает первое место. Пушкинская позднейшая заметка о Сальери показывает, что „Дон Жуан“ произвел на Пушкина большое впечатление. Повидимому, в „Idol mio“, распеваемом Онегиным (глава 8, строфа XXXVIII), надо видеть арию Доны Анны из „Дон Жуана“: „Non mi dir, bell' idol mio“.

О Моцарте (ср. выше, стр. 52) и сл.) Пушкин мог много слышать еще с периода Зеленой Лампы. „Дон Жуан“ шел при Пушкине в Петербурге на русском языке в 1828 г. (21 апреля, 26 апреля и 21 августа). На немецком языке эта опера

¹ След мольеровской характеристики Дон Жуана-атеиста можно найти лишь в дважды данном Дон Гуану эпизоде „безбожный“, который, впрочем, также не оправдан у Пушкина, как „епrio“ у Моцарта.

была поставлена в Новом театре 4 сентября 1829 г. Немецкие спектакли,¹ впрочем, не особенно посещались. В „Северной Пчеле“ только мимоходом было сказано: „недавно приехал сюда какой-то г. Патрек и сыграл Дон-Жуана — вот был подинно *каменный гость!*“ („Северная Пчела“, 1829, № 116, 26 сентября). Позднее, по поводу итальянских спектаклей, в той же газете говорилось: „Существование итальянской оперы (в музыкальном городе Петербурге) уже подходит к концу, и мы без этого не услышали бы Дон-Жуана, ибо представление ее на Немецком театре почитаем *не в счет бенефисов для публики.*“ („Северная Пчела“, 1831, № 40, 19 февраля). Итальянских спектаклей Пушкин в Петербурге не видел. Они шли в его отсутствие в январе 1831 г. Однако он имел случай неоднократно слышать „Дон Жуана“ по-итальянски в Москве в сезон 1826—1827 г. Итальянскую труппу в Москве Пушкин посещал. В феврале 1827 г. его видел Вигель на представлении „Сороки-Воровки“. Во время пребывания Пушкина в Москве „Дон Жуан“ Моцарта шел неоднократно: 2 октября, 13 октября, 16 октября, 22 декабря, 30 декабря 1826 г.; 15 января и 2 февраля 1827 г.

С оперой Моцарта Пушкин имел возможность ознакомиться и не только в обстановке театрального спектакля. Отдельные номера этой оперы как других опер Моцарта исполнялись на концертах и, конечно, входили в репертуар светских любителей музыки, распевавших их на домашних вечерах. Это дилетантское распространение музыки необходимо учитывать при решении вопроса о знакомстве Пушкина с музыкальной литературой.²

О знакомстве Пушкина с „Дон Жуаном“ Моцарта свидетельствует кроме названной заметки о Сальери еще место из „Моцарта и Сальери“ с упоминанием „*Voi che sapete*“ и ремаркой: „*Старик играет арию из Дон-Жуана.*“³

¹ В немецком театре „Дон Жуан“ исполнялся и раньше, во время пребывания Пушкина в Петербурге после окончания Лицея до ссылки на юг. На спектаклях немецкой оперы бывал А. И. Тургенев, записавший в своем дневнике посещение „Дон Жуана“ 17 ноября 1817 г. и 16 августа 1819 г. (см. „Архив братьев Тургеневых“, в. 5, стр. 104 и 207). Из записей Тургенева ясно, что в 1819 г. шла именно моцартовская опера. Вероятно она же шла и в 1817 г.

² Сохранилось письмо Вл. Голицина Пушкину от 25 июня 1830 г. (или, может быть, от 25 февраля 1831 г.), начинающееся словами: „Дон Жуана должен я отложить, почтеннейший Александр Сергеевич, до завтра“ (см. „Литературное Наследство“, 1934 г., №№ 16—18, стр. 568).

³ Впрочем, именно это место вызвало мнение, что Пушкин не знал „Дон Жуана“ Моцарта. М. Иванов, музыкальный критик „Нового Времени“, писал: „Пушкин, однако, настолько мало знал „Дон Жуана“, что в своей песне, заставивши Моцарта раск'зывать о скверном исполнении слепым скрипачем известнейшей арии Керубино *Voi che sapete* (из «Свадьбы Фигаро»), делает ремарку: старик играет арию из Дон Жуана. Ошибка, конечно, простительна писателям, которые обыкновенно плохо знают музыкальную литературу, но не извинительна писателю, взявшему сюжет из жизни музыкальной и говорящему о Дон Жуане как о чем-то очень ему близком и знакомом («завистник, который мог освисгать Дон Жуана, мог отравить его творца»)“ („Новое Время“, 5 июля 1916 г.). Здесь можно бы возразить против точности цитаты (об арии „*Voi che sapete*“ Моцарт только рассказывает; старик в трактуре мог исполнить другую арию), но согласимся, что Пушкин ошибся. Ведь популярнейшую арию Керубино он всё-таки знал, и вряд ли мог не знать по содержанию откуда она. Но с другой стороны возможно, что отдельные арии, хотя и хорошо ему известные,

В „Египетских Ночах“ Пушкин писал: „У нас нет оборванных аббатов, которых музыкант брал бы с улицы для сочинения libretto“.¹ Одним из таких аббатов был автор либретто „Дон-Жуана“ Лоренцо да Понте (1749—1838), авантюрист, бывший священник, бежавший из Венеции, устроившийся в качестве либретиста у Моцарта (через Сальери), и написавший слова к известнейшим операм Моцарта („Свадьба Фигаро“, „Cosi fan tutte“). Опера „Дон-Жуан“ появилась в 1787 г. и впервые была поставлена в Праге. Широкою популярностью она получила уже в XIX в.

Текст оперы как источник „Каменного Гостя“ указан Пушкиным самым эпиграфом пьесы. Эпиграф этот заимствован из X сцены второго акта. При этом можно заметить, что эпиграф этот не списан, а записан по памяти. Об этом свидетельствуют две ошибки Пушкина. Во-первых, будучи не тверд в итальянском языке, Пушкин вместо „Commendatore“ написал „Comandator“, хотя это слово вовсе не соответствует титулу „командор“ (франц. *Commandeur*), а значит только командир или комендант. Вторая неточность заключается в том, что вслед за этими словами в опере следует простое обращение к Дон Жуану: „Padron, mi trema il core“, без предварительного восклицания „Ah!“. Восклицание это находится в следующей реплике Лепорелло: „Ah! padron mio, mirate...“, причем слово *padron* в данном месте либретто не имеет конечного „e“, поставленного Пушкиным. Всё это заставляет предполагать, что Пушкин записал эпиграф по памяти. В свою очередь отсюда легче предположить знакомство с оперой по постановке, а не в результате чтения либретто.

Определенными заимствованиями из оперы Моцарта являются следующие пункты:

- 1) имя Лепорелло, впервые введенное в обработки данного сюжета оперой,
- 2) устранение эпизода ответного визита Дон Жуана статуе, традиционно сохранявшегося в прежних версиях. У Моцарта Дон Жуан гибнет немедленно после посещения его статуей.

Возможно, что и имя Доны Анны, взятое либреттистом у старых версий, было заимствовано Пушкиным именно из оперы: у Мольера этого имени нет. Правда, в опере роль Доны Анны несколько иная: она дочь Командора, мстящая Дон Жуану за смерть отца и за нанесенное ей бесчестие. Эпизод встречи Дон Жуана с Доньей Анной происходит в завязке, а не в развязке пьесы. Тем не менее в сценическом противопоставлении героя и героини пары Да Понте и Пушкина одинаковы: Дон Жуан и Дона Анна.

С оперой Пушкин поступил так же как с пьесой Мольера. Не следуя ни в какой мере драматическому развитию пьесы он воспроизводит то, что считает элементом предания. Обратимся, например, к сцене со статуей:

Пушкин относил не к той опере, к которой они принадлежали. Это признак знакомства с музыкой по концертному и домашнему исполнению любимых популярных арий.

¹ „Аббат“ противопоставлен Чарскому (т. е. самому Пушкину). Противоположение это было формулировано Пушкиным еще в 1830 г. в связи с посланием Юсупову: „Один журналист принял мое послание за лесть итальянского аббата“.

Don Giovanni.

Eh! del Commendatore
Non e questa la statua? Leggi un poco
Quella iscrizione.

Leporello.

Scusate.

Non ho imparato a leggere
A raggi della luna.

Don Giovanni.

Leggi, dico.

Leporello (*legge*).

*Dell'empio, che mi trasse
Al passo estremo
Qui attendo la vendetta.*
Udiste? io tremo.

Don Giovanni.

Oh vecchio buffonissimo!
Digli che questa sera
L'attendo a cenar meco.

Leporello.

Che pazzia! Vi par? oh Deil mirate
Che terribili occhiate egli ci dà,
Par vivo, par che senta,
E che voglia parlar.

Don Giovanni.

Orsù va là.

O qui t'amazzo, e poi te seppellisco.

Leporello.

Piano, piano, signore, ora ubbidisco.

DUETTO

Leporello.

O statua gentilissima
Del gran Commendatore...
Padron; mi trema il core,
Non posso terminar.

Don Giovanni.

Finiscila, o nel petto
Ti metto questo acciar.

Leporello.

(Che impiccio! che capriccio!
Io sentomi gelar).

Don Giovanni.

(Che gusto, che spassetto!
Io voglio far tremar).

Leporello.

O statua gentilissima,
Benchè di marmo siate...
Ah! padron mio, mirate
Che seguita a guardar.

Don Giovanni.

Mori!

Leporello.

No, no, attendete.
(*Alla Statua.*) Signore, il padron mio,
Badate ben, non io...
Vorria con voi cenar.
(Ah! che scena è questa!)
Oh Ciel! chino la testa!

Don Giovanni.

Va là, che se' un buffone.

Leporello.

Guardate ancor, padrone,

Don Giovanni.

E che deggio guardar?

Leporello.

Colla marmorea testa
Ei fa così, così.

Don Giovanni.

Parlate, se potete,
Verrete a cena?

La Statua.

Si.

Leporello.

Mover mi posso appena;
Mi manca, oh Dio! la lena;
Per carità partiamo,
Andiamo via di quà.

Don Giovanni.

Bizzarra è in ver la scena;
Verrà il buon vecchio a cena;
A prepararla andiamo,
Partiamo via di quà. (*Partono*)¹

Текстовое сличение показывает, что в данной сцене Пушкин ближе к Мольеру, чем к опере. Единственное, что он заимствует у Моцарта, это обращение Лепорелло к Командору („Преславная, прекрасная статуя“), в остальном же сцена эта проходит совершенно в другом тоне. Статуя не говорит, Дон Гуан не заключает сцены шутовской репликой.

Есть некоторое сходство в заключительных сценах; различие то, что у Моцарта остался еще след предшествующих разработок сюжета: требование статуей ответного посещения Дон Жуана. В опере статуя уходит, вслед за чем происходит гибель героя. Но самая краткость финала естественно подсказывает дальнейшее сокращение, которое и сделал Пушкин. Есть аналогия в репликах:

Il Commendatore.

Dammi la mano in pegno.

Don Giovanni.

Eccola. — Ohimè!

Il Commendatore.

Cos' hai?

Don Giovanni.

Che gelo è questo mai! ²

Статуя.

Дай руку.

Дон Гуан.

Вот она... о тяжело
Пожатье каменной его десницы.

¹ Перевод: Дон Жуан. Ах! не статуя ли это Командора? Прочти-ка надпись Лепорелло. Простите, я не обучен читать при лунном свете. Д. Ж. Читай, говорю Л. (*читает*). Здесь я ожидаю мщения нечестивцу, меня убившему. Слышите? я дрожу. Д. Ж. Вот забавный старик! Скажи ему, что сегодня вечером я жду его к ужину. Л. Что за безумие! Смотрите, о боги, какие ужасные взгляды он бросает на нас; он совсем как живой, как будто слышит и хочет говорить. Д. Ж. Сейчас же, иди, или я тебя убью и затем похороню. Л. Тише, тише, сударь, я готов повиноваться. О любезнейшая статуя великого командора... Хозяин, мое сердце дрожит, не могу кончить. Д. Ж. Кончай, а не то всажу в твою грудь этот кинжал. Л. (Вот беда! Вот причуда! я чувствую, как застываю). Д. Ж. (Вот удовольствие, вот забава! хочу его заставить дрожать). Л. О любезнейшая статуя, хотя вы и из мрамора... Ах, хозяин, она на меня глядит. Д. Ж. Умри! Л. Нет, нет подождите. (*Статые*). Сударь, мой хозяин, — прошу заметить, не я... хотел бы с вами ужинать. (Ах, ах, что это!) Небо! он кивнул головой! Д. Ж. Иди ты, шут. Л. Посмотри же хозяин. Д. Ж. На что мне смотреть? Л. Своей мраморной головой он сделал так, так. Д. Ж. Говорите, если можете, придете ли на ужин? Статуя. Да. Л. Едва могу двигаться; боже, не могу вздохнуть; ради бога, уйдемте отсюда. Д. Ж. В самом деле странно; старик явится на ужин; идем его готовить, уйдем отсюда (*уходят*).

² Перевод: Командор. Дай мне руку в залог. Дон Жуан. Вот она. — Ах! Командор. Что с тобой? Дон Жуан. Какой ужасный холод!

Еще бо́льшая близость — в первой редакции последней фразы: „О тяжело нежданного холодное пожатье!“

Но текстовые совпадения почти этим только и ограничиваются. Притом, если говорить об использовании аналогичных сценических положений, то, пожалуй, пьеса Мольера дала больше материала, чем опера Моцарта. Так, если выйти за пределы сюжетных совпадений и перейти только к сценическим аналогиям, то и тогда у Мольера мы найдем их больше, чем у Да Понте. Вот пример. В сцене III третьего акта Дон Карлос встречается с Дон Жуаном, которого он разыскивает, но которого он не знает в лицо. Происходит следующий диалог

Don Juan.

Le connaissez-vous, Monsieur, ce don Juan dont vous parlez?

Don Carlos.

Non, quant à moi. Je ne l'ai jamais vu, et je l'ai seulement ouï dépeindre à mon frère; mais la renommée n'en dit pas force bien...¹

Этот разговор напоминает отчасти разговор Дон Гуана с монахом (включая и реплику Лепорелло „Ого! вот как! Молва о Дон Гуане...“), отчасти разговор Дон Гуана с Доной Анной:

Дон Гуан.

Несчастный Дон Гуан

Вам незнаком?

Дона Анна.

Нет, отроду его

Я не видала.

Но здесь может возникать вопрос лишь о сценических заимствованиях, независящих от сюжета.

Во всяком случае, приведенные параллели достаточно показывают, что для такой нетрадиционной обработки сюжета, какую мы находим у Пушкина, ему совершенно достаточны были в качестве отправного момента две пьесы — Мольера и Да Понте. Не нужно было никакого изучения источников легенды, чтобы написать „Каменного Гостя“.² Задачей Пушкина было не художественное изложение легенды, а „общее“ трагическое положение, на основе которого он создавал свое произведение. Тип Дон Жуана сливался с персонажем испанской легенды. Только в такой мере и нужны были Пушкину элементы этой

¹ Перевод: Дон Жуан. А знаете вы, сударь, этого дон Жуана, о котором вы говорите? Дон Карлос. Я лично не знаю. Я его никогда не видел и сужу только по описанию брата; но молва о нем неважная...

² Отступил Пушкин от традиции в одной детали: статуя командора обычно считалась конной. Стихи „Каменного Гостя“ (сцена III, стихи 14—18) не допускают такого толкования. Однако так сильна была традиция, что Брюллов, иллюстрируя „Каменного Гостя“ для альманаха „Сто Русских Литераторов“, изобразил конную статую командора.

легенды, от которой собственно, кроме приглашения и прихода статуи он ничего не заимствовал.

Пушкин твердо усвоил правило об „общности“ трагических сюжетов. Это он выразил в заметке, которую исправлял толкование горадиевского стиха, избранного Байроном в качестве эпиграфа к „Дон Жуану“: „Difficile est proprie communia dicere. — Communia значит не обыкновенные предметы, но *общие* всем (дело идет о предметах трагических, всем известных, общих, в противоположность предметам вымышленным. См. ad Pisones). Предмет «Дон Жуана» принадлежал исключительно Байрону“.¹

Отсылкой к тексту Горация Пушкин как бы обращал внимание на дальнейшие слова послания.

Publica materies privati iuris erit si
Nec circa vilem patulumque moraberis orbem;
Nec verbum verbo curabis reddere fidus
Interpres. . .

(Ad Pisones, v. 131—134).²

Пушкин отнюдь не заботился о дословной передаче сказания и довольствовался только знаком трагического сюжета — традиционной приметой легенды о Дон Жуане. Такой приметой являлся для него эпизод со статуей командора. Только этот эпизод Пушкин и перенес в свою пьесу.

IV.

Но ограничившись столь малым в сюжетном заимствовании, Пушкин гораздо более был связан в обрисовке самого характера Дон Жуана. В этом отношении количество образцов, заведомо ему известных, было гораздо больше: тип этот был выводим не только под именем Дон Жуана, и здесь охватить весь материал (особенно, принимая во внимание наличие жизненного опыта наряду с литературным) совершенно невозможно. Поэтому остановимся только на произведениях, связанных с именем Дон Жуана. В первую очередь приходится учесть байроновского „Дон Жуана“, который в свое время произвел огромное впечатление на Пушкина и в какой-то мере отразился в „Евгении Онегине“. Из только-что приведенной цитаты видно, что Пушкин разделял общее мнение о том, что „Дон Жуан“ Байрона никакого отношения к легенде о Дон Жуане не имеет. Однако не следует забывать, что сам Байрон намере-

¹ Так же характеризует Пушкин трагические сюжеты в строфе XXXII четвертой главы „Евгения Онегина“ обращаясь к Кюхельбекеру, боровшемуся против элегического направления в русской литературе:

Ты прав, и верно нам укажешь
Трубу, личину и кинжал
И мыслей мертвый капитал
Отвсюду воскресить прикажешь . . .

² Перевод: Темы, ставшие общим достоянием, можно присвоить себе только тогда, когда не будешь тащиться по позорной протоптанной дороге и в усердной верности подлиннику не будешь заботиться о дословной передаче.

вался по новому изложить ту же легенду, как о том и заявлял в строфах СС—ССIII первой песни.

Трактовка Дон Жуана вне морализации, в порядке объективной „психологии любви“ конечно дана Пушкиным не без влияния Байрона. Но, с другой стороны, подобная трактовка эпических персонажей была настолько общим убеждением Пушкина, что нет нужды изыскивать специальные источники. „Дон Жуан“ Байрона оказал влияние на всё творчество Пушкина 20-х гг., не на „Каменного Гостя“ взятого в отдельности. Наоборот — на „Каменном Госте“ это влияние незначительно. В самом деле, изображение Дон Жуана как авантюриста XVIII в., вроде Казановы или литературного Фоблаза, данное у Байрона, повидимому, не входило в намерения Пушкина. Замысел его был и шире и уже. Уже — в том смысле, что черты испанской обстановки не приспособлены именно к XVIII в., скорее соответствуя романтической литературной эпохе XVI или XVII в.;¹ шире — в том отношении, что эта эпоха ничем не подчеркнута и дано широкое поле для читательских предположений, а самый роман Дон Жуана и Доны Анны лишен даже национально испанского колорита, приближаясь к классической манере в любой исторической среде и обстановке давать изображения общечеловеческих страстей. Знаменитый „местный колорит“ конца 20-х гг. вовсе не требовал „перевоплощаемости“ автора и исторической узости персонажей.

Характерно в этом отношении одно обстоятельство. А. Ахматова указала на словесное совпадение в словах Дон Гуана и в письме Адольфа (из одноименного романа Бенжамена Констан): „Je n'espère rien, je ne demande rien, je ne veux que vous voir; mais je dois vous voir s'il faut que je vive“.²

Я не питаю дерзостных надежд,
Я ничего не требую, но видеть
Вас должен я, когда уже на жизнь
Я осужден.

Совпадение это, конечно, совершенно не случайное. Известно внимание, уделенное Пушкиным роману Б. Констан. И однако Пушкин не остановился перед тем, чтобы перенести в обстановку старой колоритной Испании любовную формулу героя французского романа 1815 г.

¹ Предельная дата действия „Каменного Гостя“ определяется упоминанием Эскуриала. Этот монастырь закончен в 1584 г., а королевский дворец построен еще позднее. Из контекста Пушкина можно подумать, что речь идет о предместьи Мадрида. В действительности Эскуриал находится в 50 километрах от города. Пушкин не знал этого, или относил время дуэли к пребыванию двора в Эскуриале. Мадрид стал столицей в XVI в. (1560), и упоминание Севильи в первой редакции было анахронизмом. „Антоньев монастырь“ вряд ли упомянут Пушкиным в качестве известной ему топографической детали. Пушкин, повидимому, основывался на известном почтганин в странах Пиренейского полуострова Антония Падуанского. В Мадриде имеется на западной окраине Ermita de San Antonio de la Florida и в самом городе в северном квартале церковь San Antonio Abad. В Севилье сколько-нибудь значительного церковного здания, связанного с именем святого Антония, нет.

² Перевод: Я ни на что не надеюсь, я ничего не прошу, я хочу лишь видеть вас; но я должен вас видеть, если надо, чтобы я жил.

Другая литературная параллель к „Каменному Гостю“ была указана еще С. Шевыревым в его статье о последних томах посмертного издания сочинений Пушкина („Москвитянин“, 1841, ч. 5, № 9, стр. 246; ср. указание на ту же параллель в „С.-Петербургских ведомостях“, 1841, № 259):¹ „Сцены Дон Жуана с Донной Анной напоминают много сцену в «Ричарде III» между Глостером (Ричардом III) и Леди Анной, вдовой Эдуарда, принца Валлийского, даже до подробности кинжала, который Дон Жуан, как Глостер, употребляет хитрым средством для довершения победы. Положение совершенно одно и то же, не мудрено, что Пушкин, и без подражания, без подущения памяти, сошелся нечаянно в некоторых чертах с первым драматическим гением мира“.

Указанное здесь место у Шекспира читается:

Glocester

If thy revengeful heart cannot forgive,
 Lo! here I lend thee this sharp-pointed sword;
 Which if thou please to hide in this true breast,
 And let the soul forth that adareth thee,
 I lay it naked to the deadly stroke,
 And humbly beg the death upon my knee.
(He lays his breast open; she offers at it with the sword).
 Nay, do not pause; for I did kill king Henry; —
 But 't was thy beauty that provoked me.
 Nay, now despatch; 't was I that stabb'd young Edward,
(She again offers at his breast).
 But 't was thy heavenly face that set me on.
(She lets fall the sword).
 Take up the sword again, or take up me.

Anne

Arise, dissembler: though I wish thy death,
 I will not be thy executioner.²

Как и указывает Шевырев, в этой сцене имеются параллели к обоим сценам Дон Гуана и Доны Анны: в монастыре и в доме Доны Анны. Но хотя параллель эта и является отдаленной (еще более отдаленной становится параллель в конце сцены прощания Глостера и Анны), ее трудно признать слу-

¹ Ср. драматургический анализ этой параллели в книге В. Волькенштейна „Драматургия“, М., 1929, стр. 63.

² Перевод: Г л о с т е р. Если тебе мстительное сердце не может забыть, вот тебе мой острый меч; если тебе угодно, вонзи его в мою верную грудь, исторгни душу, обожающую тебя. Я подставляю для твоего смертельного удара обнаженную грудь и на коленях смиренно молю смерти. *(Он открывает грудь; она с мечом делает движение к нему.)* Ну, не медли; я убил короля Генриха; но меня заставила сделать это твоя красота. Ну, поспеши же; я заколол Эдуарда *(она снова бросается ни него с мечом)*, но меня на это толкнуло твое небесное лицо. *(Она роняет меч.)* Бери же снова меч, или бери меня. А н н а. Встань, приворщик: хоть я и желаю твоей смерти, но не могу быть твоим палачем.

чайной. Пушкин отлично знал хроники Шекспира и читал их до создания „Каменного Гостя“. Здесь, конечно, использовано театральное положение, которое с полным правом Пушкин считал „общим“.

Еще одно произведение могло определить трактовку типа Дон Жуана, это — новелла Гофмана „Дон Жуан“. Пушкин мог знать эту новеллу. Она появилась во французском переводе в „Revue de Paris“ в сентябре 1829 г. Она была не случайным переводным произведением на страницах французского журнала: в течение 1829 г. с мая месяца систематически печатались произведения Гофмана. „Дон Жуан“ был шестым переводом. За ним в октябре последовала статья Лева-Веймарса о Гофмане. Эта серия переводов была подготовкой к отдельному изданию сочинений, которое начало выходить в декабре 1829 г. (19 томов этого собрания находятся в библиотеке Пушкина).

Рассказ Гофмана написан в форме впечатлений от музыки Моцарта. Гофман предлагает свое истолкование оперного сюжета и дает анализ характера Дон Жуана и его отношений к женщине. Истолкование типа Дон Жуана довольно далеко от пушкинского, но оно дает возможность выйти за пределы обычного обличения злодеяний развратника и безбожника. По Гофману, основывающемуся на смысле музыки Моцарта, Дон Жуан — высшая натура. Его трагедия в том, что стремление к идеалу у него обратилось к чувственным наслаждениям, которые породили в нем разочарование и презрение к жизни и к людям. Спасение Дон Жуана в идеальной любви и предметом такой любви могла быть Дона Анна. Она самим небом предназначена к тому, чтобы ее любовь переродила Дон Жуана, заставив его познать свою божественную природу и преодолеть отчаяние, порожденное ничтожеством прежних стремлений.

Ничто в тексте „Каменного Гостя“ не дает оснований так интерпретировать характер Дон Гуана, который никак не формулирует своей пресыщенности и своего отчаяния. Но истолкование любви к Доне Анне как освобождающей и преображающей у Пушкина дано и может быть не без зависимости от Гофмана. Характерно, то, что именно над сценой объяснения Дон Гуана и Доны Анны Пушкин в Болдине больше всего работал. Стихи 90—102 сцены IV явились в результате двойной переработки. Весь этот монолог Дон Гуана, начинающийся словами

Не правда ли — он был описан вам
Злодеем, извергом — о Дона Анна —

является последним дополнением к основному тексту. В истории развития художественного замысла он является как бы завершающим моментом, последним звеном. Нет ничего невозможного, если он является результатом поздних впечатлений и в некоторой степени подказан новеллой Гофмана.¹

К этому сводятся все прямые источники „Каменного Гостя“ нам известные. Конечно этим не ограничиваются все сведения, какими располагал Пушкин о легенде. В литературе имя Дон Жуана фигурировало настолько часто, что

¹ Вряд ли можно предполагать знакомство Пушкина с драмой Граббе „Don Juan und Faust“ (1829), не имеющей сходства с „Каменным Гостем“, кроме совпадения в именах Доны Анны и Лепорелло, заимствованных, как и у Пушкина, из оперы Моцарта.

сведения эти он мог почерпнуть в самом неожиданном месте, не говоря уже о критической литературе, связанной с комедией Мольера или с оперой Моцарта. Но в самом „Каменном Госте“ не отразилось следов этого знакомства.

Однако остался еще ряд элементов, несомненно имеющих свой источник. Таков в первую очередь „испанский колорит“, всякие детали, начиная с описания костюма, с набора имен, с упоминания загородной венты, вплоть до указания, что стгожа ночью кричат какая погода.

Вряд ли имеется единый источник всех этих деталей. Литература на испанские темы была обширна. Сюда входят драматические произведения начиная с „Сида“ Корнеля и его же „Дон Санчо“, затем романы Лесажа („Жиль Блаз“, „Гусман из Альфараче“, „Саламанкский бакалавр“ и др.) и его последователей, романтические новеллы, в которых Испания часто фигурировала, романы ужасов типа „Мельмота“ и „Монаха“ с их испанскими монастырями. Также здесь могли сыграть свою роль записки путешественников. Не следует забывать и возможности устных рассказов об Испании, например, рассказов Юсупова. Наконец обширная историческая литература и научная и романическая опять таки давала материал. Испанская тема слишком обширна, чтобы можно было точно учесть всё, что читал Пушкин.¹ Она была еще очень живой, и произведения из испанской истории или из испанского быта появлялись в большом количестве. Испанская обстановка в театре была обычной. Достаточно вспомнить пьесы Бомарше. В 1830 г. вышли в свет „Испанские и итальянские повести“ Мюссе (в январе), о которых Пушкин писал, что они „отличаются живостию необыкновенной“ и, повидимому, имел их в Болдине. Здесь мы находим поэму „Дон Раёз“ и ряд стихотворений, из которых одно — „l'Andalouse“, болеро с эпиграфом из „Женитьбы Фигаро“ — приобрело известность как романс — (не на его ли мотив написан „Паж или 15-й год“?). В том же году Пушкин прочел „Эрнани“ Гюго. „C'est un des ouvrages du temps que j'ai lu avec le plus de plaisir“² писал он в мае 1830 г. (письмо к Е. Хитрово). Таким образом испанский сюжет был в моде и представлен в это время в произведениях, обративших на себя внимание Пушкина. Правда, прямого влияния на „Каменного Гостя“ не оказали ни „Дон Раёз“, ни „Hernani“.³

Изображая Испанию, Пушкин ограничился общим „местным колоритом“, канонизованным в романах и в „путешествиях“. Пушкин описывает костюм

¹ К сожалению библиотека Пушкина не дает нам указаний на этот счет. Немногие книги на испанские темы, изданные до осени 1830 г. (напр., „Странные приключения Димитрия Мигушина“ или „Avodogo“ Потюцкого, книга упоминаемая Пушкиным в „Путешествии в Арзрум“, или „Don Manuel“ анонимного de R. . .) не содержат ничего, чем Пушкин мог бы воспользоваться в „Каменном Госте“.

² Перевод: Это — одно из современных произведений, которое я прочел с наибольшим удовольствием.

³ Имеется некоторая сценическая аналогия между первым актом „Эрнани“ и второй сценой „Каменного Гостя“, но аналогия эта может быть совершенно случайной и сцена у Лауры могла быть задумана до чтения Гюго. О творческом внимании Пушкина к пьесе Гюго в Болдине более свидетельствует совпадение сюжетных положений „Эрнани“ и „Выстрела“ (идея отсроченной мести).

испанца: „я полечу по улицам знакомым, усы плащом закрыв, а брови шляпой“; Булгарин в „Воспоминаниях об Испании“ 1823 г. сообщал: „Наряд испанца составляет короткое полукафтанье, короткое платье, плащ и большая круглая шляпа“. Эго, конечно, общее место, но в „Каменном Госте“ нет ничего сверх этих общих мест. Пушкин избегает характерного для французских романтиков „археологизма“ местного колорита, с обязательным введением историко-бытовых деталей (вроде традиционного указания на монегную систему и денежный курс). Поэтому так неясны указания на время и место. Не только эпоха событий неясна: самое место не достаточно определено. Сперва Пушкин предполагал избрать в качестве места действия Севилью, потому ли, что он знал, что легенда о Дон Хуане связана была с этим городом, потому ли, что Севилья была традиционна в литературе на испанские темы. Но во всяком случае именно с отнесением действия к Севилье связано упоминание Андалузии в стихе 30, как противопоставление местных женщин женщинам той страны, откуда Дон Гуан вернулся. Между тем при обработке Севилья заменена Мадридом. Но Андалузия осталась незамененной.

Неясно также, откуда прибыл Дон Гуан. Указание на ссылку, а не на изгнание заставляет предполагать, что Дон Гуан не покидал испанской территории. При пестроге испанского климата и этнографического состава можно и в пределах Пиренейского полуострова найти место, где небо часто облачно, а женщины отличаются синими глазами и белизною кожи; но в литературном плане это не слишком обычно: описание ссылки ведет нас к более далекому северу. Таким севером могли быть испанские Нидерланды.¹

Такая неясная и неполная обрисовка среды, без достаточных указаний, с недомолвками и нераскрытыми намеками характерна для всех драм 1830 г. в противоположность „Борису Годунову“, явившемуся результатом изучения эпохи и отразившему в себе исторические источники сюжета.

Хотя можно предполагать, что сюжеты драматических сцен и какие-то подготовительные наброски были и до 1830 г., но, повидимому, на окончательную выработку жанра пьес повлиял Барри Корнуол и следовательно главная работа относится всё же к 1830 г. (о том же говорит, как уже упоминалось, стих — пятистопный ямб без цезуры). Следы знакомства с пьесами Корнуола заметны и на „Каменном Госте“. Ср. слова Изабеллы во II сцене драмы „Людвико Сфорца“:

Even I, you see,
Although a widow, not divested of
Her sorrows quite, am here i' the midst
of tears,
To smile, like April, on you...²

Д о н а А н н а
бедная вдова
Всё помню я свою потерю. Слезы
С улыбкою мешаю, как Апрель.

¹ Если правильно это предположение, то позднейшей датой действия пьесы надо считать Утрехтский мир (1713), или, вернее, смерть Карла II (1700).

² Перевод: Вы видите, — я, хоть и вдова, не забывшая вполне своей горести, здесь сквозь слезы улыбаюсь вам как апрель... В принадлежавше м Пушкину издании Галиньяни 1829 г., стр. 6 сочинений Корнуола.

Совпадение это, конечно, не случайно, и оно заставляет признать, что к пребыванию в Болдине относится не только приведение в порядок ранних набросков, но и какая-то несомненная творческая работа, на которую могли оказать влияние, определяющее жанровые и сюжетные особенности произведения, также и поздние впечатления 1829—1830 гг. И в этом отношении обработка серии драматических очерков в год лигатурно-театральной баллины, разыгравшейся по поводу „Эрнани“, чрезвычайно характерна.

Как показывает приведенная выше цитата из IV главы „Евгения Онегина“ (писанной в 1825 г.), Пушкин рассматривал драматический жанр как естественный выход из элегического направления раннего романтизма. Сбросив „элегии венок убогий“, господствовавший как в лирике, так и в поэме („Байроническая поэма“), Пушкин обратился к формам *объективного* творчества, что на практике выразилось сперва в переходе на исторические сюжеты „Бориса Годунова“ и „Полтавы“. Задачи, которые Пушкин ставил перед собой, совпадали с задачами, осуществлявшимися западно-европейскими романтиками, в частности французами, для которых окончательная победа над классиками обуславливалась победой на театральном фронте. И они искали решения в исторической трагедии шекспировского типа. Постановка „Эрнани“ и была такой победой.

Пути Пушкина лишь отчасти находят себе параллель в западно-европейской обстановке, тем не менее создание „маленьких трагедий“, и „Каменного Гостя“ как типичнейшей из них, Пушкин связывал с фактами поисков романтической трагедии на Западе. Связь этого цикла с произведениями Б. Корнуола не является случайным, индивидуальным влиянием. Называя свои „маленькие трагедии“ „драматическими очерками“ и определяя тем же словом произведения Корнуола (письмо Ишимовой 25 января 1837), Пушкин применял этот термин и к другим явлениям западной литературы. По поводу первой книги А. Мюссе, с которой он, повидимому, познакомился до болдинской осени, Пушкин писал: „Драматический очерк *Les Marrons du feu* обещает Франции романтического трагика“. Это жанровое определение „драматический очерк“ показывает, с какими явлениями литературы и с какими задачами связывал Пушкин свои маленькие трагедии. Возможно что испанский колорит „Каменного Гостя“ отчасти переключается с испанскими темами А. Мюссе и Б. Корнуола.

Июльская революция и последовавшие события сняли с очереди вопрос о театральной конкуренции классиков и романтиков. Уже через год В. Гюго писал: „Жалкие слова, вокруг которых разгорались споры, *классик* и *романтик* провалились в пропасть 1830 года“ (Предисловие к „Марион Делорм“). Победа романтиков ликвидировала актуальность театральной борьбы и драма потеряла значение ведущего жанра, уступив прозе господство в литературе.

В своей борьбе с классическим канонам трагедии Пушкин опирался, между прочим, на теорию „безлюбовной трагедии“, восходящую к Вольтеру и обсуждавшуюся в эпоху романтического переосмысления драматургического искусства. В 1829 г. он писал о „Борисе Годунове“: „безлюбовная трагедия манила мое воображение“ (но в „Борисе Годунове“ в нарушение законов, „безлюбовной трагедии“ введена любовь Самозванца к Марине, как движущий мотив

его политического поведения). Характеристика Расина, данная в „Домике в Коломне“ („певец влюбленных женщин и царей“), доказывает, что Пушкин и в Болдине находился под влиянием той же теории, упрекая классиков в обязательности любовной интриги для оправдания поведения героев, в наделении героев любовными томлениями без учета специфических основ характера. Но если в „Скупом Рыцаре“ и в „Моцарте и Сальери“ осуществление принципов безлюбостного развития интриги совершенно ясно, то по отношению к „Каменному Гостю“, где любовь играет такую роль, уместен вопрос, не стоит ли это произведение в противоречии с теоретическими убеждениями Пушкина, и не отказался ли он от намерения преодолеть классическую обязательность любовного развития сюжета. Повидимому, в действительности такого противоречия нет, и „Каменный Гость“ по своей системе не выпадает из общей системы маленьких трагедий. В самом деле, любовь Дон Гуана перестает играть роль традиционной „пружины“ трагической интриги. Движущей силой является не любовь, а чудо со статуей, предопределяющее развязку. Любовные сцены выданы характером доминирующей страсти героя в противоположность механическому введению любовных перипетий в классическом театре. Любовный сюжет „Каменного Гостя“ так же необязателен для общей системы маленьких трагедий, как необязательно для них единство времени, соблюденное в „Моцарте и Сальери“.

Жанр пушкинских драм в сознании автора был театральной, а не книжной драматургией. Как ни противоречат драматические опыты Пушкина сценической практике его времени, он всё же писал для сцены. В этом убеждают его попытки постановки „Моцарта и Сальери“ и „Скупого Рыцаря“. Конечно, для сцены писался и „Каменный Гость“. Сценический неуспех драм Пушкина наводил на мысль, что в самом намерении автора было создание диалогических поэм, пьес для чтения, вроде „Сцены из Фауста“. Это даже усматривали в одной детали: вторая песня Лауры расположена так, что она разрывает стих. При сценическом исполнении ритм разорванного стиха для слушателей утрачивался. Начало стиха отделялось от его конца длительным промежутком и цельность его в исполнении не ощущалась. То же самое было и в „Моцарте и Сальери“ (разрыв стиха исполнением фортепьянных партий в обеих сценах). Между тем, это не послужило препятствием к постановке этой пьесы (правда, следует сказать, что в театральном экземпляре эти стихи изменены¹). Но, повидимому, в этом Пушкин основывался на французской сценической традиции, где разрыв стиха вставным текстом был обычен. Ср., например, разрыв стиха чтением письма в комедии Реньяра „Les Folies amoureuses“, в сцене X третьего акта, или в более близкой по времени комедии Делавиня „L'École des Vieillards“ (акт пятый, сцена V).

Таким образом, Пушкин не нарушал традиций сцены, допускавших эту вольность.²

¹ Ю. А. Нелидов. „Ленинградская Театральная библиотека им. Луначарского“, „Театральное Наследие“, 1934, стр. 26—27.

² Пушкин нигде не дал указаний, что именно поэт Лаура, предоставляя режиссеру вставить соответствующие арии. Это дало поле для догадок. В первый раз эти догадки были высказаны Белинским в его рецензии на 9—11 тома

Литературная обстановка 30-х гг. сложилась так, что решающего боевого значения маленькие трагедии не имели ни в чисто литературном отношении, ни в сценическом. „Каменный Гость“ остался не напечатанным и появился в свет уже после смерти Пушкина.

посмертного издания, появившейся в „Отечественных Записках“ (1841, т. 18, № 8, август): „Странно, что по распоряжению, в котором издатели несколько не виноваты, поэма из «Дон-Хуан», как она названа самим Пушкиным, переименована в «Каменного Гостя»; но еще страннее, что из нее выпущены обе песни, которые поет Лаура: «Ночной зефир струит эфир» и «Я здесь, Инезилья». Второй романс (известный до того лишь как романс М. И. Глинки) Белинский впервые напечатал в данной рецензии (догадка Белинского повторена в ноябрьской книжке „Библиотека для Чтения“ того же 1841 г., в рецензии на те же тома посмертного собрания сочинений Пушкина). Несмотря на категорический тон Белинского его мнение, конечно, только догадка: романс „Ночной зефир“ написан в 1824 г., когда у Пушкина и в замысле не было „Каменного Гостя“, и следовательно, никак не мог быть „песней Лауры“. Повидимому, того же порядка сведениями располагал Белинский и по отношению к романсу „Я здесь, Инезилья“, тогда еще неизданному. Его же он назвал в одиннадцатой статье о Пушкине („Отечественные Записки“, 1846, т. 48, № 10, октябрь), причем в последнем случае уточнил указание тем, что это именно тот романс, о котором Лаура говорит, что его сочинил Дон Гуан. Силой авторитета Белинского мнение о предназначении романса „Я здесь, Инезилья“ для „Каменного Гостя“ задержалось. Анненков писал: „Оба романса Лауры не были написаны Пушкиным, который, вероятно, оставил это до окончания драмы, а пропуски заменил одним словом в скобках: «поет». Но мы имеем положительное убеждение, что романс «Я здесь, Инезилья», написанный вскоре после драмы, назначен был для первой песни Лауры. Вторую песню Лауры Пушкин совсем не написал, но для пополнения этого пробела, если уже допустить какое либо пополнение, чего мы не признаем с своей стороны нужным, можно было бы указать на испанский романс Пушкина 1824 г.:

Ночной зефир

Струит эфир...“ („Сочинения Пушкина“, 1855, т. IV, 481).

Однако Анненков не привел никаких аргументов в пользу своего „положительного убеждения“, являющегося повторением чужих догадок, что вместе с неточностью в датировке первого романса, (написанного 9 октября, т. е. за месяц до окончания драмы), лишает его слова значения обязательного свидетельства. Не подкрепляет вероятности второго предположения и аргумент, выдвинутый в „Сборнике Пушкинского дома на 1923 год“ в связи с опубликованием чернового текста „Испанского романса“, в котором был зачеркнут стих: „На балкон идет Лаура“: «Упоминание имени Лауры как будто подтверждает предположение Белинского и Анненкова о том, что именно свой „Испанский романс“ Пушкин имел в виду для исполнения Лаурою в „Каменном Госте“». Трудно предположить, чтобы в ноябре 1824 г. Пушкин мог думать о Лауре „Каменного Гостя“, а если даже и так, то почему же он устранил это имя — единственную примету, связывавшую романс с драмой? Позднейшие предположения, что к „Каменному Гостю“ мог относиться также романс „Пред испанкой благородной“, также основаны на простой догадке. Можем лишь высказать предположение, что если бы Пушкин предназначал специально для Лауры какие-нибудь романсы, то выбрал бы тему, уместную в устах женщины, не делая уступки концертной практике, когда женщины исполняют романсы, написанные от лица мужчины. Поэтому оба романса, указанные Белинским, повидимому, в песню введены быть не могут; относительно других вещей Пушкина всякие ничем не подкрепленные предположения кажутся праздными.

ПИР ВО ВРЕМЯ ЧУМЫ.

Печатается по альманаху „Альциона“, 1832, стр. 19—32 (цензурное разрешение альманаха 20 ноября 1831 г.), где впервые пьеса была опубликована. Без изменений „Пир во время Чумы“ перепечатан в „Стихотворениях Пушкина“, ч. III (1832 г.), под 1830 годом.

Рукопись, с когорой печаталась пьеса в альманахе, была послана Пушкиным издателю „Альционы“ барону Е. Ф. Розену во второй половине октября или в начале ноября 1831 г., затем долгое время хранилась у Розена, была подарена им в 1858 г. некоему Ф. И. Горохину, переходила по наследству из поколения в поколение и в 1909 г. куплена была А. И. Чаринным (Галкиным), от которого получил ее для использования Д. Соколов.¹ Он дал снимок первых 24 строк пьесы (первая ремарка и 20 строк) из первой речи „молодого человека“ и сообщил некоторые сведения о других местах пьесы, имевших варианты. В настоящий момент это и есть единственное, чем мы располагаем из текстов „Пира во время чумы“ (см. снимок); дата водяного знака рукописи — 1827 г.

Кроме вариантов, засвидетельствованных снимком с этой рукописи и приводимых нами на стр. 309, в гимне Чумы, как указывает Соколов, вместо стиха „Как бодрый вождь ведет сама“ читалось сначала: „Как старый вождь ведет сама“. В песне Председателя, в первой строфе, в первом стихе зима имела эпитет „могучая“ вместо „могущая“ (если здесь нет опечатки в газете или в „Альционе“).

Отправною точкой для работы Пушкина над „Пиром во время чумы“ послужила поэма Джона Вильсона „Чумный город“ (John Wilson, „The City of the Plague“). Эта поэма впервые вышла в свет отдельным изданием в 1816 г. Но вряд ли можно думать, что это издание было в руках Пушкина даже если он и читал критические отзывы о нем в английских журналах. Вероятнее, что Пушкин познакомился с Вильсоном одновременно с тремя другими поэтами — Мильманом, Боульсом и Барри Корнуолом — по сборнику произведений этих четырех поэтов, вышедшему в 1829 г. в Париже в издании Галиньяни („The Poetical Works of Milman, Bowles, Wilson and Barry Cornwall“,

¹ Д. Соколов. „Находка рукописи А. С. Пушкина «Пир во время чумы»“, газета „Раннее Утро“, 1910, № 16, 21 января. См. статью Л. Б. Модзалевского „Исчезнувшая рукопись Пушкина“ („Звенья“, Л., 1934, т. III—IV, стр. 167—172).

Paris, 1829). Этот сборник мог быть получен Пушкиным еще в том же 1829 г. и был с ним осенью 1830 г. в Болдине. К этому времени относятся отражения в творчестве Пушкина его знакомства с Барри Корнуолом и Боульсом.¹ К этому же времени, вероятно, следует отнести и основную работу по „Пиру во время чумы“.

В ранних пушкинских планах „маленьких трагедий“ о „Пире во время чумы“ не упоминается. Он включен только в план, относящийся к 1830 г. Дата „6 ноября“, стоявшая под вышеуказанной единственно известной рукописью „Пира во время чумы“, относится к 6 ноября 1830 г., являясь датой переделки трагедии с неизвестной рукописи, вероятно писанной там же, в Болдине. Из письма к Пушкину Жуковского от второй половины июля 1831 г. из Царского Села известно, что „Пир во время чумы“ в это время был уже в таком виде, что мог быть дан для ознакомления ближайшим друзьям Пушкина. Сам Пушкин не был доволен трагедией. „Напрасно сердиться на Чуму, она едва ли не лучше «Каменного Гостя»“, писал Пушкину Жуковский.

Среди возможных источников „Пира во время чумы“ должна быть названа книга Даниэля Дефо „История великой лондонской чумы 1665 г., содержащая в себе наблюдения и воспоминания о наиболее замечательных событиях как общественной, так и частной жизни, в течение этого ужасного периода; написанная гражданином, который все это время жил в Лондоне“.² Но настоящим источником для „Пира во время чумы“ Пушкину послужил „Чумный город“ Вильсона. Даем из этой поэмы для сравнения заинтересовавшую Пушкина сцену пира (акт I, сцена IV)³ — характернейший образец романтики Джона Вильсона, поэта так называемой „озерной школы“ (корифеями которой были Вордсворт, Кольридж и Саути).

Scene IV.

The Street. — A long table covered with glasses. — A party of young men and women carousing.

Y o u n g m a n .

I rise to give, most noble President,
The memory of a man well known to all,
Who by keen jest, and merry anecdote,

¹ См. статьи Н. В. Яковлева в „Пушкин и его современники“, 1917, вв. XXVIII и XXXVI.

² Библиотека А. С. Пушкина, № 855. „Пушкин и его современники“, в. IX—X и огд. — (De Foe, Daniel). „The history of the great plague in London, in the year 1665, containing observations and memorials of the most remarkable occurrences, both public and private, during that dreadful period, by a citizen, who lived the whole time in London. With an introduction by the rev. H. Stebbing, M. A. author of «Lives of the Italian poets» and c. London. S. a <1722 ?>. — 16^o, 304 стр. Разрезано только введение, — стр. I—XXXII, и стр. 23—36. (Описание Б. Л. Модзалевского).

³ Отрывки из других сцен, относящихся к „Пиру во время чумы“, см. в статье Н. В. Яковлева в „Пушкинском сборнике памяти С. А. Венгерова“. П., 1923 г., стр. 160—170.

Sharp repartee, and humorous remark
Most biting in its solemn gravity,
Much cheer'd our out-door table, and dispell'd
The fogs which this rude visitor the Plague
Oft breathed across the brightest intellect.
But two days past, our ready laughter chased
His various stories; and it cannot be
That we have in our gamesome revelries
Forgotten Harry Wentworth. His chair stands
Empty at your right hand — as if expecting
That jovial wassailer — but he is gone
Into cold narrow quarters. Well, I deem
The grave did never silence with its dust
A tongue more eloquent; but since't is so,
And store of boon companions yet survive,
There is no reason to be sorrowful;
Therefore let us drink unto his memory
With acclamation, and a merry peal
Such as in life he loved.

Master of revels.

'T is the first death
Has been among us, therefore let us drink
His memory in silence.

Young man.

Be it so.

(They all rise and drink their glasses in silence.)

Master of revels.

Sweet Mary Gray! Thou hast a silver voice,
And wildly to thy native melodies
Can tune its flute-like breath — sing us a song,
And let it be, even 'mid our merriment,
Most sad, most slow, that when its music dies
We may address ourselves to revelry
More passionate from the calm, as men leap up
To this world's business from some heavenly dream.

MARY GRAY'S SONG.

I walk'd by mysel'ower the sweet braes o'Yarrow,
When the earth wi'the gowans o'July was drest;
But the sang o'the bonny burn sounded like sorrow
Round ilka house cauld as a last simmer's nest.

I look'd through the lift o'the blue smiling morning,
But never ae wee cloud o'mist could I see
On its way up to heaven, the cottage adorning,
Hanging white ower the green o'its sheltering tree.

By the outside I ken'd that the inn was forsaken,
That nae tread o'footsteps was heard on the floor;
— O loud craw'd the cock whare was nane to awaken,
And the wild-raven croak'd on the seat by the door!

Sic silence — sic lonesomeness, oh, were bewildering!
I heard nae lass singing when herding her sheep;
I met nae bright garlands o'wee rosy children
Dancing on to the school-house just waken'd frae sleep.

I pass'd by the school-house — when strangers were coming,
Whose windows with glad faces seem'd all alive;
Ae moment I hearken'd, but heard nae sweet humming,
For a night o'dark vapour can silence the hive.

I pass'd by the pool where the lasses at daw'ing
Used to bleach their white garments wi'daffin and din;
But the foam in the silence o'nature was fa'ing,
And nae laughing rose loud through the roar of the linn.

I gaed into a small town — when sick o'my roaming —
Whare ance play'd the viol, the tabor, and flute;
'T was the hour loved by Labour, the soft smiling gloaming,
Yet the green round the Cross-stane was empty and mute.

To the yellow-flower'd meadow, and scant rigs o'tillage,
The sheep a'neglected had come frae the glen;
The cushat-dow coo'd in the midst o'the village,
And the swallow had flown to the dwellings o'men!

Sweet Denholm! not thus, when I lived in thy bosom,
Thy heart lay so still the last night o'the week;
Then nane was sae weary that love would nae rouse him,
And Grief gaed to dance with a laugh on his cheek.

Sic thoughts wet my een — as the moonschine was beaming
On the kirk-tower that rose up sae silent and white;
The wan ghastly light on the dial was streaming,
But the still finger tauld not the hour of the night.

The mirk-time pass'd slowly in sighing and weeping,
I waken'd and nature lay silent in mirth;

Ower a'holy Scotland the Sabbath was sleeping,
And Heaven in beauty came down on the earth.

The morning smiled on — but nae kirk-bell was ringing,
Nae plaid or blue bonnet came down frae the hill;
The kirk-door was shut, but nae psalm tune was singing,
And I miss'd the wee voices sae sweet and sae shrill.

I look'd ower the quiet o'Death's empty dwelling,
The lav'rock walk'd mute 'mid the sorrowful scene,
And fifty brown hillocks wi'fresh mould were swelling
Ower the kirk-yard o'Denholm, last simmer sae green.

The infant had died at the breast o'its mither;
The cradle stood still at the mitherless bed;
At play the bairn sunk in the hand o'its brither;
At the fauld on the mountain the shepherd lay dead.

Oh! in spring-time't is eerie, when winter is over,
And birds should be glinting ower forest and lea,
When the lint-white and mavis the yellow leaves cover,
And nae blackbird sings loud frae the tap o'his tree.

But eerier far, when the spring-land rejoices,
And laughs back to heaven with gratitude bright,
To hearken! and naewhere hear sweet human voices!
When man's soul is dark in the season o'light!

M a s t e r o f r e v e l s .

We thank thee, sweet one! for thy mournful song.
It seems, in the olden time, this very Plague
Visited thy hills and valleys, and the voice
Of lamentation wail'd along the streams
That now flow on through their wild paradise,
Murmuring their songs of joys. All that survive
In memory of that melancholy year,
When died so many brave and beautiful,
Are some sweet mournful airs, some shepherd's lay
Most touching in simplicity, and none
Fitter to make one sad amid his mirth
Than the tune yet faintly singing through our souls.

M a r y G r a y .

O! that I ne'er had sung it but at home
Unto my aged parents! to whose ear
Their Mary's tones were always musical.
I hear my own self singing o'er the moor,

Beside my native cottage, — most unlike
The voice which Edward Walsingham has praised.
It is the angel-voice of innocence.

S e c o n d w o m a n .

I thought this cant were out of fashion now.
But it is well: there are some simple souls,
Even yet, who melt at a frail maiden's tears,
And give her credit for sincerity.
She thinks her eyes quite killing while she weeps.
Thought she as well of smiles, her lips would pout
With a perpetual simper. Walsingham
Hath praised these crying beauties of the north,
So whimpering is the fashion. How I hate
The dim dull yellow of that Scottish hair!

M a s t e r o f r e v e l s .

Hush! hush! — is that the sound of wheels I hear?

(The Dead-cart passes by, driven by a Negro.)

Ha! dost thou faint, Louisa! one had thought
That railing tongue bespoke a mannish heart.
But so it ever is. The violent
Are weaker than the mild, and abject fear
Dwells in the heart of passion. Mary Gray,
Throw water on her face. She now revives.

M a r y G r a y .

O sister of my sorrow and my shame!
Lean on my bosom. Sick must be your heart
After a fainting-fit so like to death.

L o u i s a *(recovering)* .

I saw a horrid demon in my dream!
With sable visage and white-glaring eyes,
He beckon'd on me to ascend a cart
Fill'd with dead bodies, muttering all the while
An unknown language of most dreadful sounds.
What matters it? I see it was a dream.
— Pray, did the dead-cart pass?

Y o u n g m a n .

Come, brighten up,

Louisa! Though this street be all our own,
A silent street that we from death have rented,
Where we may hold our orgies undisturb'd,
You know those rumbling wheels are privileged,

And we must bide the nuisance. Walsingham,
To put an end to bickering, and these fits
Of fainting that proceed from female vapours,
Give us a song; — a free and gladsome song;
None of those Scottish ditties framed of sighs,
But a true English Bacchanalian song,
By toper chaunted o'er the flowing bowl.

Master of revels.

I have none such; but I will sing a song
Upon the Plague. I made the words last night,
After we parted: a strange rhyming-fit
Fell on me; 't was the first time in my life.
But you shall have it, though my vile crack'd voice
Won't mend the matter much.

Many voices.

A song on the Plague!
A song on the Plague! Let's have it! bravo! bravo!

SONG.

Two navies meet upon the waves
That round them yawn like op'ning graves;
The battle rages; seaman fall,
And overboard go one and all!
The wounded with the dead are gone;
But Ocean drowns each frantic groan,
And at each plunge into the flood,
Grimly the billow laughs with blood.
— Then, what although our Plague destroy
Seaman and landman, woman, boy?
When the pillow rests beneath the head,
Like sleep he comes, and strikes us dead.
What though into yon Pit we go,
Descending fast, as flakes of snow?
What matters body without breath?
No groan disturbs that hold of death.

Chorus.

Then, leaning on this snow-white breast,
I sing the praises of the Pest!
If me thou wouldst this night destroy
Come, smite me in the arms of Joy.

Two armies meet upon the hill;
They part and all again is still.

No! thrice ten thousand men are lying,
Of cold, and thirst, and hunger dying.
While the wounded soldier rests his head
About to die upon the dead,
What shrieks salute yon dawning light?
'T is Fire that comes to aid the Fight!
— All whom our Plague destroys by day,
His chariot drives by night away;
And sometimes o'er a churchyard wall
His banner hangs, a sable pall!
Where in the light by Hecate shed
With grisly smile he counts the dead,
And piles them up a trophy high
In honour of his victory.

Then, leaning, etc.

King of the aisle! and churchyard cell!
Thy regal robes become thee well.
With yellow spots, like lurid stars
Prophetic of throne-shattering wars,
Bespangled is its night-like gloom,
As it sweeps the cold damp from the tomb;
Thy hand doth grasp no needless dart,
One finger-touch benumbs the heart.
If thy stubborn victim will not die,
Thou roll'st around thy bloodshot eye,
And Madness leaping in his chain
With giant buffet smites the brain,
Or Idiocy with drivelling laugh,
Holds out her strong-grugg'd bowl to'quaff,
And down the drunken wretch doth lie
Unsheeted in the cemetery.

Then, leaning, etc.

Thou! Spirit of the burning breath,
Alone deservest the name of Death!
Hide, Fever! hide thy scarlet brow;
Nine days thou linger'st o'er thy blow,
Till the leech bring water from the spring,
And scare thee off on drenched wing.
Consumption! waste away at will!
In warmer climes thou fail'st to kill,
And rosy Health is laughing loud
As off thou steal'st with empty shroud!
Ha! blundering Palsy! thou art chill!
But half the man is living still;

One arm, one leg, one cheek, one side,
In antic guise thy wrath deride.
But who may 'gainst thy power rebel,
King of the aisle! and churchyard cell!

Then, leaning, etc.

To Thee, o Plague! I pour my song,
Since thou art come I wish thee long!
Thou strikest the lawyer 'mid his lies,
The priest 'mid his hypocrisies,
The miser sickens at his hoard,
And the gold leaps to its rightful lord.
The husband, now no longer tied,
May wed a new and blushing bride,
And many a widow slyly weeps
O'er the grave where her old dotard sleeps,
While love shines through her moisten'd eye
On yon tall stripling gliding by.
'T is ours who bloom in vernal years
To dry the love-sick maiden's tears,
Who turning from the relics cold,
In a new swain forgets the old.

Then, leaning, etc.

Enter an old grey-headed Priest.

P r i e s t.

O impious table! spread by impious hands!
Mocking with feast and song and revelry
The silent air of death that hangs above it,
A canopy more dismal than the Pall!
Amid the churchyard darkness as I stood
Beside a dire interment, circled round
By the white ghastly faces of despair,
That hideous merriment disturb'd the grave,
And with a sacrilegious violence
Shook down the crumbling earth upon the bodies
Of the unsheeted dead. But that the prayers
Of holy age and female piety
Did sanctify that wide and common grave,
I could have thought that hell's exulting fiends
With shouts of devilish laughter dragg'd away
Some hardend'd atheist's soul unto perdition.

S e v e r a l v o i c e s.

How well he talks of hell! Go on, old boy!
The devil pays his tithes — yet he abuses him.

P r i e s t.

Cease I conjure you, by the blessed blood
Of Him who died for us upon the Cross,
These most unnatural orgies. As ye hope
To meet in heaven the soul of them ye loved,
Destroy'd so mournfully before your eyes,
Unto your homes depart.

M a s t e r o f r e v e l s.

Our homes are dull —
And youth loves mirth.

P r i e s t.

O Edward Walsingham!
Art thou that groaning pale-faced man of tears
Who three weeks since knelt by thy mother's corpse,
And kiss'd the solder'd coffin, and leapt down
With rage-like grief into the burial vault,
Crying upon its stone to cover thee
From this dim darken'd world? Would she not weep,
Weep even in heaven, could she behold her son
Presiding o'er unholy revellers,
And turning that sweet voice to frantic songs
That should ascend unto the throne of grace
Mid sob-broken words of prayer!

Y o u n g m a n.

Why! we can pray
Without a priest — pray long and fervently
Over the brimming bowl. Hand him a glass.

M a s t e r o f r e v e l s.

Treat his grey hairs with reverence.

P r i e s t.

Wretched boy!
This white head must not sue to thee in vain!
Come with the guardian of thy infancy,
And by the hymns and psalms of holy men
Lamenting for their sins we will assuage
This fearful mirth akin to agony,
And in its stead, serene as the hush'd face
Of thy dear sainted parent, kindle hope
And heavenly resignation. Come with me.

Y o u n g m a n .

They have a design against the hundredth Psalm.
Oh! Walsingham will murder cruelly
„All people that on earth do dwell,“
Suppose we sing it here — I know the drawl.

M a s t e r o f r e v e l s (*silencing him, and addressing
the Priest*).

Why camest thou hither to disturb me thus?
I may not, must not go! Here am I held
By hopelessness in dark futurity,
By dire remembrance of the past, — by hatred
And deep contempt of my own worthless self, —
By fear and horror of the lifelessness
That reigns throughout my dwelling, — by the new
And frantic love of loud-tongued revelry, —
By the blest poison mantling in this bowl, —
And, help me Heaven! by the soft balmy kisses
Of this lost creature, lost, but beautiful
Even in her sin; nor could my mother's ghost
Frighten me from this fair bosom. 'T is too late!
I hear thy warning voice — I know it strives
To save me from perdition, body and soul.
Beloved old man, go thy way in peace,
But curst be these feet if they do follow thee.

S e v e r a l v o i c e s .

Bravo! bravissimo! Our noble president!
Done with that sermonizing — off — off — off!

P r i e s t .

Matilda's sainted spirit calls on thee!

M a s t e r o f r e v e l s (*starting distractedly from his seat*).

Didst thou not swear, with thy pale wither'd hands
Lifted to Heaven, to let that doleful name
Lie silent in the tomb for evermore?
O that a wall of darkness hid this sight
From her immortal eyes! She, my betrothed,
Once thought my spirit lofty, pure, and free,
And on my bosom felt herself in Heaven.
What am I now? (*looking up*). — O holy child of light,
I see thee sitting where my fallen nature
Can never hope to soar!

F e m a l e v o i c e .

The fit is on him.
Fool! thus to rave about a buried wife!
See! how his eyes are fix'd.

M a s t e r o f r e v e l s .

Most glorious star!
Thou art the spirit of that bright Innocent!
And there thou shinest with upbraiding beauty
On him whose soul hath thrown at last away
Not the hope only but the wish of Heaven.

P r i e s t .

Come, Walsingham!

M a s t e r o f r e v e l s .

O holy father! go.
For mercy's sake, leave me to my despair.

P r i e s t .

Heaven pity my dear son. Farewell! farewell!

(The Priest walks mournfully away.)

Y o u n g m a n .

Sing him another song. See how he turns
His eyes from you far Heaven to Mary's bosom!
The man's in love. Ho! Walsingham! what cheer?

M a s t e r o f r e v e l s (*angrily*).

I hate that Irish slang — it grates my soul!

M a r y G r a y .

O Walsingham! I fear to touch the breast
Where one so pure has lain! Yet turn thine eyes
Towards me, a sinful creature, that thy soul
May lose the sight of that celestial phantom,
Whose beauty is a torment. List to me.

M a s t e r o f r e v e l s .

Here, Mary! with a calm deliberate soul
I swear to love thee! with such love, sweet girl!
As a man sunk in utter wretchedness
May cherish for a daughter of despair.

O maudlin fools! who preach of Chastity,
And call her Queen of Virtues! In the breast
Even of this prostitute (why should I fear
That word of three unmeaning syllables?)
In spite of all that's whisper'd from the grave
I now will seek and seeking I will find
The open-eyed sleep of troubled happiness.

M a r y G r a y.

All names are one to me. I often love
The imprecations of brutality,
Because, with vain contrition for my sins,
I feel that I deserve them all. But thou
Killest me with thy pitying gentleness,
Wasting sweet looks and words of amity,
On a polluted creature drench'd in shame.

Y o u n g m a n.

Had yon old dotard with his surplice on,
Emblem of his pretended sanctity,
And sanctimonious visage common to all
The hipocritic brotherhood of priests,
Staid but a little longer, I had read him
A lecture on the Christian's outward creed.
This is rare season for the jugglery
Of these church-mountebanks!

M a s t e r o f r e v e l s.

Fool! hold thy peace!
Thou in thy heart hast said there is no God.
Yet knowest thyself — a liar.

Y o u n g m a n (*starting up furiously*).

Upon his knees must Edward Walsingham
Implore forgiveness for these villanous words,
Or through his heart this sword will find a passage
Even swifter than the Plague.

M a s t e r o f r e v e l s.

Upon my knees!
Fierce gladiator! dost thou think to daunt me
By that red rapier reeking with the blood
Of nerveless, hot-brain'd, inexperienced boys,
Whom thou hast murder'd? Stand upon thy guard,

And see if all the skill of fencing France,
Or thy Italian practice, cowardly bravo!
Can ward this flash of lightning from thine eyes.

(Enter Frankfort and Wilmot, who rush between them.)

Frankfort.

Madmen! put up your swords. What, Walsingham!
The Captain of the Ocean Queen, engaged
In brawls on shore.

Master of revels.

Ay! 't is a foolish quarrel,
And may have foolish ending. But he speak
With rude licentious tongue irreverently
Of a white head that since my mother's death
Hath been to me the holiest on earth:
And woe to its blasphemer!

Young man *(whispers)*.

St. Martin's Fields,
At twelve o'clock. There is good moonlight for us.

Master of revels.

'Tis a right hour. I'll meet thee at the elm-tree
Named from the royal deer. At twelve o'clock!

(The party breaks up).

What news from sea?

Frankfort.

All well.

Master of revels.

Why look so pale?
Before an action fearless men look pale,
And fling away their smiles; but, once engaged,
They scoff at death with gleesome mockery.
No deck was e'er so strew'd with hideous slaughter,
As the wide floor of this Plague-conquer'd city,
Therefore look up — our colours still are flying —
Will Frankfort strike them?



Контритул книги „The poetical works of Milman, Bowles,
Wilson, and Barry Cornwall“.

Frankfort.

Yes! I am a coward!
I have for hours been wandering through this city,
And now I stand within a little furlong
Of the house that was my mother's. I have linger'd
In places quite remote — have traversed streets
That led not thither — yea! I have turn'd my face
Away from the imaged dwelling of my parent,
Glad to put off the moment that might tell me
That which with agony I long to know.
Besides, mayhap, I am intruding here.
Good evening, Walsingham — to you, fair dames,
Farewell. — Come, Wilmot, o'er yon roof I see
The vane upon the house-top, where —

Walsingham.

Your mother

On Thursday was alive.

Frankfort.

God bless thee, Walsingham!
On Thursday — and 't is yet but Sabbath-night.
She must be living still! Said they that the Plague
Destroys so suddenly? In three small hours?
Three days and nights contain a frig' tful sum
Of fatal hours. The Plague doth ask but three —
She may be sick — dead — buried — and forgotten.

Перевод:

Сцена IV.

Улица. Длинный стол, уставленный стаканами. Компания пирующих молодых мужчин и женщин.

Молодой человек.

Благороднейший председатель, я встаю, чтобы почтить память человека хорошо знакомого всем нам, который острыми шутками и веселыми анекдотами, находчивыми ответами и забавными замечаниями, столь едкими в их торжественной серьезности, сильно оживлял наш уличный стол и разгонял тучи, которые эта суровая гостья — Чума часто навела на самые блестящие умы. Всего два дня тому назад наш дружный хохот встречал его разнообразные рассказы; не может быть, чтобы мы среди наших веселых пирований забыли Гарри Вентворта. Его кресло стоит пустым по правую руку от тебя, как бы

ожидая этого веселого бражника, но он ушел в холодное тесное жилище. Да, я думаю, что никогда еще могила прахом своим не налагала молчания на язык более красноречивый; но раз уже так случилось и все же после него осталось еще много веселых товарищей, то нет причины впадать в уныние; поэтому выпьем в его память под одобрительные возгласы, с веселым шумом, как он любил это при жизни.

Председатель пира.

Это первая смерть, случившаяся среди нас, а потому выпьем в его память в молчании.

Молодой человек.

Пусть будет так.

(Все встанут и осушают свои стаканы в молчании.)

Председатель пира.

Милая Мери Грей! У тебя серебряный голос, и ты умеешь с диким совершенством передавать его флейтоподобными звуками напевы своей родной страны, — спой же нам песню, и пусть она будет среди нашего веселья как можно более унылой и протяжной, чтобы, когда замрут ее звуки, мы с еще большей страстью перешли от тишины к разгулу, подобно тому как люди от какой нибудь небесной грезы внезапно переходят к земным делам.

ПЕСНЯ МЕРИ ГРЕЙ

Я бродила одна по прелестным склонам Яроу, когда земля была покрыта июльской ромашкой; но грусто звучала песня веселого ручейка, и вокруг каждого дома было холодно как в прошлогоднем гнезде.

Я смотрела вверх на голубое улыбающееся утро, но ни одного туманного облачка не поднималось к небу, осеняя домик или белым покровом повиснув над укрывающим его зеленым деревом.

По внешнему виду гостиницы я поняла, что она покинута, что не слышно шагов на полу ее. О, как громко пел петух, когда уже некого было будить, и дикий ворон каркал на лавке у двери.

Как странно было такое молчание, такое одиночество! Не слышно было пения девушки, пасущей своих овец; не встречались мне веселые группы румяных малюток, бегущих в школу, только что пробудившись от сна.

Я прошла мимо школы, окна которой, бывало, когда проходил мимо незнакомец, оживлялись радостными личиками; я прислушалась с минуту, но не доносилось до меня милого жужжания; так темные испарения ночи погружают улей в молчание.

Я прошла мимо пруда, где, бывало, на заре девушки шумно и весело полокали свои белые одежды; а теперь одна пена неслась среди молчания природы, и не доносилось громкого смеха сквозь рев водопада.

Когда мне невольно стало бродить, я пошла в селение, где когда то раздавались звуки скрипки, барабана и флейты, это был любимый час Труда,

ласково улыбающиеся сумерки; но пуста и безмолвна была лужайка вокруг креста.

На луга, покрытые желтыми цветами и на скудно обработанные поля пришли из долины всеми забытые овцы; дикий голубь ворковал среди селения и ласточки улетели к жилищам людей!

— Милый Денгольм! Когда я жила здесь не таким холодным бывало твое сердце в последний вечер недели; тогда никто не был так истомлен, чтобы любовь не могла оживить его и Горе со смехом на лице шло танцевать.

От этих мыслей у меня навертывались слезы на глаза меж тем как луна изливала свои лучи на белую безмолвную колокольню; бледный призрачный свет падал на часы, но неподвижная стрелка не указывала более часа ночи.

Темная ночь медленно протекала во вздохах и слезах; я проснулась — природа была все так же безмолвна и весела. В священной Шотландии дремало воскресенье и Небо во всей красе опускалось на землю.

Улыбнулось утро, но не раздался звон церковного колокола, не спустились с холма ни клетчатый плащ, ни шапочка; церковная дверь была заперта, но не доносилось пения псалмов, и не слышно было юных голосов, таких милых и звонких.

Я взглянула на спокойствие пустынной обители Смерти; жаворонок безмолствовал среди этой грустной картины, и пятьдесят темных свежих могильных насыпей высились на Денгольмском кладбище, которое так зеленело прошлым летом!

Младенец умер на груди у матери, и не качалась колыбель у ее пустой кровати; ребенок во время игры упал на руки своего брата; на горе у овчарни пастух лежал мертвый.

О! как жутко бывает весною, когда зима миновала и пришло время птицам появиться в лесах и на лугах, и когда белая коноплянка и серый дрозд находят желтые листья, и черный дрозд не поет громко с вершины дерева.

Но еще более жутко, когда весенняя земля ликует и весело шлет небу благодарственную улыбку, а ты прислушиваешься — и нигде не слышишь милого голоса людей. Мрачна тогда душа человека в светлую пору весны!

Председатель пира.

Благодарим тебя, милая, за твою жалобную песню. Видно, в былые времена такая же чума посетила твои холмы и долины, и звуки стенований разносились вдоль потоков, бегущих ныне сквозь дикий их рай с песнями радости. Все, что осталось в памяти о том печальном годе, когда умерло столько смелых и прекрасных людей, — это несколько сладостных жалобных напевов, несколько пастьбух песен, столь трогательных в их простоте, — и среди них нет ни одной, способной навеять на человека столько грусти среди его веселья, как эта мелодия, нежно звучащая сейчас в нашей душе.

Мери Грей.

О, если бы я никогда не пела ее иначе как под кровлей моих престарелых родителей, для чьих ушей напевы их Мери были всегда услодой. Мне

кажется, будто я слышу, как пою над болотами близ родного домика, — и голос мой так непохож на тот, который хвалил Эдуард Вальсингам. Это ангельский голос невинности.

В т о р а я ж е н щ и н а.

Я думала, что эта песня теперь не в моде. Но пусть так, есть еще даже теперь простые души, что тают от слез слабой девы и верят ее искренности. Она думает, что взоры ее, когда она плачет, убивают вас на-смерть. Если-б она то же самое думала о своем смехе, ее губы вечно надувались бы от улыбки. Вальсингам хвалил этих плаксивых северных красавиц, видно, хныканье нынче в моде. Как я ненавижу тусклую, скучную желтизну этих шотландских волос!

П р е с е д а т е л ь п и р а.

Тише! Тише! Не стук ли колес я слышу?

(Проезжает телега Мертвых, управляемая негром.)

А, тебе дурно, Луиза! Можно было подумать, что насмешливый язык обличает мужесвенное сердце. Но так всегда: жестокий слабее нежного, и низкий страх живет в душе, томимой страстями. Мери Грей, плесни водою ей в лицо. Вот она оживает.

М е р и Г р е й.

О сестра моей печали и позора! Приляг на грудь мою. Страдать должна душа твоя после обморока столь похожего на смерть.

Л у и з а *(приходя в чувство)*.

Ужасный демон приснился мне! С черным лицом и сверкающими белками глаз, он подал мне знак взойти на телегу, полную мертвыми телами и что-то бормотал при этом на неведомом языке, полным самых ужасных звуков. Но что за беда? Ведь это был лишь сон. — Скажите, проезжала здесь телега мертвых?

М о л о д о й ч е л о в е к.

Полно, развеселись Луиза! Хоть эта улица вся наша, тихая улица, которую мы откупили у смерти, где мы можем без помехи справлять наши оргии, но ты знаешь, эти гремящие колеса вольны всюду появляться, и мы должны сносить это беспокойство. Вальсингам, чтобы положить конец пререканиям и обморокам, происходящим от женской слабости, спой нам песню, — вольную и радостную песню, не из тех шотландских песен, что сотканы из вздохов, но настоящую английскую вакхическую песню, которую поет бражник с полным бокалом в руке.

П р е с е д а т е л ь п и р а.

У меня нет такой песни, но я хочу спеть песню о Чуме. Я подобрал слова прошедшей ночью, после того, как мы расстались: странная охота к стихам напала на меня; это случилось со мною впервые в жизни. Но вы услышите ее хотя мой плохой, охрипший голос не очень поможет делу.

Многие голоса.

Песня о Чуме! Песня о Чуме! Послушаем ее! браво! браво!

ПЕСНЯ

Два флота встретились среди волн, что зияют вокруг них как разверстые могилы; моряки падают и один за другим исчезают за бортом! Раненый гибнет вместе с убитым, но океан поглощает каждый отчаянный стон, и каждое падение в пучину волны встречают свирепым кровавым смехом. — После этого, что за важность, если наша Чума поражает моряка и земледельца, женщину, мальчика? Она приходит, как сон, когда голова наша покоится на подушке, и поражает на смерть. Что за важность, если мы идем в ту вон Яму, падая в нее так же быстро, как хлопья снега? Что до того бездыханному телу? Ни один стон не смутит власть смерти.

Х о р.

И потому, склонясь на эту белоснежную грудь, я пою хвалу Чуме! Если ты хочешь поразить меня этою ночью, то приходи и рази меня в объятьях Веселья.

Две армии встретились на холме; они разошлись, и снова все стихло. Нег трижды десять тысяч человек лежало, умирая от холода, голода и жажды. Когда раненый солдат кладет голову на убитого, готовясь умереть, — что за крики приветствуют новую зарю? То Пожар приходит на помощь Войне! — Всех, кого чума поражает днем, ночью увозит ее телега; и часто на стенах кладбища развевается ее знамя, черная мангия! Там при свете Гекаты она со страшной улыбкой счищает мертвых и громоздит их высоким холмом, как свои победные трофеи.

И потому, склонясь и т. д.

Царица церковных погостов и могил! Как пристали тебе твои царственные одежды! Желтыми пятнами, подобными зловещим звездам, предвестницами войн, потрясающих троны, испещрена их чернота, подобная ночи, когда она сметает холодные испарения могил. Твоя рука не сжимает ненужного оружия, одно прикосновение перста твоего останавливает сердце. Если же твоя упрямая жертва не хочет умирать, то ты грозишь ей своими кровавыми глазами, и Безумие прыгающее на своей цепи, мощным ударом поражает мозг, или Слабоумие с дребезжащим смехом подает чашу крепкой отравы, и опьяненный несчастливец без савана ложится в могилу.

И потому, склонясь и т. д.

Ты, дух палящего дыхания, одна заслуживаешь имени Смерти! Прочь, Лихорадка! скрой свое алое чело! Десять дней ты медлишь со своим ударом, пока врач не принесет ключевой воды и не прогонит тебя, окропив твои крылья. Чахотка! Иссушай сколько хочешь, — в теплом климате ты не можешь убить, и румяное Здоровье громко смеется, когда ты убегаешь с пустым саваном. О, глупый Паралич! холоден ты, но все же половина человека продол-

жает жить! Одна рука, одна нога, одна щека, одна сторона с шутовским кривляньем смеются над твоей яростью. Но кто может противостоять твоей власти, Царица церковных погостов и могил!

И потому, склоняясь и т. д.

Тебе, о Чума, пою я песнь свою! Раз уж ты пришла, я хочу чтобы ты подольше оставалась! Ты разишь судью среди его жи, священника среди его лицемерия. Скупец заболевает среди своих богатств, и золото достается законному владельцу. Супруг, более не связанный, может взять новую стыдливую невесту, и много вдов лицемерно плачут над могилами, где спят их старые чудаки, когда любовь уже светится во влажных взорах, обращенных к высокому юноше, что проходит мимо. Тот наш, кто цветет в весенние свои годы, чтобы осушить слезы влюбленной девушки, кто, отвернувшись от холодных останков, забывает прежнего милого с новым.

И потому, склоняясь и т. д.

(Входит старый седовласый священник.)

Священник.

О, нечестивый стол, накрытый нечестивыми руками! О глумленье пира, песен и разгула над безмолвным воздухом смерти, нависшим над нами — покровом еще более ужасным, чем Саван! Когда я стоял во мраке кладбища при ужасном погребении, окруженный бледными, мрачными, безутешными лицами, это мерзкое веселье тревожило могилу и святотатственным буйством стряхивало сыпучую землю на тела, лишенные савана. Если бы молитвы благочестивых старцев и набожных жен не освящали широкой и общей могилы, я мог бы подумать, что ликующие духи ада со взрывами дьявольского хохота влекут на погибель душу закоренелого безбожника.

Несколько голосов.

Как хорошо он говорит об аде! Валяй дальше, старина! Дьявол исправно платит свою десятину — и все же он поносит его.

Священник.

Заклинаю вас святою кровью распятого за нас на кресте, прекратите эту противоестественную оргию. Если вы надеетесь встретить на небесах души тех, кого вы любили и кто так жалостно погиб на ваших глазах, разойдитеесь по домам.

Председатель пира.

Наши дома печальны. — Юность любит веселье.

Священник.

О, Эдуард Вальсингам! Ты ли тот рыдавший, бледный от горя человек, который три недели тому назад упал на колени перед трупом своей матери,

целовал ее закрытый гроб и рвался, обезумев от горя, в могильный склеп, требуя, чтобы каменные плиты его сокрыли тебя от горестного мрачного мира? Не заплачет ли она, — если даже она на небесах, — увидев сына председателем на пиру нечестивых гуляк, где он распевает этим милым голосом безумные песни, доносящиеся до престола милосердия среди молитв, прерываемых рыданиями!

Молодой человек.

Брось! Мы можем молиться и без священника — молиться долго и усердно с бокалами в руках, полными до краев. Дайте ему стакан.

Председатель пира.

Уважай его седины.

Священник.

Несчастный юноша! Эта седая голова не должна напрасно звать к тебе! Иди к хранителю твоего детства, и гимнами и псалмами благочестивых людей, оплакивающих свои грехи, мы заглушим это ужасное веселье, подобное агонии! и на место его зажжем надежду, ясную как померкнувшее лицо твоей праведницы матери, — и покорность небу. Пойдем со мною.

Молодой человек.

Они что-то задумали насчет сотого псалма. О, Вальсингам жестоко поразит „Всех людей, которые живут на земле . . .“ Давайте, споем его лучше здесь, — я знаю напев.

Председатель пира (*останавливая его и обращаясь к священнику*).

Зачем пришел ты сюда, чтобы меня смущать? Я не могу, не должен уходить! Меня здесь удерживает безнадежность мрачного будущего, ужасные воспоминания прошлого, ненависть и глубокое презрение к своему собственному ничтожеству, страх и ужас перед безжизненностью, которая воцарилась в моем жилище, новая и безумная любовь к шумному веселью, благодагный яд, пенящийся в этом кубке, и — да поможет мне Небо! — нежные, сладостные поцелуи этого погибшего создання, погибшего, но прекрасного в своем грехе. Тень матери не в силах оторвать меня от этой прелестной груди. Слишком поздно! Я слышу твой предостерегающий голос — я знаю, он стремится спасти меня от гибели, — гибели тела и души. Возлюбленный старец, иди с миром своей дорогой, но да будут прокляты мои ноги, если они последуют за тобой.

Многие голоса.

Браво, боависсимо, наш благородный председатель! Довольно проповедей! — Прочь! Прочь! Прочь!

Священник.

Святая душа Матильды взывает к тебе!

Председатель пира (*безотчетно поднимаясь с места*).

Не клялся ли ты, подняв к Небесам свои бледные исхудавшие руки, не тревожить эго горестное имя, чтобы оно навеки осгалось безмолвным в могиле? О если б пелена мрака скрыла эго зрелище от ее бессмертных очей! Она, обрученная со мною, считала некогда мой дух высоким, чистым и свободным и на моей груди чувствовала себя как на небе. Чем сгал я теперь? (*глядя вверх*) о святое дигя свега, я вижу тебя сидящей там, куда падшее существо, как я, не может надеяться вознесгись!

Женский голос.

Он обезумел! Глупец! Так бредить о похороненной жене! Смотрите! Как прикован эго взор!

Председатель пира.

Дивная звезда! Ты — дух эгой свеглой Невинности! Полная прелести и укура, ты озаряешь того, чья душа отбросила в конце в концов, не только надежду на Небо, но и стремленье к нему.

Священник.

Пойдем, Вальсингам.

Председатель пира.

О, Свягой отец, уходи! Во имя милосердия, предоставь меня моему отчаянию.

Священник.

Да сжалигся Небо над тобою, дорогой сын мой! Прощай! Прощай!

(*Священник печально уходит.*)

Молодой человек.

Спой ему другую песню. Смотри, как переводит он взор свой с далекого неба на грудь Мери! Он влюблен! Эй, Вальсингам, не забавно ли эго?

Председатель (*невно*).

Ненавижу я этот ирландский жаргон — с души vorогит.

Мери Грей.

О, Вальсингам, я не смею коснуться груди, где возлежала некогда столь чистая женщина. Но все же обрати свой взор ко мне, грешному созданию, и забудь о небесном видении, красота которого для тебя — мука. Послушай!

Председатель пира.

Да, Мери, с душой спокойной и непреклонной клянусь любить тебя, милая девушка, как только можег любигь дочь отчаяния человек, сделавшийся безгранично несчастным. Глупцы плаксивые — те, что проповедуют Непороч-

ность, зовут ее царицей Добродетелей! На груди этой проститутки (к чему мне бояться этого слова из четырех бессмысленных слогов?), наперекор всему тому, о чем мне шепчет могила, я буду теперь искать — и в поисках своих найду, — грезя с открытыми глазами, — забвение разбитого счастья.

М е р и Г р е й.

Все названия мне безразличны. Нередко я люблю грубые проклятия, ибо, тщетно раскаиваясь в своих грехах, я чувствую, что заслужила их. Ты же убиваешь меня своим ласковым состраданием, расточая нежные взгляды и слова дружбы оскверненному созданию, погрязшему в позоре.

М о л о д о й ч е л о в е к .

Жаль, что не остался с нами подольше тот старый дурень в стихаре, этой эмблеме притворной святости, и с елейной физиономией, присущей всей этой поповской компании, — я прочел бы ему наставление о показном христианстве. На редкость теперь пора для гаерства эгих церковных шарлатанов.

П р е с е д а т е л ь п и р а .

Молчи, глупец! В сердце своем ты сказал: „нет бога“, но знаешь сам, что лжешь.

М о л о д о й ч е л о в е к (*вскакивая в бешенстве*).

На коленях должен Эдвард Вальсингам просить прощенья за свои мерзкие слова, или мой меч проложит себе дорогу сквозь его грудь быстрей чумы.

П р е с е д а т е л ь п и р а .

На коленях! Свирепый гладиатор! Ты думаешь устроишь меня своей красной рапирой, что дымится кровью слабых, вспыльчивых, неопытных юнцов, убитых тобою? Берегись же! Посмотрим, трусливый *bravo*, поможет ли тебе всё твое французское фехтовальное искусство или итальянская сноровка отвратить эту молнию от твоих глаз.

(Входят Франкфорт и Вильмот и бросаются между ними.)

Ф р а н к ф о р т .

Безумцы! Прочь мечи! Как, Вальсингам! На берегу дерется капитан Королевы Океана?

П р е с е д а т е л ь п и р а .

Да, эта ссора глупа и может кончиться глупо. Но его грубый, дерзкий язык непочтительно отозвался о седилах, когорые после смерти матери были для меня самым святым на земле. И горе их хулителю!

М о л о д о й ч е л о в е к (*шопотом*).

На полях св. Мартина, в двенадцать часов. Нам будет светить луна.

Председатель пира.

Подходящий час. Я встречу тебя под вязом, получившим прозвание от королевского оленя. В двенадцать!

(Пирующие расходятся.)

Что на море?

Франкфорт.

Все благополучно.

Председатель пира.

Почему ты так бледен? Перед сраженьем бесстрашные люди бывают бледны и с их уст отлетает улыбка. Но вступив в бой, они полны веселья и насмеваются над смертью. Никакая резня на палубе не сравнится с теми ужасами, какие происходят сейчас на всем пространстве этого города, победенного чумой. Но смотри: наши флаги еще развеваются. Неужели их спустит Франкфорт?

Франкфорт.

Да, я трус! Несколько часов я бродил по городу, а сейчас нахожусь в нескольких ярдах от дома, принадлежавшего моей матери. Я все медлил на далеких окраинах, ходил по улицам, что вели совсем не сюда. Да, я отвращал свои взоры от жилища матери, радуясь, что могу еще отдалить момент, который скажет мне то, что я мучительно стремлюсь узнать. Но я явился сюда, быть может, непрощенным гостем. Прощай, Вальсингам. Привет вам, прекрасные дамы. Пойдем, Вильмот. За той крышей я вижу флюгер над верхушкой дома, где...

Вальсингам.

Ваша мать была жива в четверг.

Франкфорт.

Да благословит тебя бог, Вальсингам! В четверг — а сейчас еще только ночь на воскресенье. Она, должно быть, еще жива! Но говорят, что чума поражает так быстро! В каких-нибудь три часа! Три дня и три ночи — это составляет ужасающее количество роковых часов. Для чумы довольно трех... Она, может быть, заболела... умерла... погребена... и забыта.

Сравнение текстов Вильсона и Пушкина¹ прежде всего позволяет установить, что перевод Пушкина точен и близок к подлиннику, местами же почти подстрочен. Общая тенденция изменений, внесенных Пушкиным, идет в на-

¹ П. В. Анненков, в „Материалах для биографии А. С. Пушкина“, первый произвел сравнение обеих сцен пира во время чумы Пушкина и Вильсона. Это сравнение развивали затем Л. Поливанов, в обширных примечаниях к своему изданию сочинений Пушкина, и К. Арсеньев, в статье перед текстом пьесы („Пушкин“ под ред. С. А. Венгерова, т. III, 1909, стр. 166).

правлении наибольшего лаконизма. Пушкин систематически сокращает подлинник, и, наоборот, от себя не вносит лишнего слова.

Сокращения подлинника у Пушкина весьма разнообразны. Это прежде всего просто пропуски отдельных слов, частей предложений, целых реплик и речей, как по отдельности, так и нескольких подряд. Особенно показательным в этом отношении является перевод второй части сцены, начиная с появления священника после песни Председателя.

В своей покаянной речи Председатель исчисляет мотивы, по которым он остается на пире. У Вильсона каждое из многочисленных дополнений к сказуемому „удержан“ является более распространенным. Вильсон говорит не просто об „отчаянии“, но о „безнадежности мрачного будущего“ („by hopelessness in dark futurity“); не о „воспоминании страшном“, но об „ужасных воспоминаниях прошлого“ („by dire remembrance of the past“); не о „сознании беззакония своего“, но о „ненавистном и глубоком презрении к собственному ничтожеству“ („by hatred and deep contempt of my own worthless self“); не об „ужасе“, но о „страхе и ужасе перед той безжизненностью, которая воцарилась в его жилище“ („by fear and horror of the lifelessness that reigns throughout my dwelling“). И далее, вместо „новости сих бешеных веселий“ в оригинале — „новая и безумная любовь к шумному веселью“ („the new and frantic love of loudtongued revelry“); вместо „благодатного яда этой чаши“ — „благодатный яд, пенящийся в этом кубке“ („the blest poison mantling in this bowl“); вместо „ласк... погибшего, но милого создания“ — „нежные, сладостные поцелуи эгого погибшего создания, погибшего, но прекрасного даже в своем грехе“ („the soft balmy kisses of this lost creature, lost, but beautiful even in her sin“). У Пушкина: „Слышу голос твой, меня зовущий, — признаю усилия меня спасти...“ У Вильсона: спасти „от гибели души и тела“ („to save me from perdition body and soul“). В укоризненных речах Священника, у Вильсона читаем: „молитвы благочестивых старцев“, „взрывы дьявольского хохота“, „ликующие духи ада“. У Пушкина, наоборот, просто „стариков... моления“, просто „смех“, просто „бесы“.

Наряду с сокращениями, Пушкин прибегает к замене прошедшего времени настоящим. Заклиная священника оставить в гробу на век умолкнувшее имя жены, Председатель говорит у Вильсона; „Не клялся ли ты?“ („Didst thou not swear“). Пушкин заменяет прошедшее настоящим, вопросительную форму — повелительной: „Клянись же мне!...“ Слова „Не клялся ли ты“, — звучат как будто Председатель с священником уже имели в прошлом какое-то столкновение, о котором мы между тем ничего не знаем. Неясность устранена Пушкиным. Более глубокий смысл имеет у Пушкина и другая замена прошедшего настоящим: в словах „молодого человека“ о Джаксоне „чи шутки разгоняли мрак, который ныне зараза... насылает на самые блестящие умы“. У Вильсона вместо „ныне насылает“ стоит — „часто навевала“ („oft breathed“). Но воспоминание молодого человека о Джаксоне тогда только и будет не внешне-случайным, но внутренне-необходимым, когда поэт покажет, что присутствие Джаксона не только прежде было нужно пирующим, но и теперь ощущается ими, как живая реальная необходимость. В таком аспекте выдвигается на первое место и личность Вальсингама, как председателя и автора

гимна чуме, как нового вождя пирующих в борьбе с чумой и страхом ее. Когда обморок Луизы произвел на всех пирующих тягостное впечатление, „молодой человек“ обратился именно к Вальсингаму с просьбой спеть „буйную ваххическую песню, рожденную за чашею кипящей.“

Тон пьесы повышен в более мажорный. Очень часто Пушкин берет по сравнению с Вильсоном, более сильное чувство, более высокий предмет. У Вильсона, например, Председатель призывает пирующих после „унылой и протяжной“ песни Мери обратиться к веселью „с еще большей страстью“ („more passionate“). Пушкин говорит — „безумнее“. Когда песня Мери спета и Председатель благодарит ее, Пушкин говорит о „мрачном годе“, — у Вильсона только „печальный“ („melancoly“), и прекрасно передает английское „mirth“: ничто так не печалит нас среди веселий („none fitter to make one sad amid his mirth“). Пушкин берет форму торжественную, соответственно торжественности настроения Председателя. И далее, песня самого Председателя не просто „поется“, как у Вильсона, но „рождена за чашею кипящей“. Как нельзя более приличествует ей и охрипший голос Председателя. У Вильсона Председатель почему-то находит, что его „охрипший голос не очень поможет делу“ („won't mend the matter much“). Пушкинский Председатель предлагает товарищам выслушать даже не песню, но гимн в честь чумы. Этой заменой Пушкин придал трагедии большую глубину и торжественность.

Пушкин поправляет и ошибки Вильсона. Так священник у Вильсона торжественно говорит „о широкой и общей могиле“, не замечая соединения здесь союзом „и“ неоднородных частей. У Пушкина священник говорит просто о „смертной общей яме“. „Возлюбленный старец, иди с миром своей дорогой, но да будут прокляты мои ноги, если они последуют за тобой“, говорит у Вильсона Председатель священнику. Пушкин исправляет: „Но проклят будь, кто за тобой пойдет!“ Вильсон говорит о том, что „тень матери не в силах оторвать его от этой прелестной груди“. В устах любящего сына, каким рисует Вальсингама Вильсон, да еще христианина, только что покавшегося в своем „беззаконии“, — подобное выражение совершенно невозможно. Пушкин передает это так: „Тень матери не вызовет меня отсюда“.

Таковы все э. и мелкие, но многочисленные изменения и поправки, которые Пушкин вносит в оригинал, штрихи, то там, то здесь наносимые и в итоге оживляющие целое.

Образ „задумчивой“ Мери принадлежит Пушкину. Вильсон называет свою Мери — „sweet“. „Sweet“ по английски едва ли не менее выразительно, чем „милая“ по русски.

Размер песни — четырехстопный хорей, строфы по 8 стихов с чередованием рифм по формуле: а, b, а, b, с, d, с, d. Всего стихов $8 \times 5 = 40$. У Вильсона четырехстопный амфибрахий, крайне невыдержанный (точнее говоря — трехдольник шотландских народных песен-баллад); строфы по 4 стиха; рифмы по формуле: а, b, а, b; всего стихов $4 \times 16 = 64$.

Две последние пушкинские строфы по содержанию вполне самостоятельны. В первых трех сходство с английским оригиналом только в том, что и там и тут одинаково, но в выражениях совершенно иных говорится о церкви, школе, ниве и кладбище.

Пушкин сохраняет бранчивые речи Луизы о „крикливых северных красавицах“. Сохраняет слова „молодого человека“ о песне, „грустию шотландской вдохновенной“. Но когда Мэри начинает говорить о своих родимых „бологах“: „I hear my own self singing o'or the moor Beside my native cottage“, — Пушкин опускает эту подробность: „Самой себе я кажется внимаю, Поющей у родимого порога“. Пушкин сохраняет только в самых общих чертах колорит шотландской дикости: „дикий рай“ родной земли Мэри, „дикое совершенство“ ее „унылых“ напевов.

Каждый из положительных героев Вильсона олицетворяет одно какое-либо чувство: священник — христианское милосердие; морской офицер Франкфорт — сыновнюю и брагскую любовь; его товарищ Вильмог — дружбу; невеста Франкфорта, Магдалина, — христианское милосердие, из-за которого забывается даже любовь к жениху; ее служанка-наперсница Изабелла — патриархальную преданность господам. Но у большинства из них есть одна общая черта: чувство страха, потребность борьбы с ним и какое-то наслаждение ужасным, гордость от сознания своей силы и победы.

Борьба со страхом смерти в „Чумном городе“ Вильсона протекает по двум путям: благочестивых дел и нечестивых наслаждений. В монологе священника в последнем, третьем акте, сцене I говорится об „ужасной борьбе с Чумою“, о „решимости отчаяния“, о театрах, рукоплещущих „непристойному шутловству и нечестивому веселью“: „душа в бесконечных попытках победить чуму искусством, талантом, рвением, милосердием и состраданием забывала свои ужасы и часто, казалось, возникала еще более жизненной среди опустошений смерти. Но вскоре благородные души исчезли, никто не мог бы сказать куда, — и город стоял, как осажденная крепость, лишившаяся цвета своих защитников. Тогда чума вновь пошла на приступ, свирепствуя как варвар-победитель, и, потеряв надежду на пощаду, всякий пал ниц, и кто затем подымался, вновь падал на землю в удвоенном мучении“.

Здесь сформулированы и задача борьбы со страхом смерти, и два пути, благочестия и нечестия, и даже перспектива какого-то более высокого духовного состояния, чем в обычной жизни, но здесь на земле. По этой схеме разворачивается действие поэмы.

Франкфорт знает нечто вроде упоения в бою. В окончании сцены пира, отброшенном Пушкиным, Вильсон влагает в уста Франкфорту такие слова: „Почему ты так бледен? Перед сраженьем бесстрашные люди бывают бледны и с их усг сходит улыбка. Но вступив в бой, они полны веселья и насмеваются над смертью“.

Вильмог и Магдалина находят какое-то упоение в дуновении чумы. Наслушавшись страшных рассказов священника, Вильмог говорит: „я чувствую, как все мои страхи за себя, недостойного, исчезают при звуках твоего голоса. . . Я не знаю, почему моя душа так стремится насладиться ужасами — я довольно их видел в прошлую ночь!“ (акт III, сцена I).

Магдалина делает следующее признание посетившему ее во время чумы священнику: „Ты был слишком высокого мнения обо мне — я слаба. . . гораздо слабее многих. . . О греховная гордость! о низкое лицемерие! Я не сознавала вас в глубоком падении своей души“ (акт III, сцена II).

Изабелла, по просьбе Магдалины, поет гимн, в котором между прочим есть строфа: „Эго тело из праха, эго слабое дыхание Чума может скоро уничтожить; мы думаем о тебе (т. е. о боге) и чувствуем в смерти глубокий и полный ужаса восторг!“ (акт II, сцена II).

Здесь различные оттенки одного и того же наслаждения ужасом человечески гордого или христиански-смирненного.

Другой путь борьбы со страхом смерти — путь нечестивых наслаждений. В речи священника сообщается, между прочим, об открытых театрах. Вильсона, повидимому, мало заботит здесь историческая истина (театры были закрыты королевским приказом). Непосредственно вслед за этим священник говорит о бегстве из города короля и знати, т. е. главных потребителей театральных зрелищ. О пирах читаем и до и после той сцены, которая переведена Пушкиным. Непосредственно перед нею происходит разговор Магдалины с Незнакомцем в церкви.¹ Позднее, в простонародной сцене II акта, уличные женщины собираются повеселиться, а мужчины строят планы грабежей домов и даже церквей для добычи денег. В толпе идут толки о различных ужасах и, наконец, какой-то голос восклицает: „Мне любо чувствовать, как волосы встают дыбом на голове до самого корня, а сердце так сильно бьется, что я слышу его стук в своей груди“. Эго напоминает „наслаждение ужасом“.

В свете всего этого легче уяснить первый основной мотив сцены „Пира во время чумы“, в частности, песни Председателя, — мотив борьбы со страхом смерти.

В песнях Председателя у Пушкина и Вильсона формального сходства больше чем в песне Мери: одинаков размер — четырехстопный ямб; одинаково первые два стиха каждой строфы рифмуют между собою. Вильсон продолжает так и далее — в каждой строфе по восемь таких двустушии. Пушкин укорачивает строфу более чем вдвое, разнообразит чередование рифм (а, а, b, c, b, c). Это однообразие формы Вильсона стоит в прямом противоречии с двойственностью содержания.

Председатель у Вильсона несомненно исполнен торжественности, пафоса. Чума у него — царица церковных погостов и могил (собственно, царь — King). Но наряду с этим Вильсон явным образом снижает настроение. Изображая ужасы войны и моря, он восклицает: „После этого, что за важность, если наша Чума поражает моряка и земледельца?“ и т. д. Как будто пирующие уже так свыклись с чумою, что теперь с нею запросто, по домашнему. „Страшно в море тонуть, стать жертвою яростных волн. То ли дело наша чума! Она нисходит на нас как сон, когда голова наша на подушке. — Страшно умирать на поле битвы — всеми покинутому. Чума же заботливо присылает за своей жертвой телегу... Но и для живущих она — желанная гостья. Она изобличает ложь судьбы и попа, отдает золото скупца более достойному обладателю, наконец, дает свободу любви“.

С одной стороны, в Председателе Вильсона живо сознание величия чумы. С другой же, — он непрестанно развенчивает чуму. Его задача — пресечь

¹ См. вышеуказанную статью Н. В. Яковлева в „Пушкинском сборнике памяти С. А. Венгерова“.

споры, положить предел женским обморокам, рассеять мрак страха, насылаемый заразой на умы людей. И он рассуждает: умирающим от чумы — кончина в постели и готовая могила; живущим — свобода и наслаждение. К чему же тогда все страхи? Их не должно быть, а значит и не существует. Такое умо-заключение лежит в основе всей песни Вильсона.

Пушкин поступает как раз наоборот. Его Председатель смотрит прямо в глаза опасности и в борьбе с нею думает обрести свою свободу. От этого его гимн выигрывает в величии и силе, настроение — в глубине и торжественности. Только первые строфы гимна чуме с их призывом: „запремся... от чумы“, „утопим умы“, напоминают еще несколько бегство от чумы у Вильсона. Но истинный смысл их раскрывается в словах об упоении в бою. Их тема — притягательность опасности.

Необходимо различать в сложной теме Пушкина — Вальсингама два мотива: чувственного наслаждения, в сущности случайного (ему нет места „в бою“, и „бездны на краю“, и „в урагане“ и „в океане“), и наслаждения ужасным — центральный пункт темы. У Вильсонова Председателя есть первый мотив: Чума „приходи и рази меня в объятиях веселья“. Но гордого упоения в дуновении чумы, — тщетно было бы искать у него.

Несомненно Пушкин ознакомился в драме Вильсона не только со сценой пира, но внимательным образом проштудировал все три акта. Благодаря этому, он извлек из них все, что могло лечь в основу его песни Вальсингама: гордое наслаждение своим бесстрашием у Франкфорта — Вильмота — Магдалины и даже, может быть, Изабеллы.

Вторая линия борьбы пирующих во время чумы, — это борьба их с богом.

Романтик Вильсон должен был найти в этом благодарную для себя задачу. Он и достигает здесь, большого разнообразия мотивов. Даже в идиллическом описании опустошенного чумою селения — Вильсон не может удержаться от полу-упрека небесам, глухим к страданию и гибели человека. „Что этим сладостным небесам до того, что погибают поклоняющиеся им?...“¹

В самом „Чумном городе“ богоборческая струя проявляется особенно мощно в I действии. Идущим в Лондон друзьям, Франкфурту и Вильмогу, встречается древний старик, бегущий из проклятого богом города. Он живописует в своей речи виденные им ужасы чумы. Но громче всех людских стенаний и плача звучит в его ушах „гнусное богохульство“ (акт I, сцена I). Ср. также гибель от чумы атеиста-астролога (акт I, сцена II). Богоборческие мотивы достигают особой силы в III сцене I акта. Разговор Магдалины и Незнакомца — своего рода пролог к непосредственно следующей затем сцене пира во время чумы. Вильсон говорит здесь о „страшных криках, черной немоте и диком безумии страдания“; об „опьяненных злодеянием богохульниками“; об их „яросном глумлении над Спасителем“, об „адском весельи“ и „холодном ужасе“ их „ужасных оргий“, об их „кошунствах“, о „дьявольском наслаждении греха и соблазна“. В просонародной сцене II акта уличная

¹ См. в сочинениях Вильсона поэму „The desolate village“ („Опустелое селение“). В ней фигурируют девушки Луиза (Bessy Bell) и Мэри (Mary Grey); только здесь они сестры по крови. Выдержки из этой поэмы см. в упомянутой статье в „Пушкинском сборнике памяти С. А. Венгерова“.

женщина рассказывает о гибели своего соблазнителя, подчеркивая — как особо ужасный момент, — кончину на глазах преступника его несчастной жены с криками богоульства на устах. Один из товарищей этой женщины не страшится даже ограбить церковь, и прямо говорит о своем *credo* атеизма („an atheist's creed“) (акт II, сцена III).

В песне Председателя у Вильсона мы находим фразу о „лицемерии попа“. Но главным носителем богоборческого начала в сцене пира является „молодой человек“. Появление священника дает ему повод для многих враждебных выходок. Он насмехается над молитвой, предлагает товарищам помолиться „за полным кубком“, спеть 100-ый псалом, мотив и слова которого „о всех людях, что живут на земле“, ему хорошо известны. Насмехается над самим священником, предлагая ему стакан. Председатель обрывает его. Еще позднее, когда священника давно уже нет, „молодой человек“ разражается филиппикой против всей вообще „братии поповской лицемерной“, яростно атакуя на „церковных шарлатанов“, „фигляров“, „свя.ош“, „дурней в стихарях“. Достаточно враждебно по отношению к священнику настроены и остальные пирующие. Они то гонят его: „Довольно проповедей! Прочь!“, то, наоборот, насмехаясь, просят его поговорить об аде.

Но эта вражда к церкви, к духовенству имеет, конечно, и более глубокий смысл. Его вскрывает нам ответ Вильсонова Председателя на последнюю дерзкую выходку „молодого человека“ по адресу ушедшего священника. „Безумец! В сердце своем ты сказал: нет бога!“, говорит Вальсингам, цитируя псалом 105. Вражда к священнику, служителю бога, есть вражда к самому богу. Естественное продолжение и завершение сцены пира во время чумы — сцена поединка между Вальсингамом и „молодым человеком“ Фицджеральдом, — являет „молодого человека“ уже прямо богоогступником. В ответ на слова Вальсингама о „вечности“, о „божьем доме“ он говорит, что чума показала цену этих бредней, что „они годны только детям да женщинам, чьи слабые сердца не могут жить без религии“. „Тысячи гибнут в ночь, их, как скотов, зарывают, восклицает Фицджеральд, а все мы зовем его господь—отец—свягой, все надеемся воскреснуть и воспарить, как ангелы, во славе к престолу бога! О горькая насмешка“.¹

Пушкин все эти богоборческие черты опускает. У него остаются лишь выпады пирующих прогив священника.

Как будто Пушкин удаляет из своей сцены все осложняющее ее основную тему — страха смерти. Богоборческое значение пира остается на втором плане. Открыто богоборческий смысл песни Председателя приобретает только тогда, когда он упоминает вскользь о возможном бессмертии.²

¹ Перевод сцены поединка на кладбище см. в той же статье Н. В. Яковлева в „Пушкинском сборнике памяти С. А. Венгерова“.

² Это выражение „может-быть“ в сочетании с „бессмертием“, „вечностью“, хотя и в ином смысле, мы дважды находим в то время у Пушкина: во-первых, в сознательной реминисценции самого Пушкина из Рабле: „Le bonheur... c'est un grand *peut-être*, comme le disait Rabelais du paradis ou de l'éternité. Je suis l'Athée du bonheur“, „Счастье... — это великое *«быть-может»*“, как говорил Рабле о рае или о вечной жизни“. „Я атеист в вопросе о счастье“ писал он 5 ноября 1833 г. из Болдина П. А. Осиповой (подчеркнуто самим Пушки-

Григорий. Каземирский. 1838.

Содержание рукописи: 1. Описание
и описание

Каземирский. 1838.

Многократно описывался и известен
в совете советских ученых государственных,
Ученых и их сотрудников, особенно известных
Культурных учреждений и их работ
Которые были в их профессиональных
Самостоятельно и в их учреждениях
И в профессиональных учреждениях, особенно в
Деловых, особенно в ^{деловых} учреждениях
Их культурных учреждений и их работ
Много. Их же в их учреждениях и их работ
Их культурных, деловых и их работ
Которые в их учреждениях и их работ
Их культурных, деловых и их работ
Их культурных, деловых и их работ
Их культурных, деловых и их работ
Их культурных, деловых и их работ
Их культурных, деловых и их работ
Их культурных, деловых и их работ

Первая страница утраченного автографа
„Пира во время чумы“.

Окончание „Пира во время чумы“ необходимо сопоставить с хронологически близким „Героем“ Пушкина. На этот раз воображение нарисовало Пушкину картину чумного лагеря:

Одров я вижу длинный строй,
Лежит на каждом труп живой,
Клейменный мощною Чумою,
Царицею болезней. Он,
Не бранной смертью окружен,
Нахмурясь ходит меж одрами
И холодно руку жмет Чуме
И в погибающем уме
Рождает бодрость... Небесами
Клянусь, кто жизнь свою своей
Играл пред сумрачным Недугом,
Чтоб ободрить угасший взор,
Клянусь, тот будет Небу другом,
Каков бы ни был приговор
Земли слепой.

„Герой“ это — Наполеон в Яффе, параллельно с которым мыслится Николай I в холерной Москве. Холера 1830 года могла послужить внешним поводом к написанию не только „Героя“, но и самого „Пира во время чумы“.

Размер обеих пьес идентичный — четырехстопный ямб; большая свобода в отношении рифм „Героя“ обуславливается отсутствием строфического деления. Один и тот же образ „Чумы-царицы“: „Царица грозная Чума“ и „Чума — Царица болезней“. Как и председатель пира, Герой „жизнью своей играл пред сумрачным Недугом“. Расхождение начинается с момента определения смысла этой „игры“. Герой хочет „ободрить угасший взор“. Он „в погибающем уме рождает бодрость“, т. е. отдает себя на служение другим. Это бросает свет и на окончание „Пира во время чумы“.

У Вальсингама нет ни полного „торжества“, ни полной „безнадежности“. У Вильсона Председатель, обращаясь к священнику, молит: „предоставь моему отчаянию“. Пушкин опускает последние слова. Также опускает он перед тем и ремарку Вильсона, по которой Председатель „безотчетно“ („distractedly“) поднимается с места при напоминании о Матильде. Вальсингам не в полной „безнадежности“. Он все-таки спас себя от страха смерти, хотя и ценой разрыва со старым христианским коллективом, пребывающим в „страхе божием“. И теперь он именно в „глубокой задумчивости“, как заканчивает пьесу Пушкин. Выход из этой задумчивости только в новом бесстрашном служении страдающему и гибнущему человечеству уже не ради высшей санкции, как у священника, а во имя самого этого человечества.

ным); во-вторых, в стихотворении Жозефа Делорма (Сент-Бева) „Самоубийство“, в книге стихотворений этого автора, повидимому, взятой Пушкиным с собою в Болдино (см. статью П. О. Морозова в „Русском Библиофиле“, 1915, кн. VII, стр. 82—89).

⟨РУСАЛКА.⟩

I.

Печатается по беловому автографу Государственной Публичной библиотеки имени В. И. Ленина, № 2376 А (см. ниже стр. 613). Впервые опубликована после смерти Пушкина в „Современнике“ за 1837 г., VI т., стр. 1—32.

Сохранились следующие рукописи пьесы: ¹

1. Черновик начала первой сцены (кончая словами мельника „Пойду тебе готовить угощение“). Находится в тетради Библиотеки им. Ленина № 2371 („Красный альбом“) на лл. 86 (вставка в монолог мельника), 85 об. (начало сцены) 85, 84 об. и 84. Альбом этот служил Пушкину для черновых записей в 1828—1831 гг. Черновик „Русалки“ находится между черновиком „Бесов“ (1830) и текстом прозаического отрывка „На углу маленькой площади“ (1829), что, однако, никаких данных для датировки его не дает, так как альбом заполнялся Пушкиным не в последовательности листов, беспорядочно, то с одной стороны, то с другой.

Черновик написан карандашом и имеет сравнительно мало помарок и перделок. Он воспроизведен в отделе „Другие редакции, планы, варианты“ (стр. 313—316); текст дан в виде сводки с зачеркнутыми вариантами под строкой. Нерифмованные стихи этой сцены написаны почти везде сразу, без затруднений; отдельные выражения или обороты затем подвергались исправлению. Только в трех местах несколько замедлился быстрый, непрерывный ход работы Пушкина: при сочинении стихов 13—14, а также в словах мельника, характеризующих „княжий труд“, и в конце рукописи в репликах мельника, сопровождающих приход князя (соответствующие варианты см. на стр. 313, 315, 316). Кроме того, в начале сцены указана вставка в середину стиха „О свадьбе заговаривать — а если“. Вставка эта записана на предыдущей странице.²

¹ Fac-simile всех рукописей „Русалки“, находящихся в Публичной библиотеке им. Ленина в Москве, изданы в 1906 г. А. де-Бюонкуром: „Фототипические снимки в натуральную величину полной рукописи и черновых листов драмы А. С. Пушкина Русалка. Издание А. де-Бюонкура под редакцией Л. Бельского. Москва“. Автограф первоначальной редакции сцены „Светлица“ воспроизведен цинкографически в книге В. Брюсова „Письма Пушкина и к Пушкину“, М., 1903 и в „Литературной Газете“, 1934, № 151 (467).

²

А пуще
Всего беречь девическую честь
Бесценное сокровище.

Следующим, затем зачеркнутым, наброскам „Она приманка“, „Как яхонт“ в беловом тексте соответствует новый стих:

Она
Что слово — раз упустишь, не воротишь.

Черновой рукописи окончания первой сцены, так же как черновика всей второй сцены — „Княжеский терем“ — не сохранилось.

2. Черновик третьей сцены („Светлица“) и начала четвертой („Днепр. Ночь“: первый монолог и наброски песни русалок). Он находится в „арзрумской“ тетради (Библиотека им. Ленина, № 2382), служившей Пушкину для черновых записей 1829—1830 гг.; отдельные записи в ней сделаны в 1833 и 1835 гг. Черновик написан на лл. 19 об., 20, 20 об., 22, 39 и 40 чернилами, кроме одного из набросков песни русалок (л. 39), написанного карандашом (см. его воспроизведение в отделе „Другие редакции, планы, варианты“, стр. 325—327).

Черновик сцены „Светлица“ отличается обилием поправок и поправок. В начале сцены — монологе княгини было уже написано 18 стихов, когда Пушкин переделал их по-новому (см. оба варианта на стр. 316—317).

Окончив эту сцену (л. 21) и приступив тут же к следующей („Днепр. Ночь.“), Пушкин начал ее сразу монологом князя. Монолог этот был доведен до стиха: „Посыпались, как пепел, на меня“, после чего начала песня русалок. Таким образом, в черновике предполагался несколько иной план сцены, чем в окончательном тексте: помимо иного начала ее (сразу с монолога князя), после приведенных слов князя должно было следовать не появление сумасшедшего мельника, а появление русалок. Позже, отказавшись от этого плана, Пушкин приписал к монологу еще два стиха, за которыми следовало появление мельника:¹

Передо мной стоит он гол и черен
Как дерево проклятое. Что это?

Монолог князя в черновике также испещрен помарками. Конец его особенно много переделывался и исправлялся. Слова „Тропинка тут вилась“ и сл. вписаны после между строками текста; слова „Ах, вот и дуб заветный“ и сл. записаны сбоку страницы.

Черновик песни русалок представляет собой совершенно исчерканные три страницы набросков, где по многу раз повгоряет Пушкин одни и те же образы и обороты. На стр. 321—325 эти наброски воспроизведены в последовательности их возникновения.

Здесь мы находим редкий по своей отчетливости образец работы Пушкина над стихом, над выбором и уточнением образов, подбором звуков и чередования метров. Наброски эти, хотя и доведены местами до окончательного вида, всё же никакой связной сводки не дают и в белой рукописи записаны в несколько иной редакции.

Набросками песни русалок кончается дошедший до нас основной черновик пьесы. Остальные части ее сохранились только в белой рукописи.

3. Кроме основного черновика сохранился черновик начала сцены „Светлица“ в редакции, отличной от окончательной. Он написан народным стихом. Впервые он был напечатан П. И. Бартевым в „Русском Архиве“

¹ Впрочем эта позднейшая приписка могла быть сделана и до перемены плана, и слова князя „Что это“ могли также относиться к появлению русалок.

за 1865 г., стлб. 1530 — 1531, без приведения зачеркнутых вариантов и с рядом мелких ошибок. Примечание указывало, что отрывок „списан с подлинника, хранящегося у А. С. Норова, и обязательно сообщен нам академиком Я. К. Гротом“. К Норову автограф мог попасть от Жуковского, задержавшего у себя ряд автографов Пушкина и раздававшего их друзьям.

Автограф сцены „Светлица“ представлял собой исписанный с двух сторон листок сероватой бумаги верже, с остатками водяного знака (геральдическая лилия и по бокам буквы „У“ и „Ф“). Позже он находился у П. И. Бартенева, варварски обошедшегося с ним. Сперва он отрезал от него клочок, верхнюю часть (закрывающую в себе с одной стороны семь стихов начала, а с другой — пять начальных стихов первой реплики мамки). Клочок этот надолго исчез из научного оборота и был обнаружен лишь в 1934 г. в Нижегородском музее В. И. Нейштадтом, опубликовавшим его (с приложением fac-simile) в „Литературной Газете“ от 12 ноября 1934 г., № 151 (467). Оставшаяся часть листка была, как указано выше, факсимильно воспроизведена в книжке Брюсова. Приложенная к ней транскрипция исправляет ошибочные чтения П. И. Бартенева.

В 1910 г. Бартенева снова отрезал от автографа клочок снизу, заключающий в себе три с половиной стиха — вставку в текст второй реплики княгини: „целый день сидит — Супругив меня“... и т. д. (другая сторона — пустая). Этот клочок Бартенева подарил писателю Б. А. Садовскому, от которого он перешел в 1935 г. в Центральный Литературный музей в Москве. Остальная часть листка в 1925 г. была приобретена у наследников Бартенева Пушкинским Домом Академии Наук, где сейчас и находится.¹

Трудно с уверенностью сказать, что собой представляет редакция этого автографа: есть ли это след замысла Пушкина всю пьесу писать „народным“ стихом, или этот стих предназначался только для данной сцены. Небезусловно также и то, что это — отрывок „первоначальной“, более ранней редакции; возможно предположение, что Пушкин позже переделывал уже готовую сцену, написанную обычным драматическим стихом. Однако, это представляется менее вероятным: некоторые места этой редакции ближе к редакции черновика, чем беловика, чего не было бы, если бы данная редакция была переработкой уже готового, белового текста сцены. Например, стихи:

Уж нет-ли у него зазнобы какой?
Уж нет-ли на меня разлучницы?

ближе к черновой редакции:

Как думаешь, уж нет-ли у него
Какой-нибудь зазнобы тайной, нег-ли
Уж на меня разлучницы лукавой,

чем к беловой:

Как думаешь, уж нет-ли у него
Зазнобы тайной? — Полно, не грехи.

¹ Сравни также статью М. А. Цявловского во второй части приготовленного к печати факсимильного издания рукописной тетради Пушкина „Альбом 1833—1835 гг.“

4. Беловая рукопись „Русалки“ находится в сшитой жандармами тетради Библиотеки им. Ленина № 2376 А и занимает середину этой тетради — лл. 7—18 (лл. 1—6 и 19—24 представляют собой беловую рукопись с поправками „Домика в Коломне“).

Беловик „Русалки“ написан был Пушкиным на шести вложенных один в другой листах белой писчей бумаги без водяных знаков. Драма в рукописи заглавия не имеет и заглавие „Русалка“ дано при первой публикации в „Современнике“. Рукопись была написана, несомненно, в несколько приемов — изменение почерка резко заметно, например, в первой сцене со слов „От сокола не скрыться вороненку“, или с начала последней сцены „Берег“. Общий характер почерка ясный, далее становится более торопливым и небрежным. Основной беловой текст рукописи был покрыт затем новыми исправлениями, местами совершенно испещрившими рукопись. Поправки эти двух слоев: первый сделан чернилами и дает везде законченное чтение; ¹ позднейшие поправки карандашные, не везде доведенные до конца.

В основном тексте „Русалки“ воспроизведен текст рукописи в последней редакции (после карандашной правки). Отдельные отступления от него разобраны ниже. Первоначальные, а также промежуточные чтения даны в отделе „Другие редакции, планы, варианты“ как варианты к отдельным стихам основного текста. В немногих местах, где основной текст явился в результате второго слоя поправок (карандашом), в вариантах дан текст рукописи до карандашных поправок. Эти варианты обозначены буквой К. В сносках буква К отмечает откинутые чтения карандашного слоя.

Беловой текст (до поправок) в тех частях, к которым сохранились черновики, в основном почти полностью повторяет последнее чтение черновика. Изменения в большинстве случаев незначительны: переставлены слова, заменено одно малозначащее слово другим.² Только несколько исправлений имеют более серьезный характер. В первой сцене вставлен новый стих о девической чести (ср. выше, стр. 610), переделано трудно давшееся и в черновике место о „барыше себе иль пользе родным“, и вставлен стих:

Да проста
Не погуби самой себя.

В конце первой сцены пометка: $\frac{27 \text{ апрѣ}}{1832}$

В сцене „Светлица“ — изменений в сравнении с черновиком больше. В первом монологе княгини, в композиции его, Пушкин вернулся к первоначальной отмененной редакции (см. стр. 611), откинув только реплику мамки и слегка видоизменив выражения. Уже переписав с черновика место о дочери мельника, покинутой князем, Пушкин тут же зачеркивает эти восемь с половиной стихов (см. стр. 312—313) и, пропустив реплику мамки о слезах княгини,

¹ Об одном исключении см. ниже, стр. 617.

² Между прочим несколько смягчена шероховатость и грубость речи мельника: вместо „Из волокигы сладить жениха“ — „Уж как нибудь упрочить жениха“; вместо „Да вас обманывать спесивых дур“ — „Да подговаривать вас, бедных дур“.

пишет новый текст, отсутствующий в черновике — слова княгини „Когда б услышал бог мои молитвы“ и т. д.¹ В соответствии с этим и дальнейшие слова мамки о приезде охотников переданы княгине с изменением их текста. Конец сцены в общем совпадает с черновиком.

Переписывая фразу черновика:

И князя вы осмелились оставить
Там одного, —

Пушкин написал „Так одного“. Однако вряд ли можно считать это не очень удачное выражение новым вариантом, а не простой опиской.

Стих 20 этой сцены был начат Пушкиным: „То выехать с охо . . . “Этот вариант в отделе „Другие редакции, планы, варианты“ дан нами в виде полного стиха „То выехать с охотниками в поле“, — потому что так именно звучал этот стих в черновике, откуда списывал свою беловую рукопись Пушкин (см. стр. 317). На том же основании дополнен в выпущенной части этой сцены (см. стр. 313) первоначальный вариант стиха „Но девушка, как слышно, утопилась“ — „Но он ее, узнав тебя, покинул“.

Сцена „Днепр. Ночь“ начинается с песни русалок, которые прячутся, услышав приближение князя, между тем, как в черновике они, наоборот, при нем появлялись из воды. Песня русалок, недоработанная в черновике, здесь написана в редакции, близкой к последней стадии набросков. Ср. начало ее в черновике:

.
Из темной глубины
Мы [тихо] [выплываем]
На теплый свет луны.

В основном слое беловика:

Веселою толпою
Из темной глубины
Мы ночью выплываем
На теплый свет луны.

Монолог князя при списывании был несколько сокращен; выразительнее и проще сделан стих: „Впервые мне, пылая, предалась“; в беловике: „Обняв меня, поникла и умолкла“.

¹ При этом сокращении фразы, начинающейся с середины стиха, остался незаконченным предыдущий стих:

Ну в ком ему найти, как не в тебе,
Сокровища такого?

Пушкин или не заметил этого, или не успел доработать стиха, или же, может быть, сознательно оставил здесь неполный стих (ср. кончающий эту сцену такой же неполный стих „Бегу, мой свет, бегу“, между тем, как в черновике было, повидимому: „Скорей, скорей! — Бегу, бегу, мой свет“).

В этом месте Пушкин сначала пропустил два стиха о „дубе заветном“, и восклицание „Возможно ли?“ относилось к непосредственно предшествовавшим ему словам о „садике“:

Здесь садик был с забором. Неужели
Разросся он кудрявой этой рощей?
Возможно-ли. (*Идет к деревьям, листья сыплется.*)

Приписав внизу два стиха:

Ах вот и дуб заветный, здесь она,
Обняв меня, поникла и умолкла,

Пушкин крестиком указал их место, после слова „рощей“ и, следовательно, перед словами „Возможно ли“, которые потеряли в этом контексте всякий смысл. Если это не простая оплошность Пушкина, то можно было бы думать, что он забыл указать еще одну перестановку: перенесение слова „Возможно ли“ ниже, вслед за ремаркой. Здесь эти слова могли бы относиться к следующему месту:

Возможно-ли? Что это значит? Листья,
Поблекнув вдруг, свернулись и с шумом
Посыпались, как пепел, на меня...

Впрочем, мы не решились внести в наше издание эту конъектуру. В этой же сцене Пушкин хотел особой ремаркой указать появление ловчего с охотниками, но написал только „Лес напо...“ и тотчас зачеркнул написанное. Давая этот вариант в отделе „Другие редакции, планы, варианты“ мы дополнили фразу „Лес наполняется охотниками“, по аналогии с близкой по смыслу ремаркой в сцене „Светлица“: „Двор наполняется охотниками“. Возможно, что это сходство и заставило Пушкина зачеркнуть начатую ремарку.

Два слоя исправлений чернилами и затем карандашом поверх белого текста дают, главным образом, стилистические поправки. Кроме замены одних слов другими, здесь зачеркиваются целиком стихи и двустишия. Так в I сцене после ст. 5 зачеркнуто:

Не баловать излишнею любовью,
Не слишком и суровостью пугать;

после ст. 86:

От ворона не скрыться вороненку,
От глаз любви душе не утаться...

См. также после стихов: 70, 100, 112, 216, 227; в III сцене после ст. 69.

Добавлены новые стихи всего в одном месте, в конце сцены „Днепровское дно“. Первоначальная редакция этого места:

С той поры
Как я во глубине Днепра очнулась
Русалкою холодной и могучей
Я каждый день о мщеньи помышляю
И ныне, кажется, мой час настал.

Эта редакция в два приема (чернильными и карандашными поправками) увеличена на три новых стиха (см. стр. 337—338).

Более значительным переработкам подверглись слова князя о повязке и ожерелье, слова дочери о ребенке и упреки ее отцу; более же всего — обе песни русалок. В первом четверостишии первой песни („Веселую толпою“) изменен метр стиха (вместо трехстопного ямба — двухстопный амфибрахий, как в первых черновых набросках), остальные стихи сильно переработаны. Самое крупное исправление произведено было в сцене „Светлица“: после многочисленных попыток переделать отдельные места, целиком был отброшен весь конец сцены, — эпизод с девушкой под покрывалом, проходящей через комнату.

Некоторые карандашные поправки остались недоведенными до конца. В этих случаях приходилось или, отказавшись от введения в основной текст правки, давать старое чтение или вводить наиболее простые конъектуры. Приведем все эти случаи:

Первоначальный текст ст. 192 первой сцены:

Да кто, скажи, разлучница моя?

Карандашные поправки не дают законченного чтения:

Да кто ж невеста? на кого¹
Он променял меня. Я узнаю²

В „Современнике“ эти стихи были исправлены следующей конъектурой, повторенной в ряде последующих изданий:

Да кто же, кто невеста? На кого
Он променял меня? О, я узнаю

Мы предлагаем другое чтение, более простое и стилистически близкое к остальному тексту: в первом стихе вставку слова „его“, возможно, просто пропущенного Пушкиным „Да кто ж его невеста? На кого“...

Во втором стихе вместо чересчур литературного „о“, не соответствующего складу речи дочери мельника в этой сцене, — слово „уж“, дающее естественное начало следующей за ним угрожающей фразе с ее нагнетательным синтаксисом:

Уж я узнаю —
Я доберусь — я ей скажу злодейке:
Отстань от князя...

В стихах 195—196 (в первоначальном чтении):

Отстань от князя — Видишь две волчихи
Не водятся в одном овраге

двусложное слово „князя“ заменено односложным „нас“ (с нарушением ритма стиха): „Отстань от нас — видишь две волчихи“.

¹ Четыре стопы в пятистопном стихе.

² Не достаёт одного слога.

В „Современнике“ здесь вставлено слово „ты“. „Отстань от нас: гы видишь, две волчихи“ и т. д. Мы сохраняем первоначальное чтение.

В сцене „Княжеский терем“, в ст. 38: „Я знаю кто. Она сюда прокралась“. вторая часть стиха заменена словами „Мельничиха здесь“; „Я знаю кто. Мельничиха здесь“. В „Современнике“ и ряде изданий здесь вставляется слово „Ведь“: „Я знаю кто. Ведь мельничиха здесь“.

Мы не решились ввести эту мало удачную конъектуру и сохранили первоначальное чтение.

В сцене „Днепр. Ночь“ первые четыре стиха песни русалок зачеркнуты. Однако трудно представить себе, что Пушкин решил вовсе откинуть их и начать песню прямо со стихов:

Любо нам порой ночью
Дно речное покидать...

Более вероятно, что зачеркнув это место, он думал продолжать переработку первых четырех стихов, являющихся необходимым началом песни. Вот почему, следуя традиции, мы сохраняем эти стихи в основном тексте. О нашей редакции начала монолога князя в этой сцене будет сказано ниже.

В ст. 32 этой сцены: „Передо мной стоит он гол и черен“, — последнее слово в рукописи написано „чернъ“. Вернее всего видеть здесь описку Пушкина, а не довольно нескладную краткую (субстантивную) форму прилагательного „черный“.

В сцене „Днепровское дно“ карандашные исправления первоначального чтения ст. 36 имеют такой вид:

долгих
прошло 7¹ лет [и]
Я каждый день | о мщеньи помышляю

Черта после слова „день“ указывает на конец стиха, начало которого приписано справа:

Прошло семь долгих лет. Я каждый день.

Следующий стих — „О мщеньи помышляю“ — остался недополненным. Мы сохраняем в основном тексте это чтение (ср. такие же неполные стихи в сцене „Светлица“: „Сокровища такого“ и „Бегу, мой свет, бегу“).

В последней сцене чернильные исправления стихов 6—7 имеют вид:

Здесь некогда [любовь] меня встречала
свободная любовь —
Свободная, [кипящая любовь].

Для избежания в основном тексте стиха с лакуной мы сохранили старое чтение.²

¹ Переделано из „5“.

² Вариант:

Здесь некогда любовь меня встречала,
Свободная, свободная любовь —

невозможен для Пушкина („любовь“ и „свободная“ повторяются по два раза в двух смежных стихах).

II.

Помимо приведенных выше частных исправлений текста „Русалки“, беловая рукопись ее носит следы попытки новой планировки пьесы и в связи с этим более радикальной переработки ее. На последней странице беловой рукописи (тетрадь 2376 А, л. 182) написан следующий план:

Мельник и его дочь
Свадьба
Княгиня и мамка
Русалки
Князь, старик и Русалочка
Охотники

Эта запись не является, конечно, планом, по которому Пушкин писал свою пьесу; он не предшествует ее черновикам, а написан на последней свободной странице ее беловой рукописи, т. е. после того, как весь текст был уже написан. По содержанию своему он также не соответствует нынешней композиции пьесы: три первые названия, правда, соответствуют трем первым сценам драмы: „Берег Днепра“, „Княжеский терем“ и „Светлица“. Сцена же, носящая в плане название „Русалки“, т. е. очевидно „Днепровское дно. Терем русалок“, перенесена здесь на четвертое место, тогда как в пьесе она является пятой. Названию „Князь, старик и Русалочка“ в пьесе соответствуют две различные сцены — „Днепр. Ночь“ и „Берег“. План, таким образом, указывает на замысел Пушкина объединить эти две сцены в одну, очевидно, для большей сжатости драматургического хода драмы, чтобы не повторять аналогичные положения (князь дважды приходит на берег Днепра. . .). Таким образом, по этому плану вслед за сценой „Светлица“ должна была идти сцена „Днепровское дно“, где Русалка дает поручение своей дочери. В следующей, сведенной в одну, сцене князь встречает на берегу Днепра сначала старика, а затем Русалочку.¹ Содержание конца этой сцены неизвестно, так же как и содержание последней, вовсе ненаписанной сцены, носящей в плане название „Охотники“.

Позже Пушкин еще по-новому перепланировал сцены своей пьесы: на беловой ее рукописи у начала сцены „Светлица“ стоит цифра — (II), у сцены „Днепр. Ночь“ — (III) и у сцены „Днепровское дно“ — (I).² Вот порядок сцен по этому последнему плану:

Берег Днепра. Мельница
Княжеский терем

¹ Перестановка сцены „Днепровское дно“ на четвертое место вызвана соединением двух встреч в одной сцене: сцене встречи русалочки с отцом должна предшествовать сцена ее разговора с матерью и поручения.

² Более позднее написание этих цифр в сравнении с приведенным планом бесспорно доказывается видом рукописи: цифры написаны более темными чернилами и гораздо более небрежным почерком, чем весь беловик „Русалки“ и план.

Днепровское дно. Терем русалок
Светлица
Ночь. Днепр + Берег
Охотники¹

В такой последовательности, с одной стороны, мщение Русалки не следует непосредственно за сценой, где она объявляет о готовящейся мести, а отделено от нее сценой „Светлица“, что повышает драматургическую напряженность пьесы; с другой стороны, жалобы и беспокойство княгини непосредственно после сцены с угрозой Русалки становятся оправданнее и художественно более действенными. Наконец, при новом плане вместо соединения в начале всех бытовых сцен и в конце всех фантастических они чередуются одна с другой, что создает большее разнообразие.

Новый план требовал соединения в одну сцен „Днепр. Ночь“ и „Берег“. Пушкин и начал эту работу. При перенесении монолога князя (единственная написанная часть сцены „Берег“) в сцену „Днепр. Ночь“ первые девять стихов („Невольню к этим грустным берегам“ и далее до стихов „И я мог | Так ветренно от счастья отказаться“) свободно переносились туда и оказывались уместными в начале монолога князя — „Знакомые, печальные места“. И действительно, перед этим стихом Пушкин со знаком вставки помечает: „Невольню к этим грустным бер“.² Остальные же семь стихов последнего монолога князя противоречили новому плану, так как в них говорится о вчерашней встрече с мельником (и далее: „Авось опять его сегодня встречу“). Кончатся эти стихи появлением Русалочки и восклицанием князя „Откуда ты прекрасное дитя?“, что должно было перейти в сцену „Днепр. Ночь“. Таким образом, конец монолога требовал переработки, и Пушкин не зачеркивает эти семь стихов, а отчеркивает их сбоку.

Все эти пометы — цифры у заглавия трех сцен, вставка в начале монолога князя в сцене „Днепр. Ночь“ и отчеркнутый конец пьесы — тесно связаны, таким образом, между собой и относятся (как и план) к неосуществленному замыслу переработки пьесы. Вот почему невозможно при издании „Русалки“ пытаться выполнить эти, впрочем, совершенно ясные указания Пушкина: перестановку сцен (что было сделано в одном из изданий одноименника ГИХЛ), включение стихов „Невольню к этим грустным берегам“ и следующих в первый монолог князя (что делается почти во всех изданиях). Все эти изменения имеют смысл только в связи с переработкой сцены „Днепр. Ночь“, с включением в нее встречи с Русалочкой. Этой переработки сам Пушкин не доделал. Поэтому нам приходится давать текст пьесы в редакции до перепланировки, о новом же неосуществленном плане лишь указывать в примечаниях.

¹ Трудно сказать, что могла представлять собой, при крайней сжатости, лаконичности текста „Русалки“, отдельная сцена, озаглавленная „Охотники...“ Не является ли это слово в плане обозначением не особой сцены, а ненаписанного еще окончания сцены „Князь, старик и Русалочка“ — появления охотников, посланных княгиней?

² Связь между этой вставкой и планом подтверждается тем, что они написаны совершенно одинаковым почерком — узким и тонким, несколько отличающимся от почерка всего беловика „Русалки“.

III.

Вопрос о датировке „Русалки“ довольно сложен. Дата в конце первой сцены в белой рукописи — 17 апреля 1832 г. — говорит, в лучшем случае, о том, что вся пьеса была переписана в апреле 1832 г. (если сделать наиболее вероятное предположение, что остальные сцены пьесы были переписаны вскоре после первой). Для времени же сочинения пьесы приходится искать данных в сохранившихся черновиках.

Более отчетлива датировка черновика сцены „Светлица“ и начала сцены „Днепр. Ночь.“ Эгот черновик написан, как сказано выше, в „арзрумской“ тетради (Библиотека им. Ленина, № 2382) среди вещей, относящихся к ноябрю — декабрю 1829 г.

Так, на лл. 15—16, написано стихотворение „Зима. Что делать нам в деревне“ с датой „2 ноября 1829“; на л. 16 об. — „Мороз и солнце . . .“; на листе же 24 написано стихотворение „Поедем, я готов“ с датой „23 дек.“; л. 24 об. — начало IX главы „Евгения Онегина“ („В те дни, когда мне были новы“) с датой „24 дек. 1829“ и т. д. Промежуточные листы между 16 и 24, т. е. между 3 ноября и 23 декабря (среди них и находится черновик „Русалка“ на лл. 19 об. — 22) написаны чернилами двух родов. И по характеру почерка и по цвету чернил одни из текстов, написанных на этих листах, таковы же, как черновики „Зима. Что делать“ и „Мороз и солнце“ (начало ноября), а другие — как „Поедем, я готов“ и „В те дни“ (конец декабря). Вот тексты первого рода (бледные желтоватые чернила): на л. 17 „Зачем, Елена, так пугливо“; на л. 17 об. строфа из „Странствования Онегина“ — („Недавно вместе мы бродили“); на лл. 18—19 — статья „Несколько московских литераторов“, на лл. 19 об.—22 — „Русалка“ и на лл. 22 об.—23 — первые наброски поэмы о Тазите. Тексты, написанные более темными чернилами на л. 17 (нижняя часть страницы — наброски статьи „О некрологии Н. Н. Раевского (напечатана в „Литературной Газете“ в № 1, вышедшем 1 января 1830 г.); на л. 17 об. (нижняя часть страницы) позднейшая переделка строфы „Странствование Онегина“, набросанной выше; на л. 19 (нижняя часть страницы) набросок „О сколько нам открытий чудных“, на л. 23 об. план „В Коломне авант soigée“ и на обрыве между лл. 23 и 24 заметка: „Гете имел большое влияние на Байрона“.

Почти с полной уверенностью можно утверждать, что светлые чернила ближе ко 2 ноября, а темные — к 23 декабря. Черновик „Русалки“ в этой тетради, таким образом, можно датировать безошибочно ноябрем—декабрем 1829 г., и с большой вероятностью точнее — ноябрем.

Наброски песни русалок, написанные отдельно в той же тетради (Библиотека им. Ленина, № 2382) — на л. 39 (карандашом) и на листе 38 об. (чернилами) — могли быть написаны и позже.

Карандашный черновик начала „Русалки“ (Библиотека им. Ленина, № 2371) труднее точно датировать. Он написан на лл. 86 об.—84¹ непосредственно вслед за черновиком повести „На углу маленькой площади . . .“, датируемой обычно 1829 годом, вслед за „Русалкой“ в тетради идет ряд чистых листов

¹ Жандармская нумерация здесь идет с другой стороны тетради.

затем — черновик, стихотворения „Осень“ (1830 г.). Таким образом, черновик „Русалки“ мог быть записан в тетрадь между 1829 и 1830 г., а может быть даже и позже. Эту датировку можно несколько уточнить, применив прием, употребленный Б. В. Томашевским для аналогичной цели в комментарии к „Каменному Гостю“ (см. стр. 555), т. е. обратив внимание на наличие или отсутствие в стихах драмы постоянной цезуры на второй стопе (стихи без постоянной цезуры Пушкин стал писать только начиная с осени 1830 г.). Оказывается, что черновик сцены „Светлица“ и начала сцены „Днепр. Ночь“, который по его положению в тетради датирован нами ноябрем 1829 г., написан со строгим соблюдением классической цезуры (что и следовало ожидать). При переделке (и частичной доработке) этих мест в 1832 г. шесть стихов в новой редакции оказались бесцезурными, в остальных же Пушкин сохранил их цезуру. Что касается черновика начала первой сцены, то он писался сразу без соблюдения цезуры: из общего количества 62 стихов — 23 стиха без цезуры, т. е. 37% (обычный процент таких стихов в произведениях Пушкина, начиная с 1830 г.: 35—45%). Таким образом, оказывается, что первая сцена драмы написана позже сцены „Светлица“ и начала сцены „Днепр. Ночь“ и не раньше осени 1830 г.

Мы видели, что, переделывая в 1832 г. черновики „Русалки“, Пушкин не вносил очень крупных изменений в текст их и, в частности, оставил почти неприкосновенным цезурный строй стихов, написанных в 1829 г. Это дает повод предположить, что и в других частях беловика (от которых не сохранилось черновиков) Пушкин не производил специальной переработки цезурных стихов в бесцезурные. А между тем и во всех остальных частях „Русалки“ мы находим бесцезурные стихи в проценте, нормальном для стиха Пушкина 1830-х гг., от 31 до 40%.¹ Только один кусок первой сцены, 42 стиха (от стиха „Разлука нам судьбою суждена“ до стиха „... но дело обошлось | Довольно тихо“) поражает обилием цезурованных стихов: бесцезурных среди них всего 6 (т. е. 13%). Не лишено вероятия предположение, что, наряду с вышесказанными сценами („Светлица“ и „Днепр. Ночь“), и этот кусок был также написан раньше, до осени 1830 г.

Таким образом, наиболее ранними частями „Русалки“ следует считать сцену „Светлица“ и начало сцены „Днепр. Ночь“, а также, может быть, кусок первой сцены (1829—1830 гг.). Остальные же части „Русалки“ написаны, по видимому, позже. Крайние их даты: осень 1830 г. — апрель 1832 (когда драма была переписана набело).

IV.

По времени написания и по общему характеру „Русалка“ примыкает к группе „маленьких трагедий“ Пушкина.

Она относится к ним и по своему строению и даже по размерам: в написанных Пушкиным пяти сценах и начале шестой 380 стихов, не дописано

¹ В I сцене (исключив кусок в середине ее в 42 стиха, см. ниже) — 39%, во II — 39%, во второй части IV — 40%, в V — в первой редакции беловика, до поправок — 31% (после поправок — 25%) и в VI — 38%.

около двух сцен; вся драма, таким образом, не выходила бы за пределы 500 стихов или немного больше; так и в „Каменном Госте“ 542 стиха (ср. с этим свыше 1500 стихов в „Борисе Годунове“).

Особенностью „Русалки“ по сравнению с остальными „маленькими трагедиями“ является ее русский и притом „народный“ характер. Она примыкает в этом отношении к ряду произведений начала 30-х гг., где Пушкиным использованы фольклорные мотивы. Интерес к фольклору у Пушкина усиливается с середины 20-х гг. Он пишет „простонародную сказку“ „Жених“, обрабатывает и готовит для печати „Песни о Стеньке Разине“, набрасывает в своих тетрадях конспекты слышанных им сказок, собирает народные песни, думая издавать их вместе с Соболевским. В то же время он сам пробует ряд подражаний стилю народной поэзии („Только что на проталинах весенних“, „Всем красны боярские конюшни“, сказка о медведице и др.). Эти опыты Пушкина сильно отличаются от песен Дельвига, а раньше — Мерзлякова и др., продолжавших в этом отношении традицию XVIII в. (Сумароков) и стремившихся до известной степени „облагородить“ народную поэзию. Их народные песни были похожи на сентиментальные романсы, а крестьяне в них превращены были в благопристойных и благополучных пейзажей. Пушкин старательно изучал народную песню и сказку, он стремился передать ее во всей ее яркости и порою грубости. Это стремление соответствовало общей тенденции его творчества того же времени. Он сознательно отталкивался от стиля эпигонов карамзинизма, с их мелкостью содержания, интимностью и салонной выложенностью формы. Это была поэзия узкого круга европеизированного дворянства, слегка фрондирующего своим пренебрежением к политическим и общественным темам, составлявших содержание од, поэм, классических трагедий. Их салонный, приспособленный для „любезных читательниц“ стиль резко осуждал декабрист Кюхельбекер: „Из слова русского богатого и мощного, писал он, сияется извлечь небольшой, благопристойный, приторный искусственно тощий, приспособленный для немногих язык, un petit jargon de coterie“¹. Пушкин искал более широкой социальной базы для своего творчества. В согласии со складывающимися его социально-историческими убеждениями о дворянстве как о сословии, являющемся лучшим, наиболее просвещенным представителем народа, его „мощным защитником“, „близким и непосредственным к властям предстателем“ — он стремился и свою поэзию сделать выразительницей общенародных, а не узко классовых тенденций. Он хотел овладеть и стихией народной поэзии, ввести и ее в русло своего творчества.

К началу 30-х гг. Пушкин, видимо, считал, что подготовка его в этой области кончилась; он выступает как мастер, вполне владеющий „народным стилем“. Передавая П. В. Киреевскому записанные им песни, он предлагает ему угадать среди подлинных написанную им самим. В 1831 г. он пишет две сказки „О царе Салтане“ и „О Балде“ (первую начав еще в 1828 г.). Для „Сказки о царе Салтане“ он сохраняет форму литературного стиха (четырёхстопного хоря). „Балду“ пишет стихом рашеника или подписей к лубочным картинкам. В 1832—1833 гг. написаны „Песни западных славян“, в 1833 г. — „Сказка

¹ Т. е. кружковой жаргон.

о мертвой царевне“ и „О рыбаке и рыбке“, в 1834 г. — „О золотом пегушке“.

„Русалка“, написанная как раз в эти годы (1829—1832 гг.), является среди этих фольклорных произведений Пушкина своеобразной попыткой создать наряду с „простонародными сказками“ (как их понимал Пушкин) и „простонародную драму“.

V.

К фольклорному материалу Пушкин относился не как ученый фольклорист. Он не делал большого различия между подлинно-народным устным творчеством и книжной, псевдонародной и лубочной литературой. Он черпал в своих произведениях одинаково из того и другого источника. Он шел и дальше в этом отношении: зная о международном характере многих фольклорных мотивов, сюжетов, персонажей, он считал себя вправе не ограничиваться только русским материалом.¹ Тему „Сказки о рыбаке и рыбке“ он заимствует из сказок братьев Гримм, „Золотого пегушка“ из сатирической повести Ирвинга, сербские песни воспроизводит по французской подделке Мериме. Во всех этих случаях задачей своей он ставил подвергнуть этот чужеродный материал такой обработке, которая приблизила бы его к стилю русского (или сербского) народного творчества. Пушкин шел здесь по тому же пути, по которому шли безымянные создатели народного эпоса — сказочного и песенного, усвоивавшие русскому фольклору разнообразный западноевропейский и восточный материал.

В основе „Русалки“ также лежит иностранный источник, указанный впервые И. Н. Ждановым. Это волшебная комическая опера венского драматурга Генслера (Karl Friedrich Hensler) „Дунайская фея“ („Das Donauweibchen“), точнее не сама эта опера, а ее русская переделка.²

Самая популярная из многочисленных пьес этого поэта и театрального директора, опера „Das Donauweibchen“ обошла все немецкие сцены и давалась с постоянным успехом в течение ряда десятилетий. Сначала она состояла из двух частей (отдельных трехактных пьес)³ и позже в 1803 г. Генслер написал третью — под заглавием „Дунайская нимфа“ („Die Nymphe der Donau“). Все части „Donauweibchen“ ставились и в России (на немецком языке).⁴

В 1803 г. театральный переводчик Н. Краснопольский переделал первую часть „Donauweibchen“ для русского театра под названием „Русалка“. В 1804 г. он переделал и вторую часть („Днепровская Русалка“, часть II), а в следующем — и „Die Nymphe der Donau“ („Леста, днепровская русалка“, часть III). В виду громадного успеха этих опер, а также вследствие того, что и в третьей

¹ Ср. М. Азадовский, „Арина Родионовна и братья Гримм“, „Литературный Ленинград“, от 26 ноября 1934 г.

² См. И. Н. Жданов, „«Русалка» Пушкина и «Das Donauweibchen» Генслера“, „Памяти Пушкина“, „Сб. статей СПб. университета“, 1900 г., а также соч. И. Н. Жданова, т. II.

³ Первая часть впервые напечатана в 1792 г., вторая — в 1798 г.

⁴ О постановках этих опер см., напр., С. П. Жихарев, „Записки современника“, ч. I—II, М., 1934, по указателю на слово „Русалка“.

части сюжет оперы еще не был исчерпан, князь А. А. Шаховской написал четвертую часть под заглавием „Русалка, часть четвертая.“

П. Н. Арапов в „Летописи русского театра“ рассказывает об успехе переделок Краснопольского: „Опера Русалка, несмотря на всю нелепость своего содержания, произвела фурор, и в Петербурге только и говорили, что о ней и пели повсюду из нее арии и куплеты: «Приди в чертог ко мне златой!», «Мужчины на свете как мухи к нам льнут» и «Вы к нам верность никогда не хотите сохранить». Эти арии были в большой моде...“¹

„Русалка“ стала популярнейшей оперой и много лет не сходила со сцены. Ее арии и хоры вошли во все песенники.

В „Евгении Онегине“ (II глава, XII строфа) упоминается одна из арий этой оперы:

... И запишит она (бог мой!):
„Приди в чертог ко мне златой“.

В примечании Пушкин указывает: „Из первой части Днепровской Русалки“ немецкую пьесу Генслера Пушкин вряд ли знал. „Русалка“ же Краснопольского, конечно, была ему хорошо известна. В библиотеке Пушкина есть три части „Днепровской Русалки“.

Вот вкратце содержание этой „тетралогии“. В первой части полоцкий князь Видостан собирается жениться на черниговской княжне Милославе. Во время его охоты в лесу будущего тестя ему является Леста, днепровская русалка, сначала одна, а затем с маленькой дочкой, Лидой, и открывает ему, что она и была той крестьянской девушкой, в хижине которой пять лет назад он провел ночь, укрываясь от бури, и что Лида — их дочь. Князь сначала смущен и испуган, а затем прежняя любовь всё больше начинает пробуждаться в нем, борясь с его любовью к Милославе. Леста не хочет препятствовать его свадьбе, но требует, чтобы он три дня в году проводил с нею. Князь не решается изменить своей невесте. Леста берет с него клятву никому не открывать их связи и происхождения Лиды. В течение пьесы она производит всякие чудеса и превращения, то пугая, то успокаивая князя, его невесту и остальных действующих лиц. Под видом „прародительницы Милославовой“ она предсказывает Милославе счастливую жизнь с князем, берет с нее обещание взять на воспитание Лиду и требует клятвы молчать об этом. В конце пьесы она является на свадебный пир в виде молдаванской певицы, поет песню, танцует с Видостаном, превращает вино в кубке в огненный фонтан и, в заключение, „снимает с головы Милославы свадебный венец“ и, „проваливается с Видостаном сквозь землю“, оставив окружающих в „страхе и ужасе“. Затем „театр изменяется и представляет хрустальные чертоги Русалки на дне Днепра. Леста на возвышенном троне. Видостан перед нею на коленях. По сторонам стоят с розовыми гиляндами русалки, держащие над любовниками розовые венки“. Пьеса заканчивается хором русалок и балетом.

В пьесе три действия и тринадцать картин. Главное действующее лицо — Леста — в течение пьесы является в разных видах: русалки, старухи, барыни,

¹ П. Н. Арапов. „Летопись русского театра“, СПб., 1861, стр. 164.

„прародительницы Милославовой“, садовницы, витязя Пламида, мельничихи, пустыннощицы, „прелестной крестьянки“, путешественницы и „модаванки с бандурою“. Почти столько же превращений и у Лиды. В пьесе действует невеста князя и ее отец со своими слугами, двое злодеев — Пламид, влюбленный в Милославу, и Зломира, влюбленная в Видостана, которые стремятся разрушить гогающийся брак, в чем им противодействует Леста; комические персонажи пьесы — конюший Видостана — Тарабар, мамка Милославы, старуха Ратима, преследующая своей любовью Тарабара, и старик певец и краевич отца невесты Славомысла — Кифар. Комические сцены все время чередуются с серьезными. Чудеса и превращения происходят в каждой сцене.

Вторая часть, также состоящая из трех действий (тринадцать картин), непосредственно примыкает к концу первой части. Видостан возвращен на свадебный пир, который продолжается. Является Леста в виде безобразной нищей и дарит князю пару голубей, которых он должен хранить под страхом большого несчастья. Голубей поручают Тарабару. Лиду берет на воспитание молодая княгиня, и Леста под видом дочери мельника нанимается к ней в няньки. Князь то тоскует по Русалке и ищет новых свиданий с ней, то мучается угрызениями совести и хочет порвать с Лестой навсегда. Милослава страдает от холодности мужа. Ей доносят о связи Видостана с Русалкой и о том, что Лида его дочь. Терзаемый угрызениями совести и под давлением просьб и молений жены, он признается ей во всем, и она, в свою очередь, рассказывает ему о явлении ей Русалки в виде „прародительницы“. Обе клятвы нарушены. Между тем Тарабар выпустил на волю голубей. При ударах грома является Леста и угрожает мщением. Видостан, придя на берег Днепра, отрывается от своей связи и бросает в Днепр заветный перстень. Леста в наказание похищает в свое подводное царство Милославу. Отец ее и Видостан на коленях умоляют ее жалиться, и Русалка прощает князя, обещая вернуть ему его жену в своем царстве, где „брак их должен вторично торжествоваться“. Действие заканчивается опять в чертогах Русалки, где князь получает обратно свою жену, а Тарабар, по приказу Лесты, должен жениться на старухе — мамке Ратиме. Кончается пьеса балетом и хором, прославляющим Русалку. Как и в первой части — основное действие всё время перемежается с комическими шутовскими сценами Тарабара, Кифара и Ратимы.

В третьей части (три действия — десять картин) роль Лесты несколько изменена. Это уже не шаловливая русалка, играющая людьми. Здесь она является строгой блюстительницей брака. Видостан, через год после событий второй части и после года счастливой жизни с женой, снова поселяется с ней у берега Днепра — и снова начинаются его мучения. Он охладил к жене, три дня ходит по берегу и ищет свою Лесту. Она является к нему, признается, что любит его, но отвергает его любовь и обещает, что после испытаний он снова будет счастлив со своей женой. Между тем князя ждут домой. Милослава в отчаянии. Приезжает ее отец Славомысл. Злодеи Пламид и Зломира, преступные чувства которых не уменьшились, стараются вооружить Славомысла и Милославу против Видостана. Происходит ссора князя с тестем, чуть не кончающаяся поединком, предотвращенным привидением предка Видостана. Между тем Леста, явившаяся к Милославе под видом молодого

дитязя, возбуждает у Видостана чувство ревности. Он подозревает измену жены и, когда он хочет поразить мечом мнимого князя, Леста превращается снова в Русалку и похищает Милославу в свое царство в наказание Видостану за его неверность. Когда он раскается и снова пожелает обладать женою, он сможет получить ее. В конце пьесы снова чертоги Русадки. Милослава в объятиях Лесты. Видостан, отделенный от них огненной рекой, на коленях восклицает: „Милослава, любезная супруга!“

В четвертой части, написанной кн. А. А. Шаховским (три действия и девять картин) большинство сцен посвящено Тарабару, его шутовствам и превращениям. Основная линия сюжета отведена на второй план. Леста, чтобы испытать князя, поручила своему подвластному духу принять вид волшебника Змяяда, который стережет в своем замке Милославу и добивается ее любви, а сама под видом волшебницы Честаны, ободряет Видостана, разыскивающего свою супругу. Видостан раскаялся в своей измене и тоскует по Милославе. Он сражается со Змяядом, оказывается побежден и заточен в пещере Змяяда, прикованный к столбу. Ведомый Лестой Тарабар освобождает его и передает ему волшебный меч, которым он убивает великана Змяяда. Леста соединяет счастливых супругов.

Весь сюжет этой оперы (или цикла опер) представляет собой лишь повод, во-первых, для демонстрации грандиозного зрелища всяческих театральных чудес и, во-вторых, для показа во всем блеске искусства примадонны, исполняющей роль Лесты, которая должна по ходу пьесы петь, танцевать, вести и комические и серьезные сцены, менять свой вид и костюм много раз в течение пьесы. Большое место в опере занимают также шутовские сцены комических персонажей. Основная же линия сюжета (любовь и терзания князя и Милославы), как и во всех пьесах подобного типа, имеет лишь второстепенное значение, и соответствующие персонажи (князь, Милослава и более мелкие) — бледны и незначительны.

VI.

Связь пушкинской „Русалки“ с „Днепровской Русадкой“ и зависимость Пушкина от Генслера — Краснопольского несомненна. Эта зависимость была совершенно ясна современникам Пушкина, хорошо знавшим „Днепровскую Русалку“. Так П. А. Катенин в своих воспоминаниях о Пушкине прямо указывает, что „Русалка“ Пушкина является переделкой известной оперы.¹ Даже позже, в 1850-х гг., когда впервые появилась на сцене опера Даргомыжского „Русалка“, написанная на сюжет Пушкина, старые театралы вспоминали в связи с ней оперу Краснопольского, полагая, что именно ее переделал Даргомыжский. „Мне случилось слышать, — писал известный критик А. Н. Серов, — как один господин уверял другого, что А. С. Даргомыжский именно переделал прежнюю «Русалку». Тоже, говорит, киевский князь, русалка влюблена в него, посылает за ним дочку, поет: «приди в чертог ко мне златой» и заманивает

¹ „Основа «Русалки» почти та же, что в известной волшебной опере, переведенной с немецкого“ („Воспоминания П. А. Катенина о Пушкине“, „Литературное Наследство“, 1934, № 16—18, стр. 641).

его наконец в свое царство. Всё это как было прежде" (А. Н. Серов. „Русалка“, опера А. С. Даргомыжского, „Музыкальный и Театральный Вестник“, 1856, № 39, стр. 699).

Это на первый взгляд странное обращение Пушкина к сюжету не имеющей никакого литературного достоинства комической оперы связано, по нашему мнению, с общим методом его в работе над „народными“ произведениями.

Можно думать, что Пушкин, вставший во второй половине 20-х гг. на путь своеобразного соревнования с творцами „мировых образов“ в западноевропейской литературе (Фауста, Скупого, Дон Жуана), хотел и здесь дать свой вариант широко распространенного в тогдашней литературе сюжета и образа Русалки („Рыбак“ Гете, „Ундина“ Ламот-Фуке, „Свитезянка“¹ и „Рыбка“ Мицкевича и много других). В пьесе Краснопольского Пушкин нашел обширный сырой материал, в том числе основную ситуацию, привлекающую его: князь, охладевший к своей молодой жене и возвращающийся к старой любви. Здесь не приходится говорить о „влиянии“ на Пушкина оперы „Днепровская Русалка“, Пушкин вполне сознательно и открыто использовал нужные ему моменты хорошо известного всем в то время произведения,² подобно тому как Гете в „Фаусте“ воспроизвел схему народной кукольной комедии. Возможно, что „романтически-комическая народная сказка“ Генслера — Краснопольского (таков ее немецкий подзаголовок — „romantisch-komisches Volksmärchen“), как материал для „народной“ пьесы, казался Пушкину столь же пригодным, как псевдонародный „Бова“ или „Звездочет“ Ирвинга.

Пушкин перенес в свою пьесу из „Днепровской Русалки“ ряд действующих лиц и ряд положений. Князь, когда-то соблазнивший крестьянскую девушку, оказывающуюся царицей русалок (у Краснопольского эта девушка была русалкой уже раньше — у Пушкина она становится русалкой, бросившись в воду, оставленная князем); он женится на другой; во время свадебного пира является Русалка и производит смятение. Князь охладевает к жене, которая мучается его холодностью и беспокоится о его безопасности, между тем как князь развлекается охотой и ищет на месте прежних свиданий (на берегу Днепра) встреч со своей прежней возлюбленной. Русалочка — дочка князя и Русалки играет роль в заманивании князя. Такова та схема, которую Пушкин заимствовал целиком вместе с действующими лицами из „Днепровской Русалки“. Оттуда же перешли и некоторые второстепенные персонажи: мамка княгини,

¹ И. Н. Жданов в цитированной статье указывает в русской литературе конца 20-х — начала 30-х гг. стихотворение А. Н. Журавлева „Русалки“ (1827), рассказ Порфирия Байского (О. Сомова) „Русалка“. Малороссийское предание“ (1829), стихи Н. Маркевича „Солнце утопленников“ и „Русалки“ и, наконец, „Майскую ночь или утопленницу“ Гоголя (1831). К. Н. Батюшков также задумывал в 1817 г. писать поэму „Русалка“. Сохранившийся план показывает несомненную связь ее с „Русалкой“ Генслера — Краснопольского. Оттуда же взято и имя Русалки — Лида (см. соч. К. Н. Батюшкова, изд. „Academia“, стр. 424, 602—603).

² Лаконичность приведенного выше примечания к „Евгению Онегину“ показывает, что Пушкин говорил здесь о хорошо знакомом читателю и не требующем дальнейших разъяснений.

из комической сластолюбивой старухи превратившаяся в новый вариант пушкинской няни; конюший и ловчий князя, потерявшие также свои специфические черты: один — шутовские (конюший Тарабар), а другой — благородные (ловчий Остан). Наконец у Краснопольского взята и такая недостаточно развитая и потому не вполне ясная деталь, как высохшие и осыпавшиеся листья „заветного дуба“, когда к нему подходит князь:

В и д о с т а н (*садится под дерево*).

Я как-будто приколдован к этому месту и не могу забыть того, что со мною приключилось. (*Листья с дерева на него сыплются. Вскочив.*) Что это значит? Какое невидимое существо окружает меня?

У Пушкина:

Ах, вот и дуб заветный, здесь она,
Обняв меня, поникла и умолкла.
Возможно ли?
(*Идет к деревьям. Листья сыплются.*)
Что это значит? Листья
Поблекнув вдруг свернулися...

и т. д.

Кроме этих, несомненно сознательных использований материала „Днепровской Русалки“, в „Русалке“ Пушкина видим следы нечаянных реминисценций, сходство отдельных моментов и чисто словесные совпадения, показывающие, что в памяти Пушкина задержались те или иные выражения и места оперы и перешли, часто в другой функции, в его пьесу.

Вот эти места из „Днепровской Русалки“.

Декорация одной из сцен первого действия: „Театр представляет берег Днепра; с одной стороны мельница, близ которой лежат несколько мешков с мукой; с другой стороны, на берегу, большое дерево“.

У Пушкина: „Берег Днепра. Мельница“, и тут же — „дуб заветный“.

Слова князя при первом появлении Лесты, держащей на руках Лиду: „Что я вижу? Кто ты такова, прелестная девица, восхитившая мои чувства“.

У Пушкина: „Что я вижу? Откуда ты, прекрасное дитя?“

Слова князя: „Напрасно я хожу по берегу быстрого Днепра. Напрасно ожидаю с нетерпением непостижимого привидения — очаровательное пение, которое восхищало меня сегодня, беспрестанно раздается в душе моей и влечет меня сюда подобно магниту“.

У Пушкина: начало монолога князя в такой же ситуации:

Неволью к этим грустным берегам
Меня влечет неведомая сила.

Леста под видом дочери садовника¹ в ответ на ухаживания Тарабара говорит о том, что батюшка ее велит ей бояться мужчин, не велит влюбляться:

¹ Несколько раз в течение пьесы Леста появляется и в виде „дочери мельника“ или „мельничихи“, как у Пушкина.

„девушка не прежде должна помышлять о любви и женихе, покуда не будет смышлена“.

У Пушкина — увещания мельника в первой сцене.

Слова Лесты: „Я прислана к нему <князю> от одной женщины. . . Сказывают, он ее прежде любил, а теперь покинул. Вот каковы мужчины!“ и т. д.

У Пушкина в выброшенном месте сцены „Светлица“:

Уже одну любил он, да покинул.
Так и меня покинуть может он.

Слова Видостана Лесте и Лиде: „Я вас не оставлю. Завтра возвращусь к вам и награжу вас золотом и дорогими камнями“.

У Пушкина:

Я не оставлю
Ни твоего ребенка, ни тебя.
Со временем, быть может, сам приеду
Вас навестить.

Несколько раз в течение пьесы повторяется положение, что Видостан на охоте отстает от прочих охотников и они его разыскивают; например: „Ступай сюда за мной. Мы оставили его здесь на берегу Днепра. Вот он.“ Или в другом месте: „Все возвратились уже с охоты, только нет одного князя Видостана. Ловчие сказывают, что он отстал от них в лесу, и они думали найти его здесь“.

У Пушкина:

А где ж он сам?
Остался
Один в лесу на берегу Днепра.

или ниже:

Вот он. Насилу-то его сыскали.

Слова русалки Нирисы: „Царица! я чувствую, что здесь должен быть человек. (Леста и прочие русалки надевают проворно покрывала.)“

У Пушкина:

Между месяцем и нами
Кто-то ходит по земле.

(Прячутся.)

Русалка Нириса говорит после ухода охотников: „Охотники удалились отсюда, но Видостана не было с ними. . .“

У Пушкина черновой вариант слов русалок после ухода охотников с князем:

Удалились, ускакали. . .

Беловой вариант этого места:

Что, сестрицы, в поле чистом
Не догнать ли их скорей,
Плеском, хохотом и свистом
Не пугнуть ли их коней. . .

напоминает следующее место из IV части „Днепровской Русалки“:

„Сестрицы, сестрицы, вон Тарабар и Кифар, надобно над ними позабыться. . .“

Милослава говорит: „Стража на башне трубит! — верно, приехал супруг мой“.

У Пушкина: „Чу, кажется, трубят. Нет, он не едет“.

Слова Ратимы: „Правду сказать, я знаю, чем бы можно его усостыжить и сделать постоянным. . .“ и далее: „Если б судьбе угодно было исполнить мое желание! Я бы очень хотела иметь любезного маленького Тарабарчика“ напоминают следующее место „Русалки“:

Когда б услышал бог мои молитвы
И мне послал детей! К себе тогда бы
Умела вновь я мужа привязать.

В некоторых случаях заметны следы сходства с „Днепровской Русалкой“ в черновой редакции, уничтоженные Пушкиным при дальнейшей обработке.

Так в опере встреча Видостана с „крестьянской девушкой“ происходит за пять лет до встреч с нею уже как с русалкой. И у Пушкина сначала этот промежуток был тот же: в зачеркнутой части разговора княгини с мамкой, мамка говорит о старой любви князя к дочери мельника:

Да, так и я слыхала,
Тому давно, годов уж пять и больше,
Но девица, как слышно, утопилась. . .

Точно также в сцене „Днепровское дно“ в заключительном монологе Русалки сначала было:

С той поры,
Как бросилась без памяти я в воду
.
Прошло пять лет. . .

Затем Пушкин заменил: „Прошло семь долгих лет“, а вышеприведенную часть разговора княгини с мамкой вычеркнул вовсе.

Как было указано выше, в черновике сцены „Днепр. Ночь“ вслед за словами князя о листьях, поблекнувших и посыпавшихся на него, шла непосредственно песня русалок. Это несомненно след связи с „Днепровской Русалкой“. Там, после того как листья сыплются на Видостана (см. выше, стр. 628), следует: „Слышна вдали приятная музыка и невидимый голос Лесты поет: „Приди в чергог ко мне златой. . .“

Позже Пушкин ввел в этом месте появление безумного мельника, а песню русалок перенес в начало сцены.

Наконец, можно думать, что и двукратное появление князя на берегу Днепра в аналогичной ситуации (что и хотел исправить Пушкин в своей недовершенной переработке пьесы — см. стр. 618—620) — есть след бессознательной зависимости от „Днепровской Русалки“: в ее крайне нескладном и беспорядочном сценарии подобная сцена (князь приходит на берег Днепра) повторяется много раз во всех четырех частях.

Таковы следы связи „Русалки“ Пушкина с ее источником.¹

Взяв как отправной момент пьесу Генслера — Краснопольского, Пушкин создал на ее основе произведение, в конечном итоге не имеющее почти ничего общего со своим прототипом. Из растянутой балаганной феерии он сделал „маленькую трагедию“, т. е. лаконическую, сконцентрированную драму со скучным внешним действием, с глубокой и реалистической разработкой характеров и „страстей“ и общим тоном лиризма, проникающим все произведение.

Превращая комическую оперу в драму, Пушкин совершенно изменяет основной образ пьесы — в его русалке не только нет ничего общего с шаловливой, но мещански добродетельной Лестой, но и вообще она не похожа на

¹ Можно найти реминисценции из „Днепровской Русалки“ и в других вещах Пушкина. Так в одном месте „Езерского“:

В те дни Езерские немало
Сменили мнений и друзей
Для пользы общей (и своей)

почти дословно повторен стих из песни Остана (I часть „Днепровской Русалки“):

Давно желал родитель твой,
Чтоб сочетать тебя с княжной,
Устроив в жизни то своей
Для пользы общей и твоей.

Сон Татьяны в ряде черт напоминает следующее место: „Театр переменяется в снежную пустыню, в конце которой на середине находится пещера; в ней поставлен стол, около которого сидят страшилища, на столе поставлены кубки... Страшилища делают разные странные телодвижения. В один темп поднимают кубки, машут ими, чокаются и ставят на стол...“ В конце сцены крылатый змей уносит Тарабара, а „выбежавший медведь уносит Кифара“.

Сравни в „Евгении Онегине“:

Ей снится, будто бы она
Идет по снеговой поляне,
Печальной мглой окружена
.....
Упала в снег; медведь проворно
Ее хватает и несет.
.....
Глядит она тихонько в щелку
И что же. Видит... за столом
Сидят чудовища кругом
.....
Он знак подаст и все хлопочут;
Он пьет: все пьют и все кричат...

„стихийного духа“, на русалку. Это живой человек, страстная любящая девушка, оскорбленная в своей любви и мстящая оскорбителю. Фангастический сюжет почти не разрабатывается Пушкиным, как таковой: он является чисто условным приемом, нисколько не нарушающим основного реалистического характера пьесы. Наличие в ней этой сказочной схемы, притом хорошо знакомой зрителю и читателю, придает произведению характер какой-то обобщенности. Этому впечатлению служит и положенная в основу пьесы простая симметричная схема сюжета. В первой половине пьесы князь, бросив свою любовницу, является виновником ее гибели, во второй половине он возвращается к ней и гибнет сам жертвой ее мести (на такую развязку, по крайней мере, намекает написанная часть пьесы). Той же цели служит своеобразный прием, перенесенный в драму, видимо, из народной сказки: ни одно из действующих лиц пьесы не имеет собственного имени — мельник, дочь, князь и т. д.¹

Перерабатывая „Днепровскую Русалку“ в драму, Пушкин включил в нее мотив обольщенной и брошенной девушки, сочинил сцену разлуки, отсутствующую в источнике, создал „шекспировский“ образ отца. Он ввел в пьесу сцену князя с сумасшедшим мельником — традиционный мелодраматический мотив (отец обещенной дочери сходит с ума), разработанный Пушкиным с необыкновенной простотой и художественностью.²

VII.

Перерабатывая популярную пьесу Генслера — Краснопольского в русскую „народную драму“, Пушкин широко использовал свое прекрасное знание фольклора. Не только речи некоторых действующих лиц (мамки, княжны) повторяют нередко стиль народных песен, но и целая сцена пьесы („Княжеский терем“) представляет собою воспроизведение части народного свадебного обряда. Пушкин использовал для своей пьесы, прежде всего, записанные им самим песни.

Вводя в пьесу изображение русской народной свадьбы, Пушкин следовал старой традиции.³

¹ Характерно при этом, что Пушкин не выдерживает единства в обозначениях действующих лиц и меняет их в зависимости от контекста. Так „мельник“ первой картины — в картине „Днепр. Ночь“ называется „старик“. Героиня пьесы носит несколько обозначений: в разговоре с мельником — „дочь“, при первой реплике в разговоре с князем — „любовница“, при остальных — „она“, в сцене „Днепровское дно“ — сначала „старшая русалка“, затем просто — „русалка“. Ее дочь в разговоре с матерью обозначена как „дочь“, в сцене „Берег“ — „русалочка“. Этот прием обозначения перенесен в драму, конечно, из повествовательного жанра.

² И. Н. Жданов в цитированной статье видит прототип одного из мотивов „Русалки“ (обольщение и гибель любовницы) в „Бедной Лизе“ Карамзина. Однако общераспространенность и несложность этого мотива делает излишним такое приурочение.

³ Ряд пьес XVIII в. изображает старинный свадебный обряд; например, комическая опера Магинского „Санктпетербургский Гослиный двор“, опера императрицы Екатерины „Начальное управление Олега“, пьесы „Невеста под фатой или мещанская свадьба“, „Колдун-ворожея“ и т. д.

В сцене свадьбы целый ряд прямых заимствований из народных песен.
Слова свата:

Что ж красные девицы приумолкли,
Что ж белые лебедушки притихли?
Али все песенки вы перепели?
Аль горлышки от пенья пересохли?

повторяют начало одной из записанных Пушкиным песен:

Мы все песенки перепели
У нас горлушки пересохли.¹

Песня девушек „Сватушка, сватушка“ — подлинная народная песня, записанная Пушкиным.

Начало ранней редакции сцены „Светлица“:

Княгиня, княгинюшка,
Дитя мое милое,
Что сидишь невесело,
Голову повесила?

напоминает стихи из записанной Пушкиным песни „Как при вечере, вечере“:

Ты дитя мое дитяtko
Ты дитя, чадо милое . . .

Еще ближе она к песне „Вьется, вьется хмелюшко“, записанной П. Якушкиным,² в середине которой есть следующие стихи:

Дитя ль мое, дитяtko,
Дитя, чадо милое!
Что ходишь невесело,
Головку повесило.

Слова свата: „На, на, возьмите, не корите свата“ в записанном Пушкиным свадебном обряде принадлежат попу: „Нате, суки, возьмите в руки, не корите попа“.

Нет сомнения, что и в других местах народного характера в пьесе мы имеем дело с такого же рода заимствованиями.³

¹ Сравни также в другой песне:

Все песни перепели
Горлушки пересохли.

² „Сочинения П. И. Якушкина“, СПб., 1884, стр. 687.

³ До сих пор не обнаружен фольклорный источник песни русалки на свадьбе князя: „По камушкам по желтому песочку“. Однако, весь склад ее говорит за то, что и здесь скорее всего не собственное сочинение Пушкина, а такое же заимствование, как и в других местах.

VIII.

В рукописях Пушкина сохранился отрывок, имеющий отношение к сюжету пьесы Краснопольского, но не связанный непосредственно с пушкинской драмой.

Этот отрывок — монолог князя, пришедшего на берег реки на одно из свиданий со своей возлюбленной — Русалкой. Написан этот монолог года за три-четыре до начала работы над „Русалкой“ и датируется не очень точно, 1825—1826 гг. Напомним его текст:

Как счастлив я, когда могу покинуть
Докучный шум столицы и двора
И убежать в пустынные дубравы,
На берега сих молчаливых вод.
О скоро ли она со дна речного
Подыметя, как рыбка золотая?
Как сладостно явление ее
Из тихих волн, при свете ночи лунной!
Опутана зелеными власами,
Она сидит на берегу крутом;
У стройных ног, как пена белых, волны
Ласкаются, сливаясь и журча;
Ее глаза то меркнут, то блистают,
Как на небе мерцающие звезды;
Дыханья нет из уст ее, но сколь
Пронзительно сих влажных синих уст
Прохладное лобзанье без дыханья;
Томительно и сладко: в летний зной
Холодный мед не столько сладок жажде . . .
Когда она игривыми перстами
Кудрей моих касается, тогда
Мгновенный хлад как ужас пробегает
Мне голову, и сердце громко бьется,
Томительной любовью замирая.
И в этот миг я рад оставить жизнь,
Хочу стонать и пить ее лобзанья.
А речь ее . . . Какие звуки могут
Сравниться с ней — младенца первый лепет
Журчанье вод, иль майский шум небес,
Иль звонкие Баяна Славья гусли.

Этот монолог, где с такой необыкновенной реалистичностью раскрывается тема любовного свидания с неживым существом, с русалкой, — предполагает иную концепцию драмы, чем та, которая взята в „Русалке“. Существовал ли, однако, у Пушкина замысел написать драму в этом варианте и написал ли он еще что-нибудь кроме монолога — неизвестно.

Оставив „Русалку“ незаконченной, Пушкин в том же 1832 или в 1833 г. рассказал ее сюжет в одной из „Песен западных славян“ — „Яныш королевич“. Этой вещи, как известно, нет у Мериме, не найдена она ни в сербском, ни чешском фольклоре. Принадлежность ее самому Пушкину доказывается хотя бы маловероятным в подлинно-народной песне смешением элементов чешских („На Любусе, чешской королевне“, „А сама кинулась в Мораву“) с сербскими („Или богом проклятая вила“). Пушкинское примечание, сопровождающее песню, также не разъясняет недоумений: „Песня о Яныше королевиче в подлиннике очень длинна и разделяется на несколько частей. Я перевел только первую, и то не всю“. В славянском фольклоре неизвестны такого рода песни-поэмы, разделяющиеся на несколько частей.

На авторство Пушкина и связь песни не с западно-славянским, а с русским фольклором указывает и встречающаяся в конце ее перефразировка нескольких стихов из записанной Пушкиным песни: „Ах ты молодость, моя молодость“:

Воротися жена, моя барыня,
А мы будем жить лучше прежнего,
А я буду любить лучше старого.
Не обманывай ты, распостылый муж,
Что не греть солнцу зимой против летнего,
Не светить месяцу летом против зимнего,
Не любить тебе меня пуще прежнего.

У Пушкина:

Люба ты моя, млада Елица
Выдь ко мне на зеленый берег,
Поцелуй меня по прежнему сладко,
По прежнему полюблю тебя крепко.
.
Нет, не выйду Яныш Королевич
Я к тебе на зеленый берег.
Слаще прежнего нам не целоваться,
Крепче прежнего меня не полюбишь

и ниже:

Против солнышка луна не пригреет.

Сходство песни „Яныш Королевич“ с „Русалкой“ обнаруживается помимо общности сюжета и в отдельных деталях.

Например:

С прежней любой идет он проститься,
Ей приносит с червонцами черес,
Да жемчужные серьги золотые,
Да гремучее тройное ожерелье,
Сам ей вдел он серьги золотые,
Навязал на шею ожерелье,
Дал ей в руки с червонцами черес,
В обе щеки поцеловал молча
И поехал своею дорогой.

Согласно обычному представлению, Пушкин в „Русалке“ перерабатывал „Яныша королевича“. Однако, более вероятно высказанное выше обратное предположение, что „Яныш королевич“ является переделкой „Русалки“. Иначе пришлось бы относить сочинение этой „песни“ к более раннему времени, отрывая ее от остальных „Песен западных славян“. Можно предположить, что, написав в 1833 г. „Яныша королевича“ среди других „Песен западных славян“, Пушкин не стал уже продолжать драматический вариант того же сюжета.

Владислав Ходасевич в книге „Поэтическое хозяйство Пушкина“ (Л., 1924) высказал предположение, что „Русалка“ имеет автобиографический характер, что в ней Пушкин рассказывает о своей любви к крепостной девушке, которую он отослал из Михайловского в Москву с письмом к Вяземскому в начале мая 1826 г., прося его позаботиться о ней и о будущем ее ребенка. Значительная часть соображений Ходасевича после новейших биографических исследований отпадает. Так, он предполагал, что эта девушка потом утопилась вместе с ребенком и что в „Русалке“ Пушкин „притворным подражанием Краснопольскому“ маскировал „свою личную драму“, что в ней он „казнил себя“, испуская свою вину „о ненной мукой совести“. Между тем судьба обольщенной Пушкиным девушки (Ольги Калашниковой) известна: она впоследствии вышла замуж, жила в Болдине, еще в 30-х гг. обращалась к Пушкину с денежными просьбами и т. д.¹ Таким образом, связь между „Русалкой“ и этой „крепостной любовью“ сводится только к тому, что в обоих случаях дело идет о человеке высшего класса, соблазнившем простую девушку и покинувшем ее беременной. Однако эта ситуация была довольно обычной в помещичьем быту, да и у самого Пушкина этот эпизод был, вероятно, не единственным („У меня нет детей, а все выблудки“, — говорил он в 1828 г. Б. М. Федорову²), так что нет никаких оснований связывать происхождение „Русалки“ именно с данным, случайно ставшим нам известным эпизодом.

IX.

В литературе существует мнение, что „Русалка“ была написана Пушкиным как оперное либретто. Это мнение было впервые печатно высказано, как слух, Белинским в последней (одиннадцатой) из его статей о Пушкине. „Говорят, будто Русалка была писана Пушкиным, как либретто для оперы. Если бы это была правда, то хотя бы сам Моцарт написал бы музыку на эти слова, опера не была бы выше своего либретто. . . . Но это предположение едва ли основательно. За исключением двух хоров русалок и одной свадебной песни, да голоса невидимой русалки на свадебном пиру, вся пьеса писана пятистопным ямбом, слишком длинным и однообразным для пения“ („Отечественные Записки“, 1846, № 10). Анненков в „Материалах для биографии А. С. Пушкина“, 1855 г., повторяя этот слух, замечает: „По некоторым рассказам, сообщенным недавно

¹ П. Е. Щеголев, „Пушкин и мужики“, Л., 1929, см. также статью П. Попова, „Новый архив Пушкина“ („Звенья“, 1934, № 3—4, стр. 134—136).

² В. В. Майков, „Из дневника Б. М. Федорова“ („А. С. Пушкин“, изд. „Русский Библиофил“, СПб., 1911).

в публике, можно заключить, что Пушкин смотрел на Русалку свою как на либретто для оперы“ и т. д. Выражение „рассказам, сообщенным недавно в публике“ прямо намекает на Белинского, имя которого было тогда под запретом. Однако, не исключена возможность, что у Анненкова был другой источник в лице П. В. Нащокина. От него, вероятно, исходит и другое сообщение Анненкова о том, что будто бы композитор, для которого Пушкин начал свою „Русалку“, был А. П. Есаулов, талантливый неудачник, приятель Нащокина (см. „Материалы для биографии А. С. Пушкина“, стр. 371—372). Несмотря, однако, на авторитетность Анненкова, вся эта версия маловероятна, и возражения Белинского остаются в силе. К тому же не только пятистопный стих, но и вся композиция вещи находясь в полном противоречии с современным Пушкину типом строения оперного либретто. Стремясь примирить эти противоречия, С. К. Булич („Пушкин и русская музыка“, СПб., 1930, отд. отт., стр. 23—25) хотел видеть следы первоначальной редакции „Русалки“ — оперного либретто — в отрывке сцены „Светлица“, написанном более удобным для музыки „народным стихом“.

П. О. Морозов в статье о „Русалке“, наоборот, считал этот отрывок остатком переработки „Русалки“ в либретто.¹ Однако и эти соображения не очень убедительны. Известно высокомерное отношение Пушкина к работе либреттиста, звучащее, например, в письме к Вяземскому от 4 ноября 1823 г.: „Что тебе пришло в голову писать оперу и подчинить поэта музыканту? Чинчина почитай. Я бы и для Россини не пошевелился“. Также и в „Египетских ночах“ (1835): „У нас нет обрванных аббатов, которых музыкант брал бы с улицы для сочинения либретто“.

Неоконченность „Русалки“ вызвала не раз попытки закончить ее за Пушкина. Известны три таких окончания: Антония Крутогорова (псевдоним инженера А. И. Шугенберга), напечатанное в его собрании стихотворений „Осенние листья“, СПб., 1866 г., И. О. П. (Я. А. Богдановой) — „Продолжение и окончание драмы Пушкина «Русалка»“ (М., 1877) и инженера Д. П. Зуева.²

Первые два прошли незамеченными в литературе, последнее же приобрело большую и шумную известность вследствие того, что автор пытался приписать его самому Пушкину. Он утверждал, что, будучи мальчиком в гостях у поэта Э. Губера, он слышал это окончание в чтении самого Пушкина и тогда же записал его. В 1889 г. Зуев читал „окончание Русалки“ в „Русском Литературном Обществе“, а в 1897 г. оно было напечатано П. И. Бартевым в „Русском Архиве“ (кн. I, в. 3, стр. 341—372). Крайняя слабость и беспомощность композиции и стиха выдавали неумелую подделку, и попытка связать ее с именем Пушкина вызвала целую бурю возражений в газетах. Однако в защиту подлинности „окончания“ выступил известный филолог и стиховед Ф. Е. Корш, написавший по этому поводу большое исследование о пушкинском стихе.³

¹ „Пушкин“, под ред. С. А. Венгерова, т. III, стр. 358.

² В бумагах А. Ф. Вельтмана также сохранился план и наброски окончания „Русалки“. См. в упомянутой ниже книге А. С. Суворина о подделке „Русалки“.

³ Разбор вопроса о подлинности окончания „Русалки“, „Известия Отд. русск. языка и словесности Акад. Наук“, 1898, т. III, кн. 3; 1899, т. IV, кн. 1 и 2.

В этой обширной работе он доказывал, во-первых, что нельзя считать стих Пушкина безукоризненным во всех отношениях, и что, следовательно, художественные недостатки „окончания“ не могут служить аргументом против принадлежности его Пушкину, и, во-вторых, что стихи Зуевского „окончания“ воспроизводят все индивидуальные особенности пушкинского стиха.¹ Несмотря на обилие приведенного и частью систематизированного материала по технике пушкинского стиха и на ряд отдельных верных и тонких замечаний, работа Ф. Е. Корша в целом является крайне слабой в методологическом отношении и обнаруживает большую нечуткость к художественной стороне пушкинского стиха — отражая в этих свойствах тогдашнее состояние русской науки о стихе. Несмотря на защиту Корша, подлинность „окончания“ „Русалки“ не была признана, и вирши Зуева не были присоединены к пушкинским стихам, тем более, что один из родственников Зуева (умершего в 1898 г.) печатно засвидетельствовал мистификацию. Главнейшие материалы об этой подделке собраны А. С. Сувориным в книге „Подделка «Русалки» Пушкина“, СПб., 1900.

¹ См. указанную работу Ф. Е. Корша, а также его статью „Опыты окончания Русалки“ („Пушкин и его современники“, СПб., 1906, в. III).

«СЦЕНЫ ИЗ РЫЦАРСКИХ ВРЕМЕН.»

I.

Печатается по черновой рукописи Пушкина, хранящейся в тетради Публичной Библиотеки СССР им. В. И. Ленина, под № 2384. При жизни Пушкина напечатано не было, впервые появилось в „Современнике“, 1837, т. V, стр. 192—224. В рукописи Пушкина заглавие отсутствует. Оно дано редакцией „Современника“ при первой публикации пьесы.¹

Источники текста:

1. П л а н д р а м ы („Un riche marchand de drap“), написанный в тетради № 2384 на л. 23 об.

Эта тетрадь, последняя из пушкинских записных тетрадей, заполнялась им с конца 1833 г. до 1836 г. По положению плана в тетради среди черновиков статьи „Путешествие из Москвы в Петербург“ (так называемые „Мысли на дороге“), между первой и второй частью главы „О цензуре“ — его можно было бы датировать 1834 годом, поскольку „Путешествие“ начато было в декабре 1833 г. и писалось Пушкиным в течение 1834 г. Текст самой драмы датируется летом 1835 г.; в таком случае оказалось бы, что между планом и выполнением его прошел целый год. Возможно, однако, другое предположение. Работа над „Путешествием“ Пушкиным не была закончена в 1834 г. Он обращаясь к этой рукописи, несомненно, и в 1835 г. Очень вероятно, что и вторая часть главы „О цензуре“ (направленная против злоупотреблений цензуры, тогда как первая была написана в защиту ее) писалась в 1835 г. В таком случае возможно, что и план „Сцен“ (как и написанный на том же листе план драмы о папессе Иоанне) тоже относится к 1835 г., т. е. современен самому тексту. План этот (стр. 339), написанный по-французски, очень лаконичен и в ряде мест текст пьесы отходит от него. Впервые опубликован П. В. Анненковым.²

2. Н а б р о с о к п л а н а ч а с т и д р а м ы („Шварц ищет философского камня“), написанный на отдельном листке, хранящемся в Пушкинском Доме (в бывш. Онегинском собрании).³

¹ Протокол СПб. Цензурного Комитета от 13 апреля 1837 г. свидетельствует, что допущение „Сцен из рыцарских времен“ к печати потребовало специального обсуждения. См. „Пушкин и его современники“, в. XVI, стр. 93.

² „Литературные проекты А. С. Пушкина“, „Вестник Европы“, 1881, № 7.

³ Опубликован впервые в сб. „Неизданный Пушкин“, П., 1922, стр. 167—168.

Листок этот представляет собою обрывок полулиста писчей белой бумаги с остатком водяного знака „Гончаров“, с проставленной жандармами цифрой „77“. Текст написан на обеих сторонах листка. На лицевой, кроме текста, рисунки — геометрические фигуры (треугольник, круг, внутри которого — четырехугольник, разбитый на три треугольника) и нечто вроде частей машины. Рисунки эти, очевидно, связаны с текстом плана: „Нет я стану искагь квадратуру круга“ — и ниже: „perpetuum mobile“. Текст конца очень неразборчив: последние слова почти совершенно заменены двумя волнистыми чергами; по контексту можно с известной долей вероятности прочесть здесь слово „поражение“: „Сражение — пальба — поражение (?) рыцарей“. Датировать листок (по связи с остальными документами, относящимися к пьесе) можно также 1835 г.

3. Черновая рукопись пьесы, написанная в тетради № 2384 (см. выше). Текст пьесы занимает лл. 27—31 об., 34—40 об. и 47—55 об.¹

Вся пьеса написана одинаковым почерком и чернилами, видимо, в одно время. В конце, на л. 55 об., дата — „15 авг.“. Промежуточные листы 32—33 об. и 41—46 об. заняты текстами, или точно датируемыми осенью и зимой 1835 г. („Вновь я посетил . . .“, „На выздоровление Лукулла“), или предположительно относимыми к этому же году (переработка строфы „Езерского“ для включения в „Египетские ночи“ и др.). Нет никакого сомнения, что эти последние записи сделаны после написания текста драмы, в пустых промежутках, оставленных Пушкиным после некоторых сцен. Так, текст стихов „Вновь я посетил“ (датованных в беловке 26 сентября 1835 г.) не поместился весь в первом промежутке и продолжается во втором. Так как тетрадь была заведена Пушкиным в самом конце 1833 г., то дата, поставленная в конце пьесы, может обозначать 15 августа 1834 г. или 1835 г.

Во время писания „Сцен“ Пушкин в трех местах своей пьесы оставил промежутки в несколько листов, очевидно, для того, чтобы позже вставить туда новую сцену или часть сцены. Последний пробел оставлен явно для включения туда текста песни Франца и заполнен сначала набросками одной из строф песни (см. ниже), а затем полным беловым ее текстом. Большой пробел перед сценой восстания, может быть, указывает на проект включения сюда еще какой-то сцены. Пьеса в рукописи, как сказано выше, не озаглавлена. Над началом ее (на л. 23) сделана надпись (видимо, позднейшая) —

¹ Два листа из тетради № 2384 с текстом „Сцен“, находившихся в тетради еще во время просмотра жандармами бумаг Пушкина и получивших при этом просмотре номера „30“ и „31“, — были вскоре вынуты оттуда, так что при описи и нумерации бумаг, произведенных опекой над детьми Пушкина, этих двух листов уже не было. Таким образом, лист „32“ (по жандармской нумерации) в опекунской нумерации носит номер „30“. Эти два листа легко было вынуть, так как они были уже не шиты в тетрадь, а только вложены; произошло это потому, что Пушкин, готовя к печати свое „Путешествие из Москвы в Петербург“ („Мысли на дороге“), вырвал из тетради два листка, на которых была написана глава „Вышний Волочек“; два другие листка, от которых они были оторваны, оказавшиеся теперь просто вложенными в тетрадь — и были листки с текстом пьесы. Эти два листа были вынуты из пушкинской тетради Тарасенко-Огрешковым и в составе его бумаг попали в Публичную библиотеку в Ленинграде, где теперь и хранятся.

„План“. О возможном значении этой надписи см. ниже. Текст пьесы, хотя и черновой, написан ясно. Помарок и переделок не очень много.

Первая реплика старика Мартына начиналась раньше так: „Послушай, Мартын“; имя Мартын тут же заменено именем Франца. Это могло быть и опиской, каких не мало в пьесе, где то и дело встречаются при репликах неверные обозначения, частью исправленные тут же, частью оставшиеся незамеченными Пушкиным. Возможно, однако, что имя Мартын сначала предназначалось для сына старика, молодого поэта. Сравни ниже в стихотворном наброске начала пьесы:

Ох, горе мне, Мартын, Мартын,
Клянусь, ей-ей, ты мне не сын . . .

В монологе Мартына Пушкин зачеркнул слова, резко выражающие классовую гордость „старого буржуа“: „Презирают! А того не ведают, нахалы, что старый Мартын не променяет своей лавки . . .“ и т. д. (см. стр. 340—341).

В процессе работы Пушкин изменил порядок реплик в этой сцене: сначала, после первого упоминания Бертольда о бароне Рауле и о герцогском турнире („Я думаю, у него есть деньги, потому что у герцога затевается турнир, и барон туда отправляется. Прощай“), — следовал непосредственно разговор о *perpetuum mobile* („Постой. Ну, а если опыт тебе удастся. . .“ и т. д.), кончающийся словами рассердившегося Мартына: „Ты требуешь денег на дело, а говоришь бог знает что. Невозможно“. Далее шло: „Куда же ты?“, далее — ответ монаха: „Так я пойду к барону Раулю“, затем — вопрос старика: „И ты думаешь, даст он тебе денег?“ и далее, как в печатном тексте. Сцена между Мартыном и Бертольдом кончалась словами Бертольда: „Увидишь, не будешь раскаиваться“. Затем Пушкин перенес разговор о *perpetuum mobile* в конец этой сцены, после возвращения Мартына с деньгами, и приписал концовку: „Экой он сумасброд!“ — „Экой он брюзга!“

В тексте разговора Франца с Бертольдом остались следы незаконченности. После слов Франца: „Разве не все мы произошли от Адама?“ — была еще фраза: „Разве все мы не братья?“ — ответом на которую и были слова Бертольда: „Каин и Авель были тоже братья. . .“ Зачеркнув вопрос, Пушкин забыл в ответе заменить или убрать слово „тоже“.

Попутно Пушкин убрал в этом месте крайне интересную интерпретацию библейского мифа об убийстве Каином Авеля, как социально мотивированного. В зачеркнутом варианте было: „В первом семействе было уже различие состояний, Каин [копал] рыл землю, Авель властвовал“. В библии говорится: „И был Авель пастырь овец, а Каин был земледелец“. По Пушкину Авель был богатым владельцем стад, а Каин бедным крестьянином.

В конце этой реплики Пушкин зачеркнул намек на поэтические занятия Франца: „Но оставим, оставим это. Что твои песни? Не сочинил ли ты чего нового?“

Сравнение купца с дворянином в реплике Бертольда сначала было гораздо распространеннее.¹ Пушкин несколько раз переделывал его и в конце концов

¹ См. варианты на стр. 343—344.

остановился на краткой формуле: „Почтен дворянин за решеткой своей башни, купец в своей лавке“.

Имя рыцаря, брата Клотильды, в первый раз названо в зачеркнутом начале фразы Франца: „Вот Альберт“ (см. стр. 345). Здесь оно ясно написано с буквами „ть“, т. е. как немецкое имя, в соответствии с немецкими именами всех остальных действующих лиц: Франц, Бергольд Шварц, Карл Герц (или Шмидт в зачеркнутом варианте, см. стр. 341), Ротенфельд и т. д. Но далее Пушкин все время пишет „Альбер“ — по французскому произношению имени. Почти все издания печатали „Альбер“. Мы не решились изменить многократное и вполне ясное написание Пушкина и сохраняем его, несмотря на получающееся несоответствие. Имя Альбер, как и Клотильда, повторяют имена из „Скупого рыцаря“.

Убийство Альбером своего конюшего Якова сначала имело некоторую мотивировку: „Яков стал меня рэзувать и сломал мне шпору. Я ударил его . . .“ (см. стр. 346). Пушкин, усиливая характеристику беззаботного и жестокого самодура Альбера, изменил это место так: „Яков сказал мне что-то, я рассердился и ударил его . . .“

Приглашая Франца к себе на службу, Альбер сначала предлагал ему быть оруженосцем (см. варианты: „Хочешь быть моим оруженосцем?“ — „Вашим оруженосцем?“ и т. д.). Затем Пушкин заменил это довольно высокое звание другим, более подходящим для молодого мещанина: „Хочешь быть моим конюшим?“ и т. д. Заменяв этим словом везде слово „оруженосец“, Пушкин в одном месте сохранил последнее: „Быть оруженосцем у такого рыцаря, как я, не шутка: ведь уж это ступень. Со временем, как знать, тебя посвятим и в рыцари . . .“ Считаю это просто оплошностью Пушкина и печатать, как это делается обычно — „Быть конюшим . . .“ и т. д. мы не решались. Возможно, что это несоответствие у Пушкина сознательное: Альбер, заманивая к себе на службу Франца, мог нарочно повысить название предстоящей ему должности. Если же это и оплошность, то всё же она не может быть исправлена простой заменой слова „оруженосец“ словом „конюший“. Слова „ведь уж это ступень“ и т. д. соответствуют именно обязанности оруженосца, которая, действительно была часто ступенью для получения рыцарского звания, но никак не скромная должность конюшего. Мы считали более правильным сохранить без изменений пушкинский текст в его незаконченности.

Четыре реплики „А что скажет мой отец“ и т. д. до „Тебе же будет легче“ сначала отсутствовали. Пушкин приписал их внизу страницы, после конца сцены, со знаком (крестиком), обозначающим, очевидно, вставку. Но в тексте сцены нет указания, в какое место должны быть вставлены эти реплики. В старых изданиях они вовсе не включались в текст. Начиная с издания Литературного фонда (1887 г., под ред. П. О. Морозова), они стали присоединяться к концу сцены, что несомненно неправильно как по композиции диалога,¹ так и по значку на рукописи, обозначающему вставку, а не присоединение.

¹ Уговоры Альбера и сомнения Франца естественно кончатся согласием Франца и словами рыцаря: „Нечего было и думать. Достань-ка себе лошадь и приходи ко мне“.

В настоящем издании (как и в изданиях ГИХЛ и в издании „Красной Нивы“) эти реплики помещены в единственное место внутри сцены, куда они могут быть вставлены по смыслу и по строению диалога.

В сцене „Берта и Клотильда“ жених Клотильды в рукописи называется везде Герренфельдом; это имя затем исправлено на Ротенфельд. В этой сцене Пушкин снова зачеркивает упоминание о том, что Франц — поэт: начало фразы Берты „Он сочиняет“ (см. стр. 347).

В реплике Ротенфельда всегда печаталось: „поцеловать ту прекрасную руку, из которой получил я драгоценную награду“. Предпоследнее слово, написанное торопливо и не до конца, правильнее читать „драгоценнейшую“.

Сцена прежде кончалась словами Альбера: „Я с ним управлюсь“. Остальной текст приписан потом: последняя фраза сцены, повидимому, не дописана Пушкиным: „Он право не стоиг“ — вряд ли это полная фраза: вероятно, здесь должно было быть что-нибудь в роде „он право не стоит того, чтобы об него пачкать руки“ (?) или т. п. В этой же сцене есть любопытная описка, вскрывающая ход мысли Пушкина. После того, как Альбер замахивается на Франца, прогоняя его, Пушкин вместо имени Франца пишет по ошибке „Як(ов)“ — т. е. имя прежнего конюшего, убитого железной рукавицей Альбера.

В сцене возвращения Франца слова его: „Боже мой! Что ты говоришь?“ написаны отдельно на полях сверху страницы и обычно не включались в текст. В настоящем издании место этих слов определено по контексту.

Нарочито-нескладная фраза Карла „Он умер оттого, что осердился на приказчика и выпил сгоряча три бутылки пива, оттого и умер“ напечатана в настоящем издании согласно рукописи. Во всех изданиях это место считалось за недосмотр Пушкина и исправлялось, как в зачеркнутом варианте: „Он осердился на приказчика и выпил сгоряча три бутылки пива, оттого и умер“. Вернее, однако, что нескладность речи Карла у Пушкина сознательна и должна характеризовать туповатость бывшего подмастерья. Сравни ниже его запинаящуюся речь: „Бог видит, я не виноват“ и т. д. (см. стр. 230).

Имя тестя Карла, написанное крайне неясно, читалось в прежних изданиях „Томас Фурст“; но выше есть зачеркнутая фраза, где имя Фурста написано вполне ясно: „Он умер, видишь ли, отобедав у Иоганна Фурста“.

Две последние фразы этой сцены сначала были написаны в обратной последовательности. Переставив их, Пушкин сделал последний штрих в характеристике плутоватого и чуждого сентиментальности Карла.

Сцена восстания вассалов должна была начинаться песней крестьян. Пушкин написал первую строчку „Цоп, цоп, по ногам“, но затем зачеркнул ее и начал сцену репликой Франца.

Слово „косари“ в этой сцене везде пишется „косыри“. Выдержанность этого написания заставляет думать, что здесь не описка, а след произношения Пушкина.

Текст песни косарей сначала был иной (см. в вариантах, стр. 350).

Клич вассалов раньше был написан „Гу! Гу! Гу!“ — очевидно с придыхательным „г“.

В словах Альбера, печатавшихся во всех изданиях — „... отдохнуть после сражения и дружно попить“, — предпоследнее слово, неясно написанное кажется, правильнее читать „дружески“.

В сцене „Замок Ротенфельда“ восклицание рыцарей, повторяющих гост одного из них („Рыцари. За здоровье прекрасной и благородной хозяйки!“) — во всех изданиях пропусклось, несмотря на то, что еще В. Е. Якушкин в своем „Описании“¹ указал на этот пропуск.

Первые слова Франца в этой сцене сначала звучали более резко и грубо: „Не бойтесь, ведь я еще не удушен“. Вместо слов „Я вам спою песню моего сочинения“ Пушкин начал сперва писать: „Я вам спою балладу“, но зачеркнул: или потому, что слово „баллада“ в XIV — XV в. имело другое значение, или потому что легенда „о рыцаре, влюбленном в деву“, после ее переработки (см. ниже) потеряла характер баллады, эпического произведения.

Стихотворение 1829 г. „Легенда“, взятое Пушкиным в качестве песни Франца, он подверг значительной переработке. Переработка эта велась им на беловом автографе (хранящемся ныне в Пушкинском Доме в Ленинграде) и состояла в сокращении стихотворения и в вытравливании из него всего того, что делало его нецензурным, кощунственным. При этом была не доделана строфа „Между тем как паладины“ (ее исправления, впрочем, не носили цензурного характера). Поэтому на одном из пустых листов, оставленных Пушкиным внутри последней сцены (см. стр. 641), он сначала набрасывал новую редакцию этой недоделанной строфы. Набросок этот до конца не доведен. На следующих двух страницах записан уже набело весь сокращенный текст романа. Последняя строфа „Легенды“ — „Но Пречистая конечно...“ в изуродованной, видимо, в угоду цензуре редакции (см. стр. 353—354) также входила сначала в состав песни Франца, но затем была зачеркнута Пушкиным.

Во второй песне Франца („Воротился к женке мельник“) последний стих Пушкин оставил в двух незачеркнутых редакциях. Одна:

Я на ведрах медных шпор

и другая:

Я нигде на ведрах шпор.

4. Набросок начала пьесы, написанный рифмованными стихами, четырехстопным ямбом („Ох, горе мне, Мартын, Мартын“). Написан на полусте белой бумаги с водяным знаком „1833“. Жандармами помечен цифрой „7“. На обороте — черновик стихотворения „Странник“. Хранится в Пушкинском Доме. Впервые напечатан в приложении к „Сценам из рыцарских времен“ в III томе сочинений Пушкина в издании „Красной Нивы“, 1930 г. Текст его см. на стр. 355.

Если этот набросок написан приблизительно в то же время, как и находящийся на обороте его черновик „Странника“, то его следует датировать июнем 1835 г., поскольку беловик „Странника“ (в тетради Гос. Публичной Библиотеки им. В. И. Ленина, № 2577 А) носит на себе пометку „26 июня 1835 г.“

¹ „Русская Старина“, 1884, кн. XII, стр. 524.

Таким образом, можно думать, что набросок этот написан раньше прозаического текста пьесы (который датируется июнем — августом 1835 г.). Это подтверждается и тем, что в нем Мартыном зовут не старика, а его сына, как и в начальном варианте прозаического текста (см. стр. 645).

Набросок написан крайне торопливо и неразборчиво. Приведенный на стр. 355 текст (сводка) является в ряде мест гипотетическим как в смысле отдельных чтений, так и в смысле соединений разбросанных по разным местам отдельных слов. Приводим транскрипцию наброска:

Ох горе мне
 [Ахъ ты] [Мартынь!] Мартынь¹, Мартынь
 [Ей ей], клянусь ей ей
 [Ей Богу] — ты мнѣ не сынъ —
 [жена] <?> [гойница <?> сшалила]
 [Ей] Моя
 [Да] [будь ей тиха] [могила]
 она
 въ кого тебя [она] родила
 честной бочаръ
 Мой прадѣдъ былъ [ткачъ]
 сыну <?>
 [Он <?> сына] <?> * [онъ] * передалъ свой даръ —
 [и] [Мой] дѣдъ [былъ] [⟨нрзб.⟩] — отецъ былъ
 Я тожъ [бочаръ] Протси² имъ
 [И я бочаръ] [ей] <?> [Та] <?> [слава] Боже —
 а ты [глупъ] <?> и <?>
 [А ты что] ? —
 [а] А ты то что —

5. Набросок начала пьесы, написанный рифмованными стихами, шестистопным ямбом („Эй, Франц, я говорю тебе в последний раз“). Написан на одной стороне восьмушки голубоватой почтовой бумаги с золотым обрезом; жандармская цифра „49“. Другая сторона листка чистая. Хранится в Пушкинском Доме. Впервые опубликован в „Литературной Мысли“, I, 1923, стр. 177.

На другой половинке того же листка почтовой бумаги³ написан набросок песенки Франца: „Воротился ночью мельник“ (см. ниже, стр. 646). Так как этот набросок был написан несомненно раньше, чем его беловик, включенный в прозаический текст пьесы, т. е. до 15 августа 1835 г., то можно сделать заключение, что и стихотворный набросок начала пьесы написан приблизительно тогда же, т. е. летом 1835 г. Вопрос о том, был ли написан этот стихотворный отрывок раньше прозаического начала пьесы (подобно отрывку „Ох, горе мне, Мартын, Мартын“) или, наоборот, он представляет собой попытку переложения в стихи начала пьесы, написанного раньше прозой, — решается, скорее всего, в пользу последнего предположения. Сын здесь назван Францем,

¹ „н“ переделано из „й“.

² Описка, вм. „Прости“.

³ Что обнаруживается по совпадению оторванных краев обоих листков.

а не Мартыном, как в июньском наброске и в зачеркнутом варианте пьесы; начиналось стихотворение сначала тем же словом „Послушай“, как и прозаическая реплика.¹ Затем вместо „Послушай“ было написано „Эй Франц“; таким образом, первоначальная редакция стихов совпадает с последней редакцией прозаического текста, что, скорее всего, указывает на зависимость стихотворной редакции от прозаической, а не наоборот.² И вообще этот набросок производит впечатление видоизменения (главным образом сокращения) соответствующего прозаического текста.

6. Черновик песенки Франца („Воротился ночью мельник“) написан на одной стороне восьмушки голубоватой почтовой бумага с золотым обрезом; жандармская цифра „32“. Другая сторона листка чистая. Хранится в Пушкинском Доме в Ленинграде. Напечатан в первый раз (транскрипция) в сборнике „Неизданный Пушкин“ (П., 1922, стр. 121). На другом полулите, оторванном от того же листка, написан, как указано выше, набросок начала пьесы в стихах („Эй, Франц, я говорю тебе в последний раз...“).³

Вероятно, в связи со стихотворными вариантами начала пьесы находится слово „план“, написанное перед началом текста сцен в тетради № 2384. Обычно его понимают так, что прозаический текст „Сцен“ был написан Пушкиным не как пьеса, а лишь как план пьесы, стихотворные же наброски являются попытками превратить этот „план“ в подлинный текст. Однако, такое понимание вряд ли можно принять. Текст „Сцен“ по своему характеру ничего общего не имеет с многочисленными „планами“ Пушкина, даже самыми обширными. Вместо обрывочности, сокращенности и сжатости выражений плана — здесь настоящий драматический текст, диалоги и монологи. Большая работа над отдельными его местами, варианты текста, приведенные выше, решительно противоречат мысли, что Пушкин писал здесь план или конспект. При переработках плана или конспекта изменяется содержание его, порядок эпизодов и т. п. В „Сценах“ же Пушкин, работая над текстом, отшлифовывал самые выражения, добивался наилучших формулировок и т. п. Такая работа над языком пьесы совершенно не нужна была бы для плана.

Кроме того, как указано выше, слово „план“ хотя и является первым на странице с текстом „Сцен“, но написано оно, несомненно, позже остального текста: судя по расстоянию его от верхнего края страницы и от первой строчки текста, оно вписано на верхнем поле уже после того, как была написана первая строка. Можно объяснить эту надпись и ее позднейшее появление тем, что Пушкин, написав прозаический текст пьесы, решил затем переделать его на стихи; принявшись, как показывает стихотворный набросок „Эй Франц“, за эту работу над текстом „Сцен“, превратившихся теперь в подлежащий переработке материал, в „план“ стихотворной пьесы — Пушкин и сделал соответствующую надпись.

¹ „Послушай, говорю тебе в последний раз“ — ср. „Послушай, Франц, в последний раз говорю тебе“.

² С полной уверенностью этого утверждать нельзя, так как Пушкин мог при переложении стихов в прозу вернуться к старому зачеркнутому чтению.

³ На такой же точно бумаге написан и план драмы о сыне палача, датированный 14 сентября (см. стр. 363 и 690).

Сводя вместе сказанное выше, можно в следующем виде представить себе историю написания „Сцен“.

В первой половине 1835 г. (а может быть и раньше, в 1834 г., см. стр. 639) Пушкин задумывает написать большую пьесу о восстании крестьян и гибели рыцарства. План этой пьесы (на французском языке) он записывает в своей тетради на другой стороне того листа, на котором был написан план драмы о папессе Иоанне.

Вероятно в июне 1835 г. он набросал начало этой пьесы в стихах („Ох, горе мне, Мартын, Мартын“). Эта работа была брошена, и продолжения, вероятно, не было. Через месяц — два (в июле — августе) Пушкин снова принялся за пьесу и написал прозой то, что и является основным текстом „Сцен из рыцарских времен“. То обстоятельство, что в конце написанного, не являющегося концом пьесы, поставлена дата — „15 августа“ — показывает, что здесь кончался какой-то большой раздел пьесы — первая часть ее. Для первой песни Франца Пушкин тогда же, вероятно несколько позже 15 августа 1835 г., стал переделывать свое старое стихотворение „Легенда“ („Жил на свете рыцарь бедный“). Он работал сначала на своем беловике (хранящемся сейчас в Пушкинском Доме), затем набрасывал одну из строф в тетради с текстом „Сцен“ и, наконец, переписал тут же в оставленном заранее пустом месте набело сокращенный текст ромansa (дорабогав указанную строфу или в гóлове, или на листке бумаги, не дошедшем до нас). Около того же времени (август 1835 г.) он на отдельном почтовом листке сочинял вторую песню Франца („Воротился к женке мельник“), и затем в доработанном виде вписал ее также в текст пьесы.

Близко к тому же времени (пока не была еще использована другая половинка почтового листа с наброском „Воротился к женке мельник“) Пушкин снова решил превратить свою прозаическую драму в стихотворную и на этом втором полулистке набросал шесть с половиной стихов — уже другим метром — шестистопным ямбом, размером классической французской трагедии („Эй Франц, я говорю тебе в последний раз. . .“). В связи с этим решением — переложить прозаическую драму в стихи — он в начале прозаического текста написал: „план“, поскольку эта пьеса превращалась в план будущей стихотворной пьесы. О дальнейшей работе Пушкина над „Сценами“ сведений нет.

Судя по тому, что 14 сентября Пушкин уже набрасывал план новой пьесы — о сыне палача, где в основном повторена ситуация „Сцен“, можно думать, что „Сцены из рыцарских времен“ были брошены Пушкиным уже в сентябре 1835 г.

II.

„Сцены из рыцарских времен“ относятся к последнему этапу драматургического творчества Пушкина. Работой над „Русалкой“ в 1832 г. Пушкин заключил свой цикл „маленьких трагедий“, лирических драм, обходящих темы социального и политического характера. В середине 30-х годов Пушкин снова возвращается к замыслам большой пьесы и к историко-социальным темам. К этому времени относятся, кроме „Сцен из рыцарских времен“, замыслы

драмы о папессе Иоанне и драмы о сыне палача (ср. план на стр. 363). В этих трех пьесах (поскольку мы можем судить о двух последних по оставшимся планам их) есть много общего, резко отличающего их от ранних драматургических замыслов Пушкина, также исторического характера и также крупной формы — неосуществленного „Вадима“ и „Бориса Годунова“.

Помимо западно-европейского средневекового сюжета, разрабатываемого во всех трех пьесах, и сама обработка этого сюжета, судя по „Сценам“ и некоторым намекам в планах других, иная, чем, например, в „Борисе Годунове“. Если там задачей Пушкина была наибольшая конкретизация исторических событий, представление их в живых образах, „вольное и широкое изображение характеров“ во всей их жизненной противоречивости, то в этих пьесах чувствуется, наоборот, стремление к обобщенности, типизации, почти схематизации. Таково изображение событий, таковы и персонажи, в „Сценах“, например, почти приобретающие характер социальных масок. С этим связано и появление в этих пьесах (по крайней мере в двух из них) фантастического элемента — что совершенно было бы невозможно в „Борисе Годунове“ (дьявол в драме о папессе, уносящий Иоанну в конце пьесы, Фауст на хвосте Мефистофеля в плане „Сцен“). Наконец, как отметил еще Анненков,¹ есть нечто общее и в главном герое всех этих пьес: это — лицо низкого происхождения, — сын палача, сын суконщика, дочь ремесленника, — порывающее со своей средой и достигающее высокого положения в феодальном обществе: Иоанна — становится папой, сын палача — становится рыцарем, женится на знатной девице; такова же, как можно предположить (см. ниже), и судьба Франца.

Из этих трех замыслов, приблизительно одновременных, осуществлен был только один — да и то лишь наполовину: пьеса, темой которой Пушкин взял борьбу крестьян с феодалами в XIV—XV вв. и гибель рыцарства.

Это возвращение к историко-социальной драматургии и переход от камерных „маленьких трагедий“ к замыслам большой пьесы вполне соответствовал тому усилению внимания Пушкина к тематике исторических и политических конфликтов и катастроф („Езерский“, „Медный всадник“, „История Пугачева“, „Капитанская дочка“), которыми характеризуется его творчество в 1830-х годах. В частности, драма о столкновении мещанства и крестьянства с рыцарством и о гибели рыцарства, несомненно, связана с размышлениями Пушкина о судьбе дворянства — темой, наполняющей высказывания Пушкина того времени.

Начиная с 1829 г., в заметках, набросках, стихотворных и прозаических, повторяется тема разорения, оскудения дворянства, причины которого Пушкин видел прежде всего в раздроблении имений, не огражденных законом о майорате. „Обеднение Москвы есть доказательство обеднения русского дворянства, происшедшего от раздробления имений, исчезающих с ужасной быстротой, так что правнук богача делается бедняком потому только, что дед его имел четверо сыновей, отец его — столько же“ (зачеркнутая часть главы „Москва“ — „Путешествие из Москвы в Петербург“).

¹ „Литературные проекты А. С. Пушкина“, „Вестник Европы“, 1881, № 7.

Другую причину упадка дворянства Пушкин видел в нивелирующей политике правительства, начиная с Петра I, в его „табели о рангах“, в праве разночинцев получать потомственное дворянство службой, что Пушкин называл „революцией“ Петра. Он хотел видеть дворянство классом, замкнутым для доступа извне, имущественно обеспеченным и политически привилегированным. Причисляя себя к обедневшему среднему дворянству, стоявшему между двумя враждебными силами, — самодержавием, окружающим себя новой „аристократией“, преданными наемниками¹ и беспокойным крестьянством, — Пушкин в своем отношении к правительству обнаруживает постоянные противоречия. То он, как будто, угрожает революцией, „новым возмущением“, в роде 14 декабря, при котором „на площади будет“, старинное наше дворянство, с имениями, уничтоженными бесконечными раздроблениями, с просвещением, с ненавистью против аристократии и со всеми притязаниями на власть и богатство“, дворянство, которое он считает „страшной стихией мятежей“,² то поддерживает двадцатипятилетний срок солдатской службы как гарантию верности солдат правительству „в случае народных мятежей“,³ или с ужасом говорит о русском бунте, „бессмысленном и беспощадном...“. С этим кругом мыслей Пушкина связана одна из двух основных тематических линий „Сцен“ — тема упадка и гибели рыцарства, тема крестьянского восстания.

Другая параллельная тема, — по существу связанная с первой, — путь молодого человека низшего класса к достижению высоких ступеней социальной лестницы — также была близка Пушкину в 1830-е годы. В это время он, как литератор, все больше начинает отмечать новое явление: в литературу, область, которую он до тех пор считал целиком принадлежащей дворянству, начинают проникать разночинцы, представители образованной буржуазии. Если сначала (в 1830 г.) это вызывает только благожелательные строки, сочувствие „грамотному купечеству“, то уже в 1834 г. в словах Пушкина по этому поводу звучит явное беспокойство. „Даже теперь наши писатели, не принадлежащие к дворянскому сословию, весьма малочисленны. Несмотря на то, их деятельность овладела всеми отраслями литературы, у нас существующими. Это есть важный признак и непременно будет иметь важные последствия“.⁴ Не следует преувеличивать этого беспокойства Пушкина за судьбу своего класса и думать, что Пушкин видел историческую обреченность дворянства, что он начал переходить на позиции буржуазии и т. п. В действительности, Пушкин никогда не терял уверенности в том, что дворянство есть и должно быть „сословием народа высшим“, по преимуществу воспитывающим в себе „неза-

¹ „La haute noblesse n'étant pas héréditaire (du fait) — elle est donc noblesse à vie; moyens d'entourer le despotisme de stipendiaires dévoués et d'étouffer toute opposition et toute indépendance.“ Перевод: Поскольку высшее дворянство — не наследственное (фактически), оно — пожизненное; это дает возможность деспотизму окружить себя преданными наемниками и подавить всякую оппозицию и независимость.

² „Дневник“, 22 декабря 1834 г.

³ „Путешествие из Москвы в Петербург“, глава „Рекрутство“.

⁴ Из черновика главы „Ломоносов“ — „Путешествие из Москвы в Петербург“.

висимость, храбрость, благородство (честь вообще)“, что оно является создателем и русской истории, и русской культуры, и русской литературы.

Тревога за будущее заставляла Пушкина углубляться в историю, изучая критические моменты истории своего класса (пугачевщина), а также обращаться к аналогиям Западной Европы — ее истории и ее современности.

Пушкин в полемике с Полевым решительно отрицал право применять западно-европейские исторические аналогии к событиям русской истории: „Россия никогда ничего общего не имела с остальной Европой. . . , история ее требует другой мысли, другой формулы, чем мысли и формулы, выведенные Гизотом из истории христианского Запада“ (наброски третьей статьи об „Истории русского народа“ Н. А. Полевого). Такая позиция Пушкина вполне естественна. Западно-европейская история (в частности французская, о которой, главным образом, идет речь) отчетливо и резко показала процесс падения дворянства и перехода политической власти и культурной гегемонии к буржуазии. Пушкин, в общем, положительно относился к французской революции XVIII века и ценил ее завоевания. Ему оставалось только отрицать законность применения западно-европейских формул к русской истории, отстаивать особый путь развития России.

Тем не менее сам он в некоторых случаях пользуется этими аналогиями, когда он, например, сравнивает полемизирующих с „Литературной Газетой“ журналистов с „демократическими писателями XVIII века“, „приготовивших крики «Аристократов к фонарю» и ничуть не забавные куплеты с припевом «Повесим их, повесим!»“.

Всё это дает основание заключать, что весь интерес Пушкина в 30-х годах к западно-европейской истории, его работа о французской революции, его замыслы средневековых драм связаны больше всего с его размышлениями о судьбе тех же классов в России и диктовались стремлением предугадать по аналогии возможность и характер грядущих „возмущений“.

III.

Текст „Сцен из рыцарских времен“ в ряде мест значительно отошел от „плана“ (написанного раньше, как указано выше, может быть даже в 1834 г.). В пьесе отсутствует предполагавшийся в плане старый рыцарь, отец Клотильды. „Гнев и выговоры старого буржуа“, которыми он по плану встречает вернувшегося домой сына, перенесены в первую сцену, а выгнанный из замка Франц узнает уже о смерти своего отца и о лишении его наследства. Введен ряд новых моментов: неудачная попытка восстания крестьян, заключение в тюрьму Франца. Вообще, конец пьесы, видимо, должен был быть сильно изменен, в сравнении с планом.

Сопоставление плана и намеков в написанной части текста дает возможность делать некоторые предположения о конце пьесы: в том же замке Ротенфельда, повидимому, заперт в тюрьму и Бертольд Шварц. Он занимается в тюрьме алхимией, изобретает нечаянно порох; происходит взрыв, который и освобождает Франца из тюрьмы. (Ср. клятву Ротенфельда: „даю мое честное

слово, что он до тех пор из нее не выдет, пока стены замка моего не подымутся на воздух и не разлетятся...“)

Судьба Франца в конце пьесы не вполне ясна: в плане об этом ничего не сказано. Это дает повод думать, что он не погибнет в сражении с рыцарями и, возможно, достигает цели своих желаний — получает руку Клотильды, муж которой Рогенфельд (по плану пьесы) убит пулею (если эти слова плана не относятся к Альберу). На эту развязку намекает и последняя из написанных сцен, где Клотильда как будто изменяет свое высокомерное отношение к Францу и спасает его от виселицы (ср. также в плане пьесы о сыне палача, многими чертами схожей со „Сценами“: „Il obtient sa main“).

В заключение пьесы — следуя плану — появляется на хвосте Мефистофеля Фауст, который, очевидно, предлагает победившим вассалам новое орудие для борьбы с рыцарством — печатный станок.

Делая Фауста изобретателем книгопечатания, Пушкин следовал тому варианту легенды, который отождествлял Фауста с историческим Иоганном Фустом, учеником и соперником Гугенберга. Этот мотив разработан в ряде литературных произведений, например, в романе Клингера „Жизнь, деяния и путешествие в ад Фауста“ („Fausts Leben, Taten und Hellenfahrt“, Petersburg, 1791), в драме Фосса „Фауст“ (Julius von Voss. „Faust“, Berlin, 1824) и др. Однако нет необходимости предполагать, что Пушкин знал эти произведения чуждой ему немецкой литературы: сведения о Фаусте, как изобретателе книгопечатания, он мог найти в любой работе, посвященной этой легенде. Есть эти сведения и в хорошо ему знакомой книге г-жи де Сталь „О Германии“: „Среди пьес для кукольного театра есть одна, под названием „Доктор Фауст или злосчастная наука“... Эта чудесная история представляет собой широко распространенное предание. Несколько английских писателей писали на тему о жизни этого доктора Фауста, и некоторые даже приписывают ему изобретение книгопечатания“ (глава XXIII).¹

Еще более близким источником этих сведений мог быть Карамзин, его „Письма русского путешественника“: „Доктор Фауст, по суеверному народному преданию, есть великой колдун, и по сие время бывает обыкновенно героем глупых пьес, играемых в деревнях или в городах на площадных театрах странствующими актерами. В самом же деле Иоанн Фауст жил как честный гражданин во Франкфурте на Майне, около середины пятнадцатого века; и когда Гуттенберг, Майнцский уроженец, изобрел печатание книг, Фауст вместе с ним пользовался выгодами сего изобретения... И как простолюдины того века приписывали действию сверхъестественных сил всё то, чего они изъяснить не умели, то Фауст провозглашен был сообщником дьявольским, которым он слышет и поныне между чернию и в сказках...“²

¹ Parmi les pièces des marionnettes, il y en a une intitulée *le Docteur Faust*, ou la *Science malheureuse*. . . Cette histoire merveilleuse est une tradition généralement répandue. Plusieurs auteurs anglais ont écrit sur la vie de ce même docteur Faust, et quelques uns même lui attribuent l'invention de l'imprimerie.

² „Письма русского путешественника“, глава „Корчма в миле за Тильзитом“, „Сочинения Карамзина“, М., 1820, т. II, стр. 26—27.

IV.

В качестве источников „Сцен из рыцарских времен“ были указаны в литературе два произведения: „Жакерия“ Мериме¹ и одно место из статьи А. Бестужева (Марлинского), посвященной разбору романа Полевого „Клятва при гробе Господнем“.² В статье Бестужева говорится об исторических корнях романгизма, и дается быстрый обзор всемирной истории. Приведем место, соответствующее теме пушкинской драмы, — речь идет о „мещанстве“, „новой стихии“ в истории. „Она дала купцов, ремесленников, ученых . . . но что всего важнее, она дала жизнь писателям всех родов, поэтам всех величин, авторам по нужде и по наряду, по ошибке и по вдохновению. Изобретение пороха и книгопечатания добило старое дворянство. Первое ядро, прожужжавшее в рядах рыцарей, сказала им: опасность равна для вас и для вассалов ваших. Первый печатный лист был уже прокламацией победы просвещенных разночинцев над невеждами-дворянчиками. Латы распались в прах. Ковы и семейные тайны знатных стали достоянием каждого“.

Невозможно отрицать связь с пушкинской пьесой этих строк, напечатанных в „Московском Телеграфе“ за два года до написания „Сцен“ (в 1833 г., № 52—53) и, конечно, хорошо известных Пушкину, как и вся статья Бестужева. Однако было бы неправильно выводить весь замысел Пушкина из рассуждений Бестужева: основное их положение — о победоносной борьбе мещанства с дворянами — Пушкину, изучавшему Гизо, Тьерри и других историков средневековья, было знакомо и близко, конечно, не по журнальной статье Бестужева.

Более существенны некоторые детали статьи, именно: указание на роль пороха и книгопечатания в падении „старинного дворянства“. Если бы можно было думать, что эта концепция принадлежит самому Бестужеву, то пришлось бы говорить о прямом и непосредственном влиянии его построения на основную мысль пушкинской драмы. Более вероятным кажется, однако, что эта мысль Бестужевым заимствована из какого-нибудь иностранного источника (пока, правда, не обнаруженного). Этот источник мог быть знаком и Пушкину.³

Во всяком случае, если бы было преувеличением говорить и о глубоком влиянии статьи Бестужева на Пушкина, то все же нужно думать, что она дала толчок к оформлению его замысла и даже подсказала сопоставление мотивов, образовавших пушкинскую драму.⁴

¹ Н. Демидов. „О «Сценах из рыцарских времен» А. С. Пушкина“, „Известия отд. русск. яз. и слов. Академии Наук“, 1900, т. V, кн. 2, стр. 631—640.

² Последнее указание было сделано Виктором Шкловским в „Литературной Газете“ от 2 декабря 1934 г.

³ Простое сопоставление пороха с книгопечатанием мы находим уже у Рабле: „Типографское дело, столь изящное и правильное, было изобретено в то время по божественному внушению, а артиллерийские орудия — по дьявольскому наущению“.

⁴ В некоторых чертах „Сцены из рыцарских времен“ обнаруживают сходство с рассказом А. Бестужева „Ревельский турнир“, напечатанным в „Полярной Звезде“ на 1825 год. Герой этого рассказа, Эдвин, как и пушкинский Франц, сын богатого купца, влюбленный в дочь рыцаря; его низкое

Несколько другой характер носит связь сцен с „Жакерией“ Мериме.

Литературная форма „Сцен из рыцарских времен“ не сразу была найдена Пушкиным. Трудно судить, как выглядела бы драма, если бы она была вся написана четырехстопным ямбом, как она была начата. Этот вариант был отброшен в самом начале, и Пушкин перешел на прозу, воспроизводя в своей пьесе широко распространенную во французской литературе с конца 1820-х годов форму исторической драмы в прозе, „исторических сцен“. Первый образец пьесы этого типа был дан трилогией Л. Вите „Лига“ (L. Vitet. „La ligue. Scènes historiques“); за ним следовал Мериме, Лева-Веймарс и др. (см. выше стр. 383). В этих пьесах, столь далеких от традиционных французских трагедий и драм, не претендующих на театральное воплощение, характерным является стремление к историческому реализму, даже документализму, отказ от чисто-театральных эффектов классической и романтической драмы. Очень большие по размерам, разбитые на множество мелких сцен, они представляли собой не столько драматические произведения, сколько исторический рассказ, хронике в диалогической форме.

О широкой распространенности этих „сцен“ в конце 1820-х и начале 1830-х годов свидетельствуют, например, следующие слова статьи „Современное направление просвещения“ в № 1 „Телескопа“ за 1831 г.: „Знаменитая трилогия Вите . . . получила право гражданства в европейской литературе, и теперь вся современная история обрабатывается драматически в бесчисленных лоскутах, рассыпанных французской изобретательностью под именем „современных сцен . . .“

„Сцены из рыцарских времен“, при всем внешнем сходстве их с этими „сценами“ и при несомненной генетической связи с ними, сильно отличаются от них по своему строению. Особенно это видно из сравнения драмы Пушкина с наиболее к ней близкой, оказавшей на нее несомненное влияние пьесой Мериме „Жакерия“ (Prosper Mérimée. „La Jacquerie“, Paris, 1828).

Зависимость „Сцен“ от „Жакерии“ была установлена Н. Демидовым в указанной статье „О Сценах из рыцарских времен“ и им же с большой тщательностью приведены все сходные места „Жакерии“ и „Сцен“. Укажем здесь наиболее существенное.

Между героем „Сцен“ Францем и Пьером из „Жакерии“ обнаруживается ряд сходных черт. Он, как и Франц, молодой поэт, менестрель, влюблен в дочь владельца замка Изабеллу, поступает на службу к ней конюшим, она нечаянно узнает о его любви и в негодовании выгоняет его со службы. Он примыкает к восставшим крестьянам. В дальнейшем сходство нарушается, так как Пьер довольно неохотно участвует в восстании, презрительно относится к своим новым товарищам, пытается спасти из осажденного замка Изабеллу и покидает товарищей, узнав о неудаче этой попытки.

Клотильде соответствует у Мериме Изабелла. У нее, так же как у Клотильды, жених (рыцарь Монтрёйль). Начало сцены между Клотильдой и Бертой

происхождение препятствует их браку. Есть сходство и в отдельных выражениях и описаниях, в частности, в описании турнира. Последнее совпадение говорит, однако, вероятно не столько о заимствовании Пушкиным у Бестужева, сколько об общей традиции, восходящей к Вальтер Скотту.

в значительной мере повторяет начало VIII сцены „Жакерии“. У Мериме Изабелла, сидя в комнате со своей служанкой Марион, скушает, требует, чтобы та развлекала ее, и Марион начинает ей говорить о новом слуге Пьере. Но у Пушкина в обрисовке Клотильды вовсе отсутствуют черты идеализации, присущие в некоторой степени образу Изабеллы. Клотильда в „Сценах“ пустая, жестокая и гордая девица, не выделяющаяся ничем из своей среды. Только последняя сцена вносит нечто новое: тронутая судьбой Франца, Клотильда старается спасти его от смерти (это, повидимому, связано в дальнейшем с судьбой Клотильды и Франца.)

Отец Изабеллы, старый граф д'Апремон, также сначала должен был перейти в драму Пушкина (*vieux chevalier* — в плане).¹

Ряд отдельных положений и диалогов действующих лиц „Сцен“ восходит к „Жакерии“. Монолог выгнанного из замка Пьера, где он негодует на дворянскую спесь Изабеллы и сетует на свое низкое происхождение,² у Пушкина разбился на два монолога в первой сцене и в сцене возвращения.

Начало идущего вслед за этим монологом диалога между Пьером и монахом Жаном („Эй, кто это там размахивает руками?.. Это ты, Пьер? Что ты тут делаешь в такой поздний час? — Клянусь своею судьбу, отца, который родил меня на свет, Небо, которое сделало мужиком.“)³ — похоже, с одной стороны, на начало диалога Франца с Альбером: „А, это Франц! На кого ты раскричался?“ — а с другой — на разговор Франца с Бергольдом „Здравствуй, Франц. О чем ты задумался? — Как мне не задуматься. Сейчас отец грозил меня выгнать

¹ Находимое Н. Демидовым (там же, стр. 634) сходство между предводителем восстания, монахом Жаном, о котором мельком говорится в пьесе, что он занимается в монастыре алхимией и умеет делать золото, — и Бергольдом — слишком отдаленно и случайно. Алхимия Бергольда, изобретателя пороха, является кардинальным моментом сюжета „Сцен“ и ее идеи; вряд ли он мог появиться у Пушкина под влиянием случайной детали образа Жана.

² „Je veux les voir encore une fois, ces vieilles tours!... Je suis vilain; elle est noble! — Insensé que j'étais! Comment ai-je pu croire? Elever mes yeux vers celle dont les plus hauts barons de France ambitionnent la main? ... Ces mots qui retentissent encore à mes oreilles, et que j'ai pris pour des paroles d'amour... Elle me parlait comme elle aurait parlé à son chien... J'étais moins qu'un chien pour elle... j'étais un vilain... Ah! ce mot me brûle le cœur!... Et le baron de Montreuil... Il est noble... et cependant je suis plus ferme que lui sur les arçons... Dans un tournoi il a le droit de combattre, pour se faire renverser! moi, je n'ai pas le droit de vaincre“ (Scène X). Перевод: Мне хочется еще раз взглянуть на эти старые башни!.. Я мужик; она знатная дама! — Каким я был безумцем! Как я мог надеяться? Поднять глаза на ту, чьей руки добиваются самые знатные бароны Франции!.. Эти слова, которые до сих пор звучат в моих ушах, я их принимал за слова любви!.. А она со мной разговаривала так, как она говорила бы с собакой!.. Я был для нее меньше чем собака!.. Я был мужиком!.. Ах! это слово жжет мне сердце!.. А барон Монтрейль!.. Он дворянин!.. а все-таки я лучше его держусь в седле!.. На турнире он имеет право сражаться, чтобы быть опрокинутым! А я не имею права победить (ср. у Пушкина: „Никогда не подыму я пыли на турнире!..“)

³ *Hola! qui êtes vous qui gesticulez ainsi? ... C'est toi, Pierre? que fais tu ici à cette heure? — Je maudis ma destinée, le père qui m'a engendré, et le ciel qui m'a fait naître vilain* (Scène X).

и лишит наследства, за то, что я знакомство веду с рыцарями“, и далее идут жалобы Франца на свое низкое происхождение.

Слова Жана: „Они победили наших отцов благодаря своим панцырям и лошадям в латах“¹ — сравни у Пушкина: „Как! вы живы? — Благодаря железным латам“.

Слова Жана: „Разве вы не дети Адама, как и они? . . .“² — сравни у Пушкина: „Разве не все мы произошли от Адама?“.

Слова крестьянина Морана (в ответ на реплику Жана о том, что французы и англичане братья): „Да, как Авель и Каин“³ — сравни в первой сцене слова Бертольда о братьях Каине и Авеле (текст и варианты).

Просьба Изабеллы: „Господин сенешал, простите его, прошу вас, ради меня“,⁴ и далее ответ Монтрейля: „Ах, как вы мало знаете это отродье!“⁵ — сравни у Пушкина: „Нельзя ли помиловать этого человека? — Помиловать? Да вы не знаете подлого народа“.

Сцена допроса крестьянина Рено, спокойно и бесстрашно отвечающего на вопросы рыцарей, напоминает последнюю сцену пушкинской драмы (поведение приговоренного к повешению Франца) и т. д.

V.

Сходство драмы Пушкина с „историческими сценами“ французских драматургов и, в частности, с „Жакерией“ должно было особенно броситься в глаза современникам Пушкина. Оно и обусловило, очевидно, данное при посмертной публикации драмы заглавие, являющееся почти дословным переводом подзаголовка пьесы Мериме: „Scènes féodales“ (феодалские сцены).

Однако это сходство „Сцен“ с „Жакерией“ в отдельных деталях, подчас очень крупных, тем резче подчеркивает радикальное различие пьес Пушкина и Мериме. Различие это и в общей идеологической концепции и в драматургическом строении пьес. Мериме в своей обширной пьесе, в многочисленных сценах разлагает крестьянское восстание на отдельные мелкие эпизоды. Он показывает его как складывающееся из различных, ничего между собой общего не имеющих действий и стремлений различных групп и отдельных людей: крестьяне ищут избавиться от угнетения феодалов, „волки“ — хотят пограбить богатых, английские стрелки — поживиться на счет французов, безразлично — феодалов или крестьян, Пьер — отомстить за обиды, нанесенные ему в замке Апремона. Никакой общей, объединяющей все события и всех героев идеи нет, каждый руководится личными, эгоистическими интересами.

Случайное объединение всех этих разно направленных интересов, крайне слабо сцементированное усилиями предводителя, монаха Жана (единственный

¹ „Ils ont vaincu nos pères avec leurs chevaux bardés et leurs armures de fer forgé“ (Scène X).

² „N'êtes vous pas comme eux enfants d'Adam?“ (Scène IV).

³ „Oui, comme Abel et Caïn“ (Scène XXXII).

⁴ „Monsieur le sénéchal, pardonnez lui je vous en prie à cause de moi“ (Scène IV).

⁵ „Ah! que vous connaissez peu cette engeance!“ (ib.).

персонаж, одушевленный какой-то социальной идеей), оказывается очень непрочным и с легкостью рассыпается от времени и сопротивления врагов. Такова скептическая концепция Мериме. Ей соответствует и медленный ход пьесы, составленный из большого числа мелких, часто вовсе незначительных эпизодов, которые вместе складываются в общую картину слепого, бессознательного взрыва масс, так же слепо и бессмысленно затем распадающегося.

У Пушкина совершенно другое. Для его пьесы, дающей в тесных пределах драмы большое историческое обобщение, оказались непригодными усвоенные им для „Бориса Годунова“ приемы шекспировской драматургии. Вместо постепенного развития действия, строящегося из отдельных, подчас контрастирующих деталей, — в „Сценах“ у Пушкина сконцентрированное, стремительное движение, от сцены к сцене ведущее к развязке. Основная интрига пьесы, выражающая ее историческую идею, проста и отчетливо, почти схематически, выражена в двух образах, приобретающих характер символов: железные латы рыцарей, о которые разбивается натиск вассалов, и порох, взрывающий феодальный замок. С виду такое же разнообразие мотивов действующих лиц, как у Мериме (Франц мстит за личное оскорбление, Бертольд занимается наукой, „ищет истину“, вассалы стремятся сбросить с себя ярмо „кровопийцев“, „гордецов поганых“) — благодаря отчетливости социальной характеристики событий и персонажей и тонко проведенных отношений между ними, — производят впечатление, прямо противоположное впечатлению от „Жакерии“. В „Сценах“ все эти разнородные интересы и мотивы оказываются в глубокой внутренней связи: честолюбие Франца, поиски новых открытий Бертольда, классовая гордость „старого буржуа“ Мартына, озлобление вассалов — все это отдельные стороны одного явления: подъема буржуазии, готовой сбросить с себя иго феодальных рыцарей. Развязка драмы — победа вассалов, взрыв замка и даже появление изобретателя книгопечатания Фауста на хвосте Мефистофеля — производит впечатление не случайности (как у Мериме), а исторической закономерности, приобретает значительность как образное выражение исторического сдвига.

Действующие лица драмы также обрисованы резко, определенно. Каждый персонаж — носитель определенного социального содержания, почти социальный символ. Они образуют в пьесе три группы: в первой — старый Мартын и его подмастерье и наследник Карл — представители буржуазии; во второй — Альбер, Клотильда и Ротенфельд — феодалы; „ненавидящий свое состояние“ поэт Франц и ученый монах Бертольд — составляют третью группу, внеклассовую по мысли Пушкина, но стоящую во главе восстания: один организует его и воодушевляет восставших, другой доставляет им средства победы.

Франц и Бертольд в пьесе даны как контрастирующие образы: один — горячий, страстно влюбленный юноша, другой — старик-монах; один полон социального негодования, другой спокойно относится к несправедливости феодального строя, успокаиваясь рассуждением, что „уже этому давно“. Один сам организует восстание против рыцарей и терпит поражение, другой нечаянно, в погоне за философским камнем, открывает порох, дающий победу вассалам.

Это несколько схематическое противопоставление является приемом, не раз встречающимся в „Сценах“. Так построены нередко реплики действующих лиц, создающие столкновение контрастных формул: „Золота мне не нужно, я ищу одной истины“ — „А мне черт ли в истине, мне нужно золото“ (Бертольд и Мартына) и т. п. Таков же контраст между романтическими восклицаниями Франца, узнавшего о смерти отца, и прозаическими ответами Карла: „Может быть он умер с горести — он меня любил, он чувствовал сильно...“ — „Он умер, осердясь на приказчика и выпив горяча три бутылки пива“. Этот прием, придающий речам персонажей „Сцен“ (при всей их чисто реалистической правдивости и типичности) до некоторой степени „условный“ характер,¹ дал возможность Пушкину сконцентрировать в кратких репликах большое содержание, важные обобщения. Таков, например, замечательный разговор Мартына с Бертольдом о *perpetuum mobile*, где в кратких формулах противопоставлено мировоззрение ученого, смутно предчувствующего колоссальное значение двигателя-машины, совершившей переворот в истории человечества,² — и купца, безвыходно ограниченного в своем мировоззрении отношениями торговли.³

VI.

В последней сцене драмы Франц поет две песни своего сочинения. Для первой Пушкин, как сказано выше, переделал написанную им еще в 1829 г. „Легенду“. О попытках найти иностранный источник этого стихотворения (до сих пор не увенчавшихся успехом) смотри в комментариях к этому стихотворению в III томе настоящего издания. Поднятый было в литературе вопрос о связи романа Франца с трагедией Вальтера Скотта „The House of Aspen“ („Дом Аспенов“) разрешен окончательно (в отрицательном смысле) Д. П. Якубовичем.⁴

Сокращение и радикальное изменение „Легенды“ в „Сценах“ преследовало, несомненно, в первую очередь цензурные цели — возможность напечатать это полукощунственное стихотворение.⁵ С другой стороны, операция, проделанная Пушкиным над текстом этого стихотворения, имела некоторые основания в функции этих стихов в драме. Романс поется ожидающим виселицы Францем перед лицом той, из-за которой он и вступил на путь, приведший его к гибели. Под видом романса о рыцаре, безнадежно влюбленном в богородицу, он рассказывает о своей любви к недоступной для него по своему высокому социальному положению Клотильде.⁶ Для этой цели естественно было удалить

¹ Ср. чисто условный „мольтеровский“ параллелизм в конце сцены Бертольда и Мартына: „Экой он сумасброд“, — „Экой он брюзга“.

² „Если найду вечное движение, то я не вижу границ творчеству человеческому“.

³ „Убирайся к черту с твоим *perpetuum mobile*“.

⁴ „Трагедия В. Скотта «Дом Аспенов» и пушкинский «Романс о рыцаре бедном»“, „Сб. статей, посвященный акад. А. С. Орлову“, Л., 1934, стр. 449—458.

⁵ См. выше, стр. 644.

⁶ Точно так же у Мериме Пьер рассказывает Изабелле фавлю о крестьянине, влюбленном в знатную даму, спасающем ее от смерти и в конце концов становящемся ее мужем.

из стихотворения весь ее конец (о бесе, хотевшем утащить душу рыцаря в ад), ослабить элементы безбожия рыцаря (выкинуть строфы об „отце и сыне и святом духе“) и даже слегка затемнить слишком конкретный образ объекта его любви — девы Марии. Вступившись за Франца и избавив его от виселицы, Клотильда, можно думать, поняла аллегорию, заключенную в песне Франца.¹

Вторая песня Франца, как давно указано,² есть перевод второй строфы шотландской песенки „Our Gudeman Came Home“ („Наш муженек вернулся домой“).

В этой первой строфе песни муж видит у себя в доме заседланную лошадь, во второй — сапоги, в третьей — саблю, в четвертой — парик, в пятой — кафтан и в шестой — парня. Существует аналогичная песня и в русском фольклоре.

¹ Ср. строфу:

Но пречистая, конечно,
Заступившись за него,
Водворила в царство вечно
Палладина своего,

которой Пушкин хотел было заключить романс Франца (см. стр. 644).

² В. Каррик. „О происхождении одного стихотворения Пушкина“, „Пушкин и его современники“, в. XXXVI, стр. 48—58; также „Отечественные Записки“, 1859, май, стр. 70, и М. Л. Михайлов, предисловие к „Драматическим сценам“ Барри Корнуола, „Русское Слово“, 1860, № 3, стр. 211.

ОТРЫВКИ И НАБРОСКИ.

I.

〈ВАДИМ〉.

Печатается по рукописи, хранящейся в Государственной Публичной Библиотеке им. В. И. Ленина, № 2365, л. 60. Рукопись представляет собой тетрадь небольшого формата, в сером бумажном переплете. Бумага голубоватая. Начало занято беловиком „Кавказского пленника“. Далее наброски „Братьев разбойников“ (первые стихи). На л. 53 перечисление написанного в 1821 и 1822 гг. На л. 58 черновой набросок: „Я говорил пред хладною толпой. . .“ После отрывка из „Вадима“ наброски татарской песни из „Бахчисарайского фонтана“ (л. 69).

План „Вадима“ печатается по рукописи, хранящейся в Ленинградской Государственной Публичной Библиотеке (тетрадь из архива Тарасенко-Отрепшкова). План на л. 43. Далее черновики: „Кинжала“ (л. 45 об.—46), „К Аглае“ (46 об.—47), „Не тем горжусь я, мой певец“ (л. 48 об.). На л. 50 „Предания“ („Словен оснует город. . .“). На л. 58: „Вадим в мрачную ночь [сид] сокрытый у гробницы Гостомысла —“. Вслед за этим: „И тихо и грустно в темнице глухой. . .“

В Пушкинском Доме хранится также следующий автограф Пушкина, относящийся к „Вадиму“: „Гостомыслову могилу грозную вижу. Есть надежда! верь, Вадим, [град] натерпелся“. Повидимому, это проба применения народного стиха в трагедии.

Стихотворный отрывок впервые напечатан в 1857 г. в изд. П. В. Анненкова, т. VII, стр. 66; план — в изд. П. О. Морозова, 1887, т. II, стр. 319.

Источником легенды о Вадиме является краткое летописное известие, помещенное под 863 г.: „Того же лета оскорбишася новгородцы глаголюще яко быти нам рабом и много зла всячески пострадали от Рюрика и от рода его. Того же лета уби Рюрик Вадима храброго и иных много изби новгородцев советников его“. Литературная обработка легенды началась в конце XVIII в. в связи с зарождением оппозиционных настроений среди дворянства и постановкой вопроса о функциях самодержавной власти. Впервые изобразила Вадима Екатерина II в своем „Историческом представлении из жизни Рюрика“ (1786 г.). Но, наперекор летописному известию, она постаралась лишить борьбу Вадима с Рюриком всякой принципиальной основы, восполь-

зовавшись для этого толкованием В. Н. Тагищева, который считал Вадима двоюродным братом Рюрика и видел в их столкновении обычное для позднейшего удельного периода междоусобие из-за княжеского престола. Вадим нужен был Екатерине II, как повод выставить в лице Рюрика идеал просвещенного гуманного правителя, великодушного к побежденному врагу и думающего только о благе народа. Легенду о Вадиме она превратила, таким образом, в апологию самодержавия.

В ином духе написана трагедия Княжнина „Вадим“ (1786). Здесь новгородский герой изображается в виде сурового непримиримого республиканца, защитника старинной вольности против нового монархического порядка. За Рюриком сохраняются черты благородства и великодушия, его самодержавие получает оправдание, но в общем он отводится на второй план. Активная идейная борьба ведется только Вадимом и его соратниками, а Рюрик занимает пассивное положение и выступает в качестве сентиментального любовника дочери Вадима, Рамиды. Развязка (самоубийство Вадима и Рамиды) оставляет моральную победу за Вадимом („в венце, могущий все у ног твоих ты зреть, что ты против того, кто смеет умереть?“). Трагедия Княжнина была напечатана в 1793 г., после смерти автора — одновременно отдельной книжкой и в „Российском Феатре“. Необычайная резкость республиканских высказываний в речах действующих лиц („самодержавна власть все ныне пожирает“, „или отечество быть может у рабов?“, „все пало пред тобой — мир любит пресмыкаться“ и пр.) обратила на себя внимание властей, особенно в виду того, что опубликование трагедии совпало по времени с якобинской диктатурой во Франции и казнь короля (январь 1793 г.). Трагедия Княжнина была изъята из обращения, как „наполненная дерзкими и зловердными против самодержавной власти выражениями“.

Позднее М. М. Херасков использовал тему Вадима для резкого памфлета в защиту самодержавия (стихотворная повесть „Царь или спасенный Новгород“, 1800). Вадим (под именем Ратмира) выводится здесь в виде злодея, а Рюрик, действующий в союзе с Гостомыслом, является избавителем Новгорода от его зверств. Мимходом касаются Вадима М. Н. Муравьев (повесть „Оскольд“) и Карамзин („Марфа Посадница“, 1803), при чем изображение его дается в сентиментальном духе. В том же сентиментальном направлении задумана и неоконченная повесть Жуковского („Вадим Новгородский“, 1803).¹

Особое значение приобретает легенда о Вадиме в эпоху декабристов. В их политических планах некоторую роль играли reminiscenции о старинном народоправстве, остаток которого они видели, по словам декабриста Завалишина, в крестьянских мирских сходках. Самодержавие представлялось им чужеземным установлением, враждебным древнему укладу русской жизни. Слово „отечество“ в их устах имело тот же революционный смысл, как у французских революционеров. Александру I они вменяли в вину „презрение к отечеству“, и на этой почве возникали первые замыслы царевийства (вызов

¹ И. И. Замогин. „Предание о Вадиме Новгородском в русской литературе“, Воронеж, 1901. См. также: К. Рылеев, „Полное собрание стихотворений“ — под ред. Ю. Г. Оксмана, 1934, стр. 442.

Якушкина). Легендарный Вадим, восстающий во имя вольности против чужеземных поработителей, был для многих из декабристов воплощением их собственных политических тенденций. Таков Вадим в неоконченной думе Рыльева (около 1823 г.):

До какого нас бесславия
Довели вражды граждан!
Посылает Скандинавия
Властелинов для славян!
Грозен князь самовластительный,
Но наступит мрак ночной
И настанет час решительный,
Час для граждан роковой!..

Пушкинский „Вадим“ написан около 1822 г. в Кишиневе, под несомненным влиянием „первого декабриста“ В. Ф. Раевского (арестован 6 февраля 1822 г.). Раевский проповедывал национально-исторические сюжеты в поэзии и рекомендовал Пушкину в стихотворении, присланном из места своего заключения, обратиться к гражданским темам: „Оставь другим певцам любовь — любовь ли петь, где льется кровь“ и т. д. („Певец в темнице“).¹ Как раз в это время у Пушкина обостряются исторические интересы. Он пишет „Песнь о вешем Олеге“ (1 марта 1822 г.), подбирает материал для поэмы о князе Мстиславе, набрасывает исторические заметки, при чем вспоминает судьбу Княжнина, будто бы умершего „под розгами“ из-за своей трагедии.

Тогда же Пушкин принимается за Вадима. Судя по отрывку, Вадим для него, как и для Рыльева, только условный образ, символ, за которым скрывается современная политическая действительность. Отрывок пересыпан современными политическими намеками: „вражду к правительству я зрел на каждой встрече“, „уныние везде, торговли глас утих“, „младые граждане кипят и негодуют“ (см. также в вариантах: „явись — и перемен настанет грозный час“). Все это — отражение декабристских настроений и взглядов. На упадок торговли, как на один из главных предметов своих размышлений, указывают многие декабристы в своих показаниях. Пестель, с которым, кстати сказать, Пушкин встречался как раз в этот период на юге, посвятил этой теме специальную работу („Рассуждение об упадке торговли, финансов и публичного кредита в России“).²

Вместе с тем в отрывке сказывается и пессимистическая позиция Пушкина по отношению к революционным перспективам, определившаяся у него в 1822—1823 гг. Вадим и его друзья являются у него одиночками. На народ положиться нельзя — он капризен и переменчив, покорен стадным инстинктам. Граждане сами склонили „вольные главы под иго“ и еще недавно рукоплескали изгнанию Вадима: „неверна их вражда, неверна их любовь“.

¹ „Из дневника и воспоминаний И. П. Липранди“, „Русский Архив“, 1866, стлб. 1450.

² „Восстание декабристов“, изд. Центрархива, 1927, т. IV, стр. 11 (показания Майбороды), стр. 90 (показания Пестеля).

Пессимистические тирады Вадима перекликаются с лирическими высказываниями самого Пушкина 1822—1823 гг.: „паситесь, мирные народы, не пробудит вас чести клич!“ и т. п.

При обработке темы о Вадиме Пушкин колебался в выборе жанра. По первоначальному плану, зафиксированному в записной книжке 1820—1821 гг., это была трагедия, не выходящая за пределы княжнинской традиции и отчасти напоминавшая манеру Озерова. В центре — любовная коллизия Рогнеды, дочери Гостомысла, принужденной выбирать между Вадимом, с которым ее связывают детские воспоминания, и женихом Громвалом, благородным славянином, в силу честного убеждения примкнувшим к Рюрику.

Подобная коллизия вполне традиционна: Рамида у Княжнина поставлена между женихом (Рюрик) и отцом (Вадим), Моина в „Фингале“ Озерова в таком же положении (жених — Фингал, отец — Старн, враг Фингала). То же характерно и для французской трагедии. Борьбу родственных чувств с любовью переживают Шимена в „Сиде“ Корнеля, Заира у Вольтера („Заира“), Аменаида у него же („Танкред“) и т. д. Сюжет в пушкинском плане развивается приблизительно в том же направлении, как в традиционной трагедии. Рогнеда, защищая Громвала от заговорщиков, предает Вадима. Громвал, друг детства Вадима, очевидно, пытается спасти Вадима от казни и, может быть, сам падает жертвой Рюрика и т. д. Политическая острота плана в резкой характеристике Рюрика, который воплощает „презренье к народу самовластья“ (отзвук декабристских обвинений против „самовластья“ Александра I).

План разделен (продольными чертами) на части, которые соответствуют актам. Намечены четыре акта: первый происходит „близ могилы Гостомысла“, второй, повидимому, во дворце Рюрика, третий на вечерней площади, четвертый — в темнице или снова во дворце. Предполагается и пятый акт, в котором должна быть развязка. Таким образом, по плану это каноническая пятиактная трагедия.

Стихотворный отрывок, написанный около года позднее, не совпадает с планом. Здесь нет и намек на любовную драму. Диалог сосредоточен вокруг одной политической темы. Вадим, расспрашивая о Новгороде, совсем не упоминает о Рогнеде. По плану он сам побывал и во дворце и в городе. Здесь Новгород посещает под видом „иноземного гостя“ Рогдай, новое лицо, которого нет в плане. Есть отличие и в самой характеристике Вадима. В плане это активный революционер, предлагающий Рогнеде „зарезать“ Громвала и возбуждающий новгородское вече к бунту. В стихотворном отрывке отмечается только его разочарованность, на которую план не дает никакого намека. Разочарованная поза Вадима до известной степени соответствует изменившимся настроениям самого Пушкина в ту пору, между тем как в речах его собеседника Рогдая можно усмотреть отзвуки пылких речей декабристов (южных). К антитезе скептика Вадима и энтузиаста Рогдая сводится все содержание отрывка. Твердая концовка на половине стиха („но я не изменю—“) придает диалогу известную тематическую цельность. В рукописи после заключительного тире на половине стиха не видно никаких попыток продолжения. Внизу проведена волнистая черта, и затем непосредственно следует программа поэмы о Вадиме.

Для Пушкина не был еще ясен вопрос о путях русской трагедии. На сцене господствовали, по его собственной характеристике, „многооручные переводы“, „плачевные произведения союзных поэтов“ („Мои замечания об русском театре“). Единственным русским трагиком все еще оставался Озеров — да и то не вполне оригинальный. Дебют молодого В. А. Каратыгина в „Фингале“ в конце 1819 г. послужил поводом для переоценки Озерова. А. А. Жандр выступил в „Сыне Отечества“ с суровой критикой Озерова. Трагедия „Фингал“, по его словам, — вовсе не трагедия; „в плане ее нет никакого плана; характеры лиц не подходят ни на какие характеры“.¹ Отвечая защитнику Озерова, Я. Н. Толстому, Катенин писал: „цена его (Озерова) не определена еще; он у нас один; сравнить не с кем; будем же им заниматься, постараемся отличить хорошее от дурного“.²

Вслед за Катениным, Пушкин отрицательно относился к сентиментальным трагедиям Озерова, которые называл „несовершенными“ („Мои замечания об русском театре“). Между тем, отдельные пункты его собственного плана („могила Гостомысла“ в первой сцене, „рассказание“ Рогнеды и ее „воспоминания“, свидание „друзей детства“) недалеки как будто от лиризма озеровского „Фингала“. В принципе Пушкин сочувствовал стремлениям Катенина возродить строгий стиль Расина, но попытки самого Катенина в этом направлении его не удовлетворяли: „славянские стихи“ Катенина, которые он признавал „полными силы и огня“, казались ему при этом „отверженными вкусом и гармонией“ („Мои замечания об русском театре“). В оценке катенинских стихов Пушкин повторял установившиеся мнения. По поводу перевода „Эсфири“ Расина А. Бестужев упрекал Катенина в „заржавевшей славянщине“.³ Рецензент „Сына Отечества“ в коллективном переводе „Медеи“ Лонжпьера специально выделял четвертое действие, переведенное Катениным, ядовито отмечая, что оно „писано каким-то славяно-сербским диалектом“,⁴ и т. д.

Катенин занимал полемическую позицию по отношению к современному репертуару. Он требовал возвращения к принципам Расина. Правильность плана, логическое развитие действия, „интерес“, „правдоподобие“ и „натура“ — вот требования, которые он предъявлял к трагедии. Он боролся и против сентиментализма Озерова и против школы Вольтера и Альфиери, которая ради либеральной пропаганды искажала, по его мнению, „натуру“ и нарушала нормальное развитие действия в трагедии. Катенин не допускал никакой публицистики в трагедии. „Есть ли во Франции новые трагедии? — писал он А. М. Колосовой в Париж 3 февраля 1823 г. — Вы знаете, что этим именем я не называю пяти актов в стихах, в которых изображены мнимые исторические события, на самом деле служащие личиною для удобнейшей декламации о законной власти, о Бурбонах, о Бонапарте, об обеих камерах и о половинном жаловании наполеоновских солдат“. В другом письме (24 марта 1823 г.)

¹ „Сын Отечества“, 1820, № 23, стр. 176.

² Там же, № 27, стр. 83.

³ Там же, 1819, № 3, стр. 119.

⁴ Там же, 1819, № 21, стр. 86.

он говорит: „Повсюду нахожу политику, намеки, а в прочем ни плана, ни интереса, ни правдоподобия и ни малейшей натуры“. В новейших французских трагиках (Жуи и др.) он видит продолжение публицистической школы Вольтера, к тому же „исковерканного Альфиерием и революцией“. Он резко выступал против романтиков: „Расин в свое время был пожертвован Корнелю, в следующем веке Вольтеру, а в наше время господам романтикам, и какойнибудь Булгарин провозглашает его школьником!“ (письмо к Колосовой 20 июня 1825 г.).¹

Пушкин колебался между ортодоксальной исключительностью Катенина и мнениями романтиков. Практически он еще не разрешил для себя проблемы новой трагедии, строгой по форме и политически острой по содержанию. Его трагедия о Вадиме далеко отходит от катенинских принципов. В плане трагедии совершенно отсутствует „правдоподобие“, в том смысле, в каком говорил о нем Катенин. В стихотворном отрывке говорится, в сущности, о современной эпохе, а не о Новгороде, и доминирует та политическая „декламация“, против которой протестовал Катенин. Задуманная Пушкиным трагедия, в общем, примыкала к публицистическому жанру Вольтера. Пушкинский Вадим очень близко стоит к вольтеровским республиканцам (Брут старший в трагедии „Brutus“, 1730; Брут младший в трагедии „La mort de César“, 1735). Убедившись в невозможности провести в печать в цензурно-полицейских условиях нач. 20-х годов гражданскую трагедию, Пушкин перешел к обработке темы Вадима в жанре романтической поэмы.

Пушкинский отрывок написан традиционным александрийским стихом, хотя тогда уже поднимался вопрос о реформе стиха в трагедии. Белые стихи применялись пока только в романтической драме („Пир Иоанна Безземельного“ Катенина, 1818, „Орлеанская Дева“ Жуковского, 1821). Катенин подчеркивал, в связи с появлением „Орлеанской Девы“, что он первый стал писать „англо-немецким“ или „романтическим“ размером (письмо к Бахтину 26 февраля 1823 г.). Однако, в трагедии он не допускал никакого другого стиха, кроме александрийского. По поводу статей Булгарина в „Русской Талии“ 1825 г. он писал: „Объявляют войну здравому смыслу, Эсхилу, Софоклу и Расину, в трагедии требуют пушкинских стихов на манер Кавказского Пленника“ (Бахтину 17 февраля 1825 г.).² К 1826 г. попытки применять белые стихи в трагедии настолько уже умножились, что театральные комитеты при дирекции вынес специальное постановление не принимать к рассмотрению трагедий, написанных не каноническим размером.³ Формальный вопрос о стихе был тесно связан с вопросом о новой реалистической трагедии, отвечающей по содержанию общественным стремлениям эпохи. Оба эти вопроса были разрешены пушкинским „Борисом Годуновым“.

¹ „Русская Старина“, 1893, кн. IV, стр. 204.

² Письма П. А. Катенина к Н. И. Бахтину“ со вступительной статьей А. А. Чебышева, СПб., 1911, стр. 79.

³ С. Танеев. „Из прошлого императорских театров“, М., 1886, стр. 8.

II.

〈СКАЖИ КАКОЙ СУДЬБОЙ...〉

Печатается по рукописи Гос. Публичной Библиотеки имени В. И. Ленина в Москве, тетрадь № 2365, лл. 40—41. Впервые напечатано П. В. Анненковым в книге „Пушкин в Александровскую эпоху“, СПб., 1874, стр. 160—163.

У Анненкова напечатана только программа без стихов. Стихотворная часть не полно и с большими искажениями напечатана П. И. Бартеневым („Русский Архив“, 1881, № 1, стр. 218; „Бумаги Пушкина“, в. I, М., 1881, стр. 130—131); затем дополнена В. Е. Якушкиным („Русская Старина“, 1884, № 4, стр. 98—99). Более полный текст программы и наброска первой сцены напечатан С. А. Венгеровым.¹ Весь текст полностью в издании „Красной Нивы“, 1930, т. III, стр. 446—448, ред. С. М. Бонди. Здесь печатается с отличиями в композиции и в отдельных чтениях слов.

Отрывок находится в тетради, начало которой занято черновиками „Кавказского Пленника“, рядом — рисунки (профили, нога). Непосредственно за программой (см. „Другие редакции, планы, варианты“) — сначала прозаический, а потом стихотворный — наброски первой сцены. Под программой после слова „конец“ — помета „4 июня, ночью“. Затем под чертой: „5 июня поутру“. Тут же: „Дегили“ — фамилия француза, с которым утром 5 июня Пушкин должен был драться на саблях (ср. письмо Пушкина к нему 6 июня 1821 г.). Таким образом, программа комедии датируется 4 июня 1821 г., в ночь накануне предполагаемой дуэли. Утром 5 июня Пушкин принял за первую сцену.

Комедия об игре является попыткой разрешить поставленную театральными спорами 1815—1820 гг. проблему комедии нового типа. В комедийном репертуаре различались тогда две линии. Князь А. А. Шаховской и М. Н. Загоскин культивировали сатирическую комедию — злободневную, полемически заостренную, с колкими намеками и „портретными“ персонажами (ср. в главе I „Евгения Онегина“: „колкий Шаховской“). Сатира в комедии этого сорта была невинного свойства. Она скользила по поверхности, задевала отдельные личности, больше забавляла, чем обличала, и не затрагивала существующего порядка, а скорее наоборот — нападала на то, что противоречило ему, являлось новшеством, исключением. Прозвание „нового Аристофана“, присвоенное Шаховскому, в устах „либералистов“ служило намеком на его реакционные тенденции, аналогичные аристофановским. Содействие „общественному благу“ Шаховской считал главной обязанностью комического писателя, но „общественное благо“ отождествлялось у него с целями „мудрого правительства“, а в число явлений, подлежащих осмеянию перед лицом „народного судилища“, включились также и „безрассудные нововведения“.² Подобного рода безобидную сатиру — более забавляющую, чем обличающую — отстаивал и его соратник Загоскин. В своем „Северном Наблюдателе“, издававшемся в 1817 г. и специально посвященном театру, он доказывал, вслед за Лагарпом, что комедия

¹ „Пушкин“, под ред. С. А. Венгерова, т. II, 1908, стр. 83—84.

² Предисловие к „Полубарским затеям“, „Сын Отечества“, 1820, № 13, стр. 11—12.

„должна не только исправлять нравы, преследовать порок, но гакже забавлять и смешить зрителей“.¹

По другой линии шла светская, „благородная“, как тогда говорили, комедия Хмельницкого и Грибоедова. В то время, как Шаховской и Загоскин выражали настроения консервативных слоев дворянства, Хмельницкий и Грибоедов ориентировались на вкусы светского столичного круга, проникнутого духом европейского либерализма. Комедии Шаховского и Загоскина не были вполне оригинальны — в основе они большей частью имели французский источник. Однако в них было самостоятельное реально-бытовое содержание. Загоскин в 1817 г. высказывал принцип: „творить подражая“.² Комедии Хмельницкого и Грибоедова не претендовали ни на какую самостоятельность. Это были переделки или вольные переводы французских салонных комедий XVIII и начала XIX вв. Соблюдение стройного плана, придание стихотворному диалогу легкости и плавности живой светской беседы — вот на чем были сосредоточены их усилия. Комедию легкого, „благородного“ жанра, написанную языком светского общества, усиленно пропагандировала театральная критика „Сына Отечества“.

Успех „Притворной неверности“ Грибоедова и Жандра (11 февраля 1818 г.), и „Воздушных замков“ Хмельницкого (29 июля 1818 г.) утвердил победу „благородной“ комедии на сцене. В рецензии на „Притворную неверность“ „Сын Отечества“ приветствовал переводчиков, как победителей. Одобряя русские имена действующих лиц (Эледин, Рославлев, Ленский, Блестов), рецензент в интересах большего реализма высказывал только одно пожелание: „Почему нельзя на театре называть людей по имени и отчеству? Донные это было в обыкновении в одних фарсах: для чего не внести того же в благородную комедию?“³ О комедии „Воздушные замки“ говорилось, что она „изобилует чертами, свойственными не фарсам, а комедии благородной“.⁴

В 1818 г. между обоими течениями происходит сближение. Одноактная комедия Шаховского в вольных стихах „Не любо не слушай“, поставленная в сентябре 1818 г., примыкает, в сущности, к „благородному“ жанру. Среди сторонников светской комедии, вошедших вскоре после того в „Зеленую Лампу“, устанавливается дружелюбное отношение к Шаховскому. Многие из „лампистов“ являются гостями его „чердака“ (Н. Всеволожский, Д. Н. Барков, Я. Н. Толстой). Сюда же Катенин в 1818 г. привозит и Пушкина. В репертуарных отчетах Д. Н. Баркова, читавшихся в „Зеленой Лампе“, даются доброжелательные отзывы даже о старых вещах Шаховского: „Комедия «Ссора или Два соседа» князя А. А. Шаховского давно уже забавляет публику, и все знают ее достоинства“.⁵

Еще в Лицее, во время литературного похода против Шаховского по поводу его „Липецких вод“ (1815), Пушкин соблюдал известную объектив-

¹ „Северный Наблюдатель“, 1817, № 13, стр. 414. Ср. Laharpe, „Lycée“, Paris, an X (1802), t. XI, p. 490.

² „Северный Наблюдатель“, 1817, № 1, стр. 25.

³ „Сын Отечества“, 1818, № 19, стр. 263.

⁴ Там же, 1818, № 5, стр. 213 (статья „Z“).

⁵ Б. Л. Модзаевский. „К истории Зеленой Лампы“, сб. „Декабристы и их время“, т. I, М., 1928, стр. 49.

ность в оценке его комедий. В своих лицейских заметках („Мои мысли о Шаховском“) он отмечал наблюдательность Шаховского и характеризовал его, как „человека неглупого“. Упрекая его в отсутствии „вкуса“ и в композиционной небрежности, он, вместе с тем, признавал за „Липецкими водами“ достоинство настоящей „комедии“.

Позднее Пушкин становится в ряды защитников светской комедии. Больше всего нравился ему Хмельницкий. Он любил его водевили и куплеты. Привязанность к Хмельницкому сохранялась у него на протяжении многих лет. В 1831 г. он зовет его своим „любимым поэтом“.¹ Встретив в альманахе „Русская Талия“ 1825 г. отрывки из Хмельницкого, он пишет брату в начале апреля 1825 г.: „А Хмельницкий моя старинная любовница. — Я к нему имею такую слабость, что готов поместить в честь его целый куплет в первую песнь Онегина — да кой чорт! говорят он сердится, если об нем упоминают, как о драматическом писателе“.

Набросок комедии об игроке представляет собой попытку объединить оба комедийных жанра. Светскую комедию Пушкин строит на материале реально-бытовых наблюдений. Четкость плана, „благородство“ стиля, стремление придать александрийскому стиху разговорную легкость — все это Пушкин берет от светской комедии. В то же время действие выводится из узких рамок условного „света“, захватывая и крепостного дядьку (Величкин) и мир шулеров (Рамазанов, Боченков). Функции Брянского не исчерпываются ролью традиционного любовника комедийной вдовы: он, вместе с тем, является и раскаявшимся игроком. Таким образом, форма светской комедии заполняется, как у Грибоедова в „Горе от ума“, реально-бытовым содержанием, а интрига приобретает социально-заостренный характер (игрок Сосницкий, светский либерал, проигрывающий в карты своего старого дядьку). Все это связано с „аристофановской“ установкой Шаховского и восходит к традициям старой сатирической комедии Фонвизина, Княжнина и Капниста.

Однако, сатирические приемы Шаховского, бывшие в его руках орудием реакционных тенденций, Пушкин пробует использовать для комедии либерального направления. Либеральный дух пушкинского замысла был сильно преувеличен П. В. Анненковым, который видел здесь протест против „безобразия крепостничества“.² Против такого толкования справедливо возражал Н. О. Лернер.³ Действительно, в комедии крепостные отношения не занимают видного места. Величкин — старый преданный слуга, которого никто не притесняет. По первоначальному варианту программы, Величкину приписывается как будто участие в уговоре между Брянским и Рамазановым обыграть Сосницкого. Проиграв его, Сосницкий с ним вместе плачет, и все дело оказывается шуткой, затеянной с тем, чтобы дать „урок“ игроку. Отчаяние, которое пережил Сосницкий, проиграв своего дядьку, и является для него „уроком“. Совершенно ясно, что Пушкин замышлял именно комедию, а не „драму потрясающего содержания“ с „раздирающей сценой“ в финале, как это предполагал Анненков.

¹ Письмо к Хмельницкому в марте 1831 г.

² П. В. Анненков. „Пушкин в Александровскую эпоху“, СПб., 1874, стр. 163.

³ „Пушкин“, под ред. С. А. Венгерова, т. II, 1908, стр. 587.

Образ преданного дядьки здесь вполне традиционен (ср. слугу Василия в комедии Лукина „Мот, любовью исправленный“, 1765).

В комедии сплетаются две интриги: урок игроку и любовь Брянского к молодой вдове Вальберховой, старшей сестре Сосницкого. На эту вторую интригу Анненков не обратил внимания. Содержание комедии, по его предположению, сводится к тому, что Вальберхова, желая спасти брата от карт, обращается за помощью к своему любовнику Брянскому — тоже игроку, и притом знакомому с тайнами шулерского мира. Тот уславливается с шулером Рамазановым играть вдвоем против Сосницкого, вынуждает его поставить на карту своего дядьку и таким образом достигает цели: Сосницкий исправляется. При таком объяснении комедия приобретает характер несвойственного Пушкину дидактизма. Кроме того, остаются неразвернутыми отношения Брянского и Вальберховой. Между тем эти отношения не могут быть неподвижными. Любовь Брянского несомненно должна наталкиваться на какое-то препятствие. Такое препятствие налицо: он игрок, и Вальберхова ему не доверяет. Тогда становится понятным его проект излечить Сосницкого от страсти и этим заслужить признательность его сестры. Эта идея, должно быть, приходит ему в голову тотчас после сцены с Вальберховой, когда он встречает Рамазанова, пришедшего на завтрак к Сосницкому. Из плана видно, что Вальберхова ничего не знает о затее Брянского. Она слышит шум и не понимает, в чем дело („что за шум“). Участие Брянского в игре является для нее неожиданностью. Она спрашивает у Величина о Брянском („а Брянский“) и, узнав, что он „там же“, требует его к себе („поди за Брянским“). Если у Пушкина специально отмечены эги краткие, на первый взгляд совершенно незначущие реплики, то, несомненно, по той причине, что они служили ему вехами, обозначавшими поворотные пункты действия. Вальберхова поражена, застав Брянского за игрой, и, очевидно, хочет с ним порвать. Тут только Брянский открывает ей свои намерения: „я пополам — ему урок — он проигрывает“. Комедия заканчивается сценой двух игроков, Брянского и Рамазанова. Это свидетельствует о том, что Брянскому предназначалась в комедии ведущая роль.¹

Сосницкий трактуется явно в ироническом плане. Это ветреный юноша, набравшийся умных слов и воображающий себя либералом. Он бросает „модный круг“, потому что „модный круг совсем теперь не в моде“. Он заявляет: „А впрочем — не найдешь живого человека в отборном обществе“, но самый оборот фразы создает впечатление, что он говорит с чужого голоса, и Вальберхова не без основания замечает ему, что это все „пуста мода“: „Добро либералы, а ты-то что“. Он покидает светских дам, потому что с ними „скучно“: „вы все так бранчивы“. Он любитель „свободы“: „мы, знаешь, милая, все нынче на свободе“ — и эту „свободу“ находит за карточным столом: „то ли дело ночь играть“. Своих друзей он защищает перед сестрой наивной ссылкой на то, что они „о дельном говорят, читают Жомини“. Характерно, что в первоначальном варианте эта реплика была отнесена к Вальберховой: „Пускай себе

¹ В. Я. Брюсов сделал попытку художественного оформления неосуществленного пушкинского замысла („Урок игроку“, альманах „Сегодня“, М., 1927, стр. 113—125). Следуя анненковской расшифровке, он игнорирует любовную интригу Брянского и делает его чистым резонером.

сидят они в своем кружку — В ермолке, в шафорке, за трубкой табаку — Охота им!.. мне говорят, они За трубкой табаку читают Жомини“. Это придавало образу Вальберховой комический характер и ставило в выгодное положение Сосницкого. Вложенная в его уста ссылка на „дельные“ разговоры и чтение „Жомини“ звучала по репетиловски.¹ Тогда естественно следует насмешливая реплика Вальберховой: „Да ты не читывал с тех пор, как ты родился — ты шафорком одним да трубкою пленился“ (ср. реплику Чацкого Репетилову: „А ты читал? Задача для меня“). Уже первая сцена показывает в Сосницком не настоящий просвещенный „ум“, а только модное „умничание“. Это будущий грибоедовский Репетилов, о котором Пушкин писал впоследствии Бестужеву: „Зачем делать его гадким? Довольно, что он ветрен и глуп с таким простодушием“ (январь 1825 г.). Впоследствии (1833 г.) актер Сосницкий, именем которого обозначил Пушкин своего героя, в „Горе от ума“ Грибоедова играл именно Репетилова.

Карточная игра, которая является основной темой комедии, была характерным для этой эпохи бытовым явлением. Карты играли заметную роль и в жизни Пушкина. Пушкин в 1820 г. перед ссылкой „полупродал, полупроиграл“ Никите Всеволожскому свою рукопись. На карточной теме Пушкин нередко останавливался и в своих последующих произведениях („Выстрел“, „Пиковая дама“, роман о Пельымове и др.).

Холостая компания, Жомини, карты, любовь к свободе, вражда к свету, жалобы на скуку и „бранчивость“ светских дам — все это характеризует молодых вольнодумцев, спутников декабристского движения. Эти мотивы находят ряд параллелей в пушкинской лирике 1819 г. В послании к Всеволожскому, адресованном в Москву, высказывается убеждение, что он только на время покажется в кругу московского „большого света“ и вскоре, последовав совету Пушкина и „волю всей душой любя“, решится „жить для себя“. Пушкин мысленно представляет его себе „в приюте отдаленном“, где „в густом дыму ленивых трубок, в халатах новые друзья шумят и пьют“ („Послание к Всеволожскому“, 27 ноября 1819 г.). Те же „трубки“ и „халаты“ („шафорки“) фигурируют потом в комедии. В послании к Горчакову 1819 г. Пушкин говорит о себе, что он „угорел в чаду большого света“ и „убрался отдохнуть“. Ему „милее младых повес счастливая семья“, где „ум кипит“, где он „в мыслях волен“, чем „вялое бездушное“ общество. В комедии вся эта вольнолюбивая лирика переключается в план иронии. К реально-бытовому мотивам, затронутым в комедии, Пушкин возвращался и потом. Онегин тоже удаляется от света и от светских красавиц. Владимир Z., в отрывке из романа в письмах (около 1830 г.) пишет своему другу, вспоминая 1818 г.: „нам неприлично было танцо-

¹ Барон Генрих Жомини — теоретик наполеоновской стратегии, историк революционных войн. Систему стратегии он связывал с политическим строем страны. В библиотеке Пушкина были его книги, в том числе и „Histoire critique et militaire des guerres de la Révolution“, шесть томов, 1820 (Б. Л. Модзалевский. Библиотека Пушкина. СПб., 1910, № 1033—1035). Споры о Жомини были модны в либеральных кругах. Ср. в черновиках первой главы „Евгения Онегина“: „И мог Евгений в самом деле вести приятный разговор, а иногда и жаркий спор... о карбонарах, о Парни, о генерале Жомини“, и у Дениса Давыдова: „Жомини да Жомини, а об водке ни полслова“.

вать и некогда заниматься дамами". В программе романа о Пельмове (около 1835 г.) в числе пунктов, характеризующих петербургскую светскую жизнь 1819 г., указывается и „скука большого света, происходящая от *бранчивости* женщин". Тут же фигурируют и два игрока. Все это черты, впервые намеченные в неосуществившейся кишиневской комедии.

Одним из театральных источников комедии является комедия Реньяра „Игрок“ („Le Joueur“, 1696), переведенная А. М. Пушкиным и представленная в первый раз 30 апреля 1817 г., причем роль игрока Эраста (у Реньяра — Валер) исполнял Брянский. Интрига у Реньяра имеет драматический оттенок. Игрок Валер ради карт жертвует любовью Анжелики, которая много раз прощает его, но, наконец, видя, что он неисправим, с грустью его покидает. Возможно, что отношения Вальберховой с Брянским в комедии Пушкина должны были строиться по тому же образцу, только с противоположной развязкой.

Некоторые мотивы Реньяра, несомненно, отразились на замысле Пушкина. Так высказывания Сосницкого о свободной холостой жизни и карточной игре („мы... жить привыкли на свободе... не знаем наших дам... То ли дело ночь играть...“) отчасти напоминают признания Валера (акт III, сцена VI):

Je ne suis point du tout né pour le mariage.
Des parents, des enfants, une femme, un ménage,
Tout cela me fait peur. J'aime la liberté...
Il n'est point dans le monde, un état plus aimable...
Que celui d'un joueur: sa vie est agréable...¹

В переводе А. М. Пушкина это передано так:

...Как? Детьми, хозяйством и женою
Заняться мне? Скорей бежать из дома вон.
Совсем я, кажется, для брака не рожден —
Одною жизнью прельщаюся свободной...
...Игрою благородной
На свете можно жить счастливее царей...²

Тема игрока вообще была популярна на сцене. Из года в год, начиная с XVIII в. вплоть до пушкинского времени, шла английская мелодрама „Бэверлей“, где изображалась жалостная судьба игрока. Успех ее в значительной степени объясняется тем значением, какое имела тогда карточная игра в дворянском быту. Загоскин писал в „Северном Наблюдателе“ по этому поводу: „К несчастью, никакая трагедия не излечит человека, привязанного к игре, и можно побиться об заклад, что многие из зрителей, которые не могли без содрагания смотреть на ужасную сцену пятого акта, в которой Бэверлей

¹ Перевод: Я совсем не рожден для брака. Родственники, дети, жена, домашнее хозяйство — все это пугает меня. Я люблю свободу... Нет в мире более отрадного состояния, нежели быть игроком: жизнь его приятна...

² Копия Ленинградской Театральной библиотеки № 6486 (сценический экземпляр).

из человеколюбия хочет убить своего сына, поехали из театра . . . проигрывать последние свои деньги“.¹ В мелодраме действует, между прочим, „ложный друг“ Стукелий, завлекающий Бэверлея в игру и сговаривающийся с шайкой шулеров обыграть его. Аналогичную роль в программе Пушкина играет Брянский, только с той разницей, что он делает это с благой целью „урока“.

Действующих лиц Пушкин назвал именами актеров. Обычные условные имена, принятые для „благородной“ комедии (Арист, Эльмира, Сафир, или: граф Звонов, Альнаскар, Пламирский), не годились для задуманных в реалистическом духе персонажей. Пушкин, очевидно, не решался сразу порвать с традицией и пока ограничился фамилиями актеров.

И. И. Сосницкий (род. 1794 г.), впоследствии знаменитый комик, в 20-х гг. был на ролях „вертопрахов, франтов, молодых светских людей“.² Это был типичный актер „благородной комедии“, вполне усвоивший „аристократические приемы“ на сцене. Первый крупный успех его — роль графа Ольгина в „Липецких водах“ в 1815 г. „Сосницкий удивил всех благородством своей игры“, пишет Арапов. В 1817 г. он играл графа Звонова в „Говоруна“ Хмельницкого, в 1818 г. — Ленского в „Притворной неверности“ Грибоедова и Жандра, Альнаскова — в „Воздушных Замках“ Хмельницкого и Зарницкина — в „Не любо не слушай“ Шаховского. Загоскин, вообще враждебно настроенный против „благородных комедий“, писал, что успех „Говоруна“ создан исключительно Сосницким.³ Он был опорой комедийного репертуара светского жанра. „Вот благородный актер, который, конечно, будет украшением нашей сцены“, восклицал рецензент „Сына Отечества“, говоря о Сосницком в роли Альнаскова.⁴ Некоторые, впрочем, находили ампула Сосницкого слишком узким и его игру поверхностной. Так некий аноним, выступивший, под маской инвалида В. Кл-н-ва, в 1819 г. в „Сыне Отечества“ против всей русской комедии (повидимому, В. И. Соц), признавал в Сосницком только два достоинства: стройную фигуру и способность „не останавливаясь и не переводя духу врать вздор“ (намек на графа Звонова и Зарницкина). То же самое, но в более осторожной форме, было повторено через год в статье о петербургских актерах Соцем за его подписью. В своей характеристике Сосницкого Соц отмечает его „стройный стан“, „приятное произношение“, „проворство игры“ и „гибкость языка“.⁵ Невысокого мнения о Сосницком был и Катенин, который писал Колосовой 10 мая 1824 г., что Сосницкому „надобно все Звоновых да Зарницкиных“: „а чуть поумнее — он и пропал“.⁶ Пушкин, по словам П. В. Нащокина, „с Сосницким был хорош“.⁷

¹ „Северный Наблюдатель“, 1817, № 2, стр. 72.

² Ф. В. Булгарин. „Драматические письма“, „Репертуар русского и Пантеон иностранного театров“, 1843, т. I, стр. 116.

³ „Северный Наблюдатель“, 1817, № 2, стр. 72.

⁴ „Сын Отечества“, 1818, № 35, стр. 140.

⁵ Там же, 1820, № 45, стр. 10.

⁶ „Письма Катенина к А. М. Колосовой“, „Русская Старина“, 1893 г. кн. IV, стр. 184.

⁷ „Рассказы о Пушкине, записанные П. И. Бартеневым“, ред. М. Цявловского, 1925, стр. 43. См. также стр. 40 (рассказ о посещении гадалщицы, вместе с Сосницким).

Обозначая своего героя именем Сосницкого, он подчеркивал его характер легкомысленного светского юноши.

М. И. Вальберхова (род. 1788 г.) играла первоначально трагические роли, в 1811 г. вышла в отставку, и в 1815 г. вновь появилась на сцене, но уже в комедии, на ролях „молодых кокеток и светских женщин“. Она имела большой успех в роли графини Лелевой в „Липецких водах“ в 1815 г. В 1816 г. играла Прелестину (Селимену) в „Мизантропе“ Мольера (перевод Ф. Ф. Кокошкина). В 1818 г. — Эледику в „Притворной неверности“ Грибоедова и Жандра, Аглаеву в „Воздушных замках“ Хмельницкого и графиню Лидину в „Не люблю не слушай“ Шаховского. „В разговоре и манерах зритель видел светскую даму высшего общества“, говорит П. Н. Арапов по поводу ее игры в роли Прелестины.¹ В роли Аглаевой она, по словам рецензента „Сына Отечества“, подтвердила „право свое на первые роли в комедиях благородных“.² В то же время критика отмечала в ее игре „какую-то томность, препятствующую прельщать в ролях резвых и шутивных“.³ Роли „веселых проказниц“ выходили за пределы ее амплуа: „несколько меланхолический ее вид не очень соответствует этому роду“, писал Соц.⁴ Он же, под маской инвалида, характеризовал ее, как артистку „благородного вида, но неодошвенную, единообразную“.⁵ Пушкин в своих „Замечаниях об русском театре“, отрицая способность Вальберховой к трагедии, называл ее в то же время „прекрасной комической актрисой“. Она, по его словам, „благоразумно сложила мантию и венце для платья с шлейфом и шляпки с перьями“. К ее лучшим ролям он причислял „жеманную“ Селимену (Прелестину) в „Мизантропе“ Мольера и графиню в „Пустодомах“ Шаховского.

Я. Г. Брянский (род. 1790 г.) играл и в трагедии и в комедии. В свои комедийные роли он вносил лиризм и драматическое одушевление. Он играл в комедиях по преимуществу честных, благородных любовников: графа Пронского в „Липецких водах“ (1815 г.), Крутона (Альсеста) в „Мизантропе“ (1816 г.), „пылкого, страстно-любящего, ревнивого“ Рославлева в „Притворной неверности“ (1818 г.), Мезецкого в „Не люблю не слушай“ (1818 г.). В „Мизантропе“, по словам Арапова, он „с большим выражением и чувством“ читал песню: „Я вчера с тоски“ и пр.⁶ Он же играл в 1817 г. лирическую роль игрока Эраста (Валера) в комедии „Игрок“. Пушкин резко осуждал игру Брянского в трагедии, указывал, в согласии с общим мнением, на его „холодность“, „однообразный напев“, неловкость в движениях, неумение владеть голосом („Замечания об русском театре“). Зато в комических ролях он признавал за ним „истинное достоинство“, хотя и не считал его способным „рассмешить“. В его глазах Брянский был благородный резонер.

Величкин (род. 1783 г.) и *Рамазанов* (род. 1797 г.) были чистые комики („буффо“). Величкин в роли барона Вольмара („Липецкие воды“) был, по-

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

² „Сын Отечества“, 1820, № 4, стр. 187.

³ „Сын Отечества“, 1820, № 4, стр. 182.

⁴ „О петербургских театрах“, „Сын Отечества“, 1820, № 41, стр. 11.

⁵ „Сын Отечества“, 1819, № 52.

⁶ П. Н. Арапов. „Летопись русского театра“, стр. 247.

словам Арапова, „оригинально смешон“. Вообще же он, как говорит Арапов, „имел особый род комизма несколько тривиальный“.¹ Барков в своих репертуарных отчетах писал о Величкине: „Жаль, что сей актер, имеющий много способностей для ролей гримов <т. е. характерных>, не может расстаться с любимыми своими ролями шутов и дураков; дурной вкус и невежество, без сомнения, тому причиною, и потому я нахожу, что он менее виноват, нежели его начальники, которые не заставляют его поумнеть“.² Этого „поумневшего“ Величкина имел в виду Пушкин, обозначая его именем преданного дядьку.

А. Н. Рамазанов, по характеристике Соца, был „превосходен в ролях слуг“. „Он выдерживает с успехом комические полухарактеры“, пишет Соц. „Живость, проворство, лукавство, перемена голоса, вникание в свойство представляемого лица — делают его отличным актером“.³ Особенным успехом пользовался Рамазанов в роли Виктора, слуги Альнаскарва („Воздушные замки“). Боченков исполнял вторые роли.

Пушкин бросил свою комедию на первой же сцене. Накопленный им реально-бытовой материал не укладывался в рамки светской комедии. Он нашел себе применение потом — в первой главе „Евгения Онегина“. Односторонняя ирония над молодыми „либералистами“, без сопоставления с положительными началами либерализма, придала бы комедии реакционный оттенок. С другой стороны, положительный герой был несовместим с представлениями Пушкина о чистоте жанра и с его отрицательным отношением ко всякому дидактизму. Объединить широкую общественную сатиру с формами светской комедии впервые удалось Грибоедову в „Горе от ума“.

III.

<НАСИЛУ ВЫЕХАТЬ РЕШИЛИСЬ ИЗ МОСКВЫ.>

Печатается по рукописи Пушкинского Дома Академии Наук СССР (бывш. Майковское собрание). Впервые напечатано в 1916 г. в т. IV старого академического издания сочинений Пушкина, стр. 204—205, неполно и с ошибками. Более полный текст — в издании „Красной Нивы“, 1930, т. III, стр. 451—452 (ред. С. М. Бонди).

Рукопись представляет собой один лист синей бумаги большого формата, со следами разрыва по сгибу. Текст на одной стороне. Обилие помарок показывает тщательную работу над стихом. Набросок состоит из трех отрывков, отделенных чертой один от другого. Все три отрывка, повидимому, относятся к начальной сцене комедии.

Намечены четыре лица, между которыми должна развиваться интрига: вдова Ольга Павловна, ее младшая сестра Сонюшка (Софья Павловна), жених Ольги Павловны и Эльвилов, любовник Сонюшки. Дана и завязка: жених

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

² Б. А. Модзалевский. „К истории Зеленой Лампы“, сб. „Декабристы и их время“, т. I, М., 1928, стр. 17.

³ „Сын Отечества“, 1820, № 41, стр. 11.

Ольги Павловны, желая испытать верность невесты, намеревается подбросить ей подложное любовное письмо, при помощи горничной, которую подкупает подарком.

Любовные мистификации всякого рода были обычной комедийной темой. В „Молодых супругах“ Грибоедова (переделка комедии Creuzé de Lesser „Le secret du ménage“, 1809) Эльмира притворяется неверной, чтобы оживить любовь мужа. В „Притворной неверности“ Грибоедова и Жандра (переделка комедии Barthe „Les fausses infidélités“, 1768) вдова и ее младшая сестра мистифицируют ложной изменой своих любовников.

Ближе всего к пушкинскому сюжету — одноактная комедия Хмельницкого „Взаимные испытания“ (1826), представляющая довольно точный перевод стихотворной комедии Форжо (Forgeot) „Les épreuves“, 1785 г. У Хмельницкого четыре персонажа: графиня (comtesse), ее младшая сестра Светлана (Emilie), Пламирский (Damis) и Эледин (Florville). Графиня недовольна, с одной стороны, ревностью Пламирского, а с другой, его небрежной холодностью в те периоды, когда он уверен в любви своей невесты („он идеалом стал холодного счастливица“). С целью отомстить Пламирскому за его капризную переменчивость, она вступает в заговор с любовником младшей сестры Элединым, к которому Пламирский раньше ее ревновал („Эледин наш, к кому меня он ревновал, тогда как не меня Эледин обожал. . .“). Она пишет Эледину письмо и нарочно кладет его так, чтобы Пламирский заметил. У Пламирского сразу разгорается ревность: „с кем эта переписка? Что за письмо, прикрытое платком?“ В конце концов он догадывается о заговоре и мсти тем же, прикидываясь влюбленным в Светлану (младшую сестру).

Те же мотивы намечаются и в пушкинском наброске. Жених Ольги Павловны, вдовы, — обычный в пушкинских комедийных проектах ветреный молодой человек — обнаруживает, с одной стороны, небрежность к невесте („спешить бы слишком было странно — я не любовник, а жених“), с другой, начинает сразу ревновать при виде письма („вдове? не может быть! ну кто ж соперник мой?“), причем подозрения направляются в сторону Эльвирина, любовника Сонюшки (отрывок третий).

С комедией Хмельницкого Пушкин скорее всего мог познакомиться в 1827 г., в первый свой приезд в Петербург после ссылки. Перевод Хмельницкого был закончен как раз незадолго перед этим, в августе 1826 г., и был еще непросывшейся новостью в момент приезда Пушкина (в мае 1827 г.). Катенин сообщал А. М. Колосовой из Петербурга 9 августа 1826 г.: „Хмельницкий читал мне свою маленькую комедию. Он открыл одноактную комедию Форжо (кажется, так), под названием «Испытания» («Les Epreuves»), в четыре лица, как партия в вист. Я был совещательным членом в этом деле и одобрил похвальное намерение перевести пьесу“.¹ Комедия Хмельницкого была напечатана впервые в 1829 г., под заглавием „Взаимные испытания“, без указания источника, и в том же году сыграна на сцене.²

¹ „Русская Старина“, 1893, кн. IV, стр. 209.

² „Театр Н. Хмельницкого“, СПб., 1829, ч. I. Одобрена к представлению 16 октября 1829 г. См. сценический экземпляр Ленинградской театральной библиотеки.

На интриге того же типа построена и более ранняя прозаическая комедия Алена (Alain) „L'Épreuve réciproque“ (1711). „Испытание“ производится здесь с помощью подложных любовных писем, которые посылают друг другу на встречу и жених и невеста. Отсутствует та четкая симметрия позднейших комедий à quatre personnes, которую Катенин сравнил с „партией в вист“. В действии участвуют горничная невесты и лакей жениха, играющие роль подставных влюбленных. Комедия эта, довольно популярная в XVIII в., долго приписывалась комическому актеру Леграну, исполнявшему роль жениха, и печаталась в собрании его пьес. Пушкину она, несомненно, была знакома по тулузскому изданию 1782 г., находившемуся в библиотеке Тригорского (№ 104 по каталогу Б. Л. Модзалевского). Тут, между прочим, помещена аннотация (на обороте гитульного листа), касающаяся театральной судьбы комедии и спора о том, кто является ее автором.¹

Интрига пушкинской комедии, надо думать, должна была развиваться приблизительно по тому же плану, как у Форжо и Хмельницкого: горничная осведомляет обо всем хозяйку, та сговаривается с любовником Сонюшки Эльвириным, дурачит жениха и т. д. В вариантах есть намек на то, что герой комедии в дальнейшем, подобно Пламирскому, должен был принять вид влюбленного в младшую сестру (см. стр. 360, вариант: „она сестры не хуже“).

Пушкинский набросок написан вольными стихами, с чередованием разно-стопных ямбов от полустропного („а что же“?) и двухстопного („уж и погас“) до шестистопного александрийского. Вольные стихи (vers libres) употреблялись во французской комедии с XVII в. („Amphitryon“ Мольера). В XVIII в. они были обычны в комедиях специфического типа, приближавшихся к позднему водевилю (Collé, „Dupuis et les Ronais“, 1763; Favart, „L'Anglais à Bordeaux“, 1763; Saurin, „L'anglomane ou l'orpheline leguée“, 1772 и пр.).

В русской комедии вольные стихи были впервые применены Шаховским в 1818 г. в „Не любо не слушай“.² Но у Шаховского использование их носило случайный характер: короткие и длинные ямбы чередуются в беспорядке, не образуя никаких строфических соединений и не подчиняясь требованиям диалога. У него это действительно только „вольность“. В пушкинских вольных стихах есть и стремление к строфичности (двустушия, четверстишия) и связь с темпами диалога. Короткие ямбы замыкают четверстишия, служа для язвительных реплик („а что же?“) и пр. Вольные стихи приобретают здесь разговорную легкость, напоминая в этом отношении „Горе от ума“ Грибоедова.

Вопрос о вольных стихах приобрел особую остроту после того, как в конце 1824 г. стало известным в рукописи „Горе от ума“ Грибоедова. Этот вопрос был затронут в 1825 г. в альманахе Булгарина „Русская Талия“. „Самый пристойный слог для комедии, — говорилось в статье о драматическом искусстве, — или разговорная проза, или вольные стихи — александрийское стихосложение

¹ „L'Épreuve réciproque“, comédie par le sieur Alain, quoique attribuée au comédien Legrand, Toulouse, 1782.

² Позднее им написана вольными стихами и другая комедия: „Любонитная, или Догадка не впадет“ (представлена 18 октября 1823 г.).

еще более стеснит здесь автора, нежели в трагедии“.¹ По этому поводу возмущался Катенин в письме к Н. И. Бахтину 26 апреля 1825 г.: „Александрийские стихи предаются анафеме, комедия отнюдь не должна оканчиваться свадьбой etc. — еще много вздору, выкраденного из Шлегеля и перевранного à la Bestoujeff.“²

„Горе от ума“, с которым Пушкин ознакомился в январе 1825 г., вызвало у него ряд возражений со стороны композиции и логики действия. Остра сатирическая нагрузка и полемичность грибоедовской комедии разрушали в его глазах ее композиционную стройность, необходимую в комедии светского жанра. „Многоума и смешного в стихах, — писал Пушкин Вяземскому 28 января 1825 г., — но во всей комедии ни плана, ни мысли главной, ни истины“. Характерно, что первое сопоставление, которое Пушкину приходит в голову при чтении комедии, это сопоставление Чацкого не с Альсестом из „Мизантропа“ Мольера, а с героем салонной комедии Грессе „Le méchant“ (1747), которая, впрочем, является в самом деле одним из источников „Горя от ума“. Упрекая Чацкого за его „умничание“ перед Фамусовым и Скалозубом, Пушкин замечает: „Слён Грессетов не умничает с Жеронтом, ни с Хлоей“ (письмо Бестужеву в январе 1825 г.). Он мерит Грибоедова меркой Грессета.

Признавая достоинства „Горе от ума“, как „драматической сатиры“, Пушкин, вместе с тем хотел защитить жанр легкой, веселой комедии. Вскоре после прочтения „Горя от ума“, он с особенным чувством говорит о комедиях и водевилях Хмельницкого (письмо к брату, апрель 1825 г.). В 1825 г. Катенин обращается к нему с просьбой о куплетах для переводного водевиля „Полночь, или кто прежде поцелует“.³ Видимо в тот же период Пушкин принимается за перевод легкой комедии Бонжура „Le mari à bonnes fortunes“.⁴ К этому же времени, вероятно, относится и попытка написать грибоедовским вольным стихом комедию на традиционную тему об испытании верности невесты.

Однако, как и во всех своих комедийных проектах, форму комедии легкого жанра Пушкин стремится наполнить реалистическим содержанием. В его наброске сразу ощущается реальная обстановка усадьбы жизни подмосковной. Мотивы деревенской скуки и ожидания гостей („мы ждали, ждали вас... и с бельведера вдаль смотрели беспрестанно“) переключаются с „Графом Нулиным“ (декабрь 1825 г.). Здесь же упомянут и „Лидин молодой“ (см. варианты), фигурирующий в окончательной редакции „Графа Нулина“ (1827 г.) в качестве „помещика 23-х лет“ (в редакции 1825 г. он первоначально назван „Веринным“).

¹ А. Ф. „Разговор о драматическом искусстве“, „Русская Талия“, 1825, стр. 353.

² „Письма П. А. Катенина к Н. И. Бахтину“, со вступительной статьей А. А. Чебышева, 1911, стр. 85.

³ „Minuit“, комедия Дезодра (Desaudras), 1791. См. письмо Катенина к Пушкину 6 июня 1826 г. („Переписка“, под ред. В. И. Саитова, т. II, 1906, стр. 355), статью А. Чебышева („Пушкин и его современники“, в. VI, 1908, стр. 181) и „Заметки о Пушкине“ Н. О. Лернера (Русская Старина“, 1908, кн. 3, стр. 654—657).

⁴ См. ниже комментарий Д. П. Якубовича к „Переводу из К. Бонжура“.

В отдельных деталях пушкинского наброска есть сходство с „Не любо не слушай“ Шаховского. Действие у Шаховского происходит тоже в „подмосковной“ („Как! тетушки моей здесь в подмосковной нет“, явление I). Начинается комедия приездом Зарницкина из города и его диалогом с горничной. Зарницкин, как и пушкинский герой, с ней заигрывает („А! помню, ты была премилая плутовка“, явл. I). В числе действующих лиц находится молоденькая вдова, княгиня Лидина.

С наибольшей вероятностью пушкинский набросок может быть отнесен к 1827 г., т. е. к периоду окончательной обработки „Графа Нулина“ (начало 1827 г.). Возвращение к Петербург, в круг прежних театральных интересов, возможные встречи с Катениным и Хмельницким, продолжавшиеся в литературных и театральных кругах, споры о „Горе от ума“ — вот та обстановка, в которой, надо полагать, возник у Пушкина проект написать легкую комедию в духе Форжо.

IV.

〈 ПЕРЕВОД ИЗ К. БОНЖУРА 〉

Печатается по рукописи Пушкинского Дома Академии Наук СССР (бывш. Майковское собрание). Впервые 16 строк отрывка напечатаны П. В. Анненковым в издании сочинений Пушкина 1855 г. и начинаются со стиха:

Все жалобы, упреки, слезы — мочи нет.

Автограф писан карандашом на полулисте белой бумаги с золотым обрезаем. После смерти Пушкина проставлена жандармами цифра „4“. Только одно слово „слишком“ в ст. 4 вписано Пушкиным позже прочего текста чернилами. Последняя фраза написана на обороте листа. Датировка вверху автографа („1821“) — позднейшая, не Пушкина. В левом нижнем углу листа 1, карандашом же, Пушкин набросал рисунок: мужская голова в профиль. Часть текста идет по рисунку. Листок впоследствии загрязнен и отдельные слова вследствие этого читаются с трудом. Рукопись представляет собою несомненно первый творческий черновик (см. отдел „Другие редакции, планы, варианты“ стр. 361).

Автограф набросанного по французски плана (стр. 362), связанного с отрывком, также хранится в Пушкинском Доме (в том же собрании). Написан карандашом на полулисте белой бумаги без водяных знаков и после смерти Пушкина помечен жандармами цифрой „3“.

В позднейших изданиях отрывок печатался под заглавием: „Она меня зовет“, или (с рядом неточностей) в составе „Отрывков из комедии“ (ср. „Сочинения Пушкина“, изд. Академии Наук, т. III, 1912, стр. 72). Мы датируем его по почерку приблизительно 1827—1823 гг.

„Подражание тону французской комедии, — писал Анненков, — и притом еще в приложении ее к русскому быту также принадлежит, по нашему мнению, к капризу художника и к мысли посмотреть, как составляются подобные про-

изведения у нас. Может быть и этот любопытный отрывок порожден какой-нибудь ближайшей причиной, которая уже для нас потеряна¹.

Позже Анненков ошибочно связал отрывок с планами „обличительной комедии“ („Вальберхова вдова“), высказав предположение, что „план ее уже изменился несколько, и вместо брата и сестры являются на сцену мать и сын“.² Указание на эту связь повторялось в изданиях Исакова, Ефремова и Морозова. В действительности имеется некоторое сходство лишь со стихом в отрывке об игроке (настоящий том, стр. 246), например, сравни строки:

Куда же ты? постой. Я шла к тебе, мой друг

и:

Откуда и куда? — Я шел к тебе сестра — ,

а также:

Адель всегда одна [всё дома] — ты в карете.

На скачке, в опере, на балах, вечно в свете . . .

и в отрывке об игроке:

Никак не съедемся — я дома, ты в карете

— Но мы могли бы в свете . . .

П. А. Ефремов в издании 1882 г. (т. I, стр. 522—523) датировал отрывок 1821 годом. С. А. Венгеров, хотя и не видел подлинника, в то время еще „недоступного для общего пользования“, но уже пользовался описанием „Майковского собрания“, в составе которого отрывок хранился.³ Он сохранял датировку 1821 годом.⁴ Однако Венгеров, исходя из анализа отрывка, протестовал против попыток связывать отрывки двух разных комедий и отмечал, что датировка отрывка проблематична. Старое академическое издание внесло в публикацию отрывка лишь три рукописных варианта.⁵

Б. В. Томашевский впервые связал отрывок со сделанным Пушкиным по-французски планом (см. стр. 362) с героем Дервилем и одноименной с персонажем отрывка, героиней — Аделью.⁶ Однако реконструировать самый сюжет комедии не удалось. Томашевский указывал, что „угадать по этому явлению и по плану ход интриги невозможно“, и давал лишь гипотетическое распределение действующих лиц.⁷ Связь отрывка с французским планом была принята и собраниями сочинений Пушкина в изданиях ГИХЛ⁸ и „Красной

¹ „Материалы для биографии А. С. Пушкина“, 1855, стр. 352.

² „А. С. Пушкин в Александровскую эпоху“, 1874, стр. 163.

³ Ср. „Пушкин и его современники“, в. IV, 1906, стр. 4; № 8 описания В. И. Срезневского. Здесь впервые дан первый стих: „Она меня зовет: поеду или нет“, а также конец отрывка.

⁴ „Пушкин“, под ред. С. А. Венгерова, т. IV, 1908, стр. 587.

⁵ „Сочинения Пушкина“, 1912, т. III, стр. 47 и 73.

⁶ Б. Томашевский. „Писатель и книга“, 1928, стр. 87.

⁷ Было сделано предположение, что Шарль и Дервиль якобы одно и то же лицо и предпологались лишние персонажи (сестра Дервиля и др.).

⁸ „А. С. Пушкин“. т. III, 1931, стр. 557—558; отрывок редактирован С. Бонди, впервые давшим его точный текст.

Нивы“, с новой датировкой 1828 годом и со следующим комментарием С. М. Бонди: „После «Бориса Годунова» (если верна наша предположительная датировка) в конце 20-х гг. Пушкин задумал большую пьесу из современной жизни в французском стиле, от нее сохранились начало и весьма сокращенные наброски плана. План настолько краткий, что не только почти не дает понятия о содержании, но даже и о том, комедией или драмой должна была быть эта большая пятиактная пьеса. Остается даже неясным из русской или французской жизни эта пьеса...“¹

В действительности оригиналом для пушкинского отрывка послужила пятиактная французская комедия в стихах Казимира Бонжура: „Le mari à bonnes fortunes“ (1824) (Муж волокита). Первое замечание Анненкова о „французском тоне“ комедии оказалось оправданным. Отрывок из отдела пушкинских оригинальных комедийных замыслов перемещается в отдел пушкинских вариаций-переводов. Самый „план“, собственно говоря, является перечнем отобранных Пушкиным для перевода сцен французской комедии. Устанавливается и дата, раньше которой отрывок не мог быть написан (1824) и к которой он должен был быть близок.

Казимир Бонжур (1795—1856) — популярный автор комедий, пользовавшихся успехом на сцене Французской Комедии: „La mère rivale“ (Мать-соперница) (1821);² „L'éducation ou les deux cousines“ (Воспитание, или две кузины) (1823);³ „L'argent ou les mœurs de siècle“ (Деньги, или нравы века); „Le protecteur et le mari“ (Покровитель и муж) (1829) и др. Большинство пьес Казимира Бонжура отличается морализирующим характером. В чертах легкой сатиры Бонжур изображал аристократию и буржуазию. Комедия о муже-волоките сохранилась в личной библиотеке Пушкина (№ 663, по описанию Б. А. Модзалевского).⁴ Описывая книгу, Модзалевский в свое время заметил: „Разрезана; в списке действующих лиц 1-е, 3-е, 4-е и 5-е отмечены карандашом крестиком, а против остальных поставлены скобки.“⁵

Теперь можно с несомненностью утверждать, сопоставляя этих персонажей и героев пушкинского „плана“, что карандашные крестики и отметки на данном экземпляре книги сделаны рукою Пушкина (см. снимок). Смысл отметок Пушкина вполне ясен: крестиком отмечены главные персонажи, должностующие действовать и у Пушкина (Дервиль, Шарль, г-жа Дервиль и Адель), скобкой отмечены лица, ненужные Пушкину: американский консул Франваль, слуги: Зоя и Франциск. Для уяснения пушкинской работы над планом даем краткое посценное содержание пьесы, отмечая *курсивом* сцены, отмеченные Пушкиным в его французском плане:

¹ „Полное собрание сочинений А. С. Пушкина“, приложение к журналу „Красная Нива“, 1931, т. VI („Путеводитель по Пушкину“), стр. 130.

² Рецензирована в „Revue Encyclopédique“, т. XI, июль, 1821, стр. 238.

³ Там же, т. XVIII, май 1823, стр. 467—469; в комедии отмечаются цензурные купюры, указывается, что пьеса обещает комического поэта.

⁴ „Le mari à bonnes fortunes, ou la leçon. Comédie en cinq actes et en vers, de M. Casimir Bonjour. Représentée sur le premier Théâtre Français le 30 septembre 1824 par les comédiens ordinaires du Roi“, 3-е édition. Paris, 1824, 8°, 2 нен + 119 + 1 нен. стр.

⁵ Б. А. Модзалевский. „Библиотека А. С. Пушкина“, 1910, стр. 173.

Акт I.

- Сцена 1.* Дервиль читает любовные записочки.
2. Дервиль беседует с женой. Уславливается ехать с ней гулять.
 3. Дервиль просит слугу Франциска передать записку знакомой англичанке, получает письмо от ждущей его графини и собирается ехать к ней.
- Сцена 4.* Разговор Дервиля с матерью. Г-жа Дервиль читает сыну наставления о необходимости не забывать жену и, узнав, что Дервиль собирается уехать, оставив жену одну, предупреждает его, что в нее влюблен его кузен — юноша Шарль. Дервиль спокоен насчет кузена-магематика.
5. Американский консул Франваль с женой посещают Дервилей перед своим отъездом в Америку. Дервиль хочет ехать из дому.
- Сцена 6.* Дервиль говорит жене, что не едет.
- Сцена 7.* Жена Дервиля — Адель — одна; завидует счастливой жизни жены Франваля.
- Сцена 8.* К Адели приходит Шарль. Ему скучно без нее. Адель просит забыть ее.
9. Слуга Франциск предлагает Шарлю быть вместе с консулом секундантом Дервиля на дуэли.
 10. Адель разговаривает с Зоей.
 11. Г-жа Дервиль одна, сердится на Дервиля, но жалеет его как сына и хочет ему помочь.

Акт II.

- Сцена 1.* Дервиль с секундантами после дуэли. Противник промахнулся. Дервиль стрелял в воздух. Дервиль едет в Париж.
2. Шарль на правах кузена уговаривает Дервиля быть внимательнее к жене. Дервиль ссылается на свой характер.
 3. Шарль думает об Адели. Любуется миниатюрой, находящейся в ящике с двойным дном.
 4. Адель и Зоя, незамеченные Шарлем, наблюдают за ним. Адель хочет знать чем он любовался. Шарль отказывается открыть секрет. Зоя решает узнать тайну.
- Сцена 5.* Адель с зарождающейся ревностью размышляет о том, кого любит Шарль.
- Сцена 6.* Зоя приносит Адели миниатюру. Адель пытается отослать последнюю, но в конце концов берет ее.
- Сцена 7.* Адель одна; беспокоясь, что юноша мог сделать плохой выбор, она убеждает себя открыть ящик. Открывает и видит собственный портрет. Зоя рассказывает г-же Дервиль про портрет, огданный ею Адели.
- Сцена 9.* Г-жа Дервиль застаёт Адель рассматривающей ящичек. Адель смущенно ссылается на то, что завтра день рождения Дервиля. Г-жа Дервиль вспоминает, что видела ящичек у Шарля.
10. Адель смущена подозрениями г-жи Дервиль. Хочет скрыть все от Шарля.

11. Дервиль разговаривает с Шарлем об охоте и о своем увлечении женой консула.
12. Адель в отсутствие мужа впервые меняет тон в разговоре с Шарлем.
13. Шарль огорчается тем, что Адель назвала его „господином Шарлем“
14. Шарль обменивается репликами с Зоей.
15. Разговор слуг. Франциск сообщает, что Дервиль отправляется в секретную поездку.

Акт III.

Сцена 1. Монолог Шарля.

Сцена 2. Дервиль, ссылаясь на Адель, советует Шарлю жениться.

3. Адель решает порвать знакомство с Шарлем, боясь ежедневного общения.
4. Адель сообщает об этом Шарлю; он взывает к воспоминаниям. Она тверда.
5. Адель одна, удивляется собственной твердости.
6. Адель и Зоя.
7. Дервиль заставляет Шарля и Адель примириться.

Сцена 8. Г-жа Дервиль делает сыну подарки, хочет показать миниатюру, но не находит ее. Шарль вынужден показать ее. Дервиль в восторге от сходства, целует руку жены, благодарит Шарля.

Сцена 9. Шарль один, пытается разгадать: кто выдал секрет миниатюры.

Сцена 10. Адель сообщает Шарлю, что г-жа Дервиль узнала тайну. Шарль подчиняется требованию реже бывать у Дервилей.

11. Адель восхищается благородством Шарля.
12. Дервиль сообщает Адели, что, уезжая, оставляет ее с Шарлем.
13. Адель хочет устроить Шарля секретарем к консулу.

Акт IV.

Сцена 1. Адель и Зоя.

2. Булонский лес. Г-жа Франваль показывает Адели записку, приглашающую ее на свидание с человеком, имени которого она не знает. Адель узнает почерк Дервиля. Г-жа Франваль видела плачущего Шарля. Адель идет разыскивать его.

3. Г-жа Дервиль пытается удержать Адель.

4. Г-жа Дервиль обдумывает положение.

Сцена 5. Г-жа Дервиль отбирает у Зои письмо к Адели от Шарля с назначением свидания в этом же парке.

Сцена 6. Г-жа Дервиль хочет предупредить опасность и остается ждать.

Сцена 7. Входит Дервиль, пришедший на свидание к г-же Франваль, но, заметив мать, скрывается.

Сцена 8. Г-жа Дервиль решает помешать злу, дать сыну урок.

Сцена 9. Приезжает Шарль, но вместо Адели находит г-жу Дервиль.

Сцена 10. Вернувшийся Дервиль ругает Шарля.

Сцена 11. Выходит г-жа Дервиль, думая, что застанет Адель.

12. Монолог Шарля.

Сцена 13. Адель читает наконец дошедшее до нее письмо Шарля и предупреждает Шарля о подозрениях, имеющихся у г-жи Дервиль.

Сцена 14. Дервиль принимает Адель за другую женщину. Г-жа Дервиль спрятана за кустами.

Сцена 15. Адель заявляет мужу, что она для него потеряна.

16. Г-жа Дервиль выходит из-за кустов.

Акт V.

Сцена 1. Адель одна.

2. Дервиль, смеясь, рассказывает, что Шарль был на свидании с красавицей, обманувшей своего мужа, уверенного в ней.

3. Г-жа Дервиль сообщает, что Шарль уезжает в Америку и рассказывает историю о муже, стоявшем на страже во время свидания дамы с ее кузеном. И открывает, что дама эта — Адель.

Сцена 4 Консул с женой делают Дервильям прощальный визит перед отъездом в Америку вместе с Шарлем. Дервиль заявляет что будет отныне путешествовать только вдвоем с женой. Г-жа Дервиль приветствует его.

В своем сделанном по-французски плане¹ знаком „NB“, свидетельствующим об особом внимании, Пушкин отметил сцену 8 первого акта, т. е. первое свидание на сцене Шарля и Адели. Были ли какие-нибудь другие сцены комедии, из отмеченных Пушкиным в плане, осуществлены им — неизвестно.

Имеющийся отрывок (разговор матери с сыном) представляет собою единственный дошедший до нас перевод-переделку одной только 4 сцены I акта — той самой, которую Пушкин в своем плане обозначил: „S. 4. Derv(ille) et sa mère — exposition“.

Возможно, что предполагаемый перевод и должен был по мысли Пушкина открываться непосредственно этой экспозицией. Но несомненно, что Пушкин не предполагал ограничиться только этой сценой, а думал коснуться всех отмеченных им в плане-перечне, убрав только второстепенные, легко устранимые без повреждения основного сюжета, сцены.

Внимательно следя за всеми жанрами современной ему литературы и в подлинниках и по журнальным отзывам, Пушкин, вероятно, скоро после первых постановок пьесы Бонжура, знал уже французские журнальные рецензии на нее, весьма положительные и рассматривавшие Бонжура как видное явление новой комедии. Так в „Revue Encyclopédique“² по поводу первого представления „Le mari à bonnes fortunes“ давались и оценка пьесы и следующий ее краткий пересказ: „муж пренебрегает женой, юной, милой и красивой, чтобы продолжать холостую жизнь; он почти уже наказан происшествием весьма обычным в домашней жизни: жена Дервиля нежно дружна с двоюродным братом ее возраста, неослабное внимание которого ее вознаграждает за частые измены ее мужа; но она верна своим обязанностям, она борется с чувством, закравшимся в ее сердце помимо ее воли, она велит своему кузену покинуть ее навсегда, и Дервиль понимает угрожающее ему несчастье, только когда опас-

¹ Он набросан спешно с рядом описок и ошибок.

² „Revue Encyclopédique“, т. XXIII, 1824, стр. 783

ность уже совсем прошла. Этот урок исправляет его, и он обещает любить лишь свою добродетельную супругу“.

Пересказав сюжет, рецензент, („С. N“) ¹ продолжает: „Известно как подобный сюжет был труден для трактовки на сцене столь приподнятой и в пределах пяти актов. Г. Казимир Бонжур разрешил эту проблему талантом, весьма превосходящим тот, который он выказал в предыдущих работах, уже увенчанных вполне заслуженным успехом („Мать-соперница“ и „Две кузины“). „Муж-волокита“, когда он будет освобожден от некоторых длиннот, займет место весьма заметное среди новейших комедий. Стиль сверкает остроумием, и обилие деталей нравов представляет картину современной эпохи столь же верную, сколь и изобретательную. Актеры разделили триумф автора“ и т. д.

Рецензия эта должна была быть в поле зрения Пушкина, так как в той же книжке журнала, несколько ранее (стр. 643), был напечатан и отзыв на пушкинский „Бахчисарайский фонтан“. Характерно, что пушкинский проект переработки пьесы Бонжура совпал с отзывом, — он освобождает пьесу от тех же длиннот.

В другом французском органе, за которым Пушкин также постоянно следил — в „Journal des Débats“, разбор пьесы Казимира Бонжура была также занята целая статья.² Рецензент, ставя комедию в один ряд с „Женитьбой Фигаро“ Бомарше, замечал, что новая пьеса „преследовала цель более благородную и возвышенную“, отищая мужчине за оскорбления, выводя стойкую честную женщину. „Некоторые детали пьесы несколько скабрёзны, но цель и результат нравственны“; далее рецензент также рекомендовал Бонжуру сократить сцены, касающиеся американского консула и дуэли, сцены, выпущенные в плане и Пушкиным. Констатируя успех пьесы, рецензент (подпись „С“) указывал: „Интрига сильна, что является источником интереса; характеры разнообразны и срисованы с натуры; положения комбинированы с искусством, уничтожившим все, что они могли представить опасного; стиль всегда элегантен и по надобности разумен и сдержан, искусно скрывает за собою живость картин и простодушие мысли; есть длинноты в трех первых актах, и во всей пьесе слишком много монологов, но четвертый акт, но пятый, а особенно развязка, вызывали все одобрения и срывали аплодисменты. Успех был полный, и имя автора, провозглашенное Мишло,³ было встречено выражением недвусмысленного общего удовольствия“.

В № 8 той же газеты уже сообщалось о новом успехе и о принятых автором купюрах и делались предложения, сохранив блестящий монолог Адели во II акте, сократить, там же, ее второй монолог (в комнате Шарля) и монологи Зои и Франциска. Можно подумать, что Пушкин, также выбрасывая в своем плане соответствующие места, читал эти рецензии.

Четвертая сцена первого акта, из которой Пушкин сделал свой перевод, находится в пушкинском экземпляре комедии на страницах 6—12. Даем параллельно оба текста, подчеркивая *курсивом* стихи и реплики, почти буквально сохраненные Пушкиным:

¹ Общая подпись сделана под двумя рецензиями.

² „Journal des Débats“, samedi, 2 octobre 1824.

³ Актер, игравший роль Дервиля.

К. БОНЖУР.

M^e Derville.

Ah! je puis donc enfin te parler au-
jourd'hui.

Derville se retournant.

Que vois-je? c'est ma mère. Oh! les
sermons! l'ennui!

Il lui baise la main.

M^e Derville

J'ai besoin d'exprimer ici ce que je
pense,
Adolphe, promets-moi d'écouter en si-
lence.

Derville à part.

Qu'ai je dit? je sentais la morale venir.

M^e Derville.

D'Adèle, mon enfant, je viens t'entre-
tenir:
A son égard, je dois te le faire con-
naître,
Ta conduite n'est pas ce qu'elle devrait
être.

Derville.

Eh! quels sont donc mes torts, s'il vous
plait?

M^e Derville.

Les voici:

Premièrement ta femme est toujours
seule ici.

Elle y mène une vie et monotone et
triste;

Quant à toi, tu parais oublier que'elle
existe.

Pourquoi t'occupes-tu si peu d'elle?
pourquoi?

Ne la conduis-tu pas dans le monde
avec toi?

N'est-il pas naturel?...

Derville.

C'est que vraiment, ma mère,
Je n'en ai pas le temps.

M^e Derville.

Mais tu n'a rien à faire.
Tu devrais, mon ami, la présenter par-
tout;

ПУШКИН.

— Она меня зовет поеду или нет?
Все слезы, жалобы, упреки... мочи нет
Откланяюсь, пора — она мне надоела.
К тому ж и без нее мне слишком
много дела:

Я нынче отыскал за Каменным мо-
стом

Вдову с племянницей, пойду туда пеш-
ком

Под видом будто бы невинного гу-
лянья...

Ах! Матушка идет... Предвижу уве-
щанья —

А, здравствуйте, maman...

— Куда же ты? постой.

Я шла к тебе, мой друг, мне надобно
с тобой

О деле говорить.

— Я знал.

(Возьми ж
терпенье).

Мой друг, не нравится твоё мне по-
веденье.

— А в чем же?

— Да во всем, во-первых,
ты жены

Не видишь никогда — вы как раз-
ведены.

Адель всегда одна — (всё дома) — ты
в карете

На скачке, в опере, на балах, вечно
в свете

Или уже нельзя с женою посидеть?

— Да, право, некогда —

Ты дома б
мог иметь

Обеды, вечера — ты должен бы пред-
ставить

Жену свою везде... пора, пора испра-
вить

Привычки прежние. Нельзя ли сам
собой

Отвыкнуть, наконец, от жизни холо-
стой?

Tu devrais recevoir chez toi; mais pas
du tout:
*Tu vas seul dans les bals, tu vas seul
au spectacle.*¹

Д е р в и л ь.

Mais qu'elle sorte aussi, je n'y mets
point d'obstacle

М-е Д е р в и л ь.

Parles-tu là, mon fils, bien sérieusement?
Tu ne l'ignores pas plus que moi sûre-
ment,
Pour qu'elle sorte, il faut que quelqu'un
l'accompagne;
Et depuis quatre mois qu'elle est à la
campagne,
A-t-elle pu sortir? c'est de même à Pa-
ris;
Tu fais précisément comme tant des
maris.
Prends-y garde, ta femme est honnête,
bien née.
Mais à ne voir personne est-elle conda-
mnée?
Moi, je puis te le dire avec conviction,
La plus sage a besoin d'une distraction.
Tout mari, que le cœur ou la raison
dirige,
Se charge de ce soin; mais quand il le
néglige,
J'ai toujours observé qu'elle ne tarde
pas

Я сделаю тебе другое замечанье —
.
«Здесь кончается перевод Пушкина.
Даем далее прозаический перевод:»

Д е р в и л ь.

Пусть и она выезжает. Не препят-
ствую ей.

Г-жа Д е р в и л ь.

Серьезно ли ты говоришь это, сын?
Ты конечно знаешь лучше меня,
что для того,
чтобы она выезжала, нужно, чтобы
кто-нибудь ее сопровождал;
но в течение четырех месяцев, что
она в деревне
могла ли она выезжать? То же самое
и в Париже.
Ты поступаешь точно так же как
столькие мужья.
Заметь, твоя жена честна, благород-
ного происхождения.
Но разве она осуждена на то, чтобы
никого не видеть?
Могу сказать тебе с убеждением:
даже самая добродетельная жена
нуждается в развлечении.
Всякий муж, кем правит сердце и
разум,
заботится об этом; и если он этим
пренебрегает,
я всегда замечала, что рано или
поздно

¹ Перевод: Г - ж а Д е р в и л ь. Ах, наконец-то я могу поговорить с тобой! Д е р в и л ь (*оборачиваясь*). Что вижу я? Моя мать! Ах! Сейчас пойдут наставления; вот тоска! (*Целует ей руку.*) Г - ж а Д. Я должна высказать тебе сейчас то, что думаю. Адольф, обещаю выслушать меня спокойно. Д. (*в сторону*). Что я говорил? Я чувствовал, что сейчас будет нравоучение. Г - ж а Д. Сын мой, я хочу поговорить с тобой относительно Адели. Должна сказать тебе, что твое поведение в отношении к ней не такое, каким должно бы быть. Д. Вот как? В чем же, по вашему, я неправ перед ней? Г - ж а Д. Вот в чем. В-первых, жена твоя — вечно одна. Она ведет здесь очень однообразную и унылую жизнь; и ты слозно забыл о ее существовании. Почему ты так мало заботишься о ней? Почему не берешь ее с собой, когда выезжаешь в свет? Разве не было бы естественно... Д. Прощо, магушка, у меня нет времени для этого. Г - ж а Д. Но ты же ничем не занят. Тебе следовало бы, мой друг, ввести ее во все дома, устраивать у себя приемы; вместо этого ты один разъезжаешь по балам, по театрам.

Таким образом, Пушкин дал близкую переделку IV сцены, сжав растянутый образец, но сохранив размер подлинника и парную рифмовку.

Отрывок показывает, что Пушкин сразу же хотел перевести пьесу в русский колорит, колеблясь только между деталями колорита (Троицкий мост — Каменный мост) (см. варианты стиха 5). Отдельные стихи, однако, являются буквально переводом. В модной на Западе пьесе, несмотря на незначительность ее сюжета, Пушкина должна была несомненно привлечь большая легкость ее стиля, подвижной, живой стих, разбитый на разговорные реплики, эпиграмматическое остроумие отдельных пассажей. Все эти элементы несомненно уже и до знакомства с „Горе от ума“ были близки Пушкину, отвечая его собственным реалистическим тенденциям в комедии, как это видно и из его других комедийных опытов. Должна была пленять Пушкина и остроумная легкость характеристики персонажей. Приведем некоторые образцы:

Г-жа Дервиль говорит о Шарле:

Charle est garçon, mon fils, un jeune homme s'enflamme,
S'il allait devenir amoureux de ta femme.¹

Дервиль отвечает:

Charle est ingénieur, et s'occupe par goût
Des soins de son état; géomètre avant tout,
Savez vous ce qu'il voit dans les traits les plus dignes
D'inspirer de l'amour? des angles et des lignes.
On est sûr, quand il tient un volume à la main,
Que ce volume est grec ou tout au moins latin...²

Г-жа Дервиль характеризуется ее же словами:

Mon devoir aujourd'hui
Est de blâmer mon fils, et de veiller pour lui.³

Дервиль характеризуется так:

Ce principe vanté de n'aimer que sa femme
Est bon pour les gens froids; mais moi, j'ai de la flamme.⁴

Субретка говорит о себе:

Et bien! moi! ce mystère et me pique, et me fâche!
Je sens que je suis femme, il faut que je le sache.⁵

¹ Перевод: Шарль еще мальчик, сын мой, а молодые люди легко увлекаются. Что, если он влюбится в твою жену?

² Перевод: Шарль — инженер, и он увлечен своими занятиями: он прежде всего — геометр. Знаете, что он видит в самых прекрасных чертах, способных возбудить любовь? Углы и линии. Когда он держит в руках книгу, можете быть уверены, что это что-нибудь по-гречески или, в лучшем случае, по-латыни...

³ Перевод: Мой долг сейчас — насгавлять сына и оберегать его.

⁴ Перевод: Это хваленое правило — любить только свою жену — хорошо для людей холодных; а во мне горит огонь.

⁵ Перевод: Что же я такое? Эта тайна и волнует и раздражает меня! Я чувствую, что я женщина: надо же в этом убедиться.

Адель (в сцене, отмеченной Пушкиным) говорит:

Voit - on rien de pareil? Quelle indiscretion!
Mais qu'attendre des gens sans education?...¹

На упрек Шарля, сделанный Дервилью, что нельзя ухаживать за женой друга, Дервиль отвечает:

Mon dieu! Charles, je suis l'ami de tout le monde!²

Эта водевильная разговорность, очевидно, и обратила внимание Пушкина на комедию К. Бонжура. Возможно, что Пушкин думал, сжав эту пьеску и переведа ее в русский колорит, приспособить ее к русскому театру. Но если даже и были набросаны некоторые другие, не сохранившиеся, сцены, Пушкин, видимо, очень скоро охладел к своему замыслу и бросил его.

V.

〈ЧЕРЕЗ НЕДЕЛЮ БУДУ В ПАРИЖЕ.〉

Печатается по рукописи, хранящейся в Пушкинском Доме Академии Наук СССР. Впервые опубликовано в 1903 г. И. А. Шляпкиным в его книге „Из неизданных бумаг А. С. Пушкина“, стр. 44—45, под заглавием „Драматическая сцена“, с датировкой: 1830—1831.

Рукопись писана на четырех страницах белой почтовой бумаги (жандармами они помечены после смерти Пушкина цифрами „51“ и „53“) с водяным знаком фабрики Гончаровых 1830 года. На бумаге этого рода Пушкин обычно писал в 1834—1835 гг. Автограф представляет собою перебеленную самим Пушкиным копию с отдельными поправками, без заглавия. Действующие лица, названные первоначально полностью (Графиня, Дорвиль), далее обозначены буквами „Г.“ и „Д.“.

Собственные имена отрывка (Дорвиль, Мервиль (?), д'Овре) довольно обычные французские имена. Имя Мервиля (см. „Другие редакции, планы, варианты“) употреблено Пушкиным также еще в 1827 г. в „Арапе Петра Великого“. Характерно, что комментируемый отрывок, вероятнее всего относящийся к началу 30-х гг., вообще имеет темагические точки соприкосновения с парижским эпизодом „Арапа Петра Великого“ (главы I и II). И там и тут действие происходит в Париже, в великосветском обществе. Напомним соответственное место из романа:

„Графиня Д., уже не в первом цвете лет, славилась еще своею красотою. Семнадцать лет, при выходе ее из монастыря, выдали ее за человека, которого она не успела полюбить и который впоследствии никогда о том не заботился. Молва приписывала ей любовников, но по снисходительному уложению света она пользовалась добрым именем, ибо нельзя было упрекнуть ее в каком-

¹ Перевод: Видели вы что-нибудь подобное? Какая невеликательность! Но чего другого можно ждать от людей невоспитанных?

² Перевод: Бог мой! Я хорош, Шарль, со всеми!

PERSONNAGES.

+ DERVILLE, mari d'Adèle.	MM. MICHELOT.
FRANVAL, consul aux États-Unis.	SAINT-AULAIRE.
+ CHARLES, cousin d'Adèle.	FIRMIN.
- M ^e DERVILLE, mère de Derville.	M ^{mes} DESMOUSSEAUX.
1.2 ADELE, femme de Derville.	LEVERD.
M ^e FRANVAL.	DUPUIS.
ZOË, femme de chambre d'Adèle, et filleule de madame Derville.	DUPONT.
FRANCISQUE, valet de chambre de Derville.	M. ARMAND-DAILLY.

(Au commencement de chaque scène, le premier personnage nommé tient la gauche du spectateur; les autres sont nommés à la suite, toujours de gauche à droite.)

La scène est à Auteuil, chez M. Derville, pendant les trois premiers actes et le cinquième, et au bois de Boulogne pendant le quatrième.

Отметки Пушкина на перечне действующих лиц комедии К. Бонжура
„Le Mari à bonnes fortunes“.

нибудь смешном или соблазнительном приключеньи. Дом ее был самый модный. У ней соединялось лучшее парижское общество. Ибрагима представил ей молодой Мервиль, почитаемый вообще последним ее любовником, что и старался он дать почувствовать всеми способами“.

В драматическом (по всей видимости комедийном) отрывке графиня Д. стала просто графиней, а любовник—Дорвилем, или Мервилем, но ситуация осталась тою же, что в „Арапе Петра Великого“, где она определялась так: „Новое обстоятельство еще более запутало ее положение. Обнаружилось следствие неосторожной любви. Утешения, советы, предложения — все было истощено и все отвергнуто. Графиня видела неминуемую гибель и с отчаянием ожидала ее“.

В драматическом отрывке точно также графиня говорит: „я гибну“ и отклоняет сначала утешения („Ну, что за беда? Все дело останется в тайне. Слава богу, никто ничего не подозревает: все думают, что у вас водяная“ и т. д.), потом советы („Вы для виду останетесь еще недель шесть в своей комнате...“), наконец, предложения („Поезжайте в свою деревню, в Британию“ и „Скройтесь в мой замок“). Характерно, что в драматическом отрывке повторена и фразеология романа: „Эпиграммы сыпались на счет ее мужа, который один во всем Париже ничего не знал и ничего не подозревал <...> Ждали графа. Он возвратился поздно, узнал о счастливом разрешении супруги и был очень доволен. Таким образом публика, ожидавшая соблазнительного шума, обманулась...“ Сравни слова Дорвиля: „Граф ничего не узнает. Мужья никогда ничего не узнают“ и слова графини: „Вот еще! а шум? а соблазн?“

Словом „Британия“, очевидно, обозначена „Бретань“.¹

Видимо, оставя замысел „Арапа Петра Великого“, Пушкин продолжал работать над данным эпизодом адольтера, уже в драматической форме, но с тем же приурочением к великосветскому Парижу. „Способ“, изобретенный героиней драматического отрывка, вероятно должен был восходить к обычным приемам „романа тайн“ (так и в „Арапе Петра Великого“ наличествует подмен младенца, уносимого в корзине). Работая над темой „светского“ романа в прозе, Пушкин коснулся близкого мотива также и в прозаическом отрывке „Часто думал я об этом ужасном семейственном романе“, где описывается самый „час родов“, ужасное положение „молодой жены-преступницы“ и „спокойное доверчивое ожидание мужа“.²

VI.

〈ОТ ЭТИХ ЗНАТНЫХ ГОСПОД...〉

Печатается по рукописи, начинающейся словами: „От этих знатных господ“, хранящейся в Пушкинском Доме Академии Наук СССР. Писана на одном листе белой бумаги верже, с водяным знаком „1834“. Лист остался после

¹ П. О. Морозов в „Сочинениях Пушкина“ изд. „Просвещение“, т. V, стр. 607, печатал это место: „в Бретанию“.

² См. „Неизданный Пушкин“, „Атеней“, 1922, стр. 152—153.

смерти Пушкина в его бумагах, и при описи бумаг на нем была проставлена жандармами цифра „11“.¹ Впервые отрывок напечатан П. В. Анненковым в его издании.²

На рукописи имеется помета Анненкова „Драматический этюд“, и его же рукой в первой и второй строках сделаны знаки вставки к надписанным Пушкиным над строкой словам. От Анненкова автограф перешел к академику Л. Н. Майкову и в составе его собрания был впервые описан В. И. Срезневским.³

Рукопись плана-конспекта этой пьесы (см. „Другие редакции, планы, варианты“, стр. 363), хранящаяся в Пушкинском Доме, писана на одном листе голубоватой бумаги с золотым обрезом, без водяного знака, имеет жандармскую цифру „48“. Через В. А. Жуковского автограф перешел в собственность к Отто-Онегину. Впервые опубликован под заглавием „Un grand seigneur“ в 1922 г., с кратким комментарием Н. В. Измайлова.⁴

Отрывок дает возможность датировать замысел Пушкина вероятнее всего 1835 годом; план можно датировать еще точнее: 14 сентября 1835 г.; село Михайловское.⁵

Находясь в Михайловском и Тригорском, Пушкин вновь вернулся к мыслям о создании драмы из средних веков, но, в отличие от системы маленькой драмы, типа „Скупого Рыцаря“, сделал целый ряд набросков большой пьесы.

Среди отрывков, сюжетно тяготеющих к центральному произведению этого времени — к пьесе о крестьянском восстании („Сцены из рыцарских времен“), находится и данный драматический отрывок, также насыщенный острой социальной проблематикой, хотя и с несколько другим материалом. Контрастное изображение людей знати и людей „простонародья“ характерно для всех этих вещей. При этом представители последнего слоя относятся к „знатым“ господам везде подозрительно (сравни в отрывке о графе и кровельщике: — „Зачем этот вопрос? Не думает ли он о новом налоге?“), или с явным неодобрением („Чорт поberi знатных господ . . . Все народ благородный — свободен от всех податей“).

Во всех этих отрывках Пушкин противопоставляет дворянство мещанству (ремесленникам); все они объединены интересом к главному, рвущему со своим классом, герою. Подобно тому, как герой пьесы о крестьянском восстании „стыдится своего состояния“ и, соблазненный возможностью быть посвященным в рыцари, выходит из него, делаясь конюшим и оруженосцем рыцаря, и в данном плане молодой герой покидает родителей, поступает на службу к князю и выходит „в люди“, т. е. делается рыцарем.

¹ Несомненно смежным листом был лист того же типа с отрывком VIII, о графе и кровельщике, с жандармской цифрой „10“ и водяным знаком „А. Гончаров“.

² „Сочинения Пушкина“, изд. П. В. Анненкова, т. VII, СПб., 1857, стр. 149—150.

³ „Пушкин и его современники“, в. IV, 1905, стр. 22, № 3.

⁴ „Неизданный Пушкин. Собрание А. Ф. Онегина“, „Труды Пушкинского Дома“, 1922, стр. 169—170.

⁵ Ту же дату имеет письмо Пушкина к жене („Переписка Пушкина“, ред. В. И. Саитова, т. III, 1911, стр. 228).

Еще П. В. Анненков заметил по поводу сходства „драмы о папессе Иоанне“ и „Сцен из рыцарских времен“: „как там, так и здесь городское мещанское сословие порождает две беспокойные, честолюбивые личности, разрывающие все связи с родным кровом и окружающей их обстановкой и смело бросающиеся в безграничное море жизни, с надеждой завоевать себе новое положение“.¹ Вероятно наличие генетической связи между всеми этими фрагментами и размышлениями Пушкина о собственном отрыве от своей социальной группы делало для него особенно близкими эти разнообразные литературные вариации, объединенные неизменной социальной проблематикой. Но если в художественной прозе этого времени для него характерно тяготение к изображению дворянина, отрывающегося от своего класса („Дубровский“, „Капитанская дочка“), то драматические фрагменты характеризуются четкой темой мещанина, рвущегося к дворянству. Фон романтического средневековья (турниры, темницы, эшафот), тема о важном государственном изменнике — все это довольно обычные элементы западно-европейской романтической драмы, мелодрамы и романа. Именно в этих жанрах возможно искать литературных предедентов пушкинских отрывков. Интересуясь темой рыцарства, Пушкин вновь обратился к Вальтер Скотту. Как раз 19 сентября 1835 г. он был у Вревских и сообщил жене: „Я взял у них Вальтер Скотта и перечитываю его“. Сделанный на французском языке „план“ носит совершенно беловой характер конспекта чего-то уже данного и повторяющимся „etc.“ подсказывает возможность каких-то более или менее развитых, уже готовых для Пушкина, форм. Особое своеобразие этого конспекта в сравнении с пьесой о крестьянском восстании заключается в том, что в центре ее поставлена фигура героя — сына палача.

Если в пьесе о крестьянском восстании („Сценах из рыцарских времен“) уже имелась близкая ситуация, то она касалась только темы о молодом человеке „из низкого звания“, влюбленном в знатную девицу.² В данном фрагменте, можно думать, для Пушкина в центре внимания стояла социально острая, но в то же время по преимуществу психологическая задача — изображение индивидуальной драмы, коллизия между индивидуумом и обществом, в отличие от „Скупого Рыцаря“, где психологический анализ был дан на фоне семейной драмы из эпохи рыцарства. Именно об этом говорит то, что Пушкин избрал героем данного своего варианта не простого ремесленника (как в „Сценах“), а сына палача. План („Un grand seigneur“), отличаясь в деталях от драматического отрывка („От этих знатных господ . . .“), все же тесно связан с ним, и их следует рассматривать как два варианта одной и той же темы. Только в одном случае фигурирует тюремщик (палач только упомянут), в другом фигурирует палач.

Самая тема о палаче не была случайной для Пушкина. По признанию его Вяземскому еще в 1825 г., его поразила одна яркая деталь в „Войнаровском“

¹ П. В. Анненков. „Литературные проекты Пушкина“, „Вестник Европы“, 1881, № 7, стр. 35.

² Ср. наблюдения С. М. Бонди в „Путеводителе по Пушкину“ („Пушкин. Полное собрание сочинений“, приложение к „Красной Ниве“, 1931, т. VI, стр. 139).

Рылеева: „у него есть какой-то там палач с засученными рукавами, за которого я бы дорого дал“. В „Полтаве“ впервые Пушкиным затронута и тема о государственном изменнике и о бедном юноше, влюбленном в дочь человека, казнимого на плахе. Именно на этом фоне, уже после смерти на эшафоте самого Рылеева, был выведен Пушкиным палач II песни „Полтавы“. Но это была все еще обычная романтическая традиция, близкая хотя бы Байрону („Паризина“).

В 1830 г. Пушкину пришлось по-новому близко столкнуться с темой о палаче. Заметка в „Литературной Газете“ по поводу „Записок Сансона, Парижского палача“ была реакцией Пушкина на крайности нездоровой „гальванической“ словесности („Вот до чего довела нас жажда новизны и сильных впечатлений“), против „позорных сказаний“ „толпы людей темных“. Пушкин протестовал в этой заметке и против выступления палача в качестве писателя („Недоставало палача в числе новейших литераторов. Наконец и он явился, и к стыду нашему скажем, что успех его *Записок* кажется несомнительным“). Догадываясь, что по материалам „безграмотного“ Сансона писали новейшие литераторы (в действительности: Бальзак, Жанен и др.), сам Пушкин, однако, „с нетерпеливостью, хотя и с отвращением“ ждал записок палача, и его, как художника-реалиста, при этом интересовал вопрос именно о психологии палача. „Посмотрим, что есть общего между им и людьми живыми? На каком зверином реве объяснит он свои мысли? Что скажет нам сие творение, внушившее графу Мейстру столь поэтическую, столь страшную страницу? Что скажет нам сей человек, в течение сорока лет кровавой жизни своей присутствовавший при последних содроганиях стольких жертв, и славных и неизвестных, и священных и ненавистных? Все, все они — его минутные знакомцы — чредою пройдут перед нами по гильотине, на которой он, свирепый фигляр, играет свою однообразную роль <...> Головы, одна за другою, западают перед нами, произнося каждая свое последнее слово... И насытив жестокое наше любопытство, книга палача займет свое место в библиотеках, в ожидании ученых справок будущего историка“.¹ Заметка писалась Пушкиным еще до прочтения книги, на основании одного знакомства с объявлениями о ней французских журналов.

Скоро Пушкин прочел первые тома „Записок Сансона“,² представляющие целую энциклопедию легенд, справок, исторических фактов, анекдотов, биографических указаний, касающихся палачей, их должности, ее происхождения и проч.

Не случайно было упомянуто Пушкиным и имя Жозефа Де Местра. Говоря об его „поэтической“ и „страшной“ странице, посвященной „сему творению“, Пушкин под словом „творение“ имел в виду, конечно, не записки Сансона, вышедшие после смерти Де Местра, а только самую фигуру палача, и не рассуждения Де Местра в „*Considérations sur la France*“ (1796) о „цареубийстве,

¹ „Литературная Газета“, 1830, т. I, № 5, стр. 39.

² „*Mémoires de Sanson. Mémoires pour servir à l'histoire de la révolution française, par Sanson, exécuteur des arrêts criminels, pendant la révolution*“, Paris, tt. 1, 2, 1829.

как национальном преступлении“, как это полагал Н. К. Козмин,¹ но главку „Портрет палача“ (позже так и озаглавленную: в книге Де Местра „С.-Петербургские вечера“ (1821).² Именно здесь Де Местр, между прочим, спрашивал: „Эта голова, это сердце устроены так же ли, как наши?“ и отвечал анализом, надолго легшим в основу трактовки палача беллетристами, показав палача и во время исполнения его „обязанностей“ и после, в домашнем быту: с женою и детьми.

Вслед за рядом эпизодических изображений у корифеев современного Пушкину западного романа (В. Гюго, В. Скотт) образ палача, как центральный, культивировался в мелодраме. В 1825 г. появился „Le Bourgeau de Drontheim“ — роман Коллен де Планси; в 1829 г. шла на сцене мелодрама Пиксерекура „Polder ou le bourgeau d'Amsterdam“, в мае того же года вышедшая в русском переводе П. Н. Арапова³ и игранная при участии Мочалова (заглавная роль) и Щепкина. Мелодрама была популярна. Характерна ошибка И. В. Киреевского, пишущего по поводу Пушкина: „В его извещении об исповеди Амстердамского палача вы найдете, говорит Жуковский, и ум, и приличие, и поэзию вместе“.⁴ Сюжет мелодрамы таков: палач под чужим именем живет с дочерью в Голландии, является благодетелем города и заслуживает всеобщую любовь и уважение. Сын барона, влюбленный в дочь палача, осужден на смерть, и разоблаченный палач вынужден казнить жениха собственной дочери. Палач предпочитает отрубить себе руку. На сюжете сказалась тенденция реабилитации палача, начинающаяся с революции 1789 года. Палач показывается как человек, способный даже на „геройство“.

В апреле 1829 г. вышел роман, который Пушкин в апреле 1830 г. назвал „одной из наиболее замечательных вещей времени“ — „L'Âne mort et la Femme guillotinée“. В XXVII главе „Мертвого Осла“ был изображен домашний быт человека, казнившего Людовика XVI, Шарлоту Корде и Робеспьера: ребенок, с улыбкой обнимающий своего отца, жена, ждущая мужа к обеду.

В 30-х гг. XIX в. фигура палача также является частой в новых разновидностях „ужасной словесности“ (Ф. Сулье, Ш. Нодье). Ему посвящена сполна драма Александра Дюма и Дино „Ричард д'Арлингтон“ (1831 г.), с которой Пушкин, следя за творчеством Дюма, не мог не быть знаком, тем более, что пьеса шла и у нас в 1833 г. Пьеса варьирует сюжет Пиксерекура,⁵ но в центре ее стоит и сам палач и его сын. Палач скрывается под чужим именем. Его сын Ричард живет в качестве приемного сына в буржуазной семье доктора. Ричард влюбляется в дочь доктора, но скоро покидает ее ради карьеры и другого брака. Отец его вынужден открыть своему сыну и отцу новой невесты, что он — палач.

¹ „Сочинения Пушкина“, издание Академии Наук СССР, 1929, т. IX, ч. 2, стр. 199—200.

² В библиотеке Пушкина сохранился экземпляр второго издания этой книги. По описанию Б. Л. Модзалевского № 1123 („Les soirées de Saint-Petersbourg“, 1831).

³ „Польдер Амстердамский палач. Романтическая мелодрама в 3 действиях. Соч. Пиксерекура и Виктора Дюканжа (автора Жизни Игрока)“, М., 1829.

⁴ „Уткинский сборник“, 1904, т. I, М., стр. 51.

⁵ Ср. М. Parigot, „A. Dumas père“, P., 1902, pp. 77—78.

Наконец, несомненно Пушкин был знаком и с романом Фенимора Купера „Бернский Палач“ (1833 г.). Роман этот сохранился и в библиотеке Пушкина в двух изданиях, французском¹ и английском.² Сущность его заключается в том, что дочь знатного бернского гражданина обязана жизнью некоему Сигизмунду; но брак их невозможен, так как он — сын палача. В этом убежден и сам палач. Только после ряда сложных перипетий выясняется, что на самом деле сыном палача является пресупник Массо. Сигизмунд женится на своей возлюбленной.

Таковы наиболее близкие звенья хорошо знакомой Пушкину традиции изображения палача. На этом фоне задумал Пушкин и свою драму.

Должность палача была на Западе строго наследственной. Отсюда — грагедия детей, волей или неволей обязанных продолжать страшную профессию отца. Именно этот момент, повидимому, обратил на себя внимание Пушкина в эпоху его раздумий о молодом человеке, порывающем со своим „состоянием“, своей „семьей“.

Уже в „Записках Сансона“, с их протестом прогив смертной казни, Пушкин нашел богатый материал на эту тему, вероятно заставивший его изменить свое старое, априорное о них суждение. Они начинаются с рассуждений о „проклятой расе париев“. Ряд глав „Записок“ посвящен вопросу о невозможности для сына палача выбрать себе другую карьеру, картинам трагической любви сына палача и, наконец, теме взаимоотношений старого палача и его сына.

Пушкин центральным моментом своего замысла пьесы о сыне палача, видимо, также предполагал сделать сцену разрыва сына с отцом из-за его профессии, мешающей сыну любить дочь вельможи („Молодой человек возвращается к родителям, чтобы проклясть их и покинуть навсегда. Гнев старого палача“).

Этим обострялась нейтральная ситуация французского плана „Сцен из рыцарских времен“ (стр. 339), где отцом героя являлся не палач, а простой суконщик („Он приходит к суконщику. Гнев и увещания старого буржуа“). Точно также и в стихотворном варианте поучений рассерженного старика-отца (стр. 355) последний подчеркивает тот же момент наследственности своей профессии³. Самая профессия в этом отрывке определяется не твердо, сначала это „ткач“, потом:

Мой прадед был честной б о ч а р
Он передал свой сыну дар . . .

¹ № 823 „Euvres de Fenimore Cooper. Traduction de M. Defauconpret, avec de notes historiques.“ Paris, t. XI, 1833 (Le Bourreau de Berne). Весь том разрезан. Содержание тома не вскрыто в описании Б. Модзалевского.

² № 584, „Baudry's Collection . . .“ vol. L. The Headsman, or the Abbey de Vignerons. A Tale. By F. Cooper, P., 1833. Разрезаны стр. 1—51.

³ Изображения домогательств палача стать дворянином также встречались в современной Пушкину художественной литературе. Ср., напр., в романе В. Скотта „Anne of Geierstein“ (Анна Гейерштейнская), переведенном в России и рецензированном Дельвигом в „Литературной Газете“, 1830, № 42, стр. 47—48.

Тяготение героя уйти от ремесленников к дворянству, однако, является постоянным моментом всех этих отрывков. Сопоставление же ремесленника с палачем было сделано Пушкиным еще в „Гробовщике“ („разве гробовщик брат палачу?“).

VII.

〈ПАПЕССА ИОАННА.〉

Печатается по автографу, хранящемся в Государственной Публичной Библиотеке имени В. И. Ленина (тетрадь № 2384, л. 23). Впервые опубликовано, без двух заключительных строк и черновых вариантов, в 1881 г., в статье П. В. Анненкова „Литературные проекты Пушкина“.¹ Заключительные строки, пропущенные П. В. Анненковым, даны были В. Е. Якушкиным в описании „Рукописей А. С. Пушкина, хранящихся в Румянцевском музее“;² а черновые варианты — в „Полном собрании сочинений А. С. Пушкина“, т. III, М.—Л., 1931, стр. 565—566. В основной текст введены нами две позднейших приписки Пушкина на полях первого акта. Одна („*La passion du savoir.*“) после первого абзаца, другая („*Elle devant St. Simon. L'ambition.*“) в конце второго; о третьей приписке см. „Другие редакции, планы, варианты“, стр. 364, примечание.

Время составления Пушкиным этого плана не поддается точному определению, но соседние листы рукописи (лл. 22 и 24) заняты черновиками „Мыслей на дороге“, относящимися к началу 1834 г., а самый план драмы о папессе писан теми же чернилами, что и сохранившийся на его обороте план „Сцен из рыцарских времен“ („*Un riche marchand de drap.*“), относящийся к 1834—1835 гг., — что дает нам основание проект драмы о папессе Иоанне датировать этими же годами.

Констатируя исторические и литературные данные о папессе, Пушкин, видимо, не предполагал использовать их непременно для драмы: членение материала по актам сделано было (в форме приписок на полях рукописи) уже после того, как начальный план был закончен. Необязательность драматургического оформления замысла подтверждается и заключительной ремаркой: „Лучше сделать из этого поэму“.

Предание о женщине-папе, самая ранняя версия которого была отражена в трактате Стефана Бурбонского „*De septem donis spiritus*“ (начало XIII в.), получило широкое распространение благодаря хронике Мартина Поляка „*Chronica summorum pontificum imperatorumque ad septem aetatibus mundi*“.

В этом сочинении, относящемся ко второй половине XIII в., история папессы изложена была следующим образом:

¹ „Вестник Европы“, 1881, кн. VII, стр. 50—51.

² „Русская Старина“, 1884, кн. XII, стр. 523.

„Post Leonem Iohannes Anglicus natus Maguntinus sedit annis II, mensibus quinque et diebus IV, et mortuus est. Qui, ut asseritur, femina fuit et aetati puellari a quodam suo amasio in clarissimam urbem Athenis ducta, ubi tantum in literarum studiis profecit, ut nullus par sibi inveniretur, adeo ut postea Romae legens magnos magistros — discipulos et auditores habuerit. Et eadem urbe postea tantam auctoritatem assecuta est, ut in papam concorditer eligeretur. Sed in papatu per quendam familiarem impraegnata... cum de S. Petro in Lateranum procederet, angusta via Coliseum inter et S. Clementis ecclesiam peperit; et statim mortua ibidem, ut dicitur, sepulta fuit“.¹

Материалы эти вошли в замечательный свод всех исторических и литературных данных о папессе Иоанне, опубликованный Пьером Бейлем (1647—1706) в его знаменитом „Историческом Словаре“. Из этого издания, сохранившегося в библиотеке Пушкина² (ср. упоминание о „скептическом Бэле“ в „Евгении Онегине“) и были, вероятно, извлечены им все фабульные материалы, положенные в 1834—1835 гг. в основание драмы о папессе. Данные эти записаны были, однако, по памяти, чем и объясняется пропуск в пушкинском плане названия монастыря, у которого погибла папесса. В хрониках, пересказанных Бейлем, топографические справки совершенно точны: „Il assure, — ссылается Бейль на хронику Мартина, — que la Jeanne de Marianus s'appelait l'Anglois, qu'elle était de la nation de Mayence, qu'ayant été engrossée, elle accoucha en pleine procession, entre Saint-Clément et le Colisée“.³

В словаре Бейля, как, впрочем, и во всех других известных нам пересказах легенды о папессе Иоанне, отсутствуют данные о „Св. Симоне“, имя которого отмечено Пушкиным во второй приписке к плану первого акта: „Elle devant St. Simon“. Поэт здесь имел в виду, возможно, Симона Турнейского, знаменитого богослова начала XIII в., пользовавшегося репутацией могущественнейшего чародея. С его историческим именем нередко контаминировались в средневековой литературе и более ранние легендарные данные о Симоне Волхве, „враге христианского рода“.

К XV веку относится первый опыт драматической обработки предания о женщине-папе. Мы имеем в виду мистерию Дитриха Шернберга: „Apotheo-

¹ Перевод: После Льва, Иоанн Англичанин, уроженец города Майнца, занимал престол 2 года, 5 месяцев, 4 дня, затем умер. Этот папа, как утверждают, был женщиной; в юные годы отвезена была она каким-то своим любовником в преславный град Афины, где оказала такие успехи в словесных науках, что поистине не находила себе равного, так что позже, поучая в Риме, имела своими учениками и слушателями великих учителей. В этом городе она приобрела впоследствии такую славу, что единогласно избрана была в папы. Но во время своего папства она забеременела от одного из приближенных... шествуя во время процессии из храма св. Петра в Латеран, в узкой улице между Колизеем и церковью св. Климента она родила, тотчас же умерла и там же, как говорят, была погребена.

² Б. Л. Модзалевский. „Библиотека А. С. Пушкина“, СПб., 1910, стр. 154, № 586.

³ „Dictionnaire historique et critique de Pierre Bayle“. Nouvelle édition, t. XI, Paris, 1820, p. 354. Перевод: Он уверяет, что Жанна Марианус звалась Англичанином, была родом из Майнца и, забеременев, родила во время процессии между церковью св. Климента и Колизеем.

sis Johannis VIII pontificis romani. Ein schön Spiel von frau Jutta welche Babst zu Rhom gewesen aus ihrem bäbstlichen scrinio pectoris auff dem Stuel zu Rhom ein Kindlein zeuget“.¹

Пушкин знал об этом произведении по его пересказу в книге Леве-Веймарса „Résumé de l'histoire de la littérature allemande“, Paris, 1826.

„Cet ouvrage, — свидетельствовал Леве-Веймарс, — n'est pas, comme on pourrait le croire, une satire dirigée contre la fameuse papesse Jeanne, mais une tragédie pompeuse dans le goût du temps, mêlée de traits comiques empruntés à la vie de la célèbre papesse, un tableau de sa mort, de ses tourments dans le purgatoire, et de sa réception dans le ciel après l'expiation de ses péchés. Vingt cinq personnages figurent dans cette tragédie; parmi eux se trouvent huit démons et Lilli, la mère du diable, trois anges, la sainte Vierge, le Rédempteur lui-même... et la Mort. La scène est tantôt sur la terre, tantôt dans l'enfer, le purgatoire et le ciel. La première scène se passe dans les régions infernales: les diables tiennent conseil, et forment le projet d'inspirer à la jeune Jutta l'idée d'un grand attentat contre le christianisme; le projet s'exécute aussitôt. Jutta et son amant, un clerc, comme on le nomme dans la pièce, vont à Paris; Jutta, vêtue des habits de clerc, se livre avec ardeur à l'étude de la théologie, et suit les leçons des maîtres fameux. Toutes ces choses se passent en peu de scènes. Les amants retournent à Rome. Jutta devient cardinal, et, dans la scène suivante, obtient la tiare... Cette élection inouïe produit une vive sensation dans le ciel. Le Christ annonce sa résolution de venger cette abominable profanation. Un ange est député vers la papesse, pour lui demander si elle préfère une damnation éternelle à une honte passagère dans le monde; Jutta promet de s'amender, mais la Mort s'attache dès ce moment à elle; après avoir longtemps combattu, la papesse succombe dans une grossesse et le démon de l'impénitence emporte son âme dans l'enfer“... („Résumé de l'histoire de la littérature allemande“, pp. 117—120).²

¹ Перевод: Апофеоз первосвященника римского Иоанна VIII. Превосходная игра о госпоже Ютте, которая была папой в Риме и из ларца чрева своего родила ребеночка на римский престол.

² Книга эта сохранилась в библиотеке Пушкина. См. описание Б. Л. Модзалевского, № 1109. Перевод: Произведение это не есть, как можно было бы подумать, сатира на знаменитую папессу Иоанну, но пышная трагедия во вкусе того времени, с рядом комических эпизодов из жизни этой прославленной папессы, — картина ее смерти, ее мук в чистилище и допущения ее на небеса после того, как она искупила свои грехи. В трагедии этой участвуют двадцать пять персонажей, в том числе восемь бесов с Лилит, матерью дьявола, три ангела, святая Дева, даже сам Искупитель... и Смерть. Действие происходит то на земле, то в аду, в чистилище или на небе. Первая сцена разыгрывается в адском царстве: бесы держат совет и задумывают внушить юной Ютте план великого поругания христианской религии; план этот немедленно осуществляется. Ютта со своим любовником — клириком, как он называется в пьесе, — отправляются в Париж; переодевшись клириком, Ютта с большим рвением изучает богословие, слушая лекции знаменитых учителей. Все это изображено в очень немногих сценах. Любовники возвращаются в Рим. Ютта становится кардиналом и в следующей сцене получает папскую тиару... Это неслыханное избрание приводит небо в величайшее волнение. Христос объявляет, что он решил покарать такое ужасное кощунство. К папессе посылают ангела, который спрашивает ее, что она предпочитает — вечную гибель или

Для сцены материалы о женщине-папе использованы были еще дважды. Имеем в виду хлесткую антиклерикальную комедию Леже, шедшую с огромным успехом в Париже в пору революционной диктатуры якобинцев („La rapresse Jeanne, comédie en un acte et en vers, avec couplets et airs nouveaux, de Léger, musique de Chardini, représentée à Paris sur le théâtre Feydeau, le 26 Janvier 1793“) и переработку комедии Леже в водевиле Симонена и Незеля, поставленную в театре Амбигю-Комик 15 января 1831 г. („La rapresse Jeanne“, vaudeville de Simonin et Théodore Nezel). Хотя мы и не располагаем прямыми свидетельствами о знакомстве Пушкина с этими двумя произведениями, но трудно было бы допустить, что он не знал хотя бы о последнем из них по оживленному обмену мнений французской и английской прессы о репертуаре парижских театров после июльской революции. Чтобы исчерпать круг материалов о папессе Иоанне, бывших в распоряжении Пушкина, отметим еще итальянскую поэму Касти „La rapessa“, исторически широко комментированную самим автором и сохранившуюся в библиотеке Пушкина в издании 1821 г. („Nouvelle di G. B. Casti“, tomo terzo, Parigi, 1821, стр. 87—170 и 319—337),¹ а также критическую заметку об исследовании „Das Märchen von der Pärstin Johanna, aufs neue erörtert von Dr. W. Smets“, Kölln, 1829, помещенную в „Телескопе“ 1831 г.: „Издатель, ревностный католик, снова собрал здесь все доказательства, коими история так называемой папессы Иоанны, достигшей будто папского престола и сидевшей на нем несколько времени, к соблазну западного христианства, уже давно низвергнута в круг басней. Но в существе дела весьма маловажно — действительно ли подобная сказка имеет историческое основание или нет — если она, хотя как сказка, нашла всеобщий ход и распространение повсюду. Уже то одно, что неясная выдумка о женщине-папе могла составиться и весьма долго пользовалась доверенностью — не менее важно, как и то, если подобный женщина-папа существовал действительно... Когда выдумки имеют такой успех, они должны быть выдуманы в смысле действительности. События подают повод к слухам и мнениям, мнения перерождаются в сказки и басни, которые опять принимаются за события. Так всегда бывало“.²

Сближение с Фаустом, сделанное в заключительных строках пушкинского плана („Si c'est un drame, il rappellera trop le Faust“), не может быть уточнено, если иметь в виду только дошедший до нас набросок Пушкина и „Фауст“ Гете. Первые комментаторы плана поэтому и предполагали, что это сближение относится к тем частям драмы, которые еще не успели получить отражения в известном нам наброске. Одни исследователи замечали при этом, что „из

кратковременный позор в этом мире; Ютта обещает исправиться, но с этой минуты Смерть уже подстерегает ее; после долгой борьбы папесса погибает жертвой своей беременности, и бес нераскаянности уносит ее душу в ад.

¹ Б. А. Модзалевский. „Библиотека Пушкина“, СПб., 1910, № 709. Возможно, что Пушкин вспомнил об октавах поэмы Касти в заключительной заметке своего плана: „Ou bien en octaves“. В галлерее женских портретов Пушкина образ папессы Иоанны не стоит одиноко. Об этом см. Ю. Г. Оксман, „Программа драмы о папессе Иоанне“ в сб. „Пушкинист“ под ред. С. А. Венгерова, т. II, П., 1916, стр. 258—268.

² „Телескоп“, 1831, ч. 1, № 2, стр. 254.

диавольского ребенка“ (т. е. сына Иоанны) должно было, по замыслу Пушкина, „образоваться лицо, пущенное Гете во всемирный оборот, именно пресловутый Фауст, и притом не в качестве доктора философии и теологии, а в качестве предполагаемого изобретателя печатного станка“,¹ другие усматривали смысл всего сближения в одинаковых якобы функциях в обоих произведениях „le démon du savoir“, который расшифровывался при этом, очевидно, как Мефистофель;² наконец, трети устанавливали между „Фаустом“ Гете и конспектом драмы Пушкина „сходство внутреннее, сходство идей, характеров . . . Иоанна, как и Фауст, увлекается жадой знания, проходит, подобно ему, все ученые степени, но не удовлетворяется. Она ищет в то же время счастья в любви (ср. Фауст и Гретхен) — тоже неудачно . . . В III акте мы видим ее папой, как Фауста — князем. . . Мефистофелю соответствует появляющийся в первом акте „демон знания““.³

Мы полагаем, что Пушкин, не выходя из рамок материала, развернутого в плане драмы о женщине-папе, учитывал в своем сближении не столько „Фауста“ Гете, сколько „Трагическую историю доктора Фауста“ Кристофера Марло или, фабульно близкую трагедии Марло, старинную прозаическую историю доктора Фауста, известную Пушкину во французской переделке 1776 г. Имеем в виду сохранившуюся в его библиотеке „Histoire prodigieuse et lamentable de Jean Fauste, grand et horrible Enchanteur, avec sa mort épouvantable“,⁴ напечатанную в декабрьском выпуске парижской „Bibliothèque Universelle des Romans“ за 1776 г., VIII, стр. 69—83.

С данными о папессе пушкинского плана несколько схожи материалы о Фаусте в первом „хоре“ и в финале трагедии Марло: „*Exeunt Devils with Faustus*“ („Дьяволы уходят с Фаустом“. Ср. пушкинское „*Le diable l'emporte*“).

В своей „Сцене из Фауста“, столь же связанной с драмой Марло и ее первоисточниками, как и с „Фаустом“ Гете, Пушкин уже как бы предвосхищал основную коллизию „Папессы Иоанны“ в знаменитой сентенции:

Перестань,
Не растравляй мне язвы тайной.
В глубоком знаньи жизни нет —
Я проклял знаний ложный свет.

Полагаем, что вместе с отмеченными выше фабульными деталями эти строки, определяющие лейтмотив не только „Сцены из Фауста“, но и всей легенды о последнем в ее восприятии Пушкиным, дают ключ к раскрытию и несколько неожиданного, на первый взгляд, сближения с „Фаустом“ в концовке плана ненаписанной драмы.

¹ П. В. Анненков. „Литературные проекты Пушкина“, „Вестник Европы“, 1881, кн. VII, стр. 53. Об ошибочном сближении П. В. Анненковым плана драмы о папессе с планом „Сцен из рыцарских времен“ см. стр. 691.

² А. Н. Веселовский. „Пушкин и европейская поэзия“, „Жизнь“, 1899, кн. V, стр. 125.

³ В. А. Розов. „Пушкин и Гете“, Киев, 1908, стр. 139—141.

⁴ Б. Л. Модзалевский. „Библиотека А. С. Пушкина“, СПб., 1910, стр. 166. В описании Б. Л. Модзалевского содержание отдельных книг „Bibliothèque Universelle des Romans“ указано не было.

Опасаясь ассоциаций с „Фаустом“, Пушкин учитывал возможность использования собранных им материалов для поэмы „dans le style de Cristabel“: „Кристабель“ — неоконченная мистико-эротическая повесть в стихах из средневекового быта, написанная Кольриджем. Опубликованная в 1816 г., повесть эта получила широкую известность, благодаря восторженным упоминаниям о ней в „Осаде Коринфа“ Байрона.

VIII.

< И ТЫ ТУТ БЫЛ... >

Печатается по рукописи, хранящейся в Пушкинском Доме Академии Наук СССР (бывш. Майковское собрание).

Впервые отрывок под заглавием „И ты тут был“ в качестве „драматического этюда“ был напечатан П. В. Анненковым в „Материалах для биографии А. С. Пушкина“, 1855, стр. 277 и под тем же названием входил в последующие издания сочинений Пушкина.

Отрывок весь писан чернилами на обеих сторонах полулиста белой бумаги верже с водяным знаком „А. Гончаров“ и отмечен жандармами цифрой „10“ на первом листе. Имя Гаспара Дика обозначено Пушкиным полностью только в первом случае, а далее обозначено лишь начальными буквами. Карандашные тире в начале реплик и ряд карандашных же дополнений слов, зачеркиваний, знаков вставок и пр. — сделаны рукою П. В. Анненкова.

Не лишено возможности, что отрывок является фрагментом какого-либо замысла, относящегося к художественной прозе Пушкина, и, быть может, связан с какими-либо иностранными (английскими или французскими) источниками, до сих пор, однако, не обнаруженными.

Разговор графа и кровельщика (первоначально слесаря) во всяком случае связан с попытками Пушкина тридцатых годов изобразить представителей двух разных социальных слоев (знати и ремесленников) в классово-контрастном бытовом диалоге. Вероятна связь этого диалога с отрывком „От этих знатных господ“ (см. выше, стр. 690), писавшимся на смежном листе, оторванном, возможно, уже после смерти Пушкина. Упоминаемая в отрывке „абевильская рана“ не поддается точному истолкованию. Скорее всего — это описка Пушкина, и он хотел написать „аббевильская рана“. Город Аббевиль был военной базой французских войск в эпоху так называемой „Столетней войны“. Около него войска английского короля Эдуарда III нанесли французским рыцарям знаменитое поражение при Кресси (1346 г.). В 1368 г. Аббевиль был вновь занят Карлом IV.

Если наше предположение правильно и Пушкин имел в виду одно из указанных сражений, то этим определяется и время действия отрывка (XIV в.) и социальный фон его — эпоха тяжелых военных налогов и крестьянских восстаний, та же, что и в „Сценах из рыцарских времен“.

ПЕРЕВОДЫ ИНОЯЗЫЧНЫХ ФРАЗ И ВЫРАЖЕНИЙ В ТЕКСТЕ ПУШКИНА.

ОСНОВНОЙ ТЕКСТ.

БОРИС ГОДУНОВ.

Стр. 54, строка 4 снизу (104). — Муза венчает славу, а слава — музу.

Стр. 73, строка 2. — Ну!

Стр. 73, строка 4. — Что? что?

Стр. 73, строка 3 снизу и сл. — Что это значит „православные“? .. Рвань окаянная, проклятая сволочь! Чорт возьми, мейн герр [сударь], я прямо взбешен: можно подумать, что у них нет рук, чтобы драться, а только ноги, чтобы удирать.

Стр. 74, строка 1 (10) и сл. — В. Розен. Позор. Маржерет. Тысячу дьяволов. Я не сдвинусь отсюда ни на шаг — раз дело начато, надо его кончить. Что вы скажете на это, мейн герр? — В. Розен. Вы правы. Маржерет. Чорт, дело становится жарким! Этот дьявол — Самозванец, как они его называют, отчаянный головорез. Как вы полагаете, мейн герр? В. Розен. О да! Маржерет. Вот глядите, глядите! Завязался бой в тылу у неприятеля. Это наверно ударил молодец Басманов. В. Розен. Я так полагаю. Маржерет. А вот и наши немцы! — Господа! .. Мейн герр, велите же им построиться и, чорт возьми, пойдем в атаку! Розен. Отлично. Стой! Марш! Немцы. С нами бог!

СКУПОЙ РЫЦАРЬ.

Стр. 99. — Скупой рыцарь.

Стр. 119, строка 4 снизу (95). — (в сторону).

МОЦАРТ И САЛЬЕРИ.

Стр. 125, строка 12 (75). — О вы, которые знаете...

КАМЕННЫЙ ГОСТЬ.

Стр. 135. — Лепорелло. О любезнейшая статуя великого командора! ..
Ах, хозяин! (Дон Жуан).

ПИР ВО ВРЕМЯ ЧУМЫ.

Стр. 173. — Чумный город.

⟨СЦЕНЫ ИЗ РЫЦАРСКИХ ВРЕМЕН.⟩

Стр. 238, строка 20. — А. М. D. — Ave Mater Dei — Славься, мать божья.

Стр. 238, строка 26. — Свет небесный, святая роза!

Действие I.

[Папесса] дочь честного ремесленника, который дивится ее учености, простоватая мать, не видящая в этом ничего хорошего. Жильбер приглашает ученого посмотреть на его [семью] дочь — чудо в семье. Приготовления, в которых матери приходится всё делать одной.

Страсть к знанию.

Ученый (*демон знания*) является среди всех собравшихся, по приглашению Жильбера. — Он беседует только с Жанной и уходит. Пересуды женщин, радость отца — заботы и гордость дочери. Она убегает из-дому, чтобы отправиться в Англию (?) учиться в университете.

Она перед св. Симоном. Честолюбие.

Действие II.

Жанна в университете под именем Жана Майнцского. Она сближается с молодым испанским дворянином [который отвлекает ее, но она преодолевает это]. — Любовь, ревность, дуэль — *в рассказе*. Жанна защищает диссертацию и становится доктором.

Жанна в качестве настоятеля монастыря; строгий устав, который она там вводит. Монахи жалуются. . .

Жанна в Риме, кардиналом, [ее слава], папа умирает — [Конклав] — ее делают папой — — .

Действие III.

Жанна начинает скучать. Появляется испанский посланник, ее товарищ в годы ученья. [Она его ревнует]. Они узнают друг друга. Она грозит ему инквизицией, а он разоблачением. Он пробирается к ней. Она становится его любовницей. Она рождает между Колизеем и монастырем ^ ^ . Дьявол ее уносит.

*

Если это будет драмой, она слишком будет напоминать „Фауста“ — лучше сделать из этого поэму в стиле „Кристабель“, или же в октавах.

ДРУГИЕ РЕДАКЦИИ, ПЛАНЫ, ВАРИАНТЫ

БОРИС ГОДУНОВ.

Стр. 289, строка 1 (109). — (в сторону).

Стр. 291, строка 11 (7). — Что, что.

Стр. 291, строка 13 (9). — У них есть только ноги, чтобы бежать.

Стр. 291, строка 14—18. — Чорт, дело становится жарким! Этот дьявол Димитрий. — Чорт побери, дело становится жарким! Этот дьявол — Самозванец, как они его называют, отчаянный храбрец. — Да.

Стр. 291, строка 4 снизу (23). — Велите же им построиться и пойдем в атаку!

СКУПОЙ РЫЦАРЬ.

Стр. 296, строка 6 (9). — (Скупой рыцарь).

Стр. 298, строка 4 снизу (96) — (в сторону).

⟨СЦЕНЫ ИЗ РЫЦАРСКИХ ВРЕМЕН.⟩

Стр. 339, строка 1 и сл.

Богатый торговец сукном. Сын его (поэт) влюблен в знатную девицу. Он бежит и становится оруженосцем в замке отца (девицы), старого рыцаря. Молодая девушка им пренебрегает. Является брат с претендентом на ее руку. Унижение молодого человека. Брат прогоняет его по просьбе девушки.

Он приходит к суконщику. 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. — Осадка замка. Бертольд взрывает его. Рыцарь — воплощенная посредственность — убит пулей. Пьеса кончается размышлениями и появлением Фауста на хвосте дьявола (изобретение книгопечатания — своего рода артиллерии).

⟨ПЕРЕВОД ИЗ К. БОНЖУРА.⟩

Стр. 362, строка 1 и сл.

А к т I. С ц е н а п е р в а я.

Дервилю назначено свиданье [вечером].

Сцена 4. Дервиль и его мать — экспозиция.

Сцены 6, 7, 8. Дервиль и его жена, одна.

Адель и Шарль NB.

С ц е н а V. А к т II.

[9] Адель одна — и слуга, который приносит миниатюру.

Адель одна. Акт II. Сцена VII.

Адель и ее свекровь — сцена IX.

А к т III.

Акт III. Шарль один. Его кузина его избегает.

Сцена II. — Шарль, Дервиль и его жена.

Шарль и госпожа Дервиль — объяснения.

Сцена VIII муж — свекровь.

Сцена IX. Шарль один. Сцена X.

А к т IV.

Сцена 5. Записка — свекровь.

6. Господин Дервиль 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15.

А к т V.

Сцена <?> последняя.

⟨ОТ ЭТИХ ЗНАТНЫХ ГОСПОД. . .⟩

Стр. 363, строка 13 снизу и сл.

Вельможа, 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.

14 сент.

⟨ПАПЕССА ИОАННА.⟩

Стр. 364, строка 12. С молодым испанским дворянином, который обнаруживает ее пол. Она влюбляется.

Стр. 364, строка 20. Она в него влюбляется.

УКАЗАТЕЛЬ ПРОИЗВЕДЕНИЙ ПУШКИНА, УПОМИНАЕМЫХ В VII ТОМЕ.

- Анчар 507.
Арап Петра Великого 688—689.
Арист нам обещал трагедию такую... 367.
Бахчисарайский Фонтан 659, 683.
Беральд Савойский (драматический замысел) 376.
Бесы 610.
Борис Годунов 1—98, 261—295, 371, 372, 374—375, 376, 378, 379, 383, 384, 385—505, 523, 550, 575, 576, 622, 648, 656, 664, 679, 701, 702.
Братья Разбойники 659.
В Коломне *avant soirée*... 620.
В первое представление Дон-Жуана 524—525, 564.
Вадим 245, 356—357, 370, 371, 378, 384, 648, 659—664.
Влюбленный бес (драматический замысел) 376.
Вновь я посетил... 640.
Воображаемый разговор с Александром I 477.
Воротился ночью мельник, см. „Сцены из рыцарских времен“.
Всеволодскому („Прости, счастливый сын пиров“) 669.
Всем красны боярские конюшня... 622.
Выстрел 574, 669.
Гасуб, см. „Поэма о Тазите“.
Герой 609.
Главная прелесть романов Walter Scott..., см. „О романах Вальтер Скотта“.
Городок 367.
Граф Нулин 440.
Гробовщик 695.
Дмитрий и Марина (драматический замысел) 376, 379, 504—505, 550.
Дневник 368, 384, 649.
Домик в Коломне 577, 613.
Дон-Гуан, см. „Каменный Гость“.
Драматическая сцена, см. „Через неделю буду в Париже“.
Дубровский 691.
Евгений Онегин 378, 386, 387, 394, 395, 396, 407, 422, 449, 509, 564, 570, 576, 622, 624, 631, 665, 667, 669, 673.
Египетские Ночи 566, 640.
Езерский 631, 640, 648.
Еще одной высокой важной песни... 551.
Жених 622.
Жил на свете рыцарь бедный..., см. „Легенда“.
Зависть, см. „Моцарт и Сальери“.
Заметки о народной драме и о „Марфе Посаднице“ М. П. Погодина 375, 488, 490.
Записки бригадира Моро-де-Бразе 516.
Зачем, Елена, так пугливо... 620.
Зима. Что делать нам в деревне... 620.
И дале мы пошли — и страх объял меня... 544.
И ты тут был... 257, 364, 383, 690, 700.

- Иисус (драматический замысел) 376.
 История Петра, см. Материалы для истории Петра Великого.
 История Пугачева 383, 648.
 „История русского народа“, сочинение Николая Полевого 496.
 История села Горюхина 378—379, 552.
 К Аглае, см. „Кокетке“.
 К вельможе 530, 537, 555.
 К другу стихотворцу 521.
 К Жуковскому („Благослови, поэт...“) 368.
 Кавказский Пленник 457, 659, 665.
 Как весенней теплою порою... 622.
 Как счастлив я, когда могу покинуть... 634.
 Каменный Гость 135—171, 299—308, 376—377, 378, 379, 381, 382, 547—578, 580, 621, 622, 701.
 Капитанская Дочка 500, 648, 691.
 Кинжал 659.
 Кокетке („Послушайте, вам тридцать лет“) 659.
 Курбский (драматический замысел) 376, 379, 504—505, 550.
 Легенда („Жил на свете рыцарь бедный“) 644, 657—658.
 Материалы для истории Петра Великого 383.
 Медный Всадник 648.
 Мои замечания об русском театре 369, 484, 663, 672.
 Мои мысли о Шаховском 368, 667.
 Морози солнце; день чудесный... 620.
 Моцарт и Сальери 121—134, 376, 377, 378, 379, 381—383, 509, 523—546, 550, 552, 565, 577, 701.
 Мысли на дороге, см. „Путешествие из Москвы в Петербург“.
 На выздоровление Лукулла 640.
 На углу маленькой площади... 610.
 Наброски о французской литературе 544.
 Наброски третьей статьи об „Истории русского народа“ Н. А. Полевого 650.
 Насилу выехать решились из Москвы... 248—249, 360—361, 370, 673—677.
 Не розу Пафосскую... 547.
 Не тем горжусь я, мой певец... 659.
 Несколько московских литераторов... 620.
 Ночной зефир струит эфир... 578.
 О Байроне и его подражателях 372.
 О драматических произведениях 373.
 О записках Сансона 692, 694.
 О Мильтоне и Шатобриановом переводе „Потерянного Рая“ 383.
 О народности в литературе 483.
 О некрологии генерала Н. Н. Раевского 620.
 О романах Вальтер Скотта 375, 496.
 О, сколько нам открытий чудных... 620.
 Октавы 377.
 Она меня зовет..., см. „Перевод из К. Бонжура“.
 Осень („Октябрь уж наступил, уж рожа отряхает“) 621.
 От этих знатных господ... 254—255, 363, 383, 689—695, 703, 704.
 Павел I (драматический замысел) 376.
 Папесса Иоанна 256, 364, 383, 639, 647, 648, 691, 695—700, 702, 704.
 Перевод из К. Бонжура 250, 361—362, 371, 677—688, 703.
 Песни западных славян 622, 636.
 Песни о Стеньке Разине 622.
 Песнь о вещем Олеге 661.
 Пиковая Дама 669.
 Пир во время чумы 173—184, 309, 376, 377, 378, 379, 380, 382, 579—609, 701.
 Письмо к издателю „Московского Вестника“ 418—420, 477.
 Повести Белкина 376, 379.
 Под вечер, осенью ненастной..., см. „Романс“.
 Под небом голубым страны своей родной... 316, 524, 551.

Поедем, я готов; куда бы вы, друзья... 620.
Полтава 456, 576, 692.
Послание к Галичу 368.
Послание к кн. А. М. Горчакову („Питомец мод, большого света друг“) 669.
Поэма о Таазите 620.
Поэт 513.
Пред испанкой благородной... 578.
Проекты предисловия к „Борису Годунову“ 374, 418—420, 477, 481, 495.
Путешествие в Арарум 574.
Путешествие из Москвы в Петербург 639, 648, 649, 695.
Разговор книгопродавца с поэтом 386.
Родословная моего героя 556.
Роман в письмах 669—670.
Романс („Под вечер, осенью ненастной“) 555.
Ромул и Рем (драматический замысел) 376, 550.
Русалка 185—212, 310—338, 379, 382, 383, 414, 610—638, 647.
Руслан и Людмила 370, 373, 446.
Русский Пелам 669, 670.
Свободы сеятель пустынный... 662.
Скажи, какой судьбой... 246—247, 357—360, 370, 665—673.
Сказка о золотом петушке 623.
Сказка о медведице, см. „Как весенней теплою порою“.
Сказка о мертвой царевне и о семи богатырях 622, 623.
Сказка о попе и работнике его Балде 622.
Сказка о рыбаке и рыбке 623.
Сказка о царе Салтане, сыне его славном и могучем богатыре князе Гвидоне Салтановиче и о прекрасной царевне Лебеди 622.

Скупой, см. „Скупой Рыцарь“.
Скупой Рыцарь 99—120, 296—298, 371, 376, 377, 378, 379, 380, 381, 382, 383, 506—522, 577, 690, 691, 701, 702.
Сосницкий, Вальберхова вдова..., см. „Скажи, какой судьбой“.
Странник 644.
Сцена из Фауста 577, 699.
Сцены из рыцарских времен 213—241, 339—355, 379, 383, 639—658, 690, 691, 695, 700, 701, 703.
Table-talk 510, 511.
Так водится в свете... 367.
Татарская песня 659.
Тогда я демонов увидел черный рой... 544.
Только что на проталинах весенних... 622.
Усы 556.
Философ (замысел) 368.
Цыганы 372, 386, 395, 407.
Через неделю буду в Париже... 251—253, 362, 688—689.
Что козырь? — Черви. — Мне ходить... 394.
Шейлок, Анджело и Фальстаф Шекспира... 383, 488.
Я был свидетелем золотой твоей весны... 394.
Я здесь, Инезилья... 555, 578.
Яныш королевич 635—636.
Escamoteur 367.
Derville reçoit un rendez-vous..., см. „Перевод из К. Бонжура“.
Mon portrait 367.
Plague, см. „Пир во время чумы“.
Un grand seigneur..., см. „От этих знатных господ“.
Un riche marchand de drap..., см. „Сцены из рыцарских времен“.

УКАЗАТЕЛЬ ИМЕН.*

- Аберт (Abert), Герман 526, 527.
 Авельянеда (Avellaneda), Алонсо Фернандес 556.
 Аверкиев, Дмитрий Васильевич 563.
 Адеркас, фон, Борис Антонович 411.
 Азадовский, Марк Константинович 623.
 Аксаков, Константин Сергеевич 503.
 Аксаков, Сергей Тимофеевич 416, 482, 483, 510
 Аладьян, Егор Васильевич 439, 440.
 Александр I, 399, 477, 660, 662.
 Александра, монахиня, см. Годунова И. Ф.
 Алексеев, Михаил Павлович 438, 477, 523—546.
 Алексей Михайлович, царь 466.
 Алигьери, см. Данте.
 Альтман, Моисей Семенович 516.
 Альфиери (Alfieri), Витторио 558, 663, 664.
 Ангьенский, герцог (duc d'Enghien), Луи-Антуан-Анри 477.
 Анненков, Павел Васильевич 367, 380; 390, 398, 419, 432, 460, 504, 505, 517, 520, 524, 545, 550, 552, 556, 578, 602, 636, 637, 639, 659, 665, 667, 668; 677, 678, 679, 690, 691, 695, 699, 700.
 Ансело (Ancelet), Маргерит - Виржини 522.
- Антоний, монах Кирилло-Белозерского монастыря 469.
 Антоний Падуанский 571.
 Арапов, Пимен Николаевич 369, 499, 624, 671, 672, 673, 693.
 Арина Родионовна, няня Пушкина 623.
 Ариосто (Ariosto), Лодовико 544.
 Аристофан 665.
 Арно (Arnault), Люсьен 477.
 Арсеньев, Константин Константинович 379, 602.
 Ахматова, Анна Андреевна 571.
- Байльи дю Ролле (Bailly du Rollet) 355.
 Байрон (Byron), Джордж Ноэль Гордон, лорд 372, 374, 380, 417, 435, 442, 451, 452, 488, 489, 502, 513, 517, 518, 563, 570, 571, 576, 620, 692, 700.
 Бальби (Balbi), Адриан 482.
 Бальзак (Balzac), Онорэ 692.
 Баратынский, Евгений Абрамович 407, 481, 523, 545.
 Барков, Дмитрий Николаевич 368, 369, 510, 666, 673.
 Барсуков, Николай Платонович 418, 445.
 Барт (Barthe), Тома 674.
 Бартенева, Петр Иванович 367, 372, 384, 463, 612, 637, 665, 671.

* Цифры с границ, напечатанные жирным шрифтом, относятся к текстам Пушкина, остальные — к комментариям. Аннотации даны только к именам, упоминаемым в произведениях Пушкина.

- Бартенева, Прасковья Арсеньевна 551.
- Басманов, Петр Федорович (убит в 1606 г.), окольничий, думный дворянин, сын организатора опричнины **68, 74, 80, 86—88, 90—94, 290, 295, 414, 434, 438, 454, 455, 471, 474, 479, 495.**
- Баторий, Стефан, польский полководец и король с 1575 по 1586 г. **52.**
- Батюшков, Константин Николаевич 627.
- Батюшков, Федор Дмитриевич 485, 486.
- Бахтин, Николай Иванович 482*, 664, 676.
- Бегичев, Дмитрий Никитич 369.
- Бейль (Beyle), Анри, см. Стендаль.
- Бейль (Bayle), Пьер 696.
- Беккер (Becker), Франц 380.
- Бели (Baillie), Джанна 513.
- Белинский, Виссарион Григорьевич 431, 440, 441, 442, 445, 449, 461, 481, 545, 577, 578, 636, 637.
- Бельский, Богдан Яковлевич (убит в 1610), окольничий, воевода, один из приближенных Иоанна IV **282.**
- Бельский, Леонид Петрович 506, 610.
- Беляев, Михаил Дмитриевич 405.
- Бенкендорф, Александр Христофорович, граф 407, 408, 410, 411, 412, 415, 425, 426, 427, 436, 477, 505.
- Бенуа, Александр Николаевич 481.
- Беранже (Béranger), Пьер 459.
- Бестужев, Александр Александрович (псевдоним: Марлинский) 487, 491, 626, 652, 653, 663, 669, 676.
- Бестужев-Рюмин, Михаил Алексеевич 439—440.
- Беттинелли (Bettinelli), Саверио 544.
- Бетховен (Beethoven), Людвиг, ван 527, 530, 532, 539.
- Бибиков, Иван Петрович 407.
- Бионкур, А., де 506, 610.
- Битяговский, Данило Михайлович (убит в 1591 г.), сын дьяка в Угличе, обвиненный в убийстве царевича Дмитрия **6, 22, 282, 387.**
- Битяговский, Михаил (убит в 1591 г.), дьяк, правитель в Угличе, обвиненный в убийстве царевича Дмитрия **6, 22, 282, 387, 388, 467, 468, 470.**
- Биша (Bichat), Ксавье 515.
- Благой, Дмитрий Дмитриевич 381, 479.
- Блаш (Blache) 557.
- Блудов, Дмитрий Николаевич, граф 405.
- Богданова, Я. А. 637.
- Боккаччио (Boccaccio), Джованни 380.
- Бомарше (Beaumarchais), Пьер Огюстен Карон (1732—1799), французский писатель **131, 132, 535, 536, 537, 539, 542, 543, 554, 574, 683.**
- Бонди, Сергей Михайлович 610—638, 639—658, 665, 673, 678, 679, 691.
- Бонжур (Bonjour), Казимир 250, 361, 371, 676, 677, 679, 682, 683, 684, 688.
- Боредкая, Марфа 378, 397, 484, 488, 490, 660.
- Боредкий (Пустошкин), Иван Петрович 522.
- Боульс (Bowles), Вильям 579, 580.
- Боуринг (Bowring) Джон 501.
- Бочаров, Михаил Ильич 505.
- Боченков, Василий Васильевич (1789—1856), петербургский драматический актер **359, 667, 673.**
- Браудо, Евгений Михайлович 526.
- Брет (Bret), Антуан 557, 558.
- Брут, Марк Юний 664.
- Брюллоу, Карл Павлович 569.
- Брюсов, Валерий Яковлевич 509, 610, 612, 668.
- Брянский, Яков Григорьевич (1791—1853), петербургский актер **359, 371, 522, 545, 667, 668, 670, 672.**

- Буви (Bouvy), Е 544.
- Булгаков, Александр Яковлевич 405.
- Булгарин, Фаддей Венедиктович 373, 415, 416, 421, 427, 434, 449, 450, 451, 456, 464, 491, 492, 499, 501, 503, 524, 555, 575, 664, 671, 675.
- Булич, Сергей Константинович 637.
- Буонарроти (Buonarroti), Микель-Анжело (1475—1564), итальянский скульптор, архитектор, живописец и поэт 134, 455, 512, 543.
- Бурбоны 663.
- Бурнашев, Владимир Петрович 449.
- Бутуралин, Михаил Дмитриевич 532.
- Бутурины, служилые бояре 44.
- Быкасовы, князья, участники заговора Шуйских 282, 388.
- Вадим**, по летописной легенде, вождь восстания новгородцев против Рюрика, убитый в 863 г. 245, 356—357, 370, 371, 378, 384, 480, 648, 659, 660, 661, 662, 664.
- Вазари (Vasari), Джорджио 541, 542.
- Ваккенродер (Wackenroder), Вильгельм-Генрих 538, 539, 540, 541, 542.
- Вальберх (Лесогоров), Иван Иванович 557.
- Вальберх (Вальберхова), Мария Ивановна (1788—1867), петербургская комическая актриса 359, 482, 557, 668, 669, 670, 672, 678.
- Вальполь (Walpole), Орас 380.
- Варлаам, Крутицкий епископ 389.
- Варлаам, священник Чудовского монастыря 463, 472.
- Варлаам, инок, действующее лицо в „Борисе Годунове“ 28—36, 282, 283, 286, 415, 423, 428, 429, 432, 463, 472, 493, 494, 499, 500, 501.
- Варнеке, Борис Васильевич 438, 477, 481.
- Василий Блаженный 398, 464.
- Велизье, граф 533.
- Величкин, Михаил Васильевич (1783—1848), петербургский комический актер 359, 510, 557, 667, 668, 672, 673.
- Вельтман, Александр Фомич 637.
- Венгеров, Семен Афанасьевич 379, 441, 506, 509, 553, 557, 580, 602, 606, 607, 608, 637, 665, 667, 678, 698.
- Веневитинов, Дмитрий Владимирович 405, 406, 410, 450, 523, 524, 538.
- Веселовский, Александр Николаевич 517, 699.
- Виардо (Viardot), Луи 379.
- Вигель, Филипп Филиппович 565.
- Виельгорский, Михаил Юрьевич, граф 405, 530, 532.
- Виленкин, Николай Максимович (псевдоним Н. Минский) 379.
- Виллель (Villele), Жозеф, граф 477.
- Вилье, де (Villiers) 553, 556.
- Вильсон (Wilson), Джон (1789—1854), английский поэт 173, 377, 380, 384, 513, 579, 580, 602—607, 608, 609.
- Виньи, де (Vigny), Альфред-Виктор, граф, 319, 444.
- Виноградов, Николай Николаевич 500.
- Винокур, Григорий Осипович 385—505.
- Висковатов (Висковатый), Степан Иванович 369.
- Вите (Vitet), Луи 379, 447, 453, 459, 502, 503, 653.
- Вишневецкий, Константин Константинович, князь (1564—1641), воевода чернорусский, староста кременецкий, один из сторонников Лжедмитрия I 55—57, 63, 263, 264, 266, 288, 401, 428, 429, 445, 454, 463, 495.
- Волков, Федор Григорьевич 501.
- Волохов, Осип, сын мамки царевича Дмитрия, обвиненный в убийстве его 282, 387.

- Волохова, Василиса, мамка царевича Дмитрия, ставленница Бориса Годунова **22, 282, 387.**
- Волькенштейн, Владимир Михайлович 572.
- Вольтер (Voltaire), Франсуа Мари Аруз 367, 369, 544, 553, 554, 558, 576, 662, 663, 664.
- Вордсворт (Wordsworth), Вильям 580.
- Воронцов, Михаил Семенович, граф 487.
- Ворогынский, Иван Михайлович (ум. в 1627 г.), князь, боярин, воевода **5—8, 16, 268—270, 283, 389, 390, 391, 422, 464, 468, 473, 479.**
- Вревские, бароны 691.
- Всеволожский, Никита Всеволодович 369, 556, 666, 669.
- Вульф, Алексей Николаевич 499.
- Вылузгин, Елизар, думный дьяк в конце XVI в. **282, 388.**
- Вяземский, Петр Андреевич, князь 284, 370, 372, 373, 378, 386, 392, 395, 396, 398, 399, 401, 403—405, 407, 409, 416, 420, 421, 423, 438, 479, 483, 484, 489, 519, 523, 550, 636, 637, 676, 691.
- Гаевский, Виктор Павлович 517.
- Гайдн (Haydn), Франц Иосиф (1732—1809), немецкий композитор **128, 528, 529, 530, 532, 535, 537.**
- Галахов, Алексей Дмитриевич 514.
- Ганнибалы 464, 517.
- Гейвуд (Heywood) 521.
- Геласий, митрополит Сарский и Подонский (ум. в 1601 г.) **282, 388.**
- Генрих III, французский король 502, 503.
- Генрих IV, английский король 477, 487, 492, 496.
- Генрих V, английский король 492, 493.
- Генрих IV Наварский, французский король 486.
- Генслер (Hensler), Карл Фридрих 623, 624, 626, 627, 631, 632.
- Герард 473.
- Гердер (Herder), Иоганн Готфрид 448, 452.
- Геродот 516.
- Гертслет (Hertslet), В. 543.
- Гест (Guest), Эдвин 492.
- Гете (Goethe), Иоганн Вольфганг 372, 374, 379, 406, 413, 452, 496, 504, 512, 538, 620, 627, 698, 699.
- Гизо (Guizot), Франсуа 489—493, 652.
- Глинка, Михаил Иванович 532, 544, 578.
- Глянка, Сергей Николаевич 369, 454, 455, 493.
- Глухарев, Александр 371, 557.
- Глушковский, Адам Павлович 557.
- Глюк (Gluck), Кристоф Виллибальд (1714—1787), немецкий композитор **124, 529, 531, 534, 535, 536, 537.**
- Гнедич, Николай Иванович 369, 371, 483, 509.
- Гоголь, Николай Васильевич 437, 545, 559, 627.
- Годунов, Борис Федорович (1551—1605), царь московский с 1598 г. **5—9, 10—16, 21, 22, 23, 24, 25, 27, 33, 35, 38, 40—49, 53, 60, 64—65, 67—72, 76, 78, 80—81, 86—91, 93, 95—97, 262, 268—277, 279—280, 282—285, 288, 290—295, 371—379, 382—384, 385—505, 509, 523, 550, 564, 575, 576, 622, 648, 656, 664, 679.**
- Годунов, Семен Никитич (убит в 1605 г.), боярин и воевода, дальний родственник Бориса Годунова **43—45, 287, 288, 430.**
- Годунов, Федор Борисович (1589—1605), сын Бориса Годунова **42—43, 45, 47, 88—93, 96—98, 265—266, 293—295, 444, 473, 475, 476, 496, 497.**

- Годунова, Ирина Федоровна (ум. в 1603 г.), сестра Бориса Федоровича Годунова, жена царя Федора Иоанновича; овдовев в 1598 г., отказалась от престола и постриглась в Новодевичьем монастыре под именем Александры **5, 6, 12, 26, 269, 272, 282, 388—390, 467, 468, 469, 471.**
- Годунова, Ксения Борисовна (1581—1622), дочь Бориса Годунова **26, 42—43, 90, 91, 97—98, 265, 428, 433, 471, 473, 476, 480, 483, 501.**
- Годунова, Мария Григорьевна, рожд. Скуратова-Бельская (убита в 1605), дочь Малюты Скуратова, жена Бориса Годунова, царица с 1598 г. **91, 98, 475, 476.**
- Годуновы 466.
- Голиншед (Holinshed), Рафаэль 490.
- Голицын, Василий Васильевич, князь (ум. в 1619 г.), боярин, участник убийства вдовы и сына Бориса Годунова **97, 98, 273, 476.**
- Голицын, Владимир Сергеевич, князь 565.
- Голицын, Николай Борисович, князь 530.
- Голицын, Сергей Григорьевич, князь 532.
- Гольдони (Goldoni), Карло 511, 512, 521, 564.
- Гораций (Quintus Horatius Flaccus) 570.
- Горнфельд, Аркадий Георгиевич 379, 545.
- Горохин, Ф. Е. 579.
- Горчаков, Александр Михайлович, князь **392, 395, 669.**
- Гостомысл, новгородский посадник, по летописной легенде давший совет ильменским славянам пригласить варягов **356—357, 659, 660, 662, 663.**
- Гофман (Hoffmann), Эрнст Теодор Амедей 512, 521, 534, 535, 539, 558, 563, 573.
- Гоцци (Gozzi), Карло 544.
- Граббе (Grabbe), Дитрих Христиан 573.
- Грасси (Grassi), К. 512.
- Грацини (Grazzini), Антонио Франческо 512, 513.
- Грей (Gray), Томас 518.
- Грессе (Gresset), Жан-Баттист Луи 371, 676.
- Греч, Николай Иванович 499.
- Грибоедов, Александр Сергеевич, **369, 372, 421, 464, 667, 669, 671, 672—676.**
- Григорьев, Петр Иванович 522.
- Гримм (Grimm), братья 623.
- Грин (Green), Роберт 521.
- Гроссман, Леонид Петрович 370, 486.
- Грот, Константин Яковлевич 368.
- Грот, Яков Карлович 368, 392, 405, 612.
- Грунский (Grunsky), Карл 527.
- Губер, Эдуард Иванович 637.
- Гутенберг, Иоганн 651.
- Гюго (Hugo), Виктор 378, 379, 383, 437, 504, 574, 576, 693.
- Давыдов, Денис Васильевич 669.
- Данилевский, Александр Семенович 545.
- Данте Алигьери (Dante Alighieri) (1265—1321), итальянский поэт **126, 452, 512, 544.**
- Да-Понте (da Ponte), Лоренцо 534, 566, 569.
- Даргомыжский, Александр Сергеевич 382, 626, 627.
- Дарий, царь персидский 516.
- Даумер (Daumer), Георг Фридрих 527.
- Дебро (Debraux), Поль Эмиль 459, 503.
- Делавинь (Delavigne), Казимир 558, 577.
- Делибр (Delibre) 512.
- Делорм (Delorme), Жозеф, см. Сент-Бев.

- Дельвиг, Антон Антонович, барон 385, 395, 396, 421, 433, 436, 455, 456, 457, 458, 459, 460, 532, 622, 694.
- Демидов, Николай Петрович 652, 653, 654.
- Дениель (Daniel), О. 518.
- Державин, Гавриил Романович 296, 483, 506, 508, 517.
- Державин, Константин Николаевич 555.
- Дессауер (Dessauer), Эрнст 542.
- Детуш (Destouches), Филипп 521.
- Дефо (Defoe), Даниэль 580.
- Дефоконпре (Defaconpret), Огюст-Жан-Батист 514, 694.
- Джилфиллан (Gilfillan), Джордж 518.
- Дибич-Забалканский, Иван Иванович, граф 404, 405.
- Дидло, Карл Людовик 373.
- Дидро (Diderot), Дени 510, 535.
- Дионисий, митрополит Московский, участник заговора Шуйских, в 1587 г. сослан в Хутынский монастырь, где и умер 282, 388, 389.
- Диттмер (Dittmer), Адольф (псевдоним: De Fongeray) 379.
- Дмитревский, Иван Афанасьевич 483.
- Дмитриев, Иван Иванович 404, 405.
- Дмитрий Иванович (1582—1591), царевич, сын Ивана Грозного, убит в Угличе 6, 7, 21, 22, 38, 39, 46—49, 61, 65, 69—71, 76, 78, 93, 261, 262, 282, 387—389, 391, 413, 443, 457, 458, 461, 462, 467, 468, 470, 471, 496, 502.
- Дмитрий I Самозванец (Григорий Отрепьев) (убит в 1606 г.), царь московский в 1605—1606 гг. 17, 18—19, 21—24, 28—36, 39—40, 46, 50—56, 58—69, 73—76, 79—87, 89, 92—96, 98, 261—264, 266—267, 275—279, 281, 283, 284—295, 376, 379, 386, 389, 390, 394, 395, 396, 398, 403, 406, 407, 409, 412—414, 415—418, 421, 422, 426, 427, 429, 430, 433, 434, 435, 437, 438, 444, 445, 448, 449, 451, 454, 456—458, 461, 463, 464—466, 469—476, 478, 479, 482, 483, 485, 486, 487, 490, 494, 498, 502—505, 523, 550, 576, 702.
- Дмитрий (Даниил Савич Туптало) 484.
- Донской, Дмитрий Иванович, вел. князь 483.
- Доримон (Dorimon), Луи 556.
- Дризен, Николай Васильевич 378, 505.
- Дюканж (Ducange), Виктор 693.
- Дюма (Dumas), Александр 693.
- Еврипид 367.
- Екатерина II, 632, 659.
- Елена Павловна, вел. кн. 404.
- Елисавета Петровна, имп. 484.
- Есаулов, Андрей Петрович 540, 637.
- Ефимьев, дьяк 24, 286, 429, 471.
- Ефремов, Петр Александрович 408, 419, 678.
- Жандарм де Бевот (Gendarme de Bévotte), Жорж 556.
- Жандр, Андрей Андреевич 369, 375, 495, 663, 666, 671, 672, 674.
- Жанен (Janin), Жюль 692.
- Жанна Марианус, см. Иоанна, папесса.
- Жданов, Иван Николаевич 461, 478, 623, 627, 632.
- Жданова, Ирина, кормилица царевича Дмитрия 22, 282, 387, 470.
- Жихарев, Степан Петрович 483, 529, 623.
- Жомини (Jomini), Генрих (1779—1869), генерал французской и русской службы, военный писатель 246, 668, 669.
- Жоффрау (Geoffroy), Жюльен-Луи 556.

- Жуи (Joу), Этьен 477, 654.
- Жуковский, Василий Андреевич 284, 292, 368, 371, 375, 378, 385, 387, 392, 396, 398—400, 403—405, 409, 420, 423—430, 433, 436, 495, 509, 519, 543, 550, 552, 580, 612, 660, 664, 690, 693
- Жуковский, Павел Васильевич 385.
- Журавлев, Александр Николаевич 627.
- Жюльен (Julien), Жан Люсьен Адольф 535.
- З., автор статьи о „Борисе Годунове“ 420.
- Завалишин, Дмитрий Иринархович 660.
- Загоскин, Михаил Николаевич 369, 665, 666, 670, 671.
- Загряжский (Загрядский), Владимир Федорович, московский дворянин, по Карамзину намечавшийся в убийцы царевича Дмитрия 282, 387, 462.
- Замотин, Иван Иванович 660.
- Зуев, Дмитрий Павлович 637, 638.
- Иванов, Ардальтон Васильевич 509.
- Иванов, Михаил Михайлович 543, 545, 565.
- Измайлов, Александр Ефимович 509.
- Измайлов, Николай Васильевич 690.
- Илличевский, Алексей Дамианович 367, 368.
- Иоанн Безземельный, английский король 664.
- Иоанн I Данилович Калита 468.
- Иоанн III Васильевич (1440—1505), великий князь московский с 1462 г. 87, 469.
- Иоанн IV Васильевич Грозный (1530—1584), царь московский 18—21, 38, 40, 41, 48, 52, 61, 64, 66, 87, 90, 289, 339, 392, 406, 429, 443, 463, 464, 466, 469, 473, 497.
- Иоанн, королевич (ум. 1602), брат датского короля Христиана, жених Ксении Годуновой 26, 42, 265, 287, 429, 471.
- Иоанн VIII, папа римский 697.
- Иоанна, папесса, легендарная женщина, будто бы занимавшая папский престол в IX в. 256, 364, 383, 639, 647, 648, 691, 695, 696—699, 702.
- Иоанны, русские великие князья 15, 274.
- Иоасаф, архимандрит Спасо-Каменного монастыря 469.
- Иов (ум. 1607), первый патриарх московский, славенник Бориса Годунова 5, 10, 12, 15, 21, 24, 47, 69, 71, 72, 88, 91, 268, 270—271, 273, 283, 286, 388—389, 429, 440, 451, 458, 464, 465, 468, 470, 505.
- Иона, митрополит Ростовский 470.
- Ирвинг (Irving), Вашингтон 627.
- Ирод Антипа, правитель Галлеи (40—4 до н. э.) 78, 292, 413, 478.
- Исаков, Яков Алексеевич 678.
- Ишимова, Александра Осиповна 380, 384, 576.
- Каве (Cavé), Эдмонд (писал совместно с А. Диттмер под псевдонимом De Fongereу) 379.
- Казанова (Casanova), Джованни Джакомо 571.
- Калайдович, Константин Федорович 463.
- Калашникова, Ольга Михайловна 636.
- Кальдерон де ла Барка (Calderon de la Barca), Педро 375, 381, 443.
- Камашев, см. Средний-Камашев, И. Н.
- Каннинг (Canning), Джордж 477.
- Каноби (Каноббио), Карл 557.
- Канциани, Джузеппе 557.
- Капнист, Василий Васильевич 667.
- Карамзин, Николай Михайлович 3, 368, 371, 387—389, 398, 402, 404,

- 412, 413, 414, 420, 430, 435, 436, 439, 441—443, 448, 455, 458, 459, 460—479, 483, 484, 497, 498, 543, 632, 651, 660.
- Каратыгин, Василий Андреевич 382, 384, 522, 663.
- Каратыгин, Петр Андреевич 505.
- Каратыгина, Александра Михайловна, рожд. Колосова 481, 505, 663, 664, 671, 674.
- Карела, Андрей, казачий атаман на Дону в нач. XVII в. 53, 93, 267, 473.
- Карл II, испанский король 575.
- Карл V, французский король 700.
- Карпани (Carpani), Джузеппе 528, 529.
- Каррик, Валериан Вильямович 658.
- Касты (Casti), Джiovанни Баттиста 698.
- Катенин, Павел Александрович 369—371, 375, 395, 437, 458, 482, 484, 487, 495, 503, 504, 525, 545, 626, 663, 664, 666, 671, 674, 675, 676, 677.
- Катков, Михаил Никифорович 504.
- Качалов, Никига Данилович (убит в 1591), дьяк, племянник Михаила Битяговского, обвиненный в убийстве царевича Дмитрия 6, 22, 282, 387.
- Каченовский, Михаил Трофимович 422.
- Кашин, Николай Павлович 530.
- Кенье (Caignez), Луи 494.
- Керн, Анна Петровна 519.
- Киреевский, Иван Васильевич 405, 407, 453, 455, 456, 457, 693.
- Киреевский, Петр Васильевич 622.
- Кирилл Многосрадаальный, инок, упоминаемый в „Борисе Годунове“ 20, 285,
- Кирпичников, Александр Иванович 519.
- Клапп (Klapp), А. 512.
- Клеопатра, царица Египта 381.
- Клеппер (Klörper), К. 512.
- Клерон (Claire-Josèphe Lèris) 367.
- Клешнин, Андрей (Лупп) Петрович (ум. в 1599 г.), дядька царя Федора Иоанновича, окольничий 282, 387, 388.
- Клингер (Klinger), Фридрих 651.
- Кл-н-в, В. (псевдоним) 671.
- Кноринг (Knorring), Карл 450, 451.
- Княжнин, Яков Борисович 367, 509, 660, 661, 662, 667.
- Козлов, Иван Иванович 414, 417.
- Козмин, Николай Кирович 380, 397, 440, 446, 491, 693.
- Кокошкин, Федор Федорович 369, 672.
- Колле (Collé), Шарль 675.
- Колен де Планси (Collain de Plancy), Жак Август Симон 693.
- Колосова, Александра Михайловна, см. Каратыгина, А. М.
- Колычев, Сергей, см. Сергей Колычев.
- Колычев-Крюк, Иван Федорович 388.
- Колычевы, князья, участники заговора Шуйских 282, 388.
- Кольридж (Coleridge), Самуэль Тэйлор 580, 700.
- Колюпанов, Нил Петрович 421.
- Консан (Constant de Rebecque), Бенжамен 571.
- Корде (Corday), Шарлотта 693.
- Корнель (Corneille), Пьер 369, 371, 662, 664.
- Корнель (Corneille), Тома 554, 556, 557, 574.
- Корнуол, Барри, см. Проктер.
- Корсаков, Петр Александрович 369.
- Корш, Федор Евгеньевич 432, 463, 494, 637, 638.
- Когяревский, Нестор Александрович 379.
- Коцебу (Kotzebue), Август 371.
- Кошанскяй, Николай Федорович 518.
- Кошелев, Александр Иванович 421, 539.

- Краевский, Андрей Александрович 446.
- Краснопольский, Николай Степанович 623, 624, 626, 627, 628, 631, 632, 634, 636.
- Крезе де Лессе (Creuzé de Lesser), Август, барон 676.
- Крестова, Людмила Васильевна 532.
- Кречмар (Kretzschmar), Герман 535.
- Кромвель (Cromwell), Оливер 383, 437, 453, 504.
- Крутогоров, Антоний, см. Штукенберг, А. И.
- Крылов, Иван Андреевич 367, 440, 483, 505.
- Крюк-Колычев, см. Колычев-Крюк, И. Ф.
- Крюковский, Матвей Васильевич 359, 482, 483, 484.
- Ксеркс, царь персидский 516.
- Кугель, Александр Рафаилович 481.
- Кукольник, Нестор Васильевич 384, 459.
- Кулаковский, Платон Андреевич 512.
- Купер (Cooper), Джемс Фенимор 694.
- Курбский, Андрей Михайлович, князь (1528—1583), боярин и воевода, в 1564 г. бежавший в Польшу 51, 52, 66, 289, 376, 443, 463, 473.
- Курбский, Дмитрий Андоевич, князь 463.
- Курбский, сын князя Андрея Михайловича Курбского, вымышленное действующее лицо в „Борисе Годунове“ 51, 52, 66—67, 84, 289, 376, 451, 463, 504, 505, 550.
- Кутузов, Павел Васильевич 405.
- Кушенов-Дмитревский, Дмитрий Федорович 533, 537.
- Кюи, Цезарь Антонович 382.
- Кюхельбекер, Вильгельм Карлович 373, 422, 452, 459, 495, 570, 622.
- Лаваль, Александра Григорьевна, графиня 421.
- Лагарп (La Harpe), Жан Франсуа 554, 556, 665.
- Лакруа (Lacrois), Поль (псевдоним: Jacobe Bibliophile) 383.
- Ламот-Фуке (La Motte-Fouqué), Фридрих Генрих 627.
- Ларош, Герман Августович 531.
- Ларуме (Laroumé), Гюстав 558.
- Лашоссе (La Chaussée), Пьер Клод Нивель 455.
- Лев IV, папа римский 696.
- Леве - Веймарс (Loeve - Veimars), Франсуа Адольф 380, 512, 573, 653, 697.
- Легран (Legrand), Марк Антуан 675.
- Леже (Léger), Ф. П. А. 698.
- Лейтгаб 533.
- Лемке, Михаил Константинович 412.
- Лемьер (Lemière), Антуан 542, 543.
- Леонид, монах Крыпецкого монастыря, по Карамзину обменявшийся именем с Г. Отрепьевым 267, 396, 397, 470.
- Леонидов, Леонид Львович, см. Стакелевич, Л. Л.
- Леонтьев, Иван Леонтьевич (псевдоним: И. Щеглов) 523, 542, 544, 545.
- Лернер, Николай Осипович 424, 507, 520, 542, 544, 545, 667, 676.
- Лерт (Lert), Эрнст 525.
- Лесаг (Le Sage), Рене 556, 574.
- Летурнер (Letourneur), Пьер 489, 491.
- Липранди, Иван Петрович 661.
- Лирондель (Lirondelle), Андре 496.
- Лобанов, Михаил Евстафьевич 369, 372.
- Ломени (Loménie), Луи 543.
- Ломоносов, Михаил Васильевич 649.
- Лонгинов, Михаил Николаевич 405.
- Лонжпьер (Longepierre), см. Реке-лейн, Б.
- Лопе де Вега (Lope de Vega), Феликс 375, 381.

- Лукин, Владимир Игнатьевич 668.
 Лукулл, Люций Лициний 640.
 Людовик XVI, французский король 693.
- Мазепа, Иван Степанович 451, 502.
 Майборода, Аркадий Иванович 651.
 Майков, Леонид Николаевич 367, 405, 420, 483, 489—499, 511, 515, 636, 690.
 Максимович, Михаил Александрович 385, 422.
 Малиновский, Алексей Федорович 499.
 Малюта, см. Скуратов-Бельский, Г. Л.
 Манцони (Манзони) (Manzoni), Александро 379.
 Маржерет (Margeret), Яков, капитан немецкой роты при Борисе Годунове, служивший затем в войсках Дмитрия Самозванца, автор книги о „смутном времени“ 73—74, 291, 399, 403, 409, 412, 413, 423, 428, 429, 430, 438, 474, 493, 494, 497, 498, 701.
 Марк Антоний 381.
 Маркевич, Николай Андреевич 627.
 Марлинский, см. Бестужев, А. А.
 Марло (Marlowe или Marloe), Кристофер 513, 515, 520, 699.
 Маслов, Василий Иванович 480.
 Матинский, Михаил 632.
 Мейерхольд, Всеволод Эмильевич 481.
 Мельгунов, Николай Александрович 416, 420, 538.
 Менк (Menk), Г. 539.
 Мерзляков, Алексей Федорович 483, 518, 622.
 Мериме (Merimée), Проспер 379, 383, 516, 623, 635, 652, 653—657.
 Местр, де (de Maistre), Жозеф 692, 693.
 Метьюрин (Maturin), Чарльз Роберт 513, 521.
 М. И., см. Бахтин, Н. И.
- Микель-Анджело, см. Буонарроти.
 Миллер, Герард Фридрих 461.
 Милославские, князья, бояре 44.
 Мильман (Milman), Генри 380, 384, 513, 521, 579.
 Мильтон (Milton), Джон 383, 504.
 Минский, Н., см. Виленкин, Н. М.
 Мисаил (Повадин) 463, 472.
 Мисаил, инок, действующее лицо в „Борисе Годунове“ 28 - 36, 283, 286, 415, 423, 428, 432, 463, 493.
 Михайлов, Михаил Ларионович 658.
 Мицкевич, Адам 421, 433, 551, 627.
 Мишло (Michelot) 683.
 Мнишек, Марина (1588 - 1614), дочь Юрия Мнишка, жена Лжедмитрия 51, 55—56, 58—65, 263—265, 288, 289, 376, 379, 390, 398, 401, 402, 403, 409, 413, 432, 433, 434, 437, 449, 454, 458, 463, 464, 481, 494, 504, 505, 550, 576.
 Мнишек, Юрий (ум. в 1613 г.), сандомирский воевода, один из ближайших сподвижников и тесть первого Лжедмитрия 51, 55—57, 63, 93, 263, 288, 401, 431, 440, 445, 451, 465, 487.
 Модзалевский, Борис Львович 368, 407, 419, 433, 510, 512, 537, 545, 579, 580, 666, 669, 673, 675, 679, 693, 694, 696, 698, 699.
 Модзалевский, Лев Борисович 433, 579.
 Мозель (Mosel), Е. 537.
 Молчанов, Михаил, московский дворянин, участник убийства вдовы и сына Бориса Годунова 98, 476.
 Мольер (Molière), Жан-Багист (Покелен) 367, 488, 510, 511, 518, 521, 553—554, 556—559, 562—564, 566, 568, 569, 574, 672, 675, 676.
 Моро де Бразе 516.
 Морозов, Александр Антонович 516.
 Морозов, Петр Осипович 408, 461, 464, 484, 499, 517, 524, 552, 557, 609, 637, 642, 659, 678, 689.

- Мосальский-Рубец, Василий Михайлович, князь (убит в 1612 г.), приближенный Лжедмитрия I, участник убийства вдовы и сына Бориса Годунова 97—98, 476.
- Моцарт (Mozart), Вольфганг Амедей (1756—1791), композитор 121, 125—127, 128, 130—133, 299, 376—379, 381, 383, 509, 523—546, 550, 552, 553, 558, 564—566, 568, 569, 573, 574, 577, 636, 701.
- Моцарт, Констанция, жена композитора 127, 526, 528.
- Мочалов, Павел Степанович 384, 693.
- Мстислав Владимирович, князь 661.
- Мстиславский, Федор Иванович, князь (ум. в 1624 г.), боярин 80, 276, 282.
- Муравьев, Михаил Никитич 660.
- Мусоргский, Модест Петрович 500.
- Муханов, Александр Алексеевич 407.
- Мэргон (Maigron), Луи 379.
- Мюссе, де (de Musset), Альфред, 558, 574, 576.
- Нагая, Мария Федоровна (ум. 1612), с 1580 г. седьмая жена Иоанна Грозного, мать царевича Дмитрия 22, 282, 388.
- Нагой, Федор 389.
- Нагие, бояре 468.
- Надеждин, Николай Иванович (псевдоним: Н. Надоумко) 422, 440, 441, 442, 445—449, 481, 486, 502, 503, 504.
- Надоумко Н., см. Надеждин Н. И.
- Наполеон I Бонапарт 422, 477, 609, 663.
- Нарезный, Василий Трофимович, 509.
- Нашокин, Павел Воинович 384, 440, 519, 540, 637, 671.
- Нежакож, Михайло 473.
- Незеленов, Александр Ильич 408.
- Незель (Nessel), Теодор 698.
- Нейком (Neukomm), Сигизмунд 528, 529, 534.
- Нейштадт, Владимир Ильич 612.
- Неккер де Соссюр (Necker de Saussure), Альбертина Адриенна 491.
- Нелидов, Юрий Александрович 577.
- Нестор, летописец 406.
- Нефедьева, Александра Ильинишна 522.
- Никодим, монах Кирилло-Белозерского монастыря в XVI в. 20, 469.
- Николаи (Nicolai), Густав 527.
- Николай I, 383, 405, 407, 412, 415, 426, 427, 434, 436, 479, 609, 613.
- Николка-Железный колпак, юродивый, действующее лицо в „Борисе Годунове“ 77—78, 283, 292, 397, 398, 413, 414, 423, 425, 429, 440, 444, 448, 451, 464, 478, 501.
- Нимечек (Nimeček), Ф. 526.
- Ниссен (Niessen), Георгий Николай 526, 531.
- Новиков, Николай Иванович 466, 498, 500, 501.
- Нодье (Nodier), Шарль 693.
- Ноль (Nohl), Людвиг 526, 527.
- Норов, Авраам Сергеевич 612.
- Нортон (Norton), Томас 492.
- Овсяннико-Куликовский, Дмитрий Николаевич 545.
- Одоевский, Александр Иванович, князь 495.
- Одоевский, Владимир Федорович, князь 531, 532, 539.
- Озеров, Владислав Александрович 367—369, 375, 420, 482—484, 662, 663.
- Оксман, Юлиан Григорьевич 376, 419, 480, 545, 660, 695—699.
- Олеарий (Oelschlaeger), Адам 516.
- Олег, киевский князь 632, 661.
- Олива, Ф. 530.
- Олин, Валериан Николаевич 439—440.

- Оман (Haumant), Эмиль 556.
- Онегин (Отто), Александр Федорович 386, 403, 524, 639, 690.
- Орлов, Александр Сергеевич 500, 657.
- Осипова, Прасковья Александровна 514, 608.
- Отрепьев, Григорий, см. Дмитрий I Самозванец.
- Павел I 376.
- Павлищева, Ольга Сергеевна 367, 556.
- Паппе (Parre) 533.
- Павлов-Сильванский, Николай Павлович 476, 478.
- Палицын, Авраамий (ум. в 1626), келарь Троице-Сергиевской лавры, оставивший описание ее осады поляками 284, 467, 468.
- Палицын, В. 284.
- Париго (Parigot), М. 693.
- Парни (Parnu), Эварист Дефорж, виконт 669.
- Паскаль (Pascal), Блез 455.
- Патрек 565.
- Пекарский, Петр Петрович 499, 556.
- Пестель, Павел Иванович 661.
- Петр I, 383, 479, 499, 649, 688, 689.
- Петрей 461.
- Пиксерекур (Pixerécourt), Рене-Шарль 693.
- Пиль (Peele), Джордж 521.
- Пимен, монах Днепровского монастыря 463.
- Пимен, монах-летописец, действующее лицо в „Борисе Годунове“ 17—23, 275—281, 283, 285, 392—394, 403, 406, 407, 411, 413, 416, 420, 432, 433, 444, 458, 460, 464, 465, 469, 470, 488, 497.
- Писная, Вера Николаевна 376.
- Пиччини (Piccini), Николо (1728—1800), итальянский композитор 124, 535.
- Пиша (Pichat), Мишель 477.
- Пишо (Pichot), Амедей 513.
- Плавт, Тит Макций 510, 511, 513.
- Плаксин, Василий Тимофеевич 450, 451, 452, 493, 502.
- Платонов, Сергей Федорович 461, 463, 466, 467, 479.
- Плетнев, Петр Александрович 377, 399, 404, 405, 424—429, 432, 434, 436, 437, 497, 502, 504, 507, 523, 550.
- Плещеев, Алексей Романович (ум. в 1636 г.), окольный, член боярской думы при Лжедмитрии I 283, 390, 464, 475.
- Погодин, Михаил Петрович 375, 378, 397, 398, 403, 405, 405, 410—412, 416, 418, 419, 420, 428, 429, 430, 437, 445, 462, 484, 488, 490, 523, 524, 538, 550.
- Пожарский, Дмитрий Михайлович, князь 482, 483, 484.
- Покровский, Михаил Михайлович 477, 494, 496.
- Покровский, Михаил Николаевич 461, 467, 479.
- Полевой, Ксенофонт Алексеевич 417, 491.
- Полевой, Николай Алексеевич 416, 441—445, 461, 462, 480—482, 484, 485, 486, 496, 650, 652.
- Поливанов, Лев Иванович 467, 602.
- Поляк, Мартин 695, 696.
- Попов, Павел Сергеевич 636.
- Порфирий Байский, см. Сомов О. М.
- Потапов, Алексей Николаевич 404.
- Праут, И. 525.
- Прач, Иван 501.
- Проктер (Procter), Брайан Уоллер (псевдоним: Barry Cornwall) 377, 380—382, 384, 520, 575, 576, 579, 580, 658.
- Пугачев, Емельян Иванович 383, 477, 648.
- Пушкина, Ольга Сергеевна, см. Павлицева О. С.
- Пушкин, Алексей Михайлович 670.

- Пушкин, Афанасий Михайлович, действующее лицо в „Борисе Годунове“ 38—41, 44 - 45, 281, 390, 409, 428, 463, 473, 477, 478, 479, 480.
- Пушкин, Григорий Гаврилович 463.
- Пушкин, Гаврила Григорьевич (ум. в 1630 г.), думный дворянин, воевода, один из ближайших соратников первого Лжедмитрия, предок Пушкина 38—39, 51, 83—85, 92—96, 267, 283, 406, 407, 409, 435, 451, 463, 464, 467, 475, 478, 479.
- Пушкин, Лев Сергеевич 367, 395, 456, 491.
- Пушкин, Остафий Михайлович 463.
- Пушкин, Сергей Львович 367, 519, 556.
- Пушин, Иван Иванович 467.
- Рабле (Rabelais), Франсуа 608, 652.
- Раевский, Владимир Федосеевич 661.
- Раевский, Николай Николаевич младший 374, 390, 395—397, 409, 419, 424, 435, 460, 462, 464, 486, 488, 497, 504, 620.
- Разин, Степан Тимофеевич 477, 622.
- Раич, Семен Егорович 422, 493, 494.
- Рамазанов, Александр Николаевич (1797—1828), петербургский комедийный актер 359, 667, 668, 672, 673.
- Расин (Racine), Жан 367—369, 372, 375, 435, 456, 481, 484, 485, 486, 488, 502, 535, 559, 577, 663, 664.
- Рафаэль-Сантти (Raphael Santi), (1483—1520), итальянский художник 126, 528, 534, 540, 541.
- Рейно (Reynaud), Луи 380.
- Рекелейн (Requeleune) (псевдоним: Longepierre), Бернар 663.
- Рельштаб (Rellstab), Генрих 533.
- Реньяр (Regnard), Жан Франсуа 577, 670.
- Ризнич, Амалия 376.
- Римский-Корсаков, Николай Андреевич 382.
- Ричард III, английский король 477, 496, 572.
- Ричардсон (Richardson), Самуил 556.
- Робеспьер (Robespierre), Максимилиан 693.
- Рожнов, московский дворянин, действующее лицо в „Борисе Годунове“ 79, 80, 81, 82, 463.
- Розанов, Матвей Никанорович 511, 512, 544.
- Розен, Вальтер, немецкий генерал, служивший в войсках Лжедмитрия 73—74, 291, 403, 423, 438, 474, 497, 701.
- Розен, Егор Федорович, барон 385, 419, 432, 433, 579.
- Розов, Владимир Алексеевич 504, 512, 699.
- Романовы, дворянский род, занявший в 1613 г. царский престол московского государства 40, 479.
- Россини (Rossini), Джакомо 494, 528, 531, 564, 637.
- Рохлиц (Rochlitz), Фридрих 526, 534.
- Руссо (Rousseau), Жан Жак 510, 535.
- Рылеев, Кондратий Федорович 480, 660, 661, 692.
- Рюрик, первый русский князь, живший в IX в. 356, 357, 660, 662.
- Сад, де (de Sade), Альфонс Франсуа, маркиз 542.
- Садовской, Борис Александрович 612.
- Саитов, Владимир Иванович 523, 676, 690.
- Салтыков (Кривой), Михаил Глебович, боярин и воевода, сторонник Василия Шуйского 44.
- Сальери (Salieri), Антонио (1750—1825), итальянский композитор и дирижер 121, 123—133, 376—

- 379, 381—383, 523—546, 550, 552, 564, 565, 566, 577.
- Самойлов, Василий Васильевич 505, 522.
- Сансон (Sanson) 692, 694.
- Сапожников, Дмитрий Иванович 524.
- Сарсе (Sargey), Фредерик 558.
- Свиньин, Павел Петрович 407, 418.
- Секвиль (Sackville), Томас 492.
- Семенова, Екатерина Семеновна 369, 371, 482, 484.
- Сен-Виктор (Saint Victor), Поль 553.
- Сен-Жюст (Saint-Just), Луи Антуан 511.
- Сент-Бев (Sainte-Beuve), Шарль (псевдоним: Жозеф Делорм) 609.
- Сергий Кольчев, старец Кирилло-Белозерского монастыря 20, 469.
- Серов, Александр Николаевич 626, 627, 631.
- Сиверс (Sievers), С. 517.
- Сигизмунд III (1566—1632), польский король 39, 40, 46, 63, 65, 458, 462.
- Симеон Полоцкий 498.
- Симон Турнейский, богослов начала XIII в. 256, 696.
- Симонен (Simonin), Антуан Жан-Батист 698.
- Симмонс (Simmons), Эрнест 517.
- Синявский, Николай Александрович 436.
- Сиповский, Василий Васильевич 480.
- Сисмонди (Sismondi), Жан Шарль Леонард 373, 512, 555.
- Сицкие, князья, бояре, родственники Романовых 40, 389, 408, 473.
- Сицкий, Андрей Васильевич (ум. в 1629 г.), князь, боярин и воевода 282.
- Скаррон (Scarron), Поль 544.
- Скотт (Scott), Вальтер 372, 375, 379, 380, 383, 413, 415, 421, 426, 437, 447, 451, 452, 495, 496—499, 501, 513—518, 520, 521, 653, 657, 691, 693, 694.
- Скуратов-Бельский-Малюта, Григорий Лукьянович (ум. 1573), любимый опричник царя Иоанна IV, тесть Бориса Годунова 7, 269, 282, 391.
- Слонимский, Александр Леонидович 552, 553, 659—677.
- Смирдин, Александр Филиппович 547.
- Смирнов, Николай Михайлович 524.
- Смирнов-Васильев, дьяк 24, 429, 471.
- Смирнова, Александра Осиповна 532.
- Снеткова, Фекла Александровна 505.
- Собаньский, шляхтич, действующее лицо в „Борисе Годунове“ 52, 463.
- Соболевский, Алексей Иванович 512.
- Соболевский, Сергей Александрович 405, 519, 622.
- Соколов, Дмитрий Николаевич 579.
- Соломония Юрьевна, вел. кн. 388.
- Сомов, Орест Михайлович (псевдоним: Порфирий Байский) 489, 627.
- Сорен (Saurin), Жозеф 675.
- Сосницкий, Иван Иванович (1794—1871), петербургский драматический актер 359, 384, 557, 667, 668, 669, 670, 671, 672.
- Соути (Southey), Роберт 580.
- София Алексеевна, правительница московского царства 484.
- Софокл 664.
- Соц, Василий Иванович 410, 671—673.
- Спенсер (Spenser), Эдмонд 518.
- Средний-Камашев, Иван Николаевич 452—454, 503.
- Срезневский, Всеволод Измайлович 678, 690.
- Стакелевич, Леонид Львович (псевдоним: Леонидов) 505.
- Сталь-Гольштейн (Staël-Holstein), Анна Луиза Жермен, баронесса 373, 491, 558, 651.

- Станкевич, Александр Владимирович 438.
- Станкевич, Алексей Иванович 458.
- Стасов, Владимир Васильевич 481, 505, 535.
- Стебинг (Stebbing), Г. 530.
- Стендаль (Stendhal) (псевдоним Анри Бейля) 528.
- Стефан Бурбонский 695.
- Стрейс (Struys), Жан 516.
- Суворин, Алексей Сергеевич 637, 638.
- Сулье (Soulié), Фредерик 693.
- Сумароков, Александр Петрович 404, 482—484, 509, 622.
- Сумцов, Николай Федорович 512.
- Сухомлинов, Михаил Иванович 412, 425, 435.
- Талейран-Перигор (Talleyrand Périgord), Шарль Морис 529.
- Танеев, Сергей Иванович 664.
- Тарасенко-Отрешков, Наркиз Иванович 640, 659.
- Татев, Иван Андреевич, князь, сторонник первого Лжедмитрия 282, 388.
- Татевы, князья, бояре, и воеводы конца XVI в. 282, 388.
- Татищев, Василий Никитич 660.
- Телятевские, князья 389.
- Телятевский-Хрипун, Андрей Андреевич, князь (ум. в 1611г.), боярин, 280.
- Тиберий 477.
- Тик (Tiesck), Людвиг 538, 539.
- Тирсо де Молина (Tirso de Molina), Габриэль 553, 554, 557.
- Титов, Владимир Павлович 376, 418, 419.
- Тихонравов, Николай Саввич 499, 556.
- Толстой, Варфоломей Васильевич, граф 357.
- Толстой, Яков Николаевич 369, 371, 663, 665.
- Толченов, Павел Иванович 371.
- Томашевский, Борис Викторович 459, 494, 495, 533, 547—578, 621, 678.
- Торелли (Torelli) 544.
- Трегьяков, Козьма Васильевич 522.
- Трифон, архимандрит 470.
- Трубецкой, Никита Романович, князь (ум. 1680), боярин, воевода, защитник Позгорода от Самозванца 68, 290.
- Трубицын, Николай Николаевич 501.
- Тургенев, Александр Иванович 399, 409, 415, 420, 421, 522, 565.
- Тургенев, Иван Сергеевич 379, 520.
- Тынянов, Юрий Николаевич 495.
- Тьерри (Thierry), братья Амедей и Огюстен 652.
- Улыбышев, Александр Дмитриевич 531, 532, 533.
- Урусовы, князья, бояре, участники заговора Шуйских 282, 388.
- Устрялов, Николай Герасимович 474, 498.
- Ушаков, Василий Аполлонович 510.
- Фавар (Favart), Шарль 675.
- Фарнгаген-фон-Энзе (Varnhagen von Ense), Карл Август 504.
- Федоров, Борис Михайлович 417, 418, 635.
- Федор Иоаннович (1557—1593), сын Иоанна Грозного, царь с 1584 г. 7, 8, 15, 21, 26, 90, 270, 274, 282, 387, 388, 339, 332, 444, 450, 465, 466, 468, 469, 470, 471, 497.
- Фельпс (Phelps) 518.
- Фетис (Fétis), Франсуа 537.
- Филимонов, Владимир Сергеевич 438.
- Филонов, Андрей Григорьевич 464.
- Фильд (Field), Джон 530.
- Финдейзен, Николай Федорович 530.
- Фишер, В. М. 544.

- Флетчер (Fletcher), Джон 521.
 Фок фон, Петр Яковлевич 425.
 Фонвизин, Денис Иванович 367, 510, 667.
 Фонтенель, де (Fontenelle), Юлия 515.
 Форжо (Forgeot), Никола 674—675, 677.
 Фосс (Voss), Юлиус 651.
 Францев, Владимир Андреевич 526—528, 534.
 Фуст, Иоганн 651.
- Халабаев, Константин Иванович 553.
 Херасков, Михаил Матвеевич 660.
 Хитрово, Елизавета Михайловна 437, 504, 574.
 Хмельницкий, Николай Игнатович 369, 666—667, 671, 675—676.
 Ходасевич, Владислав Фелицианович 519, 636.
 Хомяков, Алексей Степанович 384, 422.
 Хрущов, Петр Лукич (ум. в 1605 г.), первый казачий голова донских казаков 53, 266, 267, 430, 463, 471.
- Цтвловский, Мстислав Александрович 411, 433, 436, 489, 532, 612, 671.
- Чаадаев, Петр Яковлевич 372, 405.
 Чарин (Галкин), А. И. 579.
 Чебышев, Александр Александрович 511, 513, 664, 676.
 Ченстон, см. Шенстон, В.
 Чепчугов, Никифор Павлович, воевода, намечавшийся в убийцы царевича Дмитрия 6, 22, 282, 387, 462.
 Черкасский, Борис Камбулатович, князь 479.
 Черниковский, патер, действующее лицо в „Борисе Годунове“ 50, 438, 486.
 Чернышев, Василий Ильич 500.
 Чечулин, Николай Дмитриевич 512.
- Чулков, Георгий Иванович 481.
 Чулков, Михаил Дмитриевич 500.
- Шаликов, Петр Иванович, князь 454, 455.
 Шамиссо (Chamisso), Адальберт 543.
 Шатобриан (Chateaubriand), Франсуа Огюст 383.
 Шаховской, Александр Александрович, князь 368, 370, 372, 373, 483, 513, 624, 626, 665—667, 671, 672, 675, 677.
 Швансберг (Schwansberg), Иоганн Готфрид 527.
 Шевырев, Дмитрий, князь 473.
 Шевырев, Степан Петрович 405, 407, 417, 418, 419, 433, 489, 523, 538, 550, 551, 572.
 Шекспир (Shakespeare), Вильям 372—375, 378—380, 382, 383, 406, 413, 417, 420, 421, 435, 438, 439, 440, 441, 443, 447, 450, 452, 459, 460, 477, 481, 484—498, 510, 511, 513, 516, 520, 521, 559, 564, 572, 573.
 Шеллинг (Schelling), Фридрих 453.
 Шенстон (Shenstone), Вильям (1714—1763), английский поэт 99, 506, 517, 518, 522.
 Шенье, де (Chénier), Мари Жозеф 558.
 Шеремединов, московский дворянин, участник убийства вдовы и сына Бориса Годунова 98, 476.
 Шернберг (Schernberg), Дитрих 696.
 Шестуновы, бояре, преследовавшиеся Иоанном IV 40, 408, 473.
 Шиллер (Schiller), Фридрих 371, 372, 379, 413, 421, 441, 450, 486, 502, 520.
 Шимановская (Szymanowska), Мария 551.
 Шиндлер (Schindler), Антон 527.
 Шиншков, Александр Семенович 483.
 Шиншков, Матвей Андреевич 505.

- Шкловский, Виктор Борисович 652.
- Шлегель (Schlegel), Август Вильгельм 373, 397, 437, 452, 458, 486, 490, 491, 492, 493, 511, 554, 676.
- Шляпкин, Илья Александрович 688.
- Шольц (Scholz), Фридрих 557.
- Штейн, Сергей Владимирович 534.
- Штеккер (Stöcker), Елена 539.
- Штукенберг, Антон Иванович (псевдоним: Антоний Крутогоров) 637.
- Шуйские, князья, вожди боярской оппозиции Борису Годунову 282, 388—389, 461, 465, 466, 467.
- Шуйский, Андрей Иванович, князь, боярин и воевода, сослан в Каргополь и там задушен в 1587 г. 282, 387, 389.
- Шуйский, Василий Иванович, князь (1552—1612), царь Московский с 1606 по 1610; низложен с престола и насильно пострижен в Чудовом монастыре 5—9, 16, 19, 37—41, 44—45—49, 71—72, 80, 82, 90, 268—270, 273, 274—275, 282, 283, 287—288, 294, 387—388, 390—392, 401, 403, 408, 409, 422, 434, 444, 448, 450, 458, 461, 465, 467, 468, 470, 471, 472, 476, 479, 497, 502, 504.
- Шуйский, Иван Петрович, князь, боярин и воевода, глава заговора против Бориса Годунова, сослан в 1587 г. на Белоозеро и там задушен 7, 19, 388—389, 468.
- Щеглов, И., см. Леонтьев, И. Л.
- Щеголев, Павел Елисеевич 531, 636.
- Щелкалов, Василий Яковлевич (ум. в 1610 г.), думный дьяк и печатник при Иоанне IV, Федоре Ивановиче и Борисе Годунове, окольничий при Дмитрие Самозванце 10, 69, 271, 273, 282, 283, 290, 388, 391, 464, 468, 473.
- Щепкин, Михаил Семенович 510, 693.
- Щербатов, Михаил Михайлович, князь 461, 467, 471.
- Эдуард, принц Валлийский (Уэльский) 572.
- Эдуард III, английский король 700.
- Эйгес, Иосиф Романович 532, 544.
- Энгельгардт, Борис Михайлович, 481, 488.
- Эсхил 457, 461, 664, 668.
- Эфрос, Абрам Маркович 509, 542, 543.
- Юрьев, Никита Романович (ум. 1585), боярин, шурин Иоанна IV, брат царицы Анастасии 282.
- Юрьева, Анастасия Романовна (ум. 1560), царица, первая жена царя Иоанна IV 282.
- Юсупов, Николай Борисович, князь 529, 530, 537, 566, 574.
- Лыков, Николай Михайлович 404, 408.
- Яковлев, Алексей Семенович 483.
- Яковлев, Михаил Лукьянович 367.
- Яковлев, Николай Васильевич 380, 579—580, 602—609.
- Яковлев, Павел Лукьянович 439, 454.
- Якубович, Дмитрий Петрович 367—384, 501, 506—522, 657, 676, 677—694, 700.
- Якушкин, Вячеслав Евгеньевич 523, 552, 644, 665, 695.
- Якушкин, Павел Иванович 633.
- Ян (Jahn), Отто 526.
- Яндрич, Матия 512.
- Яновский, Николай Максимович 402.

ПЕРЕЧЕНЬ ИЛЛЮСТРАЦИЙ.

Пушкин. Портрет маслом работы В. А. Тропинина, 1827 г. Третьяковская галерея. Москва. (Фронтиспис.)	Стр.
Наброски заглавного листа к „Драматическим сценам“. Государственная Публичная Библиотека СССР им. В. И. Ленина. Москва. Рукопись № 2376 (тетр. № 14), лист 6	98
„Борис Годунов“. Черновая рукопись сцены „Красная площадь“. Государственная Публичная Библиотека СССР им. В. И. Ленина. Рукопись № 2370, лист 47 ₂	272
„Борис Годунов“. Первоначальная редакция стихов 50—74 сцены „Ночь. Келья в Чудовом монастыре“. Государственная Публичная Библиотека СССР им. В. И. Ленина. Рукопись № 2370, лист 52	280
Титульный лист книги: „The Poetical Works of Milman, Bowles, Wilson, and Barry Cornwall“, 1829 г. По экземпляру, принадлежавшему Пушкину. Пушкинский Дом Академии Наук СССР.	384
„Борис Годунов“. Черновая рукопись сцены „Ночь. Келья в Чудовом монастыре“. Государственная Публичная Библиотека СССР им. В. И. Ленина. Рукопись № 2370, лист 49 ₂	392
Афиша первого представления „Моцарта и Сальери“. Ленинградское Отделение Централхива РСФСР	544
Набросок и рисунок к „Каменному Гостю“. Государственная Публичная Библиотека СССР им. В. И. Ленина. Рукопись № 2387, Б, лист 46 ₂	552
Контртитул книги „The Poetical Works of Milman, Bowles, Wilson, and Barry Cornwall“, 1829 г., с портретами четырех писателей. По экземпляру, принадлежавшему Пушкину	592
Первая страница утраченного автографа „Пира во время чумы“. Со снимка в газете „Раннее Утро“ от 21 января 1910 г.	608
Первая страница рукописи „Сцен из рыцарских времен“. Государственная Публичная Библиотека СССР им. В. И. Ленина. Рукопись № 2384, лист 27	648
Отметки Пушкина на перечне действующих лиц комедии К. Бонжура „Le Mari à bonnes fortunes“. Пушкинский Дом Академии Наук СССР. Библиотека Пушкина, № 663	688

СОДЕРЖАНИЕ.

	Текст	Вари- анты	Коммен- тарии
Борис Годунов	1	261	385
Скупой Рыцарь	99	296	506
Моцарт и Сальери	121	—	523
Каменный Гость	135	299	547
Пир во время чумы	173	309	579
Русалка	185	310	610
Сцены из рыцарских времен	213	339	639
Отрывки и наброски.			
I. Вадим	245	356	659
II. Скажи, какой судьбой...	246	357	665
III. Насилу выехать решились из Москвы...	248	360	673
IV. Перевод из К. Бонжура	250	361	677
V. Через неделю буду в Париже...	251	362	688
VI. От этих знатных господ...	254	363	689
VII. Папесса Иоанна	256	364	695
VIII. И ты тут был...	257	364	700
Другие редакции, планы, варианты		259—364	
Комментарии		365—700	
Переводы иноязычных фраз и выражений в тексте Пушкина		701—704	
Указатель произведений Пушкина, упоминаемых в VII томе		705—707	
Указатель имен.		708—724	
Перечень иллюстраций		725	



ПЕРЕПЛАТ, СУПЕР-ОБЛОЖКА, ТИТУЛЬНЫЕ ЛИСТЫ

М. В. Ушаков-Поскочин

Рельефный портрет Пушкина на переплете

Е. Я. Данько

ВЫПУЩЕНО ИЗДАТЕЛЬСТВОМ АКАДЕМИИ НАУК СССР

Управляющий издательством
П. И. Чаин

Технич. руководство изданием
М. В. Валерианов

Технический редактор
Л. А. Федоров

Ст. уч. корректор *Н. Н. Штурц*,
уч. корректора: *Д. С. Лихачев*,
В. А. Заветновский, *А. М. Налетов*
Выпускающий — *Ю. И. Яковецкий*

НАПЕЧАТАНО В ТИПОГРАФИИ АКАДЕМИИ НАУК СССР

Ленинград, В. О., 9 линия, 12

