

БОРИС ГОДУНОВ.
СОЧИНЕНИЕ АЛЕКСАНДРА ПУШКИНА.
СПб. 1831 г., in 8, 142 стр.
(Писано в 1833 году.)

Имя А. С. Пушкина беспрерывно встречалось читателям в листках «Телеграфа» с самого начала сего издания. Должно ли этому удивляться? Нет, ибо что замечательнее Пушкина представляла во все это время русская словесность? Посему в течение восьми лет «Телеграф» наблюдал постоянно все произведения Пушкина и представлял читателям известия и суждения о литературном поприще сего славного соотечественника. Еще не решено было первенство Пушкина между современными поэтами русскими, когда издатель «Телеграфа» в 1825 году называл его *не вторым, а другим* после Жуковского и с добродушным восторгом юноши приветствовал в том же году появление его «Онегина»¹. Дико возопили тогда против похвал Пушкину — похвал *надежде будущего*. Теперь спрашиваем: не оправдываются ли сии надежды? Пушкин, решительно, не признан ли первым из современных русских поэтов? В течение восьми лет много отношений переменялось, но смеем надеяться, что никто из читателей, ни сам Пушкин не упрекнут «Телеграф» в криводушии, низкопоклонничестве или завистливой злобе к лавровому венку его как поэта. Пристрастен мог быть к нему иногда «Телеграф» или ошибаться в направлении его дарования и смело негодовать. Но кто же, человек с душою, ни лишенною искры неба, не увлекался иногда пристрастием к прекрасному? Кто, дорожа редким явлением его в мире ничтожном, холодном, бесчувственном, не негодовал, если видел, что оно тускнеет в каких-нибудь мелких отношениях света? Положим, что последнее мнение было

бы ошибкою, но подобная ошибка простибельна, если только не злонамеренность и не нечистая совесть бывают ее причиною. После всего этого смеем думать, что, не боясь подозрения ни в пристрастии, ни в неприязни, «Телеграф» может сказать свое мнение о последнем большом творении Пушкина, составляющем венец всего, что донныне создано было нашим поэтом в течение полужизни его. Да, полжизни человеческой совершилось уже Пушкину (он родился в 1799 году)! Уже он не юноша: он муж, он человек, достигнувший зрелости лет и дарования; время *опытов* для него миновалось; время *созданий совершенных*,

225

которые могут показать, чем запишет себя Пушкин в истории для потомства, для человечества, — это грозное время для него настало и мчится быстро! Лови его, поэт! лови: оно не ждет и потом не воротится никогда... Любопытно теперь, с последней поэтической высоты, до которой достиг Пушкин, рассматривать его прежние труды и определять будущий его полет.

Предполагая подробно рассмотреть «Бориса Годунова», мы знаем, что подобная статья не может иметь цены журнальной новости ныне, когда после появления «Бориса Годунова» прошло два года², но мы и не хотели придавать сей цены нашему разбору, появлением его рановременнее. Нам хотелось лучше и вернее отдать отчет самим себе в творении Пушкина. Нам хотелось также сообразить и мнения публики и критиков русских. Кажется — наговорились, написались довольно, и все высказали свои мнения? Мы переберем сии мнения; постараемся представить притом несколько своих

соображений и вообще о новейшей драме. Взгляд на прежние сочинения Пушкина сам по себе необходим, ибо без того вывод из одного «Годунова» будет недостаточен для суждения о Пушкине.

Не по времени только появления в свет, но и по сущности, по духу, по взгляду на поэзию Пушкин есть совершенно *современный* нам поэт, сын поэзии XIX века, начавшейся в Европе в последние двадцать лет. Метрическая справка ничего не доказывает в подобном случае. Представим небольшой пример: М. А. Дмитриев, несмотря на издание своих сочинений в 1831 году, относится к эпохе новейшего французского классицизма, с маленькою прибавкою романтизма, чем отличались Милльвуа, Баур–Лормианы и Делили. И теперь есть у нас современники Ломоносова, Сумарокова, Карамзина, даже Тредьяковского — не по летам, но по духу, по сущности своих созданий, по своему образованию, направлению, даже по языку. По всем же этим приметам Пушкин оказывается современником Европы нашего, XIX века.

В статьях о Державине и Жуковском мы старались изложить историю русской литературы и особенно словесности. Выводом нашим из сих изложений было то, что Жуковский обозначил собою в России переход от новейшего классицизма к романтизму новейшему; что Жуковский, поэт очаровательно–мелодический, дал новые формы нашему стиху, ввел в поэзию русскую одну из новых идей романтических — безотчетную мечтательность

Шиллера и что, ухватив сию одностороннюю идею, русские литераторы бросились на романтиков–немцев,

как прежде крепко держались они за классиков—французов. Здесь *кончил Жуковский* и *начал Пушкин*. Обратимся к Европе и постараемся кратко пояснить себе, что там делалось в последние 20 или 30 лет.

Главнейшие, отличительные черты переворотов в европейском литературном мире во все сие время, по нашему мнению, суть следующие:

1. Обобщение немецкой философии и литературы в Европе, и особенно во Франции.

2. Движение в Европу новой, самобытной английской словесности.

3. Уничтожение классических теорий и замена их новыми, если угодно, *романтическими идеями*.

4. Мысль о создании самобытных, народных литератур почти повсюду и об отыскании для того национальных элементов.

5. Общее направление к лиризму, роману и драме во всех европейских словесностях.

Так сильно, так глубоко было объединенное от остальной Европы особенное стремление Германии по всем отраслям человеческого мышления и ведения, так противоположно было оно всеобщему тогда в остальной Европе классическому направлению и условным формам прежнего образования, литературного и ученого, что невозможно ему было наконец не обратить на себя внимания всей Европы. Невозможно было и общности нового образования Германии не изумить всякого, кто только узнавал его, хоть немного. Невозможно было, наконец, сему новому стремлению не сразиться с старым: эта сшибка значила победу Германии, ибо юное, крепкое силами, всегда победит дряхлое, изнуренное в силах. ТРУДНО сыскать предмет в области ума и ведения, которого не коснулась бы германская реформа с половины XVIII и в начале XIX века.

В философии реализм Локка и материализм энциклопедистов заменили разрушающий их трансцендентализм Канта, неясный, но высокий идеализм Фихте и умиряющий, новоплатонический идентитет Шеллинга³. В истории исследования Нибура воссоздали истинную летопись Рима и показали пример истинной критики и филологии исторический; Гердер проявил совершенно новую идею человечества, рассматривая ее как основание и развитие идеи всеобщей истории; Савиньи ниспроверг

227

старое начало в истории юриспруденции и провел живую идею римского права через лабиринт веков; Крейцер отыскал основные идеи вечных символов в мифологии Востока и раскрыл элементы их в мифологии европейской. *Изучение древних* перестало ограничиваться избитым пересказом одних и тех же слов, и авторитеты схоластики уступили наконец место истинному изучению классической древности. Перестав смотреть на классическую древность как на *безусловное изящество*, перестав видеть в ней неподражаемые *exemplaria Graeca*^{*}, германцы умели понять и передать надлежащим образом писания древних и в то же время понять необходимость *изучения всех других литератур и народов*. Это пояснило им необходимость всеобщности для самобытности и самобытности для всеобщности. Таким образом, когда Шлейермахеры, Фоссы, Гейне изучали и передавали в истинном свете классическую древность, Тик, Гердер, Шлегель, Бенда, Штреккфусс и другие то же делали с Испаниею, Италиею, Англиею; глубокие изучения были

^{*} Греческие образцы (*лат.*).

произведены над Севером и Востоком, и самобытность необыкновенная проявлена в созданиях германской литературы. Здесь число имен и созданий великих приводит в невольное изумление; разнообразие в направлении духа германского заставляет иногда даже сомневаться: неужели все это было испытано и перечувствовано в столь короткое время? Не говоря уже о бессмертных, вековых именах Гете, Шиллера, Жан-Поля, какое множество имен по всем частям литературы! Поэзия, роман, история освещены именами Мюльнеров, Вернеров, Кернеров, Бюргеров, Тигде, Миллеров, Гееренов, Гофманов и проч., и проч., так же как философия блесит именами Астов, Шубертов, Стеффенсов, Штуцманов, а науки и точные знания именами Вернеров, Гумбольдтов, Гуфеландов, Боде, Ольберсов, Фрауенгоферов и проч., и проч.

Заметим здесь *три* следующие обстоятельства, важные для наблюдателя:

1. В то время, когда началось движение умственного мира Германии, последовало и совершенное отделение его от мира действительного, практического. И всегда Германия была чужда практике общественной жизни, и всегда не она обобщала в Европе все вековые идеи. Но здесь, как будто нарочно, последовало деление самое резкое, самое решительное. Франция совершенно вдалась

в практику общественной, а Германия совершенно отъединила себя от сей практики: она была скалою умственного бытия Европы, о которую разбивались все волны неслыханных, политических и общественных,

переворотов. Жители сей скалы как будто бы вовсе не знали, что делается в остальной Европе.

2. Необыкновенное умственное усилие в течение полустолетия должно было наконец истощить Германию, и, отразивши умственную деятельность свою на Европу, Германия должна была впасть в усыпление. Если всеобщность способствовала к проявлению идеи о частной самобытности, в то же время самобытность не могла явиться прежде, пока всеобщность не утомит духа, не доведет его до самого величайшего объема идеальности, где он должен погибнуть, совершенно отторгнутый от земли и действительности.

3. Смотря с сей точки зрения, нельзя не удивляться всеобщности, какую обладали германцы, великости трудов, делимости, многообъемлемости знания их. Все великое сего времени есть что-то *универсальное*, всеобъемлющее: возьмите *Шиллера*, пламенного, неземного лирического поэта: он в то же время трагик, историк, философ, романист. Рассмотрите самую драму его: какое разнообразие направлений в «Разбойниках», «Коварстве и любви», «Орлеанской девице», «Мессинской невесте», «Валленштейне», «Вильгельме Телле»! И притом он переводит «Федру» и — «Макбета»! Это волны необозримого моря, реемые, колеблемые всеми возможными ветрами. Посмотрите на *Шлегеля* — историка, поэта, критика, переводчика Шекспира и Кальдерона; на *Гердера* — проповедника, философа, поэта! Наконец, остановитесь особенно на символе всего германского образования, *Гете*, заключившем собою, даже и хронологически, период германской эпохи. Гете всего лучше покажет вам идею Германии: он *все* — классицизм и Восток, Испания и Англия, трагедия и естествознание, роман и журнал, песня и критическая статья, «Фауст» и «Вильгельм Мейстер», «Вертер» и

«Герман и Доротея», переводчик Вольтерова «Мугаммеда»⁴ и стихотворений Саадия — Гете все заключил в себе, все обнял и все сказал.

Из сего мира высочайшей всеобщности, идеальности, *вселенности* Германия впала в совершенную частность, практику, народность. Гении Германии исчезли; философия распалась на части; поэзия запела старинную легенду; музыка заиграла народную песню; изыскания

229

обратились на древности отчизны. Гете и Уланд, Гофман и *Шопенгауэр*, Шеллинг и *Гегель*, Шлегель и *Берне*, Шиллер и *Грильпарцер*, Моцарт и *Шпор* — неужели это один и тот же мир, одна и та же Германия? И это случилось в то время, когда вся Европа, усмирив буйную жизнь горящей Франции, отдыхала в политической тишине. Жажда нового, умственного бытия, Франция устремилась на наследие засыпающей деятельности германской как самый расточительный наследник.

Тогда, при сей великой субботе Германии и при начале возбужденной деятельности Франции, Англия, двадцать лет чуждая Европе, двадцать лет подверженная континентальной системе во всех отношениях, не в одной торговле и промышленности⁵, явилась в величии поэтического обновления, совершившегося уединенно, отдельно, среди всемирной войны материка и вечных волн океана. Она явилась с новыми созданиями Муров, Водсвортов, Саутеев, Краббов, Монгоммери, Борнсов, Колериджей, с практической критикою своих «Обозрений», с своею политической экономией. Но всего громче сказались Европе два поэтические отзыва Британии.

Один — весь современность, лира и эпопея современная, вопль безнадежности, кровавая комета новой поэзии, потрясающий электрический удар. Читатели угадывают имя — это *Байрон*.

Другой — жилец средних веков, полнота прозы, философия практики, обновитель жизни прошедшего, гальваническая сила, от соединения предметов, по видимому холодных, разнородных, соединение истории и сказки в романе — это *В. Скотт*.

И все это поверглось в живую жизнь, в обобщительную душу французов. Мы не будем здесь входить в изложение фактов того, что произошло через сие во Франции. Отчасти старались уже мы изъяснить современную историю французской литературы в статье о романах В. Гюго, о французском театре и вообще в статьях об иностранной современной словесности, какие помещались в «Телеграфе» разных годов. Укажем еще здесь на статьи критические и теоретические, какие были переводимы и почти непрерывно помещаемы в «Телеграфе» в течение нескольких лет. Читатели видели даже мнение самых реформаторов французских — Гюго, де Виньи, издателей «Глобуса», «Французского обозрения» и проч., и проч.

Мы обращаемся к трем последним выводам, выше

230

сего нами означенным, которые полагаем мы в числе *главнейших отличительных черт переворота в мире современной нам европейской литературы.*

Первое, что представляется здесь, есть — *уничтожение классических теорий и замена их новыми идеями.* В этом согласятся самые упорные, даже *русские*

классики. Читайте хоть русские учебные курсы, хоть русские теоретические сочинения. Сочинители их, сами того не замечая, подчиняются уже совершенно новому порядку идей. Сквозь классицизм, сквозь ветхую кучу дряхлых имен, которыми загораживают они вход романтизму, видим этот романтизм самовластным хозяином в классическом доме. Ему еще неловко, неудобно, он еще не привык к новому своему жилью, но погодите: есть старик, который все это уладит и о котором Карл V говаривал: «Нас двое — я и время».

Второе, что следует из первого: стремление осуществить *теорию* в сообразной с нею *практике*. Практика сия требует всеобщности познания, не одного классицизма, и потом воссоздания *национальной, народной литературы* как единственного средства сделаться самобытными. Не говорим о Германии, где этим кончилось; об Англии, где этим началось; о Франции, где это является в невероятной степени, — посмотрите на две крайние стороны Европы: *Швецию* и *Италию*. Там и здесь — роман и романтизм; школа классиков падает, новые идеи народности проявляются Тегнерами, Манзони и многочисленными их спутниками.

Но отчего третье отличие современности: *явное устремление повсюду к лиризму, роману и драме?*

Не принимаем положения В. Гюго, будто наш век есть век *драматический*, и поелику век старости походит на младенчество, потому лиризм, отличие века младенчества человеческого, должен отражаться на нашем веке, старости человечества; не соглашаемся и с теми, кто думает, будто роман есть *современная эпопея*, и поелику эпопея и драма всегда преобладали и должны преобладать, ибо они суть два высшие отдела творчества человеческого, то посему преобладает в нашем веке (лишенном эпопеи), после драмы, роман. Все

это кажется нам односторонно и неверно. Мы думаем, что во все века и всегда все части поэзии были равносильны, равно существовали и должны равно существовать в душе человека. Преимущественность того или другого в то или другое время суть частности, которых мы не принимаем

231

за общность. Наш век столько же *драматический*, сколько *эпический* и *лирический*. Лиризм потому столь силен в наше время, что мы начинаем новый период, а в начале новой жизни всегда дух человека изливается в лирическом пении. «У нас нет эпопеи», — говорят нам. Нет эпопеи *классической* — согласны, но есть *эпопея своя*. Явись только теперь эпический гений, и он проявит ее в великом создании. И чем же вы почитаете «Фауста». неужели *драмою*? А создания Байрона: его «Гяур», «Осада Коринфа», «Манфред», «Корсар», «Лара» (если и назовем «Чайльд Гарольда» элегиею, а «Дон Жуана» сатирою)? Возьмем меньшие примеры — «Валленрода» Мицкевича, «Фритгиоф Сагу» Тегнерову⁶: или они эпопея, или вовсе никогда не было эпопеи. И что же Омирова «Илиада»? Она была рапсодиями, отдельными балладами, как *Оссиан* есть сбор баллад шотландских⁷ и как в испанских романсах является нам эпопея высокая. Мы согласны назвать роман *эпопеею изящной прозы*, ибо в *прозе изящной* есть такие же подразделения, как и в *поэзии собственно*: лирика — *ораторство*, драма — *история*, эпопеею будет *роман*. Если наша поэтическая эпопея является в смешении с драмою (как объяснил это весьма хорошо В. Гюго, указывая на Мильтона и Данте), естественно, что эпопея прозы, роман, переходит в

прозаическую драму, историю: вот источник повсюдного *исторического романа*. Объяснение сих смешений не заключается ли в том, что мы, утомленные раздельностью родов, отдельностью эпопеи и романа от драмы и истории, слишком действительных и положительных, стремимся соединить их, тем более что раздельность сия ставила эпопею и роман — одну на ходули классицизма, другой на ходули аханья и пошлой любви, а драму делала или ничтожною мелодрамою, или надутою трагедиею, оставляя истории только сухой рассказ и риторические фразы?

Надобно, впрочем, согласиться, что современная нам литература, столь быстрое развитие духа человеческого в новых формах, должна быть еще весьма неопределенною для нас теоретически и практически. Краткое изложение наше показывает, сколь сильный, неслыханный переворот произошел в полвека, сколь разнообразен, разнороден был сей переворот, сколь многих вопросов решение задал он грядущему человечеству. Но главные основания уже и для нас обозначены ясно.

Сей-то бурный, многообразный период хлынул на нашу

232

русскую литературу после классицизма французского; его-то начало представил собою в поэзии нашей Жуковский, и его-то *настоящим представителем в русской поэзии* явился Пушкин.

В поэзии русской именно — и не более. Пушкин поэт. Не менее того, он поэт в полном значении сего слова, поэт, обладающий дарованием обширным, душою глубоко

раздражительною, восторженною, даром слова удивительным.

Говоря о Державине, мы указали на характер Пушкина. Осмелимся сказать здесь, что самая жизнь Пушкина может подтвердить это, если обозреть ее философически. Но что могли мы говорить о поэте, уже почиющем сном вечности, того не можем говорить о поэте живущем и, следовательно, должны ограничиться рассмотрением только его *литературной жизни*.

Мы находили в Державине совершенную противоположность Жуковскому: то же найдем, соображая с Жуковским Пушкина, — это две совершенно параллельные линии. Напротив, сколько найдем точек, на коих Державин и Пушкин сходятся совершенно!

Вспомните общие различия: один родился в 1743–м, другой в 1799 году; один был в век Екатерины, в последнюю треть XVIII столетия; другой — в век Александра и Николая, в первую треть XIX столетия, а между этими двумя третями история положила бездну величиною в тысячу лет. Державин увлекся порывами честолюбия; обстоятельства дали совсем другое направление жизни Пушкина; не забудьте, что о Державине вы говорите как о поэте, кончившем совершенно свое поприще; о Пушкине как о поэте, едва достигшем зрелых часов гения своего, тех лет, однако ж, когда Державин едва только начинал. Державин вошел на поприще поэзии малограмотный, с одами Ломоносова, теориею Тредьяковского, трагедиями Сумарокова, романами Прево и через казармы вступил в свет и службу; Пушкин пришел ко времени самого стремительного порыва в Россию новых идей литературных, когда голос Жуковского раздался уже среди холодного мира классицизма и карамзинизма, когда толпа молодых дарований была подвигнута сим голосом к

новой деятельности души. Пушкин иступил в свет, получив с малолетства отличное, однако ж, светское образование, был отвергнут светом и почти до тридцати лет странствовал вдали от него, вдохновляемый своим гением, порываемый, колеблемый

233

всеми бурями изменений мира внешнего и страстей мира внутреннего.

Но тот и другой, Державин и Пушкин, *поэты вполне*, с одинаково смелою, благородною, возвышенною душою, с одинаково пламенным сердцем, одинаково превышающие других современников своим гением; у обоих поэзия кажется врожденным вдохновением: у Державина не убили ее ни нужды, ни казармы; у Пушкина (что хуже казарм и нужд) ни светское образование, ни большой свет. Если Державин был полный представитель русского духа своего времени, то Пушкин доньше был полным представителем русского духа нашего времени. Успеет ли Пушкин явиться в столь же самобытном развитии созданий, как явился Державин? Узнает ли он лучше Державина свое высокое назначение? Пойдет ли он далее того, на чем Державин остановился? Далеко ли он означит своею самобытностью развитие самобытной русской поэзии? Вот вопросы, для нас нерешимые. Еще двадцать лет полного бытия, период самой зрелой силы может иметь Пушкин в виду перед собою. Чего не сделает он и чего нельзя ожидать нам от Пушкина, если только сила его поэтической воли будет уметь отдать себе отчет!

Все, что доньше делал Пушкин, оправдывает, как нам кажется, наши блестящие на него надежды и ту

уверенность, с какою смотрим мы на Пушкина как на залог великого в будущем.

Только новая, односторонняя идея поэзии Жуковского, подкрепленная его подражателями и последователями, певунами с его голоса, и несколько дарований отдельных, замечательных были отличием на поприще литературы холодной и бесцветной, когда явился Пушкин. Оцените же дарования этого поэта, читая «Руслана и Людмилу». Мысль об ариостовской эпосе в русском духе, мысль создать поэму из русских преданий, самое исполнение сей мысли стихами пленительными, когда поэту не было еще и двадцати лет, — какое начало блестящее, прекрасное, исполненное упований! Бесспорно: в «Руслане и Людмиле» нет ни тени народности, и когда потом Пушкин издал сию поэму с новым *введением*^{*}, то введение это решительно убило все, что

234

находили русского в самой поэме. Руссизм поэмы Пушкина была та несчастная, щеголеватая народность, флориановский манер, по которому Карамзин написал «Илью Муромца», «Наталью, боярскую дочь» и «Марфу Посадницу», Нарезный «Славянские вечера», а Жуковский обрусил «Ленору», «Двенадцать спящих дев» и сочинил свою «Марьину рощу»⁸. Но хотите ли понять превосходство прелестной поэмы Пушкина? Забудьте, что

* В Лукоморье дуб зеленый,
Златая цепь на дубе том,
И днем и ночью кот ученый

Там ходит по цепи кругом;
Идет направо — песнь заводит;
Налево — сказку говорит,
и т. д.⁹

она изображает *Русь*; прочитайте, что тогда писали другие и что писали критики тогдашние именно о «Руслане и Людмиле». Мы так уже удалились от 1820 года, когда вышла в свет первая поэма Пушкина, так разрознились духом, направлением, сущностью с поэзией, эстетикой и критикой тогдашними, что нам даже трудно теперь стать на тогдашнюю точку зрения, которая может показать весь блеск дарований Пушкина, относительно ко времени издания «Руслана и Людмилы».

Как много надобно было силы душевной и самобытности дарования, чтобы не увлечься тогдашним классическим громкословием и не замечтаться в бледных подражаниях Жуковскому! Пушкин едва носит следы того и другого в самых первоначальных своих созданиях. Но тем сильнее уступил он потом влиянию более могущего, современного ему европейского гения — Байрона.

Байрон возобладал совершенно поэтической душой Пушкина, и это владычество на много времени лишило нашего поэта собственных его вдохновений. 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 доныне, а карамзинизм повредил даже совершеннейшему из его изданий — «Борису Годунову». Особливо прежде не дерзал Пушкин выходить из волшебного круга, очерченного современным образованием России окрест его дарования, и только в последнее время успевает он вырваться из него и осмеливается расправлять самобытно свои орлиные крылья, осмеливается обнимать духом своим весь обширный переворот современной европейской

литературы — не в одном байроновском направлении сего переворота,

235

как прежде односторонне обнимал его Жуковский в идее Шиллера и подражании немецкой и английской балладе.

«Кавказский пленник» был решительным сколком с того лица, которое, в исполинских чертах, грозным привидением пролетело в поэзии Байрона. Разница та, что Байронова поэзия была самобытна и хотя односторонне, но обняла весь мир современных идей, изобразилась в огромных очерках. Байрон, создатель «Гяура» и «Абидосской невесты», «Дон Жуана» и «Чайльд Гарольда», «Манфреда» и «Беппо», «Христиана» и «Шильонского узника», «Парги» и «Осады Коринфа», был, в некотором смысле, то же для начала XIX века, что Омир для Греции, Оссиан для Шотландии, Гете для Германии, Данте для Италии XIII столетия, Шекспир для средних веков. Пушкин явился, напротив, как подражатель певца британского, был юн, ограничен во всех отношениях, и особенно по образованию своему и по общественному своему месту.

Оттого бледен и ничтожен его «Кавказский пленник», нерешительны его «Бахчисарайский фонтан» и «Цыганы» и легок «Евгений Онегин», русский снимок с лица Дон Жуанова, так же как Кавказский пленник и Алеко были снимками с Чайльд Гарольдова лица. Все это было вдохновлено Пушкину Байроном и пересказано с французского перевода прозою — это литографические эстампы с прекраснейших произведений живописи!

Где же заслуги Пушкина? Где признаки сильных его дарований? Где следы его самобытности и залогов будущего?

Прежде всего в той превышающей всех других современных поэтов русских степени, на которую стал Пушкин с самого появления «Руслана и Людмилы». Несправедливо было бы мерить Пушкина мерою Гете и Байрона. Мы старались показать ложность подобной меры в отношении Державина. Сравните различие образований Германии, Британии и России. Посмотрите: где живет Пушкин и с кем живет он? Так же как Жуковского, окружает его толпа современников, но — это дети перед ним! Сличите с ним г-д Языкова, Баратынского, Хомякова, князя Вяземского, Козлова, Подолинского, Ф. Н. Глинку (как поэта), Веневитинова, Муравьева, Дельвига: хотя дарованиям всех их отдаем мы полное сознание, но никто из них, без всякого сравнения, не станет даже и близко Пушкина — ни идеями,

236

ни полнотою выражения их, ни прелестью стиха и решительно ничем.

Далее, введение нового элемента, *байронизма*, в русскую поэзию, после мечтательности Жуковского, должно было быть необходимо для души пылкой, свежей, и оно сильно споспешествовало конечному падению французского классицизма в России: этим мы обязаны Пушкину. Для него это был отрицательный шаг, назад; для русской поэзии шаг положительный, вперед.

Сообразите после сего, какую заслугу оказал Пушкин выражению нашей поэзии — нашему стиху. Стих русский гнулся в руках его, как мягкий воск в руках искусного

ваятеля; он пел у него на все лады, как струна на скрипке Паганини. Нигде не является стих Пушкина таким мелодическим, как стих Жуковского, нигде не достигает он высоты стихов Державина, но зато в нем слышна гармония, составленная из силы Державина, нежности Озерова, простоты Крылова и музыкальности Жуковского. Вся классическая чопорность с него сбита совершенно. Если Пушкину не суждено влить в него новой самобытной души, то по крайней мере вся внешность его пересоздана уже вполне и совершенно.

Наконец, несмотря на байронизм и чуждую идею, какими своими богатыми подробностями, какими собственными поэтическими частностями блестят и красуются творения Пушкина! Рассмотрите ряды картин, описаний, переходов из чувства в чувство в «Кавказском пленнике», «Бахчисарайском фонтане», «Цыганах» и «Онегине». Заметьте и то, что с каждым шагом Пушкин становился выше, самобытнее, разнообразнее и что единство его гения постепенно прояснялось более и более. В «Кавказском пленнике» он еще простая элегия; в «Бахчисарайском фонтане» он становится уже поэтической картиною; в «Цыганах» видна уже мысль. Всего лучше заметите вы все это в «Онегине», прочитав одну за другою, сряду, все восемь глав его. Поэт начинает «Онегина» чудною исповедью души, как будто артист звучным, сильным аккордом. Но *первая* глава самой поэмы пестра, без теней, насмешлива, почти лишена поэзии; *вторая* впадает в мелкую сатиру; но в *третьей* — Татьяна есть уже идея поэтическая; *четвертая* облекает ее еще более увлекательными чертами; *пятая* — сон Татьяны довершает поэтическое очарование; в *шестой* поэт снова впадает в прежний тон насмешки, эпиграмму, и

то же следует в *седьмой*, но поединок Ленского с Онегиным выкупает все, и — обратите внимание на разницу насмешливого взгляда *первой* и *седьмой* главы: там остряк — здесь поэт; там холодная эпитафия — здесь уже голос обманутой души, оскорбленного сердца, выражаемый поэтически! Это еще более отличает *восьмую* главу, и последнее изображение Татьяны показывает вам, как изменился, как возмужал поэт семью годами, протекшими от издания первой главы «Онегина».

Идея народности проявляется, наконец, Пушкиным в «Полтаве». Его *Руслан, Кавказский пленник, Алеко, Онегин* были тени, которые можете переносить куда угодно. *Мазепа, Кочубей Мария, Петр* — создания русские, местные; еще не везде виден верный очерк, еще прежняя тень поэзии Пушкина ложится и на сии лица, еще не верен и отчет в главной идее поэмы, но вы видите уже как самобытность поэта, так и национальность его созданий и можете предугадывать, что из него может быть при дальнейшем порыве вперед.

Неполон был бы объем сочинений Пушкина, и потерялись бы для нас приметы его постепенно большей самобытности и беспрерывно возрастающей местности и национальности его поэзии, если бы мы, кроме поэм, не пересмотрели его мелких стихотворений. Не говорим о «Нулине» — забавной шутке, о «Братьях разбойниках», где отзывается Русь сквозь байроновскую оболочку, но припомните себе три части «Стихотворений Пушкина»¹⁰. Здесь более 200 пьес характеризуют поэтическое поприще его с 1815 по 1832 год: здесь летопись его поэтической жизни и впечатлений, отсюда втеснявшихся в его душу, от мирной юности Царскосельского лицея до новой

петербургской жизни, во все время странничества его на Кавказе, по степям Новороссийским, в долинах Арзерума, и среди суеты столичной, и в глуши деревни.

Не будем говорить о пьесах ничтожных или подсказанных разными случаями, ни о мелочах, недостойных Пушкина, как-то: эпиграммах на людей, не стоивших даже щелчка; альбомном соре, странных дистихах в *мнимом древнем* роде, переводах, которые мог бы Пушкин отдать на драку другим, жаждущим движения поэтической воды восторга, хотя бы чужого (впрочем, из *переводов* его нельзя не заметить некоторых, как-то: подражаний Библии и особливо «Отрывка из Вильсоновой трагедии», т. III, стр. 62: они прекрасны). Мы уверены, что со временем сам Пушкин выбросит из

238

собрания своих сочинений многое, как-то: «Загадку» (т. III, 41), «Собрание насекомых» (т. III, 203), «Дорожные жалобы» (т. III, 34), «Послание к вельможе» (т. III, 49) — все это недостойно его!

Обратите внимание на другое: на красоту пьес — «Гроб Анакреона», «Амур и Гименей», «Торжество Вакха», «Мечтателю», «Русалка», «Домовому», «Уединение», «Прозерпина», «Возрождение», «Черная шаль», «Нереида», «Дочери Карагеоргия», «Война», «Гроб юноши», «К Овидию», «Ч-ву», «Муза». «Друзьям», «Гречанке», «Подражания Корану», «Вакхическая песня», «19 октября», «Воспоминание», «Предчувствие», «Кавказ», «Делибаш», «Ответ анониму», «Бесы», «Труд», «Узник», «Анчар» — пьес, писанных в разное время и столь разнообразных. Но здесь еще не вполне узнаете вы поэта, здесь еще он не выше Баратынского, Языкова,

Хомякова. Взгляните на *отличительные* создания Пушкина. Такими почитаем мы пьесы: «Наполеон» (пис. 1821 г.), «Демон» (1823 г.), «К морю» (1824 г.), «Андрей Шень», «Отрывок из Фауста» (обе 1825 г.), «Ангел», «Поэт» (обе 1827 г.), «Чернь» (1828 г.), «Моцарт и Сальери» (1830 г.). Посмотрите, как благородно, величественно преклоняется поэт перед тенями двух великанов современных — *Наполеона* и *Байрона*; как с негодованием смотрит он на бездушную *чернь*, не понимающую высокого изящества поэтических дум; как оправдывает он забвение *поэта* в чадуге мирской суеты; как изображает участь незабвенной жертвы Робеспьера! В «Демоне» — полная картина безумного ожесточения души человеческой, против всего возвещающего ей высокое и прекрасное; в «Ангеле» — глубоко запавшее в душу самого отверженного духа зерно неба и полное презрение ко всему небесному; наконец, в «Отрывке из Фауста» раскрыта темная сторона, тайна, которую с ужасом прочитает в сердце своем каждый человек; в «Моцарте и Сальери» ярко схвачена таинственность созданий гения, приводящая в отчаяние обыкновенный ум, простое дарование, всякое «человеческое» искусство. Вот где обозначил себя Пушкин, вот наши залогов того, что может он создать, если, сбросив оковы условий, приличий пошлых и суеты, скрытый в самого себя, захочет он дать полную свободу своему сильному гению!

Почти все приведенные нами пьесы так известны русским читателям, что нет надобности выписывать их: КТО их не читал и даже не знает наизусть? Но, может

быть, не всякий обращал на них полное свое наблюдение, не всякий понял, например, то высокое благородство, с каким Пушкин приветствовал тень Наполеона. Еще до сих пор на могиле великого человека раздаются вопли близорукого мщения; мнимое усердие к отечеству до сих пор бросает еще грязью в незыблемый истукан бессмертного; до сих пор, и в стихах, и в прозе, и в истории, и в мнимо патриотических романах, Наполеона представляют нам каким-то Пугачевым или много если Тамерланом и Аттилою. А Пушкин, в самые минуты Наполеоновой кончины, смело говорил ему, угадывая голос потомства и бессмертия Наполеона:

Приосенен твоею славой,
Почий среди пустынных волн!
Великолепная могила...
Над урной, где твой прах лежит,
Народов ненависть почила,
И луч бессмертия горит...
Да будет омрачен позором
Тот малодушный, кто в сей день
Безумным возмутит укором
Его развенчанную тень!
Хвала! Он русскому народу
Высокий жребий указал
И миру вечную свободу
Из мрака ссылки завещал!..¹¹

Менее ли прекрасен гений поэта нашего, когда он провожает прощанием могучий дух Байрона, стоит в думе на берегу моря, именует Байрона певцом морских волн, вызывает море, символ Байрона, взволноваться непогодю и говорит ему —

**Он был, о море! твой певец:
Твой образ был на нем означен,
Он духом создан был твоим —
Как ты, могущ, глубок и мрачен,
Как ты, ничем не укротим!¹²**

**Поэт задумчиво сливает потом с памятью Байрона память
Наполеона, летит мыслью на дикую скалу, пустыню моря,
к одному предмету, могущему поразить душу, гробнице
славы, где в мрачный сон погрузились величавые
воспоминания — где угасал и почил среди мучений
Наполеон... И мир опустел в глазах поэта, когда вслед
затем исчезает другой властитель наших дум...**

**...Куда бы ныне
Я путь беспечный устремил?**

240

**Один предмет в твоей пустыне
Мою бы душу поразил,
Одна скала — гробница славы:
Там погружались в хладный сон
Воспоминанья величавы —
Там угасал Наполеон.
Там он почил среди мучений...
И вслед за ним, как бури шум,
Другой от нас умчался гений,
Другой властитель наших дум —
Исчез, оплаканный свободой,
Оставляя миру свой венец...
Мир опустел...¹³**

Не будем разбирать «Андрея Шенье» — полной поэмы, где блеск стихов и живопись картин равны грозному негодованию, потрясающему душу поэта. Но разберите «Демона». Вот пьеса, где несколькими стихами выражено все, могущее увлечь юную душу, — новость впечатлений бытия, взоры дев, ночное пение соловья и шум мрачной дубравы, чувство свободы, славы, любви и волнение вдохновенных искусств, осеняющее внезапною тоскою часы надежд и наслаждений. Какое искусство: противопоставить всему этому тайные посещения злобного гения, печаль встречи с ним, его *чудный* взгляд, улыбку, язвительную речь, вливающую хладный яд в душу, его *неистощимую* клевету, которою *искушает* он Провидение, его презренье вдохновения, его название прекрасного мечтою, его *неверие* в любовь и свободу! Вспомните, наконец, заключительные стихи этой глубокой философии поэтической:

...ничего во всей природе
Благословить он не хотел!¹⁴

Но хотите ли разгадать тайну этого гения злобы? Микельанджеловская картина перед вами: *ненависть ко всему небесному, презрение ко всему земному* — и как очаровательно выражена эта тайна различия неба и земли! Если вы не поняли ее — истолкования не пояснят ее для вас!

«Отрывок из Фауста» Гете мог бы вместить в свое бессмертное создание, и его не отличили бы в ряду картин, составляющих эту дивную эпопею певца германского. В «Моцарте и Сальери» такая же ужасающая истина, как и в «Отрывке из Фауста». Вспомните только сии слова Сальери:

**Где ж правота, когда священный дар,
Когда бессмертный гений — не в награду
Любви горячей, самоотверженья,
Трудов, усердия, молений послан —
А озаряет голову безумца,
Гуляки праздного? О Моцарт, Моцарт!**

И это отчаяние, эту логику бешенства страсти, это ограниченное негодование дарования, бессильного перед гением:

**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, возмутьив бескрылое желанье
В нас, чадах праха, после улететь!
Так улетай же — чем скорей, тем лучше!**

Подобный разбор красот и самых выражений должно предоставить эстетическому чувству — довольно упомянуть о великом и прекрасном; не будем уподобляться старым Лагарпам, доказывая правилами риторики изящество, прелесть стихотворений, о которых мы здесь говорили, не станем доказывать читателям каждого слова и подсказывать им: «Здесь восхищайтесь, здесь плачьте, здесь радуйтесь, здесь печальтесь», тем

более — если угодно верное логическое доказательство — что это увлекло бы нас далеко за пределы нашей статьи.

Скажем о пьесах совершенно другого рода, другого направления. *Вступление* к «Руслану и Людмиле» и две пьесы: «Жених» и «Утопленник» дополняют то, что мы сказали выше сего о проявлении в «Полтаве» Пушкина самобытной народности. Наташа, с ее добродушными словами:

Злодей девицу губит:
Ей праву руку рубит...
Она глядит ему в лицо —
«А это с чьей руки кольцо?»¹⁵

И этот бедный мужик, который боится земского суда более совести — эта живая картина с природы: мертвец, снова плывущий вниз за могилой и крестом, плывущий долго и, как живой, качающийся между волнами

242

реки ночная буря, явление утопленника, — все это также наше русское, чисто народное, как народны картины русских сказок, изображенные во вступлении к «Руслану и Людмиле».

Читатели, может быть, удивятся, что мы не скажем здесь об одном из последних сочинений Пушкина: «Сказка о царе Салтане». Имея на то свои причины, мы упомянем об этом впоследствии. 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, каковы он и она были доныне и

являются в *нынешнем* своем состоянии. Сообразим же, приступая к «Борису Годунову», предварительно все, что мы говорили здесь о Пушкине и его поэзии!..

Без определения предмета ничто не будет определено. Что делать с бедным умом человеческим, если он без отчета логике шагу порядочно сделать не может, даже рассматривая произведения поэтического восторга! Постараемся по крайней мере хотя о том, чтобы определения наши не походили на определения одного известного «Словаря»¹⁶, где находите иногда дефиниции поэзии и любви почти такого содержания: поэзия — «способность выражаться мерною речью, или стихами и созвучиями, или рифмами, в украшенных картинами, описаниями, а также и другими вставочными местами сочинениях, коих обыкновенная речь не допускает»; любовь — «стремление душевное, соединенное с телесным вожделением, заставляющее находить в одной женщине все совершенства природы и человека, желать соединиться с нею законным браком и производить после себя потомство или воспроизводить себя в детях». Боясь, что слова наши почтут несправедливою шуткою, скажем, что немного лучше были многие русские критические статьи о Пушкине; доказательства сего отчасти представим мы далее.

Спрашиваем: какой поэт Пушкин *преимущественно*? Точно ли выражает он собою европейскую литературную *современность*, главные черты коей означили мы в начале нашей статьи? Наконец, как понимает он приложение новых идей к *самобытной русской поэзии*?

Главное сходство Пушкина с Державиным: он поэт *лирический*. В наше время не должно ждать от него од торжественных, если и самую оду иначе теперь понимают. Державин писал уже *не оды* собственно. Но лиризм

Пушкина виден во всех его поэмах и в самом размере, какой он всегда чаще выбирал для своих созданий. Если лиризм сливается в наш век с эпопеею и с драмою, этот современный нам характер поэзии есть характер поэзии Пушкина. Но лирическая поэзия — мгновенный пыл, огонь, вихрь, низшая степень поэтических творений, ибо она не столь всеобъемлюща, не столь продолжительна, не столь глубока, как чистая эпопея и полная драма. Байрон бесспорно ниже Данте и Шекспира. Чем? Он собственно лирик, а Данте эпик, Шекспир драматик. Байрон молния — Шекспир солнце.

Смешанным направлением лиризма Пушкин носит уже на себе тип современности. Рассматривая подробно его творения, окончательно уверяемся, что Пушкину не чуждо было и есть все, что волновало, двигало, тревожило наш разнообразный век. Всего более он подчинялся могуществу Байрона, но и другие силы романтизма ярко отражались на нем: баллада испанская, немецкая, поэзия восточная и библейская, эпопея и драма романтическая, разнообразие юга и севера вдохновляли его лиризм, стремящийся к эпопее и драме. Все это, выражая характер современности, составляя характер Пушкина, должно было напоследок привести его к драме и роману. Но роман как прозаическое отделение не мог соответствовать наклонности дарования Пушкина, и — опыт его в романе был вовсе неудачен: мы разумеем здесь «Повести» в прозе, изданные Пушкиным под именем «Белкина». Другой опыт романа, виденный нами в одном из альманахов, брошен был поэтом неконченный¹⁷; он лучше снисходительных друзей своих и поклонников умеет оценивать самого себя. Итак, подобно современности,

неудовлетворяемый одним лиризмом и сильно устремившийся к эпосе, потом к драме, Пушкин после нескольких поэм решается создать драму. — Но какая же драма займет нашего поэта? *Классическая* невозможна; об ней и говорить нечего. Обратится ли он к мелкой дробе драматической, *мещанской трагедии*? Или захочет создать драму эпическую, южного происхождения, которая оживляла мистерии Кальдерона и отозвалась в некоторых творениях Шиллера («Орлеанской деве», «Мессинской невесте»), в «Фаусте» Гете, в фаталических созданиях Мюльнера и мистических творениях Вернера, ту драму, где тайны Судьбы выставляются наружу, на сцену, в действии? Или, наконец, осуществит он для отечества драму северную, коей

244

высокий тип представляет Шекспир и которую столь справедливо уподобляют статуе Лаокоона, где сила Судьбы выражается только змеями — страстями человеческими и борьбою воли человека против сих змей, как тайных определений Судьбы жизнью человеческою? И в сей драме изобразит ли он кипение страстей и решения Судьбы в подвижности событий, как делают это новые французы; или осуществит их в представлении огромных характеров, каковы Макбеты, Отелло, Леры, Гамлеты Шекспировы; или, наконец, только воссоздаст верно протекшие события в *исторических* драмах, подобных драматической хронике Шекспировых «Генрихов» и «Ричардов»? И в сем отделении драмы, будет ли он только связывать рамою драмы события действительные, как видим это в новых французских

исторических сценах; или будет облекать отдельным единством полные части событий, как делал Шекспир, сохраняя притом истину истории; или, наконец, удаляясь от истории, представить их в обманчивом свете идеалов, каковы Гетев «Эгмонт» или Шиллеровы «Дон Карлос» и «Валленштейн»? 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 решился создать *драму северную, историческую*; что образцом его была *Шекспирова* историческая драма. Он хотел проявить притом самобытное, национальное и взял предмет из отечественной истории. Разбор драмы Пушкина покажет, как понимает он теорию драмы и верно ли делает приложения новых идей для самобытности русской драмы.

Предварительно несколько слов о новейшей драме. Утвердив мнение, что драма и в наш век необходимо должна существовать, как существовала она во все другое, спрашивают: *какая должна быть наша драма?*

Нам кажется, что это вопрос совершенно бесполезный. Ответ на него заключается в сущности драмы вообще, в направлении дарований писателя и в предмете, какой избирает он для своей драмы. Что нам за дело, увлекается ли он в мысль о судьбе древних, в фатализм германцев, в духовность мистерий! Верен ли он выбранному идеалу создания? Выполняет ли он изящно свою идею в развитии частей? Вот вопросы, заключающие в себе решение критики. Грильпарцер потому ничтожен, что он ложно смотрит на сущность драмы; Мюллер

потому хорош, что верно выполняет свою основную, хотя и одностороннюю идею. «Орлеанская дева» Шиллера тем недостаточна, что неуместная любовь и ничтожные подробности вредят величию сей изящной мистерии, а Вернеров «Лютер» прекрасен, при всех частных недостатках, если мы станем смотреть на него как не на историческую, но на *мистическую* драму. Шекспирова драма хороша тем, что она полна, огромна, соразмерна сама себе, верна, отчетлива, глубока.

Но Шекспирова драма не годится для нас, говорят теоретики. Мы, новейшие, должны прибавить к ней все, чего не знал Шекспир и что после него узнало человечество. Но изменится ли от этого сущность драмы? Если человечество разочаровалось кое в чем, если оно пояснило для себя кое-что, поэзия не изменилась в своих основаниях, человек остался один и тот же, только он ходит иначе, смотрит иначе. Это дело форм. И разве о подробностях кто-нибудь спорит? Перед вами все они, все роды, все формы, все выражения, и свобода дается вам совершенная! Творите, как Шекспир, Гете, Шиллер, Вернер; изобретайте свое направление, особенное, самобытное, — мы ни в чем не спорим!

Надобно согласиться, что новая драма еще не произвела ничего векового (исключаем из сего немногие опыты германской драмы века Гетева). Бесспорно, что еще и некогда ей было произвести, ибо она слишком нова. Но главные затруднения едва ли не состоят в том, что, 1-е, мы слишком много умничаем, не можем отстать от авторитетов и не столько творим, сколько *сочиняем*, с излишнею чопорностью глядя на поэзию; 2-е, что мы увлекаемся крайностями, впадаем в односторонность.

Для примера первого возьмите Гетева «Эгмонта» и Шиллеровы исторические пьесы. Мало было Гете изобразить Эгмонта, как он был, в величественной

простоте истории: он делает его молодым человеком и героем, приставляет мечтательную Клару, видения славы и свободы, и оттого все становится у него на ходули. Так идеальность Макса и германский либерализм Дон Карлоса повредили сим прекрасным созданиям Шиллера. Напротив, как прост, как хорош Шиллер в «Вильгельме Телле» — это истинная жизнь, это живая история!

Для примера другого могут послужить новые французы. Желание: слишком строго отдавать отчет местности и провидить все в философскую перспективу —

246

вот недостаток де Виньи. Перспектива у него верна, и мелочи, может быть, отчетливы, но простоты жизни нет, и в огромном, правильном доме его живет система, а не человек. Старание идти наперекор старому, личные отношения, систематическая мысль смешивать смешное и высокое, излишний лиризм, желание странных противоположностей — вот недостатки драмы Гюго.

Совсем не так, кажется, делал простак Шекспир. Он невежда и гений. Систем и пиитик он не знает. Ему попадается курьезная, старинная «Гистория о том, с каким искусством Амлет, бывший впоследствии королем Датским, отметил смерть отца своего Горвендилла, убитого Фенгоном, его дядею, и о других случаях его жизни». Орлиным взором проникает он в сущность идеи, скрытой в этой сказке; поэтические подробности представляются ему сами собою; все осветилось глубиною его мысли; тут есть все — уродливости гения, великое и малое страстей, безобразное и прекрасное. Но и мысль Гамлетова, и песни Офелии, и разговор могильщиков, и монолог Гамлета — это создано, не сочинено: все это

заклучалось в нелепой сказке Беллефореста¹⁸ — гений Шекспира только вырастил вековые дубы из этих ничтожных семян. Он поливал их волшебною водою своей поэзии; он зарил их молниями великой думы своей. Что ему за дело до системы и философии? Его система в душе, его философия в сердце, его тайна в великой идее, которую угадал его гений. Он писал, может быть, на каком-нибудь обрубке за кулисами; он не справлялся с психологическим трактатом о душе человека. Мы не таковы: нам надобна конторка красного дерева, удобный Вольтер, где могли бы мы сидеть и размышлять. Если мы пишем скандинавское событие, мы справимся прежде у Маллета, что он пишет; поищем поэтических красот в Снорро-Стурлезоне; прочтем Гете, Шиллера — постараемся блеснуть умом. Наша личность не даст нам покоя, пока не определит предварительно картин, противоположностей, ярких мыслей, *интереса* драмы.

Всего страннее такое напряжение в *исторической драме*. Тут вовсе не должно быть пытки нашему воображению. Вы читаете историю: глубокая идея, составляющая собою узел целого ряда событий, поражает вас — вы отгадали эту основную, тайную идею, *мысль* этого узла. Если вы верно отгадали ее, то подробности, местности, характер века, характеры лиц, даже языки их сами собою разовьются перед вами; вы погрешите, может

быть, археологически, хронологически, но отнюдь не эстетически. Наделайте нам таких ошибок, каких наделал Шекспир в своих трагедиях, взятых из римской истории, какие вставил он в 1-ю часть своего «Генриха IV», — мы не скажем вам ни слова: вы проникли основную идею по-

своему; полно и верно развили эту идею; идея ваша глубока и многообъемлюща; об остальном мы не спрашиваем, ибо все подробности, когда они будут верны основной идее, будут непременно истинны.

Положим, напротив, что вы взяли мелкую идею или что вы не поняли тайной мысли судьбы в великих событиях. Тогда изучайте, как вам угодно, местные подробности; наставьте противоположных разительных сцен; будьте расточительны на лица, как самый отчаянный романтик; приделайте множество вводных, частных мест; блистайте отдельными красотами частей, — все явится у вас неверно, неудовлетворительно, ложно.

Мысль создать *драму историческую* показывает удивительно сметливый гений Пушкина, ибо он не решился на создание драмы, основанием которой была бы мысль, им самим изобретенная. Более свободный в развитии собственной своей идеи, он более взял бы на отчет свой, когда притом надобно бы ему создавать и характеры, и подробности. Кроме того, он хотел явить не только самобытное, но и *национальное*, извлечь для сего элементы из своего родного, *отечественного*, а создавая свое собственное, вымышленное, он мог удалиться от национального. Какой-нибудь «Фауст», «Дон Жуан», «Моцарт» (если точно, как говорят, Пушкин имел в виду сии сюжеты для драмы) увлекли бы его в сферу чуждую и не могли бы положить оснований романтической драмы в России.

Выбор предмета драмы есть также доказательство проницательного 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. Сообразите притом, что на памяти

Годунова положено самое счастливое для поэзии обстоятельство: неточность, нерешительность определения исторического — вот сокровище для дарования смелого и сильного! Прибавьте: яркость, дерзость, так сказать, с какою судьба совершала свои определения в жизни Годунова.

Действительно: в юности раб грозного царя; в зрелости

248

лет любимец и сильный вельможа слабого сына его, последней отрасли Рюрика; потом «первый царь русский по избранию», смелый, сильный, могущий властитель, достойный начать собою новое царственное поколение, и вдруг — низвергаемый, губимый судьбою, в полгода с высоты трона бедственно нисшедший в могилу — и от кого и как? От бродяги, дерзкого расстриги, от ничтожной толпы его сообщников. И какое же могущество губит Бориса в этом враге? Имя невинного отрока, погибшего за 14 лет, под мечом гнусного убийцы! Всего непонятнее, что беспристрастная история не решается еще назвать Бориса *виновником* этого злодейства, не смеет положительно очернить памяти великого человека проклятым названием цареубийцы. Сколько тут поэзии и что созданное воображением посмеем мы поставить рядом с историею Бориса! Какие богатые краски притом: Россия, с своею *царелюбовою, православною* Москвою; Польша, с своими рыцарскими, наездническими нравами, с своим суеверным королем; и подле нее казаки — буйная, полудикая толпа, следующая за хоругвями дерзкого искателя престола и приключений, наконец, тайная судьба Промысла, решающего участь двух великих

царств, и жертва непостижимых решений его в участи семейства Борисова... Повторим мысль не новую: никогда фантазия никакого поэта не превзойдет поэзии жизни действительной. И если когда-нибудь это могло быть справедливым, то, конечно, в судьбе Бориса Годунова.

Теперь — цель и выбор прекрасны. Как приступит наш поэт к воссозданию жизни минувшего, к проявлению великой мысли, запавшей в его воображение? Перед ним лежит чистое поле романтизма, и ничто не стесняет его. Оценит ли он вполне свою идею? Где поставит он пределы объему своей драмы? Как создаст он целое из непрерывного ряда событий и на какие точки обопрет он *единство* своей драмы?

Прочтите листок, следующий после заглавного листка драмы Пушкина: «Драгоценный для россиян памяти Н. М. Карамзина сей труд, гением его вдохновенный, с благоговением и благодарностию посвящает Александр Пушкин».

Итак, 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. Ему не посядут уже ни его великое дарование, ни сила языка, какою он обладает. Мы увидим в его драме только борьбу сильного гения,

бледный оттенок великой идеи, и подробности должны быть непременно ложны и сбивчивы или бесцветны. Не пособит и широкая рама романтизма. Ошибки новейших драматиков отразятся на Пушкине: он сам на себя надел цепи.

Одну из неудачных частей «Истории государства Российского» составляет у Карамзина описание царствований Иоанна Грозного, Феодора, Бориса, Лжедмитрия и Шуйского. Не говорим об изложении: оно красноречиво; не говорим о подробностях: они могут быть более или менее верны. Но Карамзин бесчеловечно ошибся в основных началах событий целого столетия и до такой степени был изыскан в расположении их подробностей, что истина совершенно потухла под оптическим зеркалом его рассказа и вместо настоящих характеров и действий у него явились какие-то призраки.

Прежде всего Карамзин не понял (или *не хотел понять* — и тем хуже!) совершенного изменения в духе народа и в отношениях русской удельности, какие начались с Василия Темного и кончились Иоанном Грозным. Василий Темный наложил роковую руку на голову гидры уделов, в борьбе с Шемякою; Иоанн III сжал крепкою рукою разрозненные части государственного тела России; смерть внука Шемякина и присоединение Рязани к Москве Василием довершили историю уделов. Князья сделались после того вельможами, властителями боярами, Великий князь царем; политическая борьба с полей междоусобия перешла в палаты царские. Как сильна, как деятельна долженствовала быть сия новая жизнь! Она и была такова. Посмотрите на партии Глинских, Телепневых, Шуйских, Бельских, Курбских; вслушайтесь в буйство партий при смертном одре Иоанна, уже победителя Казани, уже 7 лет самовластителя России, мужа в полной силе возраста, супруга добродетельной

Анастасии, и вы узнаете, что сделало сильного, умного, хотя и возмущаемого страстями Иоанна *Грозным*. Он ужасен восстал с своего смертного одра и так же свирепо начал терзать олигархию, как немилосердно

250

дед и прадед его терзали удельную систему. Но гибель Новгорода, *шесть эпох* казней и двадцать пять лет железного правления Иоаннова — убило ль все это крамолу дворскую? Нет! в лице Курбского она смеялась бессильной ярости Иоанна; в лице Скуратовых, потворствуя страстям владыки, как прежде в лице Адашева владея добрыми его свойствами, она унижалась, раболепствовала и — владела царством, тяготела над народом. Не смела она поднять взоров своих на царский трон, когда умер Грозный, когда 14 лет рукою слабого Феодора правил честолюбивый, отважный член сей крамолы, Борис Годунов. Она позволяла ему богатеть, славиться, властвовать, но и сама, как туча молниями, богатела связями, силою, смутами. Борис перехитрил всех — он попрал ногами крамолу, он сел на престол царский, но с сего часа он обрек себя на погибель. Что он станет делать: свирепствовать, как Иоанн, унижаться, как потом унижался Шуйский? Он думает сначала привязать к себе мудростью, кротостью, силою — тщетно! Вокруг него кипят волнения, глухие, тревожные, — и Борис принимает жалкую систему *полумер* (*demi-measures*), самую вредную для прочной власти. Тогда настает минута перелома. Кто действитель? Дерзкий смельчак, назвавшийся убиенным сыном Грозного. Это имя могло ли быть страшным Годунову? Нет! обвинение Годунова в смерти блаженного отрока было так

неопределенно, и народ никогда не посмел бы судить совести счастливого царя своего. Но Польша видела политическое средство кинуть пламя раздора в Россию. Имея свои расчеты, она подкрепляла Самозванца. Победы заставили бы ее умолкнуть. Духовенство — обстоятельство важное — было притом на стороне Борисовой. Чего же трепетал он. Что заставляло его робеть, не оставлять Москвы, не являться самому к народу и войску, при известной своей отважности, и не принимать смело внешней бури на ГРУДЬ свою? Крамола: ее трепетал Борис, не дерзая в это время решиться ни на грозные, ни на милостивые меры; крамола заставляла его бояться тени, обманывала его, изменяла ему, возмущала умы, отвлекала от Бориса сердца народа. Борис ясно видел, чувствовал это и — не перенес; кровь хлынула у него из внутренности тела, среди великолепия двора, когда он взирал на унижение перед собою тех, от кого должны были погибнуть он сам и семейство его. Тогда началось и обнаружилось необузданное своеволие олигархии; в нем погибли жена,

251

сын Бориса, потом погиб Самозванец, наконец погиб и Шуйский; оно оставило в России память *семибоярщины*, предавало Россию Польше, препятствовало победе веры и народа в лице Минина и Пожарского, и в самом избрании Михаила Романова, среди кликов восторга и радости, таило для себя средства для новых действий. Но мы все орудия в руке Провидения, и все послужило потом ко благу и счастью России.

Так должно смотреть на политическую завязку жизни Бориса и ряд тогдашних событий государственных. Но

что же видел Карамзин? Вовсе не обозначив изменения системы уделов в дворскую аристократию, он описывает события, как начал описывать их с самого Рюрика, исчисляет ежегодно происшествия, побранивает, где видит худо, похваливает, где кажется ему хорошо, — и только! Но ему надобны средства для искусства, и — вот Грозный является у него театральным тираном, Полонием Сумарокова¹⁹; самые нелепые клеветы летописей повторяются, чтобы в Борисе непременно представить убийцу Димитрия–царевича, как прежде повторялось все, что клеветал на Иоанна Курбский, — цепь противоречий и ошибок составляет у него 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 главе XI тома «Истории государства Российского». И словно театральным гром, вдруг разражается над цареубийцею II глава того же тома! Будто так бывает в жизни? Будто так было и 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 до 1612 года...

Как мог Пушкин не понять поэзии той идеи, что история *не смеет утвердительно назвать Бориса цареубийцею?* Что недостоверно для истории, то достоверно для поэзии. И что мог извлечь Пушкин, изобрази в драме своей тяжкую судьбу человека, который не имеет ни сил, ни средств свергнуть с себя обвинение перед людьми и перед потомством! Клевета безвестная, глухо повторяемая народом, тлеет в душах олигархов, когда имя *Самозванца* отдается изредка в слухе Бориса (он знал об этом за пять лет явного похода Лжедмитрия). Над головою его умножаются бедствия; крамола

**действует — легкий слух превращается в явный говор —
Борис губит**

252

**Романовых, преследует Шуйских — политика Польши
обращается в Россию — и что казалось мечтою, делается
всесокрушающею действительностью. Какое великое
развитие тайн судьбы, какое обширное раздолье для
изображения России, Польши, Бориса, Самозванца,
аристократии, народа!**

**Все это утратил Пушкин, взяв идею Карамзина.
Остроумно заметил критик «Европейца»²⁰, что
содержание драмы Пушкина составляет очищение
преступления, наложенного на совесть Бориса убийством
царственного отрока. Следовательно, вся драма Пушкина
есть только исполнение приговора, уже подписанного
Судьбою? Критик «Европейца» обращает это в особенную
похвалу Пушкину. Мы поговорим далее, можно ли было
на сей идее основать трагедию. Теперь посмотрим, как
развил карамзинскую идею Пушкин.**

**Заметьте сначала, в какую нерешительность
поставила 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 до июня 1605 года, в
течение семи с лишком лет, начинаясь избранием Бориса
на царство, оканчиваясь смертью сына Борисова и
провозглашением царя Димитрия: новая странность! Но в**

сторону мелочи — будем смотреть на что-нибудь поважнее.

Драма начинается разговором бояр Шуйского и Воротынского. Шуйский открывает своему собеседнику, что Борис был убийцею Димитрия-царевича, и подсмеивается над упорством Бориса принять венец царский. Объявление на Красной Площади: еще раз собраться народу и снова идти уговаривать Бориса. В третьей сцене является Борис, уже принявший престол, и клянется право править Россиюю.

Промежуток — *пять лет*. Вводная сцена: Инок-летописец и Отрепьев, служка его, будущий Самозванец, еще робкий, еще не дерзающий на умысел, беседуют в келье Чудова монастыря. Сны, вещающие грядущее, тревожат юного служку. Инок подробно рассказывает ему повесть о убиении царевича, которой Отрепьев *не знал до тех пор!* Инок смело называет Годунова убийцею.

Остаток драмы, от сего места, заключает в себе

253

времени два года. Весь сей остаток делится на *четыре* части. Две заключительные сцены составляют особенный эпилог. Не произвольно выдумываем мы сие разделение драмы Пушкина — оно является само собою.

Отд. I. *Умысел и бегство Самозванца*. Сцена Патриарха, которому доносят о бегстве Отрепьева, уже дерзко называвшего себя царевичем Димитрием, спасенным от умысла Годунова. Патриарх не решается, однако ж, тревожить царя известием об этом деле. — Сцена во дворце: Борис печалится, грустит и высказывает сам себе упреки своей совести за убиение невинного царевича. — Действие переносится на

литовскую границу, где хитрою уловкою Самозванец спасается от царских приставов. Следовательно — Борис *уже знает об нем*, уже берет сильные предосторожности.

Отд. II. *Слухи об успехах Самозванца и страх Бориса.* Пир в доме Шуйского. Хозяин, оставшись наедине с Пушкиным, искренним другом своим, разговаривает о слухах из Польши: там уже принимают, чествуют Самозванца. Бояре страшатся смятений и высказывают друг другу взаимные жалобы на правление Бориса. — Сцена во дворце: Борис хочет насладиться беседою с сыном и дочерью, но является главный шпион его, Семен Годунов, с докладом о пире у Шуйского и гонце, приехавшем из Польши к Пушкину. Шуйский предвидел это — он сам пришел донести обо всем. Борис ужасается (неужели он не знал всей меры опасности?) и требует удостоверения от Шуйского о том, точно ли царевич был убит в Угличе? Шуйский начинает рассказывать ему все подробности, но рассказ этот приводит в трепет Бориса. Он видит, что на него идет точно Самозванец, и велит только усилить предосторожности.

Отд. III. *Действия Самозванца в Польше и поход.* Иезуит и Самозванец оканчивают какой-то разговор; приход русских изгнанников, изменников, казаков, поляков, готовых идти с Самозванцем; Самозванец принимает их; какой-то поэт подносит ему стихи. — Вводная сцена на бале у Мнишека: Марина обольщает собою Самозванца и назначает ему свидание ночью, в саду. — Большая вводная сцена сего свидания: желая узнать, его ли самого или только *имя* царевича любит в нем Марина, Самозванец открывает ей свою тайну. Нерешительное следствие сего объяснения. Сцена перехода через границу русскую Самозванца и его сообщников.

Отд. IV. *Успехи Самозванца и гибель Бориса. Действие*

в Москве и разных местах России. — Совет Бориса; он отправляет против Самозванца войско. Патриарх советует перенести в Москву тело убиенного царевича и тем уличить Самозванца. Но это снова смутило совесть Бориса. — Битва под Новгородом Северским. — Сцена Юродивого, который *еще раз* напоминает Борису о смерти царевича. — Две различные сцены похода Самозванца в России: представление пленника пред Самозванцем и ночлег в лесу после разбития Самозванца, где он показывает свое удивительное хладнокровие. — Разговор Басманова с Борисом, изъявляющим ему полную уверенность. Борис идет после сего принять на аудиенции гостей немецких; Басманов остается один; слышно смятение — Бориса выносят умирающего: он велит оставить себя наедине с сыном и дает ему последние наставления. — Действие в ставке Басманова: присланные от Самозванца уговаривают его изменить юному Феодору; Басманов колеблется...

Эпilog. Гонцы Самозванца являются в Москве, на лобном месте, уговаривают и возмущают народ. Толпы буйствуют и стремятся низвергнуть Феодора. — Последняя сцена: Феодор, сестра и мать его в заключении; бояре идут к ним; слышны шум и вопль — бояре выходят и объявляют народу, что Феодор и мать его отравили себя ядом.

Если рассматривать сцены каждую отдельно, то большая часть из них прекрасны — некоторые особенно отделаны полно и мастерски. Таковы: инок Пимен и Самозванец; монахи на литовской границе; речь Патриарха в совете; Марина и Самозванец ночью в саду;

битва под Новгородом Северским; Юродивый и обе сцены эпилога. Зато другие слабы, ничтожны. Таковы: самая первая; также сцена, где Борис избирается на царство; та, где он потом грустит; сюда же отнесем и пир у Шуйского и приход Шуйского к Борису после того; всего неестественнее сцена кончины Борисовой. Но такой отдельный разбор сцен будет всегда неопределителен и ни к чему не поведет. Притом, что одному нравится, то не нравится другому. Для примера, скажем, что мы видали многих, которые в восторге от сцены Курбского при переходе через границу, а нам кажется, напротив, что это слишком натянуто, изысканно и не в духе времени. Другие осуждают сцену сражения, где Маржерет и Розен говорят по-французски и по-немецки; нам кажется, что ничего не может быть выразительнее

255

и естественнее этой сцены. Не будем входить и в мелкую критику выражений. Весь этот разбор явлений и слов должен следовать за разбором основной идеи и развития ее, и когда сии две части неудовлетворительны, то красота подробностей плохая помощь поэту, а при удовлетворительности их мы готовы простить все частные ошибки и погрешности.

Не общее ли мнение всех есть то, что, когда вы прочитаете драму Пушкина, у вас остается в памяти множество чего-то хорошего, прекрасного, но несвязанного и 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, которая не позволила поэту развить ни характеров, ни подробностей, когда драма живет только ими.

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 де Виньи, может быть, еще тяжелее классического. Мнимая легкость романтизма есть свобода, данная с условием — выкупить ее большею отчетливостью.

Мы уже говорили о том, как много потерял Пушкин, оставив самую поэтическую сторону жизни Годунова — неопределенность обвинения в смерти царевича. Забыв притом истинную причину его падения и успехов Самозванца — буйную русскую олигархию, забыв и политические отношения Польши к России, — он, естественно, должен был потеряться в плане и развитии его. Если с первого явления нам сказали тайну Бориса, чем сделалась вся драма Пушкина? Это «*Le dernier jour d'un condamne*» («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.

И в этом размере поэт мог бы творить обширно, свободно, могущественно, если бы раздвинул пределы,

дал более жизни и меры действию. Положим, что Пушкин создал бы *две* драмы: *одну*, где показал бы нам ненасытного честолюбца, его стремление к трону, его злодейство, цареубийство, ужас, сим произведенный, тень царя в лице слабого Феодора, рядом с ним добродетельную сестру Бориса и, кончив восшествием на престол Бориса, в *другой* драме изобразил бы нам честолюбца достигшим престола, славным, могущим, почти тестем королевского сына, готовым благодетельствовать, быть великодушным при удаче и в счастии. Вдруг перст Судеб кладет на него печать проклятия. В то время, когда природа затворяет недра изобилию земли, когда казны царской недостает на окупление бедствий народа, нареченный зять злодея умирает. Тут страсти людские кипят: в народе — разбоями и буйством, в боярстве — смуту и интригою. И среди их проникает слух о Димитрии, уже давно тревоживший душу цареубийцы. Он трепещет, губит тайно близких врагов, не смея, однако ж, решиться на грозное мщение. Имя *Димитрия* перелетает в Польшу; честолюбие вельмож и политика польского короля несут эту бурю в Россию. Она падает на голову Бориса, и перед ней исчезают последняя любовь народа, смиренное лукавство бояр, счастье и ум Годунова — гибель и измена на поле битв, гибель и измена в чертогах его, — и тогда только страшное сознание излетает из собственных уст его — признание цареубийства! Нам кажется, что, выразив таким образом в обширной драме мысль свою, поэт явился бы самобытным создателем и изумил бы нас тем величием, какое изумляет в самом несовершенном объеме подобной мысли в «Мессинской невесте» Шиллера или «Очищении» («Die Schuld») Мюллерера.

Но что видим в драме Пушкина? 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. Вдруг видим мы его выходящим из собора,

257

где прокляли Самозванца: Юродивый ему навстречу, с прежним известным упреком, и Борис не рад ничему. Но вот *последняя* сцена: только что разговорился Борис о своих великих намерениях, как спешит за кулисы и оттуда выносят его проговорить 65 стихов политического завещания сыну. Это ли Борис *исторический*? И вообще: таков ли должен быть страшный преступник, в котором заключается сущность целой драмы?

Характер Самозванца едва ли вернее и естественнее Борисова, но по крайней мере в нем есть жизнь, по крайней мере он удал, бурен, порывист. Мечтатель в сцене с Пименом, он ловко отделяется в корчме, щегольски отличается у Вишневецкого и Мнишка, страстен у фонтана и точный искатель приключений в трех сценах: переход через границу, допрос пленника, ночлег 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 похвастаться сносным.

При ошибке в двух главных характерах, где же Польша, где боярство русское, где народ, где подробности событий? Все это скрыто за кулисами. Только Шуйский непрерывно вертится около Бориса, стережет Москву, проговаривается Воротынскому, отпирается от этого, пирует, неосторожно заговаривается с Пушкиным, доносит на него, пугает Бориса, поправляет неосторожность Патриарха, берется уговаривать народ. Таковую же роль играет у Самозванца неизбежный Пушкин (который, по истории, только прислан был в Москву после смерти Бориса, с письмами Самозванца к народу). И Шуйский, и Пушкин наконец исчезают; другие во все время только безмолствуют, в совете, на пиру, или, сказав по несколько слов, мелькают мимо, Мстиславские, Романовы, Салтыковы и прочие, впоследствии столь важные лица по своему влиянию, не оттенены никакими красками. Самый Басманов только в одной сцене кажется не тенью, а живым человеком. Польшу, иезуитов, панов, шляхту польскую, важное участие всего этого в деле Самозванца находим только в двух небольших, мимолетных явлениях, не представляющих собою никакого характеристического отличия места и времени. Марина отцвечена сильно, но без пользы, и мы готовы спросить: что следует из яркого ее очерка?

Будучи столь неудовлетворителен в отношении исторической правды, «Борис Годунов» долженствует

быть также неудовлетворителен и в *драматическом* изяществе, ибо уклоняясь от истории, поэт не заменил сего уклонения ничем фантазическим. 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.

Изъяснять здесь, что романтическая драма основывается на строгом единстве действия, не только дает обширные средства развить подробности и характеры в действии, но требует непременно сего развития и что она имеет свои верные, неразрушимые законы, было бы излишне: неужели думают, что, допуская в действие даже целую жизнь человека, от рождения до смерти его, она становится через то беспорядочным смешением различных явлений? Напротив: она гибнет без единства; она составляет из целой жизни и из толпы действователей нечто *единое целое*. В ней нет только *классических единств* и условий, которые безобразили бы истину и жизнь; она только составляет противоположность классической драме тем, что классическая говорит — романтическая живет; классическая рассказывает — романтическая действует; та выставляет образчики и прячется — эта расстилает все вполне, и сама является на сцене. Не думаем, чтобы Пушкин хотел нанизать только *исторических сцен*; в сем случае его сочинение, сжатое, краткое, еще менее выдерживает суд критики. Нет! он хотел создать *драму*, и в этом отношении должно смотреть на его «Бориса Годунова».

Вместо всяких объяснений романтической драмы и изложений теоретических мы решаемся представить здесь практический пример ее, взятый из Шекспира. Его драма «Король Ричард II» («King Richard II») имеет некоторое сходство в положении действующих лиц с сочинением Пушкина. Так же как Годунов, сильный Ричард самовластно управляет Англиею; бедный изгнанник восстает против него, и в несколько месяцев Ричард был низвергнут и умерщвлен, а противник его начал царствовать под именем Генриха IV.

В порядке событий Шекспир следовал совершенно истории:

259

прочтите Юма, Лингарда. События сии чрезвычайно просты: изумляетесь, не зная драмы Шекспира, и спрашиваете — можно ли извлечь из них что-либо драматическое? Но гений поэта умел изобразить сии события в очаровательных драматических картинах, умел найти в них единство, характеры и подробности.

Ричард II вступил на престол в 1377 году, будучи одиннадцати лет. Англиею управляли дяди Ричарда во время его несовершеннолетия, ограничивали власть его, даже оскорбляли лично его самого. События были довольно бурны, пока сам Ричард не вступил в управление, в 1389 году. Народ любил юного короля; все казалось тихо и благополучно, но вскоре характер Ричарда изменился: он обременил народ, покусился на права его, жестоко мстил врагам своим, бесчеловечно умертвил старика дядю своего, герцога Глостерского. Сын другого дяди его, герцога Ланкастерского, Генрих Болингброк, был обвинен в порицании короля. Он

утверждал, что это злобная клевета, и вызывал обвинителя своего, герцога Норфолькского на *божий суд*. Когда два соперника, равно опасные королю, сошлись для поединка, король объявил им обоим изгнание. Отец Болингброка скончался от горести; король захватил все его наследственное имение. Он отправился потом укрощать утесненную им Ирландию, и в это время Болингброк явился в Англии, будто бы за требованием своего наследства. Отвсюду стеклись его сообщники; народ пристал к нему. Правитель Англии в отсутствие Ричарда, герцог Йоркский, третий дядя короля, принужден был уступить. Ричард, с притворною почестью принятый Болингбромом, по возвращении своем из Ирландии был объявлен пленником, и когда победитель и пленный король прибыли вместе в Лондон, сила Болингброка заставила парламент возобновить дело о убийстве герцога Глостерского, обвинить, низвергнуть Ричарда и отдать корону Болингброку. Тут открылся заговор герцога Авмерльского, сына герцога Йоркского, в пользу Ричарда. Казнь была участью заговорщиков (кроме герцога Авмерльского), Ричард, возбуждавший опасения, был изменнически умерщвлен в темнице.

Что сделал поэт? Он взял для своей драмы только два последние года жизни Ричарда. Вот очерк его творения.

Действие I. Торжественное обвинение между Болингбромом и Норфольком и определение поединка. — Сцена между отцом Болингброка и герцогинею Глостерскою. —

Поединок, во всем его величии, но едва начат он, король прекращает его и объявляет изгнание соперникам:

тщетно молит его о пощаде отец Болингброка. Трогательное прощанье родных. — Ричард готовится в Ирландию; он торжествует, слыша о тяжелой болезни герцога Ланкастерского.

Действие II. Смертный одр герцога Ланкастерского. Герцог Йоркский, король и королева являются к нему, дерзкие насмешки Ричарда. Смерть и отнятие имени герцога Ланкастерского. Король отправляется в Ирландию. — Сцена вельмож, передающихся Болингброку, при первом слухе о появлении его в Англии. Горесть королевы. Герцог Йоркский идет на Болингброка. — Свидание и сцена между ним, Болингброком и лордами—изменниками. Бессилие его противиться Болингброку. — Салисбури, начальник Ричардовых войск, видит, как все они разбегаются от него.

Действие III. Сцена между Болингброком и захваченными им вельможами Ричарда. — Ричард и герцог Авмерльский являются в Англии. — Войско Болингброка окружает крепость Флинт, где скрылся Ричард, увидев, что все войска его разбежались. Переговоры с ним и необходимость короля уступить сопернику. — Сцена королевы при известии об этом.

Действие IV. Парламент. Суд над убийцами герцога Глостерского. Герцог Йоркский приносит отречение Ричарда; споры, явление самого Ричарда, его отречение личное. — Смятение и жалость, им возбужденные. Генрих принимает корону.

Действие V. Прощание Ричарда при разлуке с королевою. — Сцена между герцогом и герцогинею Йоркскими: отец открывает умысел сына против Генриха. Раскаяние и слабость виновного. Отец спешит обвинить его, мать просит за него. — Явление их перед королем. — Злые прислужники, изъясняющие слова

короля о Ричарде: «Have I no friend will rid me of this living fear?» («Неужели нет у меня друга, который избавил бы меня от этого живого страха?») — Они бегут в темницу Ричарда. — Торжествующий Генрих. К нему приносят гроб Ричарда. Негодование Генриха и упреки его убийцам.

Не знаете, чему более удивляться в этом превосходном создании — искусству ли, с каким извлечено единство действия драмы; связи ли подробностей, величественно, богато раскрытых поэтом; верности ли, с какою

261

следовал поэт истории*, или простоте его создания и глубокому познанию характеров, угаданных поэтом в сухой летописи? Несколько слов о *характерах*: они должны были быть точно таковы, как изобразил их Шекспир, — легкомысленный, гордый, жестокий по прихоти, не по душе, потом упавший духом Ричард; хладнокровный, величественный в самом преступлении, увлеченный успехом, смесь добра и зла Болингброк; слабый, верный обязанности, полагающий добродетель в исполнении слов властителя герцог Йоркский, не отступающий от Ричарда, пока венец был на голове его, потом столь же преданный Генриху; герцог Авмерльский, пылкий, добрый, но ничтожный; герцогиня Йоркская — истинная женщина и мать; королева — трогательная жертва бедствий, Норфольк, Нортумберланд, Салисбури, архиепископ Кантербурыйский, Экстон — каждый с своим резким типом, все оттененные ярко, сильно, живые,

* Только одно отступление сделал Шекспир: представил королеву, супругу Ричарда, но его первая супруга уже умерла в это время и он был только обручен с малолетнею Изабеллою, французскою принцессою, а свадьба отложена была до ее совершеннолетия.

движимые. Историк может изучить Шекспирову драму, чтобы после того лучше понимать Юма и летописцев английских! Какие разительные положения, какие неожиданные переходы страстей и отношений, какое искусство внушить сострадание, поселить ужас, увлечь читателя и зрителя в положение действующего лица... По общему суду критиков, это еще *не лучшая* из исторических драм Шекспира.

Впрочем, мы не для того выставляем здесь Шекспира, чтобы по его гению осудить нашего поэта; уродливый мужик этот в продолжение 20 годов написал 40 пьес и в течение многих лет ежегодно выставлял по драме, а эти драмы были — «Ромео и Юлия», «Гамлет», «Ричард II» и т. п., с прибавкою еще каждое лето по одной комедии. Но мы говорим о Шекспировом «Ричарде» для пояснения слов наших, что «Борис Годунов» не выдерживает суда критики, рассматриваемый как драматическое создание. Пример Шекспира надобен был нам для определения, что и как извлекает из чего-нибудь подобного великий драматический гений.

Для большего пояснения, мы укажем здесь еще на творение, мало известное русским читателям. В бумагах Шиллера, после смерти его, найден был полный

262

план трагедии «Димитрий Самозванец»²¹ и несколько сцен уже написанных. Нам кажется, весьма любопытно сличить здесь, какую идею и как образовал из истории Бориса и Самозванца Шиллер, без сомнения, самый «драматический» гений новой поэзии.

Завязку его драмы составляет *Самозванец собственно*. Шиллер преображает многое по-своему, но — поверят

ли? В его драме найдем мы более даже исторической правды, нежели в драме Пушкина. Отчего? Поэт угадал основную идею событий; подробности его поэтически полны, стройны, разительны, великолепны, и частные неверности исчезают для нас в истине поэзии. Конечно, не должно искать местности, национальности в Шиллеровом создании, но судите об нем как о поэтическом создании, и оно невольно изумит вас. Вот очерк сего сочинения:

Действие I. Сейм в Кракове. Самозванец просит защиты короля и Речи Посполитой как сын Иоанна, у которого отнял престол хищник, покушавшийся на самую жизнь его в младенчестве. Но провидение спасло Дмитрия, и он верит, что Иоанн был отец его. Смятение сейма; раздор партий; Сапега, друг Бориса, разрушает сейм своим veto. Но король позволяет принять участие в предприятии Дмитрия Мнишку и другим. Честолюбивая Марина составляет душу сообщников Дмитрия. Она жаждет престола, как другие жаждут славы, корысти и приключений.

Действие II. Отдаленный монастырь, где скрывается от света монахиня Марфа, бывшая супруга Грозного, мать истинного Дмитрия. Бедный рыбак приносит в обитель вести о появлении Дмитрия в Польше. Изумление, радость, ужас Марфы: она готова сомневаться в смерти своего сына; она готова назвать сыном чуждого человека, если видит в нем мстителя своему злодею. Является архиерей, присланный от Бориса, чтобы потребовать от нее обличения Самозванца. Марфа отказывается и из глуши обители поражает ужасом гордого царя на престоле. — Сцена перехода Самозванца через границу России: перед ним расстилаются раздольные русские страны; радость войска и грусть Дмитрия при мысли, что война опустошит сии

прекрасные области. Возмущение в деревне, где жители пристают к Димитрию.

К сожалению, здесь оканчиваются неполные сцены II действия. Остальное Шиллер успел только изложить

263

краткими заметками. Вот как хотел он продолжать и окончить свою драму.

Стан Димитрия. Он разбит, но Борис не смеет двинуться на него после победы, видя дурное расположение войск своих. Димитрий готов предаться отчаянию. Казаки его бунтуют. Стан Бориса. Удаление Бориса в Москву (куда бросился он искать подкрепления войску и утушить измену) производит беспорядки в его лагере. Салтыков изменяет. — Борис деспотствует в Москве. Несмотря на верность многих бояр, он страшится общего бунта. Сцена между им и архиереем (какая? Не известно). Отвсюду приходят пагубные вести; бояре бегут к Димитрию, города сдаются, народ бунтует, войско почти все переходит к Самозванцу.

Сцена между Борисом и Ксениею. «Как отец (выписываем здесь вполне собственные слова Шиллера) Борис должен возбуждать сострадание; в разговоре с дочерью он открывает ей всю свою душу. Он восшел на престол преступными средствами, но бывши царем, он исполнял свои великие обязанности — он отец своего народа и думает только о благе его. Если он недоверчив, строг, даже свиреп, то это только для личной своей безопасности. Своим умом столько же превышает он все его окружающее, сколько и своим саном. Продолжительное наслаждение величием, привычка

повелевать, самовластие его правления так увеличили его честолюбие, что без трона он не дорожит жизнью, не может существовать. Он не обольщает себя следствием настоящих событий, но хочет остаться царем до последней минуты и не унижается, ибо он решился умереть. Он суеверно верит предчувствиям, и что прежде показалось бы ему незначительно, то представляется теперь значительным и важным. Какое-нибудь частное событие почтет он голосом судьбы, и оно решит жребий его. За несколько времени перед смертью характер его переменяется. Спокойно слушает он самые несчастные вести, стыдится гнева, какой оказывал прежде, расспрашивает у вестников все подробности и награждает их. Когда видит он событие, по мнению его, предвещающее ему окончательное решение судьбы его, он удаляется молча, хладнокровно, решительно. На минуту является он еще в платье монаха; отправляет дочь свою в монастырь, думая, что сыну его, невинному дитяти, нечего опасаться. Он принимает яд и скрывается в свои уединенные чертоги — умереть тихо и одиноко».

264

Эти слова Шиллеровы не показывают ли, как глубоко, как поэтически понимал и хотел он изобразить Бориса, несмотря на свои ошибки исторические. А если бы знал он настоящую сущность событий, какую прелесть и силу получила бы его драма!

Романов является с войском. Он любит Ксению и хочет остаться верным потомству Бориса. Он спешит к войскам, собранным против Димитрия. Бояре и народ бунтуют в Москве; Ксения и Феодор в оковах; послы отправлены к Димитрию.

Измены и притворное великодушие довершают торжество Димитрия. Он посылает за инокинею Марфою. Тут является неизвестный человек — убийца истинного царевича — и открывает ему, что он самозванец. Ужас, изумление, отчаяние Димитрия. В бешенстве он убивает страшного своего обличителя. Борьба его с самим собою и решение — продолжать прежнюю ролю. Но спокойствие, счастье его исчезли: не стало прежнего Димитрия, самоуверенного, сильного, пламенного. Свидание с Марфою: с ужасом видит она в нем отвратительного самозванца! Молчание и притворство, мрачное, зловещее что-то в самых торжествах, какими знаменуется вступление Димитрия в Москву.

Романов в темнице. Ксения успевает скрыться у Марфы. Димитрий видит ее и влюбляется в нее. Он уже царь, но его помощники чужеземцы; совесть терзает его; буйство поляков оскорбляет народ; нарушение Димитрием обычаев производит ненависть. Димитрий хотел бы отказаться от Марины, но это невозможно. — Димитрий видит бездну, на которой стоит трон его. Марина в Москве. Притворство и коварство взаимное. Ксения отравлена ядом, по повелению Марины. Печаль, отчаяние Димитрия, но великолепная свадьба уже готова. Едва отступив от брачного алтаря, Марина унижает Димитрия своим презрением, объявляя ему, что ей давно известно было его самозванство и что не сам он, не любовь его, но только престол московский обольщали ее. Шуйский предводительствует между тем заговором; бунт в Москве; смерть Димитрия (мы не упоминаем здесь об эпизоде Романова и Лодоиски и Казимира, вставочных лиц).

Рассматривая этот план Шиллера, неоконченный, необработанный, едва набросанный, согласимся, что, как поэт драматический, Шиллер хотел создать нечто великое

и превосходное, что он умел дать деятельную жизнь своему созданию. Его «Димитрий Самозванец»

265

стал бы выше «Бориса Годунова», созданного нашим поэтом...

Но оставим все сравнения и обратимся к решительному выводу о сочинении Пушкина. Мы сказали, что «Бориса Годунова» должно почтить окончательным творением Пушкина — до *нынешнего времени*; что в нем соединены все его достоинства, все недостатки, весь Пушкин и вся его поэзия, каковы он и она *были доньше* и являются в нынешнем своем состоянии. Когда вышел «Борис Годунов», мы заметили, что он есть новый шаг нашего поэта вперед; что Пушкин, рассматриваемый *как русский литератор*, является в нем с новым блеском, но *как европейский писатель*, как современный драматик XIX века он далеко не достигает совершенства, коего мог бы достигнуть. Мы рассмотрели теперь подробно «Бориса Годунова» и указали на некоторые основания и образцы романтической драмы — остается поверить справедливость прежних выводов сим рассмотрением и указанием...

266